

HYSTRIO

HYSTRIO

HY

trimestrale di teatro e spettacolo

anno XXXIV

4/2021

ANNO XXXIV 4/2021 OTTOBRE-DICEMBRE

WWW.HYSTRIO.IT EURO 12 POSTE ITALIANE S.P.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - D.L. 353/2003 (CONV. IN L. 27/02/2004 N° 46) ART.1, COMMA 1, LO/MI

**DOSSIER:
TEATRO, IMMAGINI
E IMMAGINARI**

**SPECIALE
PREMIO HYSTRIO 30**

ritratti / danza / lirica / biblioteca / società teatrale



associazione
marchigiana
attività teatrali

circuito multidisciplinare di teatro
danza, musica e circo contemporaneo
delle Marche

con il sostegno di

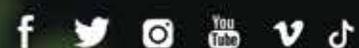


AMAT

Il teatro è il premio
che l'uomo dà alla sua fatica diurna.
Mostra all'uomo ciò che l'uomo
desidera e la vita non gli dà.
Il teatro è un sogno.

Alberto Savinio

Ancona, Palazzo delle Marche
Piazza Cavour, 23
uffici 071 2075880
biglietteria 071 2072439



www.amatmarche.net

2 speciale

PREMIO HYSTRIO 2021 — di Fabrizio Sebastian Caleffi**La cronaca, i premiati, le motivazioni**

12 vetrina

Green Pass libera tutti. O forse no — di Valeria Brizzi e Arianna Lomolino**Dostoevskij, drammaturgo suo malgrado** — di Fausto Malcovati**Longhi e il Piccolo Teatro, fra Europa, drammaturgia e politica** — di Diego Vincenti**Un'utopia contemporanea e viva: l'Ert secondo Malosti** — di Laura Bevione**Fuori Luogo La Spezia, 10 anni di teatro, idealismo e irruenza** — di Matteo Brighenti**Malagola, uno spazio di apprendimento all'uso della voce** — di Nicola Arrigoni

20 teatromondo

Vienna e Salisburgo, riflessioni tra ecologia e politica — di Irina Wolf

22 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

23 dossier

Teatro, immagini e immaginari — a cura di Michele Pascarella e Roberto Rizzente, con interventi di Robert Lepage, Anna Maria Monteverdi, Simone Azzoni, Francesca Serrazanetti, Valentina Valentini, Rodolfo Sacchettini, Renata Savo, Maria Paola Zedda, Mario Bianchi, Cristina Grazioli, Simona Bertozzi, Fabrizio Sebastian Caleffi, Enzo Cosimi, Luigi De Angelis, Pippo Delbono, Simone Derai, Danio Manfredini, Giuseppe Liotta, Francesco Pititto, Armando Punzo, Alessandro Serra, Roberto Zappalà e Laura Bevione

56 ritratti

Lino Guanciale, la seduzione e il segreto dell'attenzione — di Roberto Canziani**Mario Incudine: la musica come linguaggio teatrale** — di Paolo Crespi**Fersen: un teatro del corpo e del mito, dalla ricerca alla pedagogia** — di Gianni Poli

60 nati ieri

I protagonisti della giovane scena: Generazione Scenario — di Mario Bianchi

62 critiche

Tutte le recensioni dei festival estivi

86 danza

Generazioni, culture, abilità in dialogo sui palcoscenici dei festival di danza

— di Laura Bevione, Nicola Arrigoni, Renata Savo e Carmelo A. Zapparrata

92 lirica

Da Pesaro a Martina Franca, tra farsa e tragedia all'opera regnano gli intrighi

— di Giuseppe Montemagno e Mario Bianchi

96 exit

Addio a Piera Degli Esposti, Micha van Hoecke, Franco Graziosi, Graham Vick,**Antonio Salines e Gianfranco D'Angelo** — di Roberto Canziani, Carmelo A. Zapparrata,

Pierfrancesco Giannangeli e Albarosa Camaldo

98 biblioteca

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

102 testi

Amore storto — di Christian di Furia

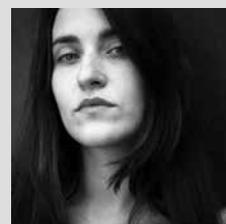
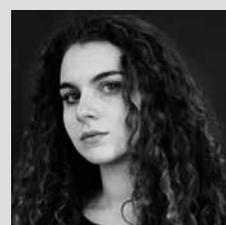
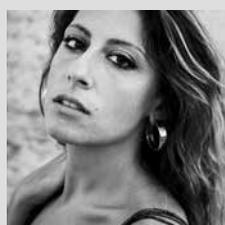
testo vincitore del Premio Hystrio-Scritture di Scena 2021

110 la società teatrale

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

Nel prossimo numero: DOSSIER: Nuova danza in Italia/ANNIVERSARI: Pier Paolo Pasolini e Adelaide Ristori/RITRATTI: Renato Carpentieri, Lino Musella, Leonardo Lidi/le recensioni della prima parte della stagione, libri e molto altro...

Premio Hystrio alla



VINCITORI
Maria Luisa Zaltron
Alessio Zirulia

**VINCITORE PREMIO
HYSTRIO "UGO RONFANI"
PER UN GIOVANE TALENTO**
Chiara Stassi

SEGNALATO
Simone Tudda

Acosta Tomás
Benedetti Gerardo
Canino Maria
Casiroli Beatrice
Cassenti Martina
Colombo Alessandro
Corrao Valentina
D'Emidio Nicola
De Lauretis Sara
Di Carlo Adriano
Diana Mariangela
Epifani Simona

Ferraiuolo Serena
Fumaçalli Alberto
Iozza Maria Elena
Longo Francesco
Maccabei Pietro
Martiniello Valentina
Matté Gabriele
Mavaracchio Marco
Podbielski Nathalie
Puglisi Andrea Saverio
Sarcinelli Lorenzo
Tinnirello Martina

Vocazione 2021



Torri Silvia
Trianni Francesca
Trombetta Sabatino
Trotta Marco
Vagnozzi Daniele
Verzotti Beatrice
Vigilante Teresa
Visaggi Giulia Iole
Zanzani Alessandra
Zatti Giorgia

SCUOLE RAPPRESENTATE

Torino: Scuola del Teatro Stabile, Scuola di perfezionamento per attori "Shakespeare School" diretta da Jurij Ferrini; **Genova:** Scuola del Teatro Nazionale "Mariangela Melato"; **Milano:** Scuola del Piccolo Teatro "Luca Ronconi", Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Accademia dei Filodrammatici, Scuola Internazionale di Teatro Arsenale; **Udine:** Civica Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe"; **Modena:** Scuola di Teatro Jolanda Gazzoletti/ Ert; **Bologna:** Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone"; **Roma:** Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", Accademia Internazionale di Teatro (ex Circo a Vapore), Centro Internazionale La Cometa, Accademia di Teatro e Arti Performative STAP-Brancaccio, Fondamenta-Scuola dell'Attore (Cinecittà), Scuola Teatro Azione, BluLab; **Napoli:** Scuola del Teatro Stabile, Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore IGRA Project, Cantieri Stupore/ Teatro Diana; **Siracusa:** Istituto Nazionale del Dramma Antico; **Palermo:** Scuola dei Mestieri dello Spettacolo del Teatro Biondo, TeatroLab.



Premio Hystrio 2021: c'era una volta domani ricordi futuri per una fiaba lunga trent'anni

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Come tutto quello che dev'esser-ci per forza e non dovrebbe mancare, ma pare non ci sia né ci sia mai stato, il teatro non esiste. Shakespeare qualcuno l'ha mai visto scrivere? Ma la leggenda che sto per narrare, nata trent'anni fa, in piena antichità, va raccontata come Cronaca di una Gioia Annunciata. Teneri, cinici virgulti, qui convenuti ben tamponati per cominciare a scalare il sogno di una notte di mezza stagione, anche se, si sa, non ci sono più le mezze stagioni, c'era una volta Hystrio. E, dato che state leggendo queste righe, c'è ancora, in barba ai profeti di sventura. Un gran capitano di ventura, Ugo da Ronfani, fondò la nostra Compagnia di Teatranti Illuminati di ritorno da una delle sue innumerevoli crociate in Terra Spettacolo. Cominciò così, con dame e cavalieri senza macchia, ma tutti dotati di macchina per scrivere e di un certo talento nel suonarne i tasti, la nobile caccia alla Vocazione teatrale. E tosto volano nomi, cognomi, passioni, finzioni, agnizioni. Un puzzle-caleidoscopio-diorama di epifanie. Don Maurizio Costanzo Show che arriva a Montegrotto Terme, prima sede operativa, in elicottero. Vittorio Mezzogiorno che ci arriva in compagnia della figlia, una luminosissima Giovanna teenager. Un'altra Giovanna, casertana, made in Piccolo,

che risulta netta vincitrice a Milano, al pari, in altra edizione, della sorella Margherita, le Di Rauso Sisters. La piccola Francesca Epifani che si guadagna contemporaneamente la patente e un *pass* molto *green* per le scene (ora calcate in quel di Roma). Il piccolo Ciro che impara a ricevere gli applausi senza abbaiare qui sul palco dell'Elfo (ora è un cucciolo di mezza età e fa il gretagarbo, negandosi ai flash).

Prove generali per l'Hystrio Festival

E, con l'Elfo Puccini, veniamo alla cronaca diretta (9-12 settembre 2021). Fatto teatrale, questo del trentennale, fatto in presenza, grazie all'incredibile dedizione intraprendenza ora e sempre resistenza della Condottiera (*alias* Claudia Cannella) e delle sue *maquis* dello spettacolo dal vivo (Ilaria Angelone, Valeria Brizzi, Arianna Lomolino, Alessia Stefanini, con il supporto di Martina Colucci e Isabella Rotti).

Attori & attrici, aspiranti & aspiranti (gli e le) hanno affollato le preselezioni romana e milanese (260 iscritti, record!) e i migliori erano qui a contendersi l'attenzione di una giuria valente e plurivalente, paziente, esigente. Otto finalisti otto sono scesi in pista nella mattinata di domenica 12 settembre. All'uscita dall'ultima curva, dopo essersi succeduti al coman-

do della buona andatura mantenuta per tutta la dirittura opposta alle tribune (dicasi platea), i concorrenti si affacciano al traguardo: qualcuno ha perso il passo ed è andato in ambio, qualcuno è incorso in rottura prolungata, mentre Maria Luisa Zaltron e Alessio Zirulia, quest'ultimo in clamorosa rimonta, allungavano in seconda e terza ruota su Simone Tudda, con le *maiden* Sara De Lauretis e Chiara Stassi a finire in *fotofinish*.

Ma, mentre i candidati attori lottano per la vittoria, il Premio Hystrio fa le prove per diventare Hystrio Festival. Con tre spettacoli, un libro e l'incontro, moderato da Sara Chiappori, "Passato, presente e futuro dei Premi under 35: criticità e prospettive", presenti **Claudia Cannella** (Premio Hystrio), **Marianna Cairo** (Next/Regione Lombardia), **Stefano Casi** (Premio Scenario), **Graziano Graziani** (Premio Riccione/Tondelli), **Giulia Guerra** (Forever Young/La Corte Ospitale) e **Andrea Rebaglio** (Fondazione Cariplo). Applauditissimi gli spettacoli: *Dentro. Una storia vera, se volete* di e con **Giuliana Musso**, in scena con Maria Ariis (prod. La Corte Ospitale, Rubiera); *Il colloquio* di **Collettivo Luna-zione** (Premio Scenario-Periferie 2019, ospitato con il sostegno di Associazione Scenario) e la *mise en espace* di *Amore storto* di **Christian di Furia**, testo vincitore del Premio

Hystrio-Scritture di Scena 2021, interpretato da Giovanni Franzoni, Maria Pilar Pérez Aspa e Vito Vicino diretti da Veronica Cruciani. E siamo alla serata delle premiazioni. Le luci della ribalta si accendono sulla Diva Claudia, Condottiera Nocchiera che conobbi marinaretta in Galleria, introdotta da Ugo, il Fondatore. Al suo fianco, l'ormai abituale Bravo Presentatore Perrotta, che a ogni edizione vede avanzare d'un passo la sua candidatura alla conduzione dell'evento nazionale per eccellenza, dal Teatro Ariston di Sanremo. Alle loro spalle, sul *megascreen*, scorrono le immagini di un suggestivo *teaser*: infatti, sono in corso le riprese del docufilm sui nostri primi trent'anni realizzato da Alberto Sansone.

La lunga notte della Vocazione

Dopo i saluti istituzionali del Presidente della Commissione Cultura del Comune di Milano Angelo Turco e, in video, di Andrea Rebaglio, vicedirettore dell'Area Arte e Cultura di Fondazione Cariplo, si passa subito alla parata dei talenti in erba del Premio Hystrio alla Vocazione per attori under 30, a cui vengono lette le motivazioni che trovate riprodotte in altra parte della rivista. A proposito di erba, lasciatemi dire che è più probabile la liberalizzazione della coltivazione della cannabis piuttosto che quella della libera coltivazione della vocazione teatrale: il teatro è considerato una droga pesante. E, in un certo senso, lo è: non dà dipendenza, ma dà indipendenza. Perciò le Istituzioni non si prodigano a incoraggiarne la diffusione. In palcoscenico, dunque, saliamo ora anche noi giurati, ad accogliere ufficialmente vincitori e segnalati del Premio Hystrio alla Vocazione: **Maria Luisa Zaltron** e **Alessio Zirulia** (vincitori), **Simone Tudda** (segnalato), **Chiara Stassi** (Premio "Ugo Ronfani"). Pare stiamo celebrando una riconsacrazione. Già, è proprio così. Forti

di vax, più forti d'ogni polemica no-vax, salutiamo la ripresa delle attività rappresentative e interpretative. Abbiamo ventotto anni in più, anche a non contare, per civetteria, l'anno di sospensione e ce li teniamo ben stretti tutti e 28 29 30...: la conta continua, quelli passati non sono giorni in meno, mesi perduti ore scadute; sono repliche vissute, repliche godute. La giovinezza si fugge comunque, del domani non c'è comunque certezza, ma quel che si fa per scelta, non per obbligo o per caso, resta e non ce lo toglie più nessuno. Via con le esibizioni, a cui, insieme ai prescelti, partecipano tutti, tutti quelli che hanno partecipato e parteciperanno a questa festa, destinata a diventare Festival: quanti *non ho l'età* e quanti *non ho più l'età*. Cinq'etti di speranza toccano a ogni partecipante, purché adeguatamente fuori di testa e diverso da loro, gli eterni negatori d'illusione, i ragionieri dell'esistenza "convenzionale", i paladini del *mort ma ragiunatt*. E buonasera signore e signori/fuori gli attori/poi buona notte ai suonatori. Maria Luisa, Alessio, Chiara e Simone assumono la loro dose legale di applausi con uno dei brani con cui hanno convinto la giuria in sede di audizioni: Vittorio Franceschi, Bernard-Marie Koltès, Stefano Benni e Joele Anastasi, gli autori chiamati in causa.

Premi, brindisi e futuro

Poi tocca ai "premiati big" e la festa continua. Sfilano, sul palcoscenico reale e virtuale della Sala Shakespeare dell'Elfo Puccini, **Federica Fracassi** (Interpretazione), **Andrea De Rosa** (Regia), **Antonio Viganò** e **Marika Johannes** in rappresentanza del teatro la ribalta-Accademia Arte della Diversità (Altre Muse), **Michele Altamura** e **Gabriele Paolocà** *alias* VicoQuartoMazzini (Iceberg) e, per il nuovo Premio Hystrio-Digital Stage, **Carmelo Rifici** e **Paola Tripoli** con il loro team-

Lorenzo Conti, Angela Demattè, Riccardo Favaro, Francesca Sangalli – per il progetto *Lingua Madre* del LAC di Lugano, **David Beronio** e **Clemente Tafuri** per *Testimonianze, ricerca, azioni* di Teatro Akropolis e **Giulia dall'Ongaro** ed **Enrico Deotti**, anime di Teatrino Giullare, per *Diario dei "giorni felici"* mentre, in diretta Zoom per impegni di lavoro dalla francese Toulouse e da Bologna, **Daria Deflorian** e **Antonio Tagliarini** (Drammaturgia) e **Silvia Gribaudi** (Corpo a Corpo). Milano, Napoli, Bolzano, Terlizzi (Ba), Lugano,





Genova, Sasso Marconi (Bo), Roma e Torino le loro provenienze, a dimostrare una cartografia teatrale diffusa, ben setacciata dalla numerosa hystriónica giuria (direzione, redazione e collaboratori fissi), che ogni anno assegna i premi agli artisti già affermati della scena nazionale e non solo.

Festa-festival, s'è detto prima. Aleggia infatti il desiderio progettuale di sviluppare la nostra iniziativa in format neofestivaliero, con gli under 35 sempre in *pole position*. I cassetti della redazione di via Olona traboccano di sogni. Ma chi sono quelle due figure un po' sfocate in un *selfie* virtuale che fanno adesso capuccella da fondosala? Son moglie e marito, la solida Natalina e il direttore Ronfani, che manifestano discretamente la loro approvazione e la soddisfazione di vedere che la storia continua nella giusta direzione.

E continua la serata fino alla felice conclusione, a cui mancherà, per evidenti ragioni di norme sanitarie anti Covid-19, il tradizionale brindisi e l'affollato buffet che ha propiziato tanti amori a prima vista e dispensato amo-

re per il teatro a piene mani. Pazienza, per i nottambuli più temerari la festa continuerà al Bar Doria okkupato dai VicoQuartoMazzini, per gli altri una dolce e divertita ubriacatura di ricordi. Ricordi di quei candidati fuori formato (fuori di testa, diversi da loro, i collegiali accademici) che ci hanno sconcertato con travestimenti implausibili e comportamenti imprevedibili. Fino all'episodio del tentativo di aggressione fisica, dopo minaccioso oltraggio alla corte, di un candidato particolarmente stressato, affrontato dalla massiccia fisicità di Elio De Capitani, capitano coraggioso in giuria ai tempi del Teatro Litta.

Ma, per non indulgere troppo alla *saudade* dello *spleen* e non cedere al *cafard* delle nostalgie e delle malinconie, passiamo a declinare la memoria al futuro. Strologhiamo così le immagini *flash forward* e immaginiamo tornare agli Hystrio gli altri finalisti della Vocazione a ritirare la targa per un bel percorso di carriera (percorso netto, si direbbe in un concorso ippico): **Beatrice Verzotti** fondatrice di una compagnia fuori categoria,

fiera della partnership con il versatile **Adriano Di Carlo** un po' carmelobeniano, **Sabatino Trombetta** regista innovativo, l'elegante, affascinante **Sara De Lauretis** Premio Melato (per la cronaca, quest'anno assegnato a Gabriele Portoghese e a Giulia Viana) per la sua fedeltà alla prosa di qualità. E Christian di Furia, il pavese vincitore di Scritture di Scena 2021, inalbererà il gran pavese di autore dell'anno. Naturalmente, il napoleonico bastone da maresciallo è presente nello zainetto di tutti i più di duecento concorrenti, e in particolare dei segnalati **Rosalinda Conti**, **Tommaso Fermariello**, **Giuseppe Pipino** e **Giulia Trivero**. Agli aspiranti (gli), un grande in bocca al Lupo (Alberto), gli aspiranti (le) appuntino all'abito lungo il fiore delle mille e una notte da «è nata una stella». Alla prossima. ★

In apertura, i finalisti del Premio Hystrio alla Vocazione 2021; nella pagina precedente, dall'alto, lo staff del Premio; la lettura di *Amore storto*, di Christian di Furia, testo vincitore del Premio Hystrio-Scritture di Scena 2021; a sinistra, un momento dell'incontro "Passato, presente e futuro dei Premi Under 35: criticità e prospettive"; a destra, Mario Perrotta e Claudia Cannella con Angelo Turco, presidente della Commissione Cultura del Comune di Milano; in questa pagina, in alto, una scena de *Il colloquio*, di Collettivo LunAzione (foto: Mali Erotico) e una da *Dentro. Una storia vera, se volete*, di Giuliana Musso (foto: Federico Sigillo); in basso, la giuria del Premio Hystrio alla Vocazione 2021.



RINGRAZIAMENTI

Il Premio Hystrio ha raggiunto la sua trentesima edizione grazie anche al sostegno di istituzioni pubbliche e private. Al **Mic**, alla **Regione Lombardia**, al **Comune di Milano** e a **Fondazione Cariplo** va la nostra gratitudine e il nostro più sincero grazie! Ma un grazie di cuore va anche ai teatri che ci hanno ospitato (Elfo Puccini e Scuola Teatri Possibili di Milano, Teatro Argot Studio di Roma), al fotografo **Gabriele Lopez** per le foto delle quattro giornate, ad **Alberto Sansone** e a **Olga Climova** per il docufilm e i contributi video e ad **Amon Brioschi** di **Artstamp** per le targhe del Premio Hystrio.

Le motivazioni

PREMIO HYSTRIO ALL'INTERPRETAZIONE

Federica Fracassi

Signori e signori, eccovi un inedito Guinness dei primati: ottenere un trionfo recitando seduta su un water. Quel trionfo lo ha ottenuto lei, Federica Fracassi, al *Diurno* di Porta Venezia in uno dei lai di Giovanni Testori. Attrice testoriana per eccellenza, ma non solo: Federica è scandalosa, impetuosa, esplosiva con qualsiasi autore si confronti. Serissima e scanzonatissima, può passare da Euripide al burlesque con la stessa ineccepibile professionalità. È stata un impareggiabile cane di Hitler nella trilogia tedesca di Massimo Sgorbani, si lancia su Ibsen e lo spolpa, riduce *Rosmersholm* a un duello a due personaggi, trasforma *Peer Gynt* in un'itinerante clownerie dalle inattese dilatazioni comiche, con Malosti è una Monaca di Monza dalla conturbante sensualità, una impertinente Beatrice goldoniana nel *Servitore di due padroni* di Lattella e un'allucinata Vecchia ioneschiana ne *Le sedie* di Binasco. Animatrice infaticabile di una realtà teatrale milanese coraggiosa come il Teatro i, insieme a Francesca Garolla e al regista Renzo Martinelli che da anni la dirige, esaltandone lo straripante talento, ha affrontato autori emergenti come Aldo Nove, Patrizia Valduga, Valeria Parrella, Letizia Russo, Wajdi Mouawad, Marie Ndiaye, ma si è anche misurata con grandi eroine tragiche come Cassandra sia nell'*Ecuba* di Marina Carr che nelle *Troiane* di Euripide. Un'attrice che non ha mai smesso di mettersi in gioco, di indagare in tutti i registri possibili, di voltare pagina per aprirne una sempre coraggiosamente nuova.



PREMIO HYSTRIO ALLA REGIA

Andrea De Rosa

Gli studi filosofici, lo sguardo attento su quanto accade nel mondo, l'idea di teatro come arte capace di contenere tutte le altre, ma soprattutto come strumento privilegiato per interpretare la complessità del nostro tempo, hanno sostanziato il percorso artistico di Andrea De Rosa. Un percorso cominciato nei primi anni Novanta e articolatosi fin dall'inizio fra prosa e opera lirica sulle scene nazionali e internazionali. Le sue numerose regie di testi classici (*Le Troiane* e *Le Baccanti* di Euripide, *Elettra* di Hugo von Hofmannsthal, *Maria Stuart* di Schiller, *La Tempesta* e *Macbeth* di Shakespeare, *Manfred* di Byron, *Fedra* di Seneca per citarne solamente alcune) hanno proposto scritture sceniche sempre di grande originalità per impatto visivo e sonoro, frutto di una ricerca teatrale rigorosa e mai fine a se stessa. La robusta matrice filosofica della sua formazione ha portato De Rosa a esplorare teatralmente le speculazioni di pensatori come Gorgia da Lentini (*Encomio di Elena*), Martin Heidegger (*Tutto ciò che è grande è nella tempesta*) e Platone (*Studio sul Simposio*), ma anche ad allungare lo sguardo sulle molteplici potenzialità della scrittura che gli hanno ispirato le originali messe in scena del romanzo di Domenico Starnone *Autobiografia erotica*, del *Giulio Cesare* di Shakespeare riscritto da Fabrizio Sinisi e del *Satyricon* di Petronio firmato Francesco Piccolo, della rilettura del mito pulcinellesco di Linda Dalis, *Pulcinella in Purgatorio*, e, infine, dell'adattamento di David Greig del romanzo di Stanislaw Lem, *Solaris*.



PREMIO HYSTRIO ALLA DRAMMATURGIA

Deflorian/Tagliarini

Può sembrare bizzarro. Che un ensemble così legato al movimento, al gesto, alla cura estetica, si guadagni il Premio Hystrio alla Drammaturgia. Eppure, a pensarci un attimo, la loro scrittura è fra quelle che più hanno influenzato la scena italiana nell'ultimo decennio. E che continua a sedurre. Da *Progetto Reality* in avanti, Daria Deflorian e Antonio Tagliarini hanno infatti dato vita a un meticoloso lavoro sulla parola in relazione con il presente, con la verità e l'(iper)reale. Spesso in una dinamica di autonarrazione caratterizzata da un linguaggio colto e riflessivo, attentissimo al ritmo, al lessico, alle ripetizioni. Come si è potuto vedere in *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, *Il cielo non è un fondale*, *Scavi* e *Quasi niente*. Facendo proprie alcune riflessioni già mature in ambito europeo e aprendo la parola a un ramificato dialogo con le *performing arts*, Deflorian/Tagliarini hanno così aiutato a dare concretezza a qualcosa di nuovo nel teatro italiano. Pur proseguendo ogni stagione a interrogarsi sui limiti del discorso, sul valore e l'ingombro di una comunicazione che si è aperta a grammatiche diverse, verso orizzonti teorici prossimi alla filosofia e alle scienze sociali. Un progetto che ha sempre più la forma di un cantiere aperto, intimo e rimuginante, da cui è facile prevedere che passeranno nuovamente i futuri sviluppi della scrittura per la scena.





PREMIO HYSTRIO-ALTRE MUSE

teatro la ribalta

Accademia Arte della Diversità

La Compagnia teatro la ribalta-Accademia Arte della Diversità di Bolzano diretta da Antonio Viganò – regista, autore, scenografo – riceve il Premio Hystrio-Altre Muse per aver reso la pratica teatrale strumento di inclusione sociale a 360 gradi. Grazie a un formidabile lavoro su un territorio non facile, ha infatti saputo articolare il suo lavoro non solo nella realizzazione di spettacoli, ma anche di laboratori e di rassegne. Formata in maggioranza da attrici e attori “svantaggiati”, che vivono il teatro come necessità, luogo di relazioni e di riscatto sociale, la Compagnia da sempre affronta con coraggio temi forti del nostro contemporaneo con un’estetica visionaria ed empatica, che spesso sconfinava, con poesia e rigore, in eccellenti performance di teatro-danza. Nel repertorio figurano quattordici produzioni che hanno ottenuto premi e riconoscimenti anche internazionali, come *Ali* (2017), incontro tra un angelo privato delle ali e un ragazzo disilluso, o *Il ballo* (2017), in cui i personaggi prigionieri in una stanza cercano la libertà. L’esplorazione del linguaggio del corpo continua in *Otello Circus* (2018) con sviluppi meta-circensi che raccontano il dramma della gelosia in un movimento finemente poetico del corpo e delle emozioni. Fino all’originale e crudele *Un peep show per Cenerentola*, in cui il gioco dell’apparire, del desiderio e della ricerca della bellezza anima una feroce competizione femminile per la conquista del principe azzurro.

PREMIO HYSTRIO-ICEBERG

VicoQuartoMazzini

Provengono da città diverse: Bari e Roma. Si formano nella stessa factory: la Nico Pepe a Udine. Il nome della compagnia lo scelgono per onorare l’indirizzo del primo monolocale – casa e bottega teatrale – affittato a Terlizzi, pianura pugliese. Di base, i VicoQuartoMazzini sono due: Michele Altamura e Gabriele Paolocà, quasi Romolo e Remo. Ma con loro lavora una costellazione di compagni di strada (tra i molti, Paola Aiello, Nicola Borghesi, Gemma Carbone, Riccardo Lanzarone, Alice Conti, Francesco D’Amore) che certifica la fluidità del teatro italiano under 40. Affermati tutti, ma imbrigliati dall’algoritmo che ha soffocato la loro generazione e anche l’ispirazione a un teatro che non fosse quello della “moderna tradizione italiana”. Da dieci anni esatti, i VicoQuartoMazzini lavorano per abbattere quegli schemi. Cinici a volte (le tre tazze da cesso che decoravano *Diss(è)nten* come metafora del Potere). Altre volte visionari (*Little Europa*, è un bambinaccio mostruoso, figlio del biondo orizzonte scandinavo e del corto respiro mediterraneo: non potrà che combinare guai). Coltivatori a chilometro zero (in *Karamazov* chiamano a raccolta il meglio del teatro comico pugliese), sono anche urbanisti con i piedi per terra (il successo del *crowdfunding* per *TEX*, un cinema-teatro per San Vito dei Normanni). Per *Livore* (2020) si ispirano alla rivalità Mozart-Salieri, rielaborata oggi con l’ambiguità che hanno studiato in Pinter. Il Premio Hystrio-Iceberg 2021 ne riconosce il percorso multiforme, generoso e l’ostinata determinazione.



PREMIO HYSTRIO-CORPO A CORPO

Silvia Gribaudo

A Silvia Gribaudo va il Premio Hystrio-Corpo a Corpo, per aver forgiato un linguaggio coreografico unico e originale, capace di rivoluzionare negli anni non solo la scena della danza contemporanea italiana e internazionale ma anche lo sguardo della critica e del pubblico più tradizionale, svelando per prima la meravigliosa imperfezione di un corpo libero in scena, allenato a infrangere con coraggio, sapienza e acuta ironia ogni barriera fisica e psicologica, ogni canone estetico e accademico. Dal primo lavoro autobiografico del 2009, *A corpo Libero*, tutta la ricerca di Gribaudo è un viaggio ininterrotto e controcorrente nelle frange fisiche del corpo: che invecchia, nel commovente *What Age Are You Acting*; che osa, nell’iconico *R.OSA – 10 esercizi per nuovi virtuosismi*; che si vergogna in *Humana Vergogna*, nato all’interno della casa circondariale di Matera per Matera Capitale Europea della Cultura; fino alle più recenti produzioni *Graces* e *Mon Jour* che confermano Gribaudo tra le più eclettiche e sensibili autrici del nostro Paese. All’interno di questo percorso artistico una menzione speciale va ai progetti coreografici di comunità *Over60* e *Oggi è il mio giorno*, attraverso i quali, dal 2011, Silvia Gribaudo incontra il suo pubblico anche fuori dal palco, celebrando il riscatto e la gioia di danzare, ciascuno con la propria forma fisica e la propria età, sempre e ovunque.

PREMIO HYSTRIO-DIGITAL STAGE

Diario dei "giorni felici" di Teatrino Giullare

Lingua Madre di LAC Lugano

Testimonianze, ricerca, azioni di Teatro Akropolis

Diario dei "giorni felici" di Teatrino Giullare

Lavoro raffinatissimo che attinge a piene mani nella materia beckettiana per dare un senso allo spaesamento che tutti abbiamo vissuto con il primo lockdown, *Diario dei "giorni felici"* di Teatrino Giullare riceve il Premio Hystrio-Digital Stage. Attraverso un uso sapiente della tecnica del teatro d'animazione a confronto con i classici, ha realizzato una serie di quattordici microazioni teatrali in cui Winnie e Willie, animati con la tecnica di *stop motion*, affrontano il malessere e l'isolamento toccando le corde più profonde dell'animo umano con inconsueta e inquietante grazia.

Lingua Madre di LAC Lugano

Carmelo Rifici e Paola Tripoli hanno risposto al lockdown causato dalla pandemia proponendo il progetto multidisciplinare *Lingua Madre-Capsule per il futuro*, un originale palinsesto che ha coinvolto decine di artisti internazionali. La scelta è stata quella di non rinunciare alla complessità, anzi di accoglierla. Il risultato? Un vero e proprio archivio del fare artistico e della riflessione teorica su di esso. Per la pro-

rompente innovazione e trasversalità, con cui è stato concepito il progetto in ottica interamente digitale, *Lingua Madre* del LAC di Lugano riceve il Premio Hystrio-Digital Stage.

Testimonianze, ricerca, azioni di Teatro Akropolis

A Teatro Akropolis, diretto da David Beronio e Clemente Tafuri, va il Premio Hystrio Digital Stage per la coraggiosa scelta di dedicare l'edizione 2020 del Festival *Testimonianze, ricerca, azioni* all'approfondimento. Utilizzando il mezzo digitale, hanno creato occasioni di confronto tra artisti e pubblico, uno spazio per generare consapevolezza e tornare in scena forti di questo esercizio collettivo. Una proposta attiva e di alta qualità per rispondere alla crisi, spostando con intelligenza il cuore del Festival dalla rappresentazione artistica alla riflessione tutta contemporanea sul ruolo del teatro nella nostra società.

In apertura, Federica Fracassi, Andrea De Rosa e Daria Deflorian con Antonio Tagliarini in diretta Zoom; nella pagina precedente, in alto, Antonio Viganò e Marika Johannes di teatro la ribalta-Accademia della Diversità e Silvia Gribaudo in diretta Zoom; in basso, Gabriele Paolocà e Michele Altamura di VicoQuartoMazzini; in questa pagina, nella foto in basso, da sinistra, Enrico Deotti, di Teatrino Giullare, David Beronio e Clemente Tafuri, di Teatro Akropolis e Carmelo Rifici, Angela Demattè, Paola Tripoli, Lorenzo Conti, Francesca Sangalli e Riccardo Favaro, di Lac Lugano; qui a fianco, Mario Perrotta e Claudia Cannella, i presentatori della serata.



Premio Hystrio-Scritture di Scena il vincitore e i segnalati



La giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena – formata da Ferdinando Bruni (presidente), Federico Bellini, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Renato Gabrielli, Tindaro Granata, Stefania Maraucci, Roberto Rizzente, Letizia Russo, Francesco Tei e Diego Vincenti – dopo lunga e meditata analisi dei 249 copioni in concorso, ha deciso, all'interno di una rosa di otto testi finalisti (*Uccellini* di Rosalinda Conti, *Caini* di Mario De Masi, *Amore storto* di Christian di Furia, *Anna* di Tommaso Fermariello, *Elia Kazan. Una storia americana* di Matteo Luoni, *Omissis* di Alessandro Paschitto, *Tragedia automatica* di Giuseppe Pipino, *Edera* di Giulia Trivero), di assegnare il Premio Hystrio-Scritture di Scena 2021 a:

Amore storto di Christian di Furia

La storia di un rapporto d'amore controverso: quello tra lo scrittore Cesare Pavese e Bianca Garufi. Una decina d'anni di dialoghi e di incontri si comprimono nel tempo breve di un pomeriggio al tavolino di un caffè. Con le sue frasi mozzate, i silenzi, il carico dei sottintesi, *Amore storto* è il sensibile distillato teatrale di una stortura affettiva. La riluttanza e l'impotenza di lui. L'indulgenza e la tensione all'ascolto di lei. La consapevolezza di ciò che potrebbe succedere, ma non accadrà mai. Un tema che avrebbe potuto scivolare facilmente nel mélo, che invece di Furia affronta con empatico ma lucido argomentare e con una scrittura di nervosa e incisiva contemporaneità.

La giuria ha poi deciso di segnalare:

Tragedia automatica di Giuseppe Pipino

Un testo che si inserisce in un filone molto frequentato, quello delle rivisitazioni moder-

ne e non convenzionali del mito, che getta luce, senza ingombro letterario, su una qualità di tensione tra generazioni che è propria dei nostri giorni. L'idea di Agamennone/automa regge fino alla fine, generando paradossi in situazioni teatrali ben costruite, sempre in bilico tra dramma e grottesco. La ricerca linguistica, al tempo stesso colta e divertita, non risulta mai gratuita; i dialoghi sono incalzanti e senza cali di ritmo.

Sono stati inoltre segnalati:

Edera di Giulia Trivero

segnalazione In Scena!

Italian Theatre Festival New York

Il testo si interroga in maniera fresca, lucida e sensibile su questioni di cruciale importanza per chi, come il Festival In Scena!, si dedica a indagare l'ambito del confronto interculturale. La necessità di un'integrazione fondata su comprensione e accoglienza della diversità culturale pone infatti interrogativi di difficile soluzione, relativi alle limitazioni da imporre lecitamente all'identità culturale in nome dell'integrazione stessa. *Edera* offre un ottimo punto di partenza per approfondire que-

sta indagine negli Stati Uniti, anche rispetto al lavoro di trasposizione in un'altra lingua e in un'altra cultura.

Uccellini di Rosalinda Conti segnalazione PAV/Fabulamundi Beyond Borders?

In collaborazione con Fabulamundi Playwriting Europe la giuria attribuisce la segnalazione Beyond Borders? a *Uccellini* di Rosalinda Conti, per una scrittura che consegna il mistero delle relazioni alle dinamiche latenti delle battute, agli spazi vuoti, agli a capo, il tutto con un ritmo lineare, sostenuto, asciutto. Un testo in grado di far dialogare i suoi protagonisti con il non detto, articolando moventi e stati d'animo senza quasi mai ricorrere a didascalie. Il confine, in questa partitura a tre voci, è una ferita inquieta, sospesa, umana.

Anna di Tommaso Fermariello segnalazione Situazione Drammatica Il copione

Anna è un nome che può essere letto da destra verso sinistra e viceversa, come a indicare, segretamente, che può essere letto come fossimo testimoni o artefici, oppure vittime o carnefici. La scrittura di Fermariello è scarna e diretta, come se non avesse paura di dare nome alle mostruosità dell'animo umano; ha il pregio di creare un ambiente desertico, grazie a un linguaggio apparentemente povero condizionato dallo slang televisivo di questi tempi. Colpisce, in *Anna*, la mancanza di empatia dei personaggi, che costruiscono relazioni senza possibili vie di fuga; eppure i loro ragionamenti sono lo specchio che dovrebbe condurci a una via d'uscita... se fossimo diversi da loro.

PREMIO MARIANGELA MELATO A GABRIELE PORTOGHESE E GIULIA VIANA

Ospite dal 2015 del Premio Hystrio, il Premio Mariangela Melato, assegnato dall'omonima associazione capitanata dalla sorella Anna Melato, è stato quest'anno assegnato a Gabriele Portoghese e a Giulia Viana. Il primo, «attore di intelligenza tagliente e lucida», ha lavorato, tra gli altri, con Giorgio Barberio Corsetti, Ferdinando Bruni, Fabio Condemi, Giòrgina Pi e Valerio Binasco. La seconda, che ha al suo attivo collaborazioni con il Teatro dell'Elfo, con Zaches Teatro, con Lab121 ed è fondatrice con Giacomo Ferrau della Compagnia Eco di Fondo, riceve il Premio per «quella forza, quell'intensità, quell'incandescenza, quell'energia, quella lucida follia, quella concretezza ruvida o quella lievità lunare sempre frutto di un pensare ragionato e del gran controllo di quel suo corpo minuscolo che sa riempire la scena anche nello stare immobile».



Premio Hystrio alla Vocazione i vincitori e i segnalati

Dopo accurata valutazione dei 260 iscritti al Premio Hystrio alla Vocazione 2021, 40 di loro sono stati ammessi alle selezioni finali di Milano. In questa sede la giuria – composta da Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Monica Conti, Veronica Cruciani, Filippo Dini, Jurij Ferrini, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Roberto Rustioni, Gilberto Santini, Serena Sinigaglia e Walter Zambaldi – ha deciso all'unanimità di assegnare il Premio Hystrio alla Vocazione 2021 a **Maria Luisa Zaltron** e **Alessio Zirulia** e il Premio Ugo Ronfani, destinato ai più giovani partecipanti al Premio alla Vocazione con un percorso formativo ancora da concludere, a **Chiara Stassi**.

Queste le motivazioni:

Maria Luisa Zaltron, 25 anni, di Padova, diplomata alla "Nico Pepe" di Udine, ha molte frecce al suo arco: intensa fisicità, intelligenza interpretativa, eccellente vocalità. Qualità declinate con matura consapevolezza nella svalvolata insegnante di danza de *La regina dei cappelli* di Vittorio Franceschi, ma anche nel gioco al massacro di coppia di *Clôture de l'amour* di Pascal Rambert e nella *Canzone arrabbiata* di Nino Rota.

Alessio Zirulia, ligure, 24 anni, diplomato alla Scuola del Teatro Nazionale di Genova, ha colpito la giuria per la vivida duttilità mostrata nel toccare registri diversi: dall'aspirazione esistenziale del migrante di *La notte poco prima della foresta* di Kòltes a un Kostja

cechoviano con i piedi ben piantati nella contemporaneità, passando per un convincente Macbeth ventenne adrenalinico e visionario.

Dal 2015 il Premio Hystrio ha istituito il "Premio Ugo Ronfani", riconoscimento attribuito quest'anno a **Chiara Stassi**, siciliana di Salemi, ventunenne, che, nel suo pur breve percorso artistico, lascia già intravedere promettenti qualità interpretative, sia nelle corde comiche sia in quelle più introspettive. Come ha ben dimostrato passando con disinvoltata freschezza da Eve Ensler a Stefano Benni, da Cechov a De André.

Accanto ai vincitori, la giuria ha ritenuto opportuno segnalare: **Simone Tudda**, cosentino venticinquenne, diplomato alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano, per l'ottimo livello dei suoi mezzi espressivi, che già utilizza con matura consapevolezza, sia nei classici (Büchner, Pirandello, Shakespeare) che nei contemporanei (Joele Anastasi).

Nella pagina precedente, Giuseppe Pipino, Rosalinda Conti, Giulia Trivero, Tommaso Fermariello e Christian di Furia segnalati e vincitore del Premio Hystrio-Scritture di Scena 2021 con Ferdinando Bruni (presidente della giuria 2021), Laura Caparrotti per InScena! e Tindaro Granata per Situazione Drammatica/Il copione; nel box, Anna Melato e Giulia Viana, vincitrice del Premio Mariangela Melato con Gabriele Portoghese; in questa pagina, i vincitori e i segnalati del Premio Hystrio alla Vocazione 2021: dall'alto, Maria Luisa Zaltron, Alessio Zirulia, Chiara Stassi e Simone Tudda; in basso, un momento della premiazione.



Green Pass libera tutti. O forse no

Una riflessione sulle ripartenze in sicurezza, un appello all'aggiornamento urgente dei protocolli e al bisogno di interlocuzione con le istituzioni per tutelare la comunità teatrale e il suo pubblico.

di Valeria Brizzi e Arianna Lomolino



Milano, Castello Sforzesco (foto: Giovanni Daniotti)

Abbiamo tirato tutti un sospiro di sollievo alla riapertura delle attività teatrali, ed è stato un piacere, e anche un privilegio, tornare in scena, rimettere in moto le macchine organizzative e rivedere il pubblico occupare la platea. È certo che i mesi estivi abbiano dato un iniziale slancio alla ripresa delle attività del settore dello spettacolo dal vivo, merito anche delle programmazioni all'aperto, che, nel rispetto delle capienze limitate e delle norme di sicurezza, si sono svolte con regolarità, dalla Liguria, con i suoi due appuntamenti a ponente, Festival Teatrale Borgio Verezzi e Terreni Creativi ad Albenga della compagnia Kronoteatro – organizzato nonostante l'esclusione dal sostegno ministeriale –, alla Lombardia dove si sono svolti l'Estate Sforzesca, Il Giardino

delle Esperidi, L'ultima Luna e Tramedautore; dalla Biennale di Venezia all'Estate Teatrale Veronese, nella suggestiva cornice del Teatro Romano; dal Festival OperaEstate di Bassano a Kilowatt Festival di Sansepolcro; dal Festival dei Due Mondi di Spoleto al Santarcangelo Festival in Romagna; dal Campania Teatro Festival (già Napoli Teatro Festival), alla stagione del Teatro Greco di Siracusa. Posticipato all'autunno il consueto appuntamento con il Festival delle Colline Torinesi, mentre si conferma tra le proposte autunnali RomaEuropa Festival. Il grande assente della stagione è Primavera dei Teatri, il Festival organizzato dalla compagnia Scena Verticale a Castrovillari che ha annullato la ventiduesima edizione, complice l'inefficienza della Regione Calabria (vedi articolo pag. 110).

La storia non si fa nel Palazzo

Dalle programmazioni dei festival estivi la ripartenza si è estesa anche alle stagioni teatrali, che sono riprese, non senza timori e incertezze. Ad esempio, a Milano il Piccolo Teatro ha presentato la stagione solo fino a fine 2021, la stessa prudenza si vede anche a Roma, dove le programmazioni dei teatri India (che dalla stagione 2022-23 sarà orfano della consulenza artistica di Francesca Corona) e Argentina non sono ancora disponibili oltre il mese di novembre. Il trend generale è comunque "riaprire", le stagioni teatrali sono in corso nella maggior parte dei teatri italiani, con tutte le difficoltà del caso, soprattutto per gli spazi piccoli, che con la capienza al 50% hanno una prospettiva di entrate da "sbigliettamento" pressoché nul-

la e che certamente non possono fare affidamento su un pubblico di soli "conviventi" e "congiunti" (il che, si sa, consentirebbe di riempire i posti vicini). Rimane poi irrisolta la situazione per i lavoratori e le lavoratrici dello spettacolo, perché parte importante delle misure di welfare, annunciate come una svolta storica dal Ministro Dario Franceschini, entreranno in vigore a partire dal 2022 (e intanto?).

Il 18 settembre, 29 realtà rappresentative del comparto hanno indetto una conferenza stampa dall'eloquente titolo "Nessuna giornata storica" per presentare un documento, consegnato alle istituzioni, che sottolinea il permanere della necessità di riforma del settore, una riforma non solo auspicata ma alla quale rappresentanze sindacali e associazioni di categoria hanno contribuito nelle sedi stabilite dallo stesso Ministero e che, però, hanno finito per essere accantonate dal lavoro svolto dai tavoli tecnici ministeriali. Le istanze presentate sono insomma rimaste dimenticate sullo sfondo, come le proposte di legge depositate alla Camera e in Senato tra novembre 2020 e maggio 2021. I punti principali rimangono gli stessi: dal riconoscimento effettivo della discontinuità del lavoro artistico alle indennità di maternità, paternità e malattia, fino all'istituzione di un fondo di emergenza per coprire le giornate di lavoro annullate nel 2021. A questo quadro di richieste disattese si aggiunge il fatto che a maggio 2021 sono stati sospesi i sostegni rivolti ai lavoratori dello spettacolo dal vivo, una scelta che mostra in maniera piuttosto evidente quanto, a livello decisionale, la condizione di salute del settore e dei suoi lavoratori sia ancora ignorata, o posta decisamente in secondo piano. Questo nonostante, a parole, sia stata riconosciuta in varie sedi la capacità di creare ricchezza da parte del comparto delle attività culturali.

Una ventata di ottimismo ha percorso i teatri alla notizia, di portare la capienza delle sale all'80%, senza obbligo di distanziamento. Aumentare gli ingressi, almeno potenzialmente, darà certo maggiori

chance a un maggior numero di sale di riaprire senza la certezza di "andare in perdita". Ma aprirà un altro grande tema, su cui è al momento difficile fare previsioni: il pubblico. Come si comporterà il pubblico di fronte alla proposta di andare a teatro tenendo la mascherina, sedendosi gomito a gomito con altre persone? Gli spettatori, anche i più affezionati, avranno ancora voglia di condividere quella esperienza "dal vivo" facendosi carico di tutti i rischi, gli obblighi, i protocolli che comunque saranno necessari ancora per chissà quanti mesi? O non preferiranno comunque aspettare di tornare a una qualche "normalità". Fare previsioni è molto difficile. Dati in proposito non ce ne sono. O non ce ne sono a sufficienza, né quantitativi né tantomeno qualitativi. E non basta forse guardare alle stagioni estive per trarne qualche auspicio.

Oltre la pandemia e oltre il Fus

Il Decreto Legge del 23 luglio 2021 ha prorogato lo stato di emergenza al 31 dicembre 2021, stabilendo che è possibile l'accesso alle sale teatrali solo tramite la certificazione verde Covid 19 (green pass). Se per il pubblico l'obbligo resta (che sia la capienza della sala al 50% o all'80%), è sui lavoratori che permane il vuoto normativo più consistente. Per loro, infatti, pur in possesso del green pass, i protocolli sono rimasti quelli del decreto riaperture, quando la situazione pandemica era di tutt'altro tipo, a cominciare dai carichi sulle strutture sanitarie. Quindi parliamo di obbligo di tampone antigenico con esito negativo per tutto il personale operante su palco, da ripetere per tutto il periodo di lavoro prestabilito (ricordiamo che la validità di un tampone è di 48/72 ore, pertanto se il periodo di lavoro si estende ai quattro o cinque giorni, il conto è presto fatto): per gli attori gli spostamenti tra camerino e palco rimangono consentiti solo con mascherina e distanza interpersonale di 1,5 metri quando non in scena, ugualmente per tecnici e maestranze che, nonostante green pass e tampone negativo, devono

continuare a indossare la mascherina in tutte le operazioni di montaggio, carico, scarico, spostamenti.

Se la politica non interviene tempestivamente sull'adeguamento dei protocolli, dunque, l'aggravio sugli esercizi teatrali diverrà sempre più pesante, allontanando la possibilità di ritorno alla normalità lavorativa del pre-pandemia o quantomeno a una convivenza coscientemente gestita. In questo senso il green pass obbligatorio non sembra una soluzione buona per tutti. I più forti (e maggiormente sovvenzionati) potranno continuare a permettersi investimenti in dispositivi e tamponi per i loro lavoratori, ma i più piccoli? Come riusciranno a fare fronte a questi costi aggiuntivi per garantire la sicurezza sui posti di lavoro? E come inciderà il dato incontrovertibile della riduzione sensibile degli incassi, sulle compagnie ospiti delle stagioni teatrali, che ne pagheranno il prezzo più alto? Con le capienze ridotte, infatti, non cambieranno le regole delle ospitalità a percentuale su incasso: non potendo essere garantita la capienza al 100% le compagnie subiranno inevitabilmente un calo degli incassi, senza nessuno sgravio dei costi Siae tradizionalmente previsti da questa tipologia di contratto. I teatri inoltre, per le stagioni 2021-22, si sono giustamente preoccupati di recuperare le date perse nel corso della stagione 2019-20, privilegiando la programmazione di nuove produzioni interne e rimandando così le proposte da compagnie ospiti a stagione "da destinarsi", se mai ci sarà un recupero.

Siamo di fronte a una ripartenza, quindi, che non si pone il problema del mercato reale, che sicuramente non riuscirà ad assorbire le nuove produzioni degli ultimi due anni in un'unica stagione. Una risposta cruciale su questo fronte dovrebbe arrivare dal Fus che – ci auguriamo – vista anche l'apertura a molte realtà che sono rimaste escluse fino al 2021, segni per la triennalità 2022-24 una presa di coscienza di questi problemi di gestione e intervenga a sostegno delle realtà virtuose che stanno resistendo, nonostante tutto. ★

Dostoevskij, romanziere rivoluzionario, drammaturgo suo malgrado

Non firmò una sola riga per il teatro, eppure i testi di Fëdor Dostoevskij sono oggetto di innumerevoli adattamenti, traduzioni, trasposizioni teatrali e televisive, affascinando registi del calibro di Copeau, Visconti, Strehler, Stein, Ronconi.

di Fausto Malcovati



Ossimoro magnifico: un drammaturgo che non ha scritto una sola riga per il teatro. Sì, Dostoevskij è tra i più popolari drammaturghi degli ultimi due secoli, eppure non c'è un solo testo teatrale firmato da lui. A dire il vero, subito la sua opera ha attirato gli uomini di teatro: a pochi mesi dall'uscita di *Delitto e castigo*, l'autore riceve una richiesta di riduzione teatrale del romanzo. Detto fatto, la riduzione viene completata e consegnata a Dostoevskij, che la legge e l'approva. Ma ha fatto i conti senza l'oste: la censura interviene e blocca tutto. Veto assoluto: indecente far vedere a teatro la storia di uno studente squattrinato che uccide a colpi di scure una vecchia usuraia, storia improponibile, diseducativa. Così, finché è vivo, Dostoevskij viene tenuto lontano dalle scene. Ma passano pochi anni ed è subito un boom di riduzioni: più famosa di tutti quella a opera di Nemirovič-Dančenko, nel 1910, *I fratelli Karamazov*, addirittura in due serate, con i più famosi attori del Teatro d'Arte. E tre anni più tardi, sempre a opera

di Nemirovič, una nuova sfida, altrettanto riuscita: frammenti de *I demòni*, intitolata *Nikolaj Stavrogin*. Segue a ruota la Francia, che si affretta a seguire l'esempio del Teatro d'Arte: Jacques Copeau riduce per la scena *Delitto e castigo*, ne viene fatta una prima messinscena nel 1911 al Théâtre des Arts (Jouvet è Padre Zosima), ripresa poi due anni dopo con la regia dello stesso Copeau, al Vieux Colombier. Anche l'Italia viene contagiata dalla febbre dostoevskiana: nel periodo tra le due guerre, per esempio, è Tatiana Pavlova a portare in scena una riduzione di *Delitto e castigo*, poi la diva Alda Borelli è Nastas'ja Filippovna ne *L'idiota* e Fausto Cialente è Raskol'nikov in *Delitto e castigo* nel 1927.

Da Visconti a Mauri, i lati oscuri dell'anima

Ma più interessante, complessa, lunga è la storia della fortuna di Dostoevskij nel periodo postbellico. Comincia **Luchino Visconti** nel 1946 con *Delitto e castigo* nella riduzione di Gaston Baty. Guida la gloriosa Compagnia dell'Eliseo: Morelli-Stoppa-Benassi

con un giovane Massimo Girotti, reduce dal successo di *Ossessione* e la diva dei telefoni bianchi Mariella Lotti. Uno spettacolo che fece epoca, sia per la scenografia di Mario Chiari, una costruzione con scale, piccoli ambienti sovrapposti, luci inquietanti, sia per la magnifica bravura degli interpreti (in parti minori Giorgio De Lullo, Arnoldo Foà). La stessa riduzione viene usata da **Giorgio Strehler** nella prima stagione del Piccolo, orientata – come dimostra lo spettacolo inaugurale, *Bassifondi di Gor'kij* – verso testi e autori poco frequentati nel ventennio fascista. Il suo *Delitto*, molto stanislavskiano, vede in scena Lilla Brignone, Gianni Santuccio e uno stuolo di giovani che di lì a poco faranno molto parlare di sé: Marcello Moretti (il suo sublime Arlecchino), Franco Parenti, Giancarlo Sbragia.

La versione dei *Karamazov* di Copeau viene ripresa al Manzoni di Milano nel 1953 con i transfughi dal Piccolo Lilla Brignone e Gianni Santuccio, a cui si unisce **Memo Benassi**, che firma anche la regia.

Nel 1957 **Diego Fabbri** scopre Dostoevskij,

prende in mano *I demòni* e ne fa una riduzione molto ammirata con il Teatro Stabile di Genova, diretta da **Ivo Chiesa**: guidano il cast tre assi ancora non affermati come Enrico Maria Salerno, che è il perverso Stavrogin, Tino Buazzelli, l'ambiguo Pëtr Verchovenskij e Gastone Moschin, il tormentato Šatov.

Nel 1968 **Vittorio Gassman** si prende una pausa dalla tumultuosa carriera cinematografica, tra due film di Dino Risi, *Il Tigre* e *Il profeta*: affronta il tortuoso monologo tratto da *Memorie dal sottosuolo*: «Sono un uomo maligno, sono un uomo malato...» in un applaudito *one-man-show*, *Dkbc* (quattro frammenti tratti da Dostoevskij, Kafka, Beckett, Corso). Più di vent'anni dopo, nel 1993, **Glaucio Mauri** inizia una lunga, appassionata frequentazione dei romanzi dostoevskiani con *L'idiota*, a cui seguono *Delitto e castigo* nel 2005 e *I fratelli Karamazov* nel 2019: protagonista dei tre spettacoli il duttile, poetico, inquieto Roberto Sturno, che è di volta in volta il principe Myškin, Raskol'nikov e Alëša.

Ronconi e Stein, i maratoneti

Un capitolo fondamentale in questa cronaca lo scrive **Luca Ronconi**: nel 1998 mette in scena, in due serate, *I fratelli Karamazov*. Prende il romanzo dall'inizio alla fine e, in pochi quadri di ampio respiro, ci racconta l'intera vicenda. Ronconi è sconcertato dalla «sfrontatezza con cui Dostoevskij solleva gli eterni quesiti della cultura occidentale», dichiara che «la prosa dostoevskiana è percorsa da una fitta trama di relazioni semantiche, emotive, immaginative che rendono difficili i tagli», donde la lunghezza dello spettacolo, sette ore e più. In questa maratona coinvolge i suoi attori feticcio, da Massimo Popolizio (un appassionato, irruente Dmitrij) a Galatea Ranzi (Katerina, l'accusatrice di Dmitrij), da Massimo De Francovich (un impressionante Grande Inquisitore) a Riccardo Bini (insinuante Smerdjakov), da Antonio Piovaneli (Padre Zosima, il monaco che predica l'amore) a un allora quasi sconosciuto Pierfrancesco Favino (l'irritante Rakitin). Altra maratona di stressante lunghezza (dodici ore, pause comprese, ventisei attori in scena: causa, perciò, di enormi difficoltà di produzione e circolazione dello spettacolo): *I demòni* con la regia di **Peter Stein** del 2009. Anche qui quasi per intero la torbida vicenda del gruppo di terroristi guidati da Stavrogin e Verchovenskij. Una compagnia di giovani, con Maddalena Crippa, energica Varvara, Fausto Russo Alesi, allucinato Kirillov, e Pia Lanciotti,

Elia Shilton, Ivan Alovio. Un grande successo, anche se si svolgeva nello scomodo, dispersivo Hangar Bicocca di Milano.

Ci sarebbero da citare altre edizioni dei *Karamazov*, come quella di **Marinella Anacleto** a Bari e di *Delitto*, alcune forse non indimenticabili, come quella molto bizzarra di **Bogomolov**, dove Raskolnikov era un uomo di colore e Porfirij apertamente gay, o quella della coppia **Rubini-Lo Cascio**, intelligente ma poco vista. Poi, frequentissimi, sono i monologhi tratti da singoli capitoli dei romanzi o da racconti brevi: prima fra tutti *La leggenda del Grande Inquisitore*, vista al Piccolo Teatro nel 2008 con un magistrale Bruce Myers diretto da **Peter Brook**, e nel 2014 con un non minor impressionante Umberto Orsini. **Gabriele Lavia** e **Mario Sala** hanno raccontato, in due diverse versioni, *Il sogno di un uomo ridicolo*, mentre **Fausto Russo Alesi**, diretto da **Serena Sinigaglia**, in *Ivan* ha concentrato tre capitoli dei *Karamazov* con uno stupefacente estro istrionico.

Il successo degli sceneggiati Rai

Last but not least, la Rai. Evviva la Rai. Se molti milioni di italiani hanno sentito almeno una volta nominare il romanziere russo, anche se poi la mole dei romanzi li ha impensieriti, è grazie alla Rai. Gli sceneggiati tratti da Dostoevskij hanno tenuto incollate al piccolo schermo intere famiglie, ansiose di sapere se Raskol'nikov veniva alla fine scoperto e condannato, e se l'innocente Dmitrij Karamazov andava davvero all'ergastolo nonostante un macroscopico errore giudiziario. Si comincia nel 1958 con *Umiliati e offesi* di **Vittorio Cottafavi**, star Anna Maria Guarnieri ed Enrico Maria Salerno, reduce dai *Demòni* a Genova.

Ma il primo vero trionfo è *L'idiota* del 1959, regia di **Giacomo Vaccari**, che consacra il successo (e la bravura) di Giorgio Albertazzi, biondissimo, spaesato, commovente principe Myskin. Accanto a lui un cast di prim'ordine: Gian Maria Volonté, magnifico Rogozin, un'irruente Anna Proclemer come Nastas'ja Filipovna, e poi Annamaria Guarnieri, Lina Volonghi, Gianni Santuccio.

Ormai Dostoevskij fa gola a tutti: **Anton Giulio Majano**, maestro dello sceneggiato, si lancia nel 1963 in *Delitto e castigo* con una serie di divi televisivi di quegli anni, Luigi Vannucchi, Glaucio Onorato, Mario Feliciani, la veterana di sceneggiati Ilaria Occhini e la giovanissima Loretta Goggi.

E finalmente arrivano *I fratelli Karamazov* del 1969, sette puntate dirette da **Sandro Bolchi**: gli ascolti schizzano alle stelle, 15 milioni di spettatori a puntata. Le fan di Umberto Orsini e Corrado Pani impazziscono, Lea Massari affronta Carla Gravina in sanguinose battaglie amorose, Salvo Randone è il debosciato padre Karamazov, Antonio Salines il viscido servo-fratello Smerdjakov. E poi ci sono le musiche di Piero Piccioni, i costumi di Ezio Frigerio. Insomma il meglio della (rimpiantissima) Rai degli anni Sessanta. E, una volta tanto, la gente, finita la puntata, andava in libreria a chiedere una copia del romanzo. Qualcuno, è vero, arretrava quando gli portavano i due o tre volumi delle varie edizioni in commercio, ma molti lo hanno comprato e (forse) letto. Evviva! ★

In apertura, *I fratelli Karamazov*, regia di Luca Ronconi; in questa pagina, *I demòni*, regia di Peter Stein (foto: Luca d'Agostino).



Longhi e il Piccolo Teatro fra Europa, drammaturgia, politica e sostenibilità

Il neo direttore del teatro milanese ci racconta la sua declinazione del "teatro d'arte per tutti". La centralità del lavoro drammaturgico, la sensibilità sociale ed ecologica come parole guida di un progetto ancora in parte da costruire.

di Diego Vincenti

L'inizio non è stato dei più semplici. Prima i litigiosi balbettii del Cda, poi il trasloco milanese da Fondazione Ert, con immediata occupazione del Chiostro da parte dei lavoratori e delle lavoratrici dello spettacolo. Il tutto vissuto (ovviamente) nel gelido abbraccio della pandemia. Insomma: è ormai passato quasi un anno ma la nuova direzione di Claudio Longhi al Piccolo è ancora tutta da scoprire. Perfino l'inizio di stagione non porta la sua firma. Al momento il segnale più forte è venuto da *Ogni volta unica la fine del mondo*, palinsesto estivo affidato alla cura di Marta Cuscunà, Marco D'Agostin e Iacasadargilla. Scelta in discontinuità con il passato. E caratterizzata da un ampio sguardo multidisciplinare. Sensibilità che dovrebbe essere centrale nella nuova direzione.

Longhi, quanto sente suo questo inizio di stagione?

È frutto di una serie di decisioni maturate prima di me. Ma non ne prendo le distanze. È an-



che un modo per fare il punto su dove eravamo e su dove possiamo andare.

Nelle scorse settimane ha condiviso alcune parole chiave: drammaturgia, repertorio, internazionalità.

Mi riconosco in queste categorie. Credo appartenga al nostro presente il bisogno di drammaturgia, dopo una lunga stagione in cui l'accento è stato messo su altri aspetti dell'esperienza teatrale. C'è una ripresa del gusto di raccontare storie, per quanto in forme problematiche, critiche, decostruite. Il modo migliore per mettere ordine. Centrale sarà la riflessione politica, collegata alla città e alla dimensione comunitaria, al modo di intendere gli spazi pubblici e la cittadinanza. Anche al tema della sostenibilità vorrei dare continuità, nella sua accezione più ampia.

Emerge da più parti la necessità di un confronto con discipline diverse, spesso nell'orizzonte delle scienze sociali. È un segno dei tempi?

Sì, assolutamente. E il nostro cercare un'interlocuzione con il New European Bauhaus va in questa direzione. Per quanto mi riguarda è una questione di *habitus* mentale. La mia primissima pubblicazione fu sulla rivista *Intersezioni*, operazione fortissimamente voluta da Ezio Raimondi, aperta a questa pluralità di approcci. Il teatro ha in sé la vocazione a essere crocevia, fin dalla tragedia classica è un *pastiche* di saperi.

In questo orizzonte teorico, come vede l'apporto di critica e università?

Quando sono nate le discipline teatrali in Italia, c'è stato subito l'incontro con il terzo teatro. Un dialogo vivo, con il coinvolgimento diretto di tanti docenti. Perfino la ricerca sulle epoche precedenti, si pensi al Cinquecento di un grande studioso come Fabrizio Cruciani, manteneva un legame con la contemporaneità. A un certo punto però è stata fatta una scelta, mettendo al centro non tanto l'approccio storiografico, quanto lo studio del passato. Pur nella difficoltà di una gene-

ralizzazione, oggi ho l'impressione che le cose si stiano rimettendo in moto. Anche nel rapporto fra teoria e pratica, che il nostro sistema fatica a tenere insieme, come ho vissuto sulla mia pelle. Rispetto alla critica, non vedo una comunità coesa. Constato, senza giudizio, una pluralità di metodologie, di sensibilità, di approcci. C'è da capire come si sedimenterà l'esperienza.

Che eredità ha lasciato in Ert?

Credo di essermi mosso all'interno del dna di quel teatro. Il rapporto con l'estero per esempio è sempre stato fortissimo per Ert ben prima di me, basti pensare a Thierry Salmon o a Vie. E lo stesso si può dire della relazione con il territorio. Non parlerei quindi di eredità. Ho agito fra le pieghe di un profilo peculiare, di un'identità.

Si sente un po' più distante dal dna del Piccolo?

Quando lavoravo a *Il ratto d'Europa*, primo progetto di teatro partecipato che feci in Ert, Ruth Heynen mi disse: «È molto Paolo Grassi»... Rimasi colpito. Sono passati settantacinque anni da quando è nato il Piccolo, è il luogo dove si è affermato un teatro di regia oggi in crisi, la stessa parola "regista" sta diventando ingombrante. Però io nel "teatro d'arte per tutti" ci credo ancora. Lo dico con un timbro diverso dal passato. Ma stiamo usando le stesse parole. È un altro modo di stare fra le pieghe.

Cosa deciderà per la consulenza artistica?

Sto riflettendo sul modello dell'artista associato. Immagino un compagno di viaggio con cui interloquire per far emergere il percorso più che il manufatto. Concetto che restituisce l'idea di un ecosistema intorno alla creazione, alimentata da competenze diverse. Con una sorta di ufficio drammaturgia a cui affidare il commento, la nota a piè di pagina, il dialogo con il pubblico. ★

In apertura, un ritratto di Claudio Longhi (foto: Masiar Pasquali).

Un'utopia contemporanea e viva, l'Ert secondo Malosti

L'inattesa nomina a maggio, dopo il triennio alla direzione della Fondazione Tpe, porta il regista e attore torinese al vertice del Teatro Nazionale dell'Emilia Romagna. Una sfida che accetta in piena consapevolezza del suo ruolo al servizio dei cittadini.

di Laura Bevione

«**L**eo de Berardinis, che eleggo qui a mio nume tutelare, diceva che bisognava considerare l'arte teatrale come la sanità: un bene pubblico»: così Valter Malosti, a pochi mesi dalla nomina a direttore dell'Ert. Lo incontriamo alla vigilia dell'inaugurazione della sua prima stagione quale direttore di quello che è forse il più innovativo fra i teatri nazionali italiani.

Qual è, dunque, la sua idea di teatro pubblico?

In questi anni tutti i teatri sovvenzionati hanno dovuto produrre soprattutto con un costante occhio ai numeri. Ed è un impegno che prendo molto sul serio, trattandosi di denaro pubblico. Ma questo deve essere il più possibile investito in progetti culturali e sociali che coinvolgano il più ampio numero di lavoratori dello spettacolo. Un teatro pubblico deve assumersi un rischio artistico e culturale sempre più alto, dando l'opportunità agli artisti di lavorare al meglio evitando l'appiattimento sistematico sui soli numeri. Ert è un teatro pubblico, deve incarnare un ruolo di servizio alla comunità, anzi deve divenire un "generatore di comunità".

In effetti, Ert condensa in sé differenti realtà diffuse sul territorio della regione: quale il suo disegno per tenere insieme queste varie componenti?

La strada per tenerle insieme è restituire a ogni città la propria anima: Cesena, per esempio, è l'unico teatro di una città molto curiosa e interessata in particolare alla musica. Per Modena, invece, ho voluto recuperare un'anima "popolare" di artigianato teatrale che comprende anche i grandi attori della tradizione. A Bologna, si tratta di recuperare due pubblici che, per svariate ragioni, non venivano più a teatro: il pubblico "borghese" e quello "giovane", che non comprende solo gli universitari. Bologna poi è una città molto viva. All'Arena del Sole abbiamo un bellissimo chiostro del Quattrocento che si vede dalle porte di accesso al teatro e vorrei che fosse sempre vivo, un luogo della città sempre aperto, dove poter sostare, prendersi

un caffè, studiare, incontrare gli amici, e gli artisti. Lo stesso vorrei fare anche a Modena: lasciare aperta la porta del teatro.

In questa direzione anche la volontà dichiarata di coinvolgere varie realtà – associazionismo, scuole – del territorio...

C'è qui una grande tradizione di lavoro sul territorio, con i cittadini. La mia idea è che non siamo solo noi a doverci muovere verso le persone, ma il cammino dovrebbe essere vicendevole. Esiste poi un teatro legato al disagio e alle carceri che vanta in Regione tantissime esperienze importanti e che io vorrei aiutare, dialogando e mettendo a disposizione anche artisti importanti, in una logica di collaborazione. Credo, poi, che il corpo sia un tema fondamentale su cui lavorare. Il corpo per gli adolescenti, sta diventando sempre di più, anche a causa delle chiusure forzate di questo ultimo anno e mezzo, un grande tabù e, in qualche modo, una prigione esplosiva dentro la prigione, spaventoso, ipersessualizzato, e illusoriamente conosciuto in una realtà virtuale che sgomenta. Per questo voglio iniziare un discorso sulla drammaturgia fisica all'interno della progettazione di Ert. La rivoluzione è ripartire dal corpo, dalla sua libertà animale e sacra. Da un alfabeto fisico ripulito dagli stereotipi. Nel 2022, inizieremo un lavoro di diffusione delle esperienze di drammaturgia fisica, sia con laboratori sul territorio sia con una rassegna di danza contemporanea che sarà curata da Michela Lucenti, che diverrà tra l'altro, con la sua Compagnia, artista associata di Ert.

Quali sono gli altri progetti a cui sta lavorando come direttore dell'Ert?

Nelle prossime stagioni saranno proposti due omaggi a due grandi artisti emiliano-romagnoli: Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini. Su quest'ultimo, il primo appuntamento a marzo, per l'anniversario della sua nascita, proprio a Bologna; e poi, a novembre, le sue tragedie, messe in scena da giovani registi. Debutteranno anche le attese nuove produzioni di Pippo Delbono, Roberto Latini, Lisa Ferlazzo Natoli e Deflorian/Tagliarini, oltre ai miei *Gemelli veneziani*.



Valter Malosti (foto: Laila Pozzo)

Ha poi riservato molta attenzione alla parte internazionale della programmazione...

È una sezione molto importante: produciamo Christoph Marthaler, Angélica Liddell, Tiago Rodrigues, con due lavori di cui uno prodotto da Ert, e ancora Matthew Lenton e Sergio Blanco. C'è poi Lola Arias, con la sua prima produzione italiana, che apre la stagione dell'Arena del Sole: uno spettacolo realizzato con i cittadini, sul tema della riproduzione e della maternità, attorno al quale abbiamo costruito un percorso di approfondimento chiamato "Matria". E daremo due "tracce" del Festival Vie con installazioni di Pauchi Sasaki e Matias Umpierrez.

Ma altrettanta attenzione anche agli artisti del territorio...

Un teatro pubblico come Ert deve, per statuto, collaborare con le realtà del territorio, anche se non è difficile in una regione come questa, intensamente popolata da compagnie e artisti di grande qualità. In questa prospettiva, co-produrremo i nuovi lavori di Romeo Castellucci/Societas, Teatro della Valdoca, Elena Bucci e Marco Sgrosso, Vetrano-Randisi, Marco Martinelli, Fanny & Alexander. Abbiamo iniziato una collaborazione con Alessandro Berti, Kepler-452, Laminarie, César Brie e attraverso il bando Radar, Ert produrrà un collettivo di giovanissimi artisti (Le Notti). ★

Fuori Luogo La Spezia, dieci anni di teatro, idealismo e irruenza

Nato per offrire opportunità culturali a una città rimasta a margine dei circuiti teatrali nazionali, il Festival spezzino è divenuto residenza artistica, luogo d'incontro con il contemporaneo, per una comunità di spettatori e artisti in continua crescita.

di Matteo Brighenti

Innovare è portare il mondo fuori tra le mura di casa, e insieme fare di quella casa un luogo a parte, un altro mondo possibile. La rassegna "Fuori Luogo, percorsi teatrali nel presente" nasce dieci anni fa dalla "semplice" idea di ospitare, in un territorio come La Spezia, rimasto ai margini dei circuiti nazionali, tanto i maestri della scena contemporanea quanto i gruppi e gli artisti della nuova ondata del teatro italiano degli anni Duemila. «Sentivamo il dovere e la responsabilità – afferma Andrea Cerri, direttore artistico con Renato Bandoli e Michela Lucenti – di perseguire un cambiamento nella vita culturale della periferia di una cittadina intorpidita di provincia, anche solo per il fatto che, a differenza di tanti nostri amici e compagni, avevamo scelto di non abbandonarla in cerca di fortuna nelle grandi metropoli».

Essere e sentirsi "fuori luogo", oltre al dato di fatto geografico-culturale, è un aspetto programmatico, poetico e politico, dell'agire di Fuori Luogo. «Ci mettiamo in discussione di continuo, siamo in costante dialettica con il contesto in cui lavoriamo, cercando la "scomodità", senza tuttavia cadere in atteggiamenti

snobistici o vittimistici, evitando il rischio dell'autoreferenzialità, con l'intento di allargare sempre di più la comunità di spettatori e di artisti».

Partendo da zero, da piccola, ma agguerrita realtà eterogenea e defilata, sono riusciti a radicarsi nella loro comunità, da Fossitermi, periferico quartiere spezzino, al centro della città, e poi a Lerici, a Sarzana e a Santo Stefano di Magra, creando un pubblico vivace e un'intensa attività di produzione, di residenza e di progettazione. «La peculiarità di Fuori Luogo è aver posto l'artista e l'atto creativo al centro del progetto di cambiamento – ragiona Cerri – è nell'idea di avvicinare un pubblico nuovo ai linguaggi dell'espressione teatrale di oggi, formandolo attraverso una pluralità di tentativi scenici, talvolta aspri, talvolta più accessibili, tutti comunque legati dal filo rosso della contemporaneità».

L'attenzione al locale non ha impedito loro di affermarsi sulla scena nazionale: hanno da poco vinto il Premio Radicondoli per il Teatro come miglior progetto creativo. Semplicità e concretezza sono i tratti umani e caratteriali che li accomunano fin dall'inizio. «Fuori Luogo è un contenitore e una vetrina di tutti

i nostri progetti di compagnia (Gli Scarti, Balletto Civile, Scena Madre e Casarsa Teatro), ma allo stesso tempo è un generatore di inaspettati percorsi in un processo di auto-alimentazione e di mutua contaminazione. Per quanto possa apparire anacronistico, per noi ha significato e forza quanto mai attuali il teatro "popolare", il teatro come "servizio pubblico", il teatro come "festa"».

Il suo contributo a *Dieci anni di Teatro Fuori Luogo*, a cura di Maddalena Giovannelli e Francesca Serrazanetti (Scarti Edizioni, 2021), si intitola proprio così: *Una festa*. Il libro è stato presentato lo scorso giugno a Fuori Luogo 10, ovvero le celebrazioni del decennale con spettacoli, frammenti di visioni, incontri dal vivo, riflessioni sugli ultimi dieci anni di teatro in Italia e sulle prospettive per il prossimo decennio, come quelle uscite dal convegno *Le correzioni. Cartoline da un futuro possibile*, coordinato dalla rivista *Stratagemmi-Prospettive teatrali*. «Volevamo che Fuori Luogo 10 – interviene Andrea Cerri – fosse la festa di una comunità di artisti, spettatori, critici, studiosi che si incontra, si riabbraccia e si riconosce in una storia, piccola e periferica, ma che ha voglia di gettare semi per il futuro, partendo anche dai propri errori. Quei quattro giorni rimarranno uno dei ricordi più belli della nostra vita personale e collettiva». A Fuori Luogo 10 sono stati presentati gli ultimi lavori, alcuni ancora in fase di studio o in anteprima, da loro prodotti o sostenuti, di Frigoproduzioni, di Frosini/Timpano, di Francesca Sarteanesi, di Balletto Civile/Michela Lucenti, di VicoQuartoMazzini. «Investiamo sui percorsi artistici e non sui singoli "prodotti". Vorremmo perciò che Fuori Luogo fosse riconosciuto dal Ministero per quello che è già nei fatti e nei numeri: un centro di produzione teatrale. Ci permetterebbe di rafforzare la nostra struttura, il nostro staff, e di dare un respiro ancora più ampio e radicato al progetto». E questo Cerri spera che avvenga «possibilmente prima dei prossimi dieci anni». ★



Un momento del convegno *Le correzioni. Cartoline da un futuro possibile* (foto: Luca Del Pia).

Malagola, uno spazio di apprendimento per formare all'uso della voce

Nasce a Ravenna la Scuola di Vocalità del Teatro delle Albe, un luogo di alta formazione sulle competenze tecniche e poetiche per professionisti della voce in grado di lavorare nello spettacolo dal vivo e nella produzione multimediale.

di Nicola Arrigoni

Malagola è un palazzo settecentesco nel cuore di Ravenna, un palazzotto con giardino che da ottobre 2021 ospiterà la Scuola di Vocalità, diretta da Ermanna Montanari in collaborazione con la direzione artistica di Teatro delle Albe/Ravenna Teatro e la vicedirezione dello studioso Enrico Pitozzi. Mai luogo fu più adatto per diventare spazio di risonanza, una sorta di casa della voce che si fa pensiero. E se è vero che il linguaggio è la casa dell'essere, ecco che Malagola denomina non solo il palazzo, ma la scuola, fortemente voluta da Montanari, che fra i suoi docenti avrà artisti del calibro di Vinicio Capossela, Mariangela Gualtieri, Chiara Guidi, Roberto Latini, Mirella Mastronardi, Meredith Monk, Moni Ovadia, Francesca Proia, solo per fare qualche nome.

La scuola di alta formazione nasce con l'obiettivo di creare nuove figure professionali nell'ambito dello spettacolo dal vivo e della produzione multimediale, e ha la sua radice nella ricerca di Montanari sulla poetica della voce. Il corso di formazione è articolato in cinque sessioni, da ottobre ad aprile 2022, in cui i partecipanti seguono la formazione in aula, prevalentemente connessi con gli approfondimenti teorici e fisiologici in un percorso intrecciato all'esplorazione pratica attraverso workshop con figure di primo piano della sperimentazione nazionale e internazionale. «La Scuola di Vocalità è il luogo in cui si pratica una disciplina gioiosa ed esigentissima attraverso l'avventura della propria voce e del proprio corpo, dove la voce è il corpo, dove ognuno è pianeta sonoro e radice della sostanza, che prenderà forma nel tempo che ci daremo – spiega –. Un luogo plurale, abitato dalla città, in opera con la città, e al contempo separato, concepito in un'ottica di corresponsabilità collettiva, con la consapevolezza che ogni singola nostra cellula ha una storia, ed è depositaria di una memoria non solo sensoriale, ma immaginifica e poetica». Malagola nasce strettamente in connessione con la città di Ravenna: «Dopo l'esperienza delle chiamate pubbliche per il nostro Dante, il sindaco ci ha chiesto di continuare a lavora-



re con la città e ci ha domandato come non disperdere quello che si è fatto e si sta facendo per Dante – prosegue Montanari –. Noi abbiamo proposto il progetto dell'alta Scuola di Vocalità e per tutta risposta il primo cittadino ci ha messo a disposizione il Palazzo Malagola. Ci è parso che tutto tornasse». Scuola e Archivio, un luogo di conservazione e innovazione: questo promette di essere Malagola, uno spazio dinamico, in cui la volatilità della voce diventa scrittura e la scrittura suono. Il palazzo ospiterà i corsi della Scuola di Vocalità e l'Archivio del Teatro delle Albe: «A Malagola troveranno spazio i materiali del nostro archivio – prosegue Montanari –. Al riordino e allo sviluppo del nostro archivio oltre a Nicola Biondi e Dario Taraborrelli sta lavorando Marco Sciotto. Non si tratta semplicemente di ospitare i materiali della storia del Teatro delle Albe, ma di fare di questo un luogo vivo, fatto di documenti, ma anche di scenografie, costumi. Già il nostro archivio funge da risorsa creativa a ogni nostro spettacolo, è fonte di creatività continua, divenire di poesia. L'idea è quella che l'Archivio delle Albe e i materiali siano disponibili per la città, una risorsa aperta per tutti, un libro da sfogliare e che racconta una storia che non è solo nostra, ma è di Ravenna e può diventare patrimonio di tutti. La conservazione implica anche questo: custodire insieme un patrimo-

nio di bellezza».

E in questa direzione va anche la concezione della scuola di vocalità. «L'idea è quella di coinvolgere artisti che hanno e stanno lavorando sulla voce – continua –. A ogni docente verrà chiesto di produrre o lasciare un dono vocale a Malagola, in questo modo non solo la Scuola di Vocalità si ciberà dell'Archivio delle Albe, ma la stessa attività didattica, gli artisti che passeranno da Malagola contribuiranno a creare un archivio vocale di registrazioni, di performance uditive, di brani musicali che qui a Ravenna troveranno la loro casa. La scuola sarà un luogo in cui affrontare la parete nord della voce, la parete degli inciampi e delle cadute, delle "selve oscure", di un'amara solitudine. Luogo dell'attesa. Luogo in cui attrezzarsi per la scalata». Nelle parole di Ermanna Montanari e nel Piccolo Manifesto poetico che ha scritto per sintetizzare gli indirizzi poetici di Malagola c'è tutto lo spessore e la fragilità di un'arte: quella vocalità che si trasforma in melodia, che sa essere racconto e che il Teatro delle Albe ha deciso di offrire alla città e al mondo in un luogo magico e risonante come Palazzo Malagola. ★

Ermanna Montanari durante la conferenza stampa di presentazione della Scuola di Vocalità al Palazzo Malagola.



Vienna e Salisburgo, tra ecologia e politica le riflessioni sui nostri tempi tormentati

I principali festival estivi austriaci recuperano gli spettacoli programmati per l'anno passato. Dai palcoscenici emerge uno spaccato delle contraddizioni e delle fragilità del tempo presente, dalla crisi ambientale all'ascesa dei populismi.

di Irina Wolf

In occasione della sua edizione numero 101, il **Festival di Salisburgo** ha presentato soprattutto quegli spettacoli che non erano potuti andare in scena nel 2020. La regista **Karin Henkel** e il drammaturgo **Tom Lanoye** hanno intrecciato i due drammi shakespeariani *Enrico VI* e *Riccardo III* in un unico testo *Richard the Kid & the King*. All'inizio, la pièce tratta dell'infanzia di Riccardo. La brama di potere e la mancanza di empatia sono il frutto di un'infanzia infelice? L'esempio migliore è la scena del cavallo. Riccardo ne ha desiderato uno ancora prima di avere un regno da cedere al suo posto. E l'ottiene. È sul suo cavallo a dondolo quando le teste mozzate di suo padre e di suo fratello Rutland, chiuse in buste di plastica, vengono gettate con violenza sul pavimento. Un trauma che Riccardo affronta rimanendo immobile.

La seconda parte si concentra invece sull'ambiente politico che circonda il famigerato regnante. Si parla di paura e del desiderio di rimanere al potere malgrado le bugie. Sfere che rappresentano i pianeti fluttuano sulla scena immaginata da Katrin Brack come un disco inclinato. Fumo e luci creano immagi-

ni forti. Non vengono utilizzati né video né macchine teatrali. L'aspetto più significativo è l'*ensemble*, brillantemente coordinato. La parte principale è interpretata da Lina Beckmann, attrice del Deutsches Schauspielhaus di Amburgo. Gli stessi attori sono impegnati in più ruoli in questo dramma reale. Kristof van Boven non è soltanto Enrico VI, ma anche la Regina Margaret, il Principe Edward e Lady Anne – uno spezzatino multigenere di figure apparentemente fragili. Kate Strong e Bettina Stucky interpretano entrambe ruoli sia maschili che femminili. Ma, soprattutto, sono satira e riflessione su se stessi a sfociare nella tragedia in questo stupefacente allestimento.

Dopo più di settecento messinscene in un secolo, *Jedermann* rimane l'appuntamento centrale del Festival di Salisburgo. Il dramma di Hugo von Hofmannsthal fu concepito quale una riscrittura del *morality play* medievale inglese *Everyman*. Il nucleo di *Jedermann* consiste in questo interrogativo: cosa accade quando la morte entra nelle nostre vite? E, oggi, questa tematica è quanto mai attuale. Dopo il suo primo allestimento nel 2017,

Michael Sturminger ha proposto quest'anno una nuova produzione grazie a un cast rinnovato nelle parti principali: Lars Eidinger risplende nella parte del protagonista epónimo, Verena Altenberger è colei che lui sta corteggiando.

Lo spettacolo non è mai stato così femminile. Morte, Fede, Dio e il Diavolo sono tutte parti interpretate da donne. Sturminger, inoltre, mirava a spezzare quei «modelli di pensiero maschili dominanti» e questo è il motivo per cui alcuni personaggi hanno genere fluido. Ciò appare con particolare evidenza nei costumi disegnati da Renate Martin e Andreas Donhauser e che attraversano stilisticamente le epoche – dal Rinascimento al XXI secolo. Malgrado lo spettacolo sia fedele al testo originale di Hofmannsthal, contiene molte scene virate sul comico, per esempio la disputa fra Jedermann e il suo servitore si trasforma in una vera e propria sfida di boxe.

I punti caldi della geo-politica

L'inizio del Festival di Salisburgo, il 17 luglio, ha coinciso con la conclusione della prima parte delle **Wiener Festwochen**. Anche

in questa rassegna sono stati presentati spettacoli che non erano potuti andare in scena nel 2020, come *Catarina e a beleza de matar fascistas* di **Tiago Rodrigues**. Lo spettacolo, costruito nella forma di thriller psicologico, onora la memoria di Catarina Eufémia, una contadina assassinata nel 1954 ai tempi della dittatura di Salazar. Allo scopo di fare giustizia, una famiglia contadina si impegna nel rito annuale dell'omicidio di un politico "fascista". Molti sono già stati giustiziati ma, questa volta, mentre il sequestrato di turno attende l'esecuzione, il fronte unito della famiglia inizia a sfaldarsi. Colui che, secondo la tradizione, dovrebbe uccidere, si rifiuta di farlo. Sorge un conflitto generazionale. Rodrigues tramuta i dialoghi in un dibattito concernente questioni quali libertà, giustizia, lealtà e colpa. Il direttore artistico del Teatro Nazionale di Lisbona esamina la rinascita globale del populismo di destra. Tutti i sette membri della famiglia portano il nome di Catarina e indossano la medesima gonna tradizionale. Soltanto il prigioniero porta un completo elegante. Attenderà la sua esecuzione in silenzio. Per ragioni che non posso rivelare, alla fine il fascista viene liberato. E inizia a tenere un lungo discorso che assomiglia perfettamente a quelli dei politici di estrema destra. In quindici minuti riesce a essere tanto provocatorio da far dimenticare da parte del pubblico di essere soltanto un attore. Alcuni spettatori si alzano e se ne vanno, altri fischiano o intonano canzoni come *Bella ciao*. Il coinvolgimento del pubblico è tale che gli spettatori continuano a commentare e discutere anche dopo la fine dello spettacolo. Oltre a questi nomi affermati, il Festival si è aperto anche alle nuove generazioni di artisti. L'obiettivo è quello di creare uno spazio internazionale in cui dare visibilità a opere contemporanee da tutto il mondo e in cui esaminare le posizioni della cosiddetta "giovane" generazione.

La specialità dell'artista thailandese **Wichaya Artamat** consiste nel portare in scena incontri banali che riflettono direttamente questioni politiche. In *Four Days in September (The Missing Comrade)* l'ambientazione riveste molta importanza. Sul palco ci sono moltissimi salvagenti. Rappresentano le paperelle di gomma gialle che i manifestanti usarono per proteggersi nel 2020. D'altro lato, l'antiquata ventola a soffitto, che serve anche come dispositivo di illuminazione, simboleggia il sovrano (nell'inno thailandese, egli «mantiene fresche le teste dei cittadini»). Lo spettacolo è costruito su quattro date: il primo settembre (1990), l'11 settembre (2001), il 19 set-

tembre (2020) e il 21 settembre (2032). Due di esse coincidono con momenti significativi della storia thailandese. Eccetto il suono inusuale della lingua thai, il divertente allestimento non è esteticamente diverso dal teatro occidentale contemporaneo, con video *live* e proiezioni di foto tratte da giornali.

Il regista britannico **Alexander Zeldin** ha proposto *Faith, Hope and Charity*. La prima parte dell'acclamata trilogia *The Inequalities* racconta di un gruppo di persone diverse che si incontrano in un fatiscente centro sociale per avere un pasto caldo e per cantare insieme in un coro. L'austerità ha devastato l'Inghilterra. Sul palco appare decisamente terribile e piove dal soffitto del centro sociale. Dietro il banco della cucina c'è il cuoco Hazel, un po' rude ma dal cuore d'oro. Tutti sono costretti a mostrare la propria essenza – il direttore del coro balbuziente, la sensibile madre in carriera, il giovane autistico, la rifugiata dal Sudan. La vera forza della pièce, nondimeno, consiste nella sua struttura metaforica e allegorica. Zeldin, un bambino prodigo che già dirigeva all'età di sedici anni, accuratamente rende sfocata la linea invisibile che separa ciò che accade sul palco dal pubblico. Mette in scena il proprio testo molto realisticamente ricorrendo a un *ensemble* di dilettanti e di professionisti. Le figure sviluppano profondità e multidimensionalità. La musica è il motivo centrale della serata ed è pensata quale mezzo per simboleggiare la speranza che ancora sopravvive pur nella disperazione dilagante. E, tuttavia, la trama non concede alcuna illusione di salvezza o di ripresa.

In chiave ambientalista

Dopo la pausa estiva e mentre il Festival di Salisburgo è ancora in corso, il 24 agosto è iniziata la seconda parte delle Wiener Fest-

wochen. Per il suo nuovo spettacolo, il gruppo performativo **Nature Theater of Oklahoma**, fondato venticinque anni fa da Kelly Copper e Pavol Liška, ha deciso di destrutturare la forma tipica dell'opera con una storia di fantasmi ambientata dopo un'apocalisse climatica. In *Burt Turrido. An Opera* un naufrago viene salvato dall'annegamento dallo spirito acquatico Emily, che lo deposita sulla spiaggia di un'isola un tempo lussureggiante diventata quasi inabitabile. L'uomo è battezzato con il nome di Burt Turrido e diventa uno schiavo della regina Karen e del re Bob, che governano questa Repubblica delle Banane (un tempo la Groenlandia). Burt dovrebbe anche agire quale donatore di sperma per assicurare continuità alla dinastia. Nel libretto, basato sull'*Olandese volante* di Richard Wagner, c'è un miscuglio di tematiche quali migrazione, cambio climatico, autoritarismo e colonialismo. L'autenticità dello spettacolo risiede piuttosto nella sua estetica che ricorda drammi amatoriali con sipari mobili e sagome di cartone spostate manualmente. L'intreccio viene cantato su melodie che virano verso la musica *country*, brillantemente implementata sul palcoscenico da un quintetto che esegue anche le danze.

Una critica sociale spudoratamente allegra, originale e divertente, ma la durata di quattro ore risulta faticosa a causa delle infinite ripetizioni nella musica e nella coreografia. Alla fine, tuttavia, ci si sente riconciliati quando un bambino, vittima di un rapimento alieno e unico sopravvissuto della razza umana, cavalca nel futuro in groppa a un narvalo, ridendo e chiacchierando. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, *Richard the Kid & the King* (foto: Monika Rittershaus); in questa pagina, *Four Days in September* (foto: Nurith Wagner-Strauss).



G(L)OSSIP

Z.eneration: GREEN sPASS
dalla Beat Generation alla ZombiZoomZona Cesarini

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Coraggio che il meglio è passato, come diceva quel tale, l'Abbruzzese dall'intelligenza fatale. Il meglio del peggio, improvvisamente l'estate scorsa, si manifestò e ora l'estate passata è celebrata, appunto perché *almanco* (sottotitolo per i non veneziani: almeno) è passata. Hai da passà 'natra nuttata? Passala con Beckett, un omonimo di Samuel che non sta ad aspettare Godot e scappa a gambe levate a caccia delle braccia dello Zio Sam. Nella Grecia che brucia di passion: nella Grecia di Netflix secondo l'ex fidanzato di Luca Guadagnino (siamo o non siamo su glossip?), nonché nipote del Magno Luchino e dunque figlio d'arte, figlio d'amore. Non di sola Casa de Papel vive l'audience... Ma un buon film non fa primavera, tanto meno estate, così la Zeneration, ignara del passato, prossimo o remoto tempo relativo che sia, si rovina per un teknival.

Andare andare, non importa dove, sbraitava il Vecchio K., laddove, attenti alle iniziali, quelle del Kerouac, poeta dell'hobo (e anche, un po', dell'ovvio) sono le stesse del Joseph mandato dal terzo K., il praghese Franz, a farsi fottere a Processo. Andare andare, ma dove? È quel che si domanda il giovane tamponato in cerca del palco perduto. Prova a chiederlo a quella stronza della Regina Mab, quella che fa tanto l'ammiccante simpatica rock 'nd troll in troppe audizioni fallite e non è altro che una delle streghe del Mac****, i cui sogni sono incubi tra il dormire e il crepare, secondo l'interpretazione di Sigmund Shakespeare, uno che esiste o non è mai esistito, un notturno Morto Vivente insomma! Pericolosetto, pare, se a casa sua, al Globe di Londra, mettono in scena il Romeoxché6tuRomeo di colore (quale?) con Biancagiulietta filtrato dal profilattico advise bollino rosso "attenzione, suicidio, uso di droga e violenza".

E qui veniamo al dunque. Dunque: un teatro, il nostro, qui e ora, diviso e deriso, che si ritrova social solo per festeggiare compleanni anniversario, spendendo candeline sulla torta del "dovunque tu sia" e santificando subito i neodipartiti con foto(shop) di amicizie ritoccate, ormai mescola Zombi e Zoom, guardando a un futuro quasi tutto (tra)passato. Insomma, siamo nei minuti di recupero dello spettacolo

cosiddetto dal vivo. Sostiene... no, non Pereira... Trevi, fortunato paroliere del tormentone letterario estivo, che bello/sarebbe avere una chitarra/e un bel Campiello/ma ci basta anche lo Strega/se è per quello, che non sia importante creare l'eterno, bensì allungare la memoria. Allungarla, aggiungo, a raggiungere il presente e a sopravanzarlo. Soltanto così si potrà segnare in Zona Cesarini, che non è un parente, tra parentesi, dei Cesaroni.

All'emozione per il nuovo campionato di serie A, speriamo corrisponda l'eccitazione per i campioni della scena, la cui sigla ideale sia Zoom Zoom Zoom, pardon, Zum Zum Zum, inno di Canzonissima 68, con Mina, Walter Chiari, Panelli, regia di Antonello Falqui, basta la parola! Sfilino e si sfidino, in presenza e da remoto, tutti insieme appassionatamente Maestri e Neonati, Mattattori, versione aggiornata del Mattatore e Neonoti. Avanti, in ripartenza, in pieno recupero, a falcate Dadaumpa, nel segno delle Kessler *evergreen*, le ultraottantenni gemelle del gol, quasi coetanee di Gigibuffon. Ma per vincere che? Che cosa si vince, alla fin della fiera (campionaria) della nostra scena nazional (im)popolare? Ma il successo, che altro? Che cosa sia, lasciamolo spiegare a un esperto: «Il successo è l'abilità di passare da un fallimento all'altro senza perdere l'entusiasmo». Parola di San, *sorry*, Sir Winston Churchill-san.

La *keyword*, dunque, è entusiasmo! Per chiudere in bellezza e non chiudere bottega, 'ndem a spass, che fa bene alla salute, ma non mandiamo a spasso gli attori e a teatro andiamoci spesso, col lasciapassare per lo spasso. Questo vedo nella mia sfera di cristallo... ma dai, che immagine antiquata... questo vedo nell'apposita app del mio smartphonino: un incremento della domanda d'intrattenimento brillante e il conseguente sviluppo dell'offerta di teatralità leggera, leggiadra, intelligente, la cui formula vincente lascio riassumere a un illustre conoscente assai competente, a cui sono grato per la conversazione aforistica neowildiana, goduta tra Milano, Roma e Ravello, Gore Vidal: «Essere veramente commerciali significa fare bene quel che non si dovrebbe fare affatto».



DOSSIER: Teatro, immagini e immaginari

a cura di Michele Pascarella e Roberto Rizzente

Non solo la fascinazione per il corpo del performer: il rapporto tra il teatro e le arti visive passa anche dalla traduzione scenica delle immagini. Andando ad alimentare un serbatoio archetipico di figure e riferimenti che, se da un lato è esposto al ricatto della "meraviglia", dall'altro alimenta le potenzialità del mezzo, contaminando tanto la scena quanto la scrittura drammaturgica. Con delle ricadute evidenti sulle arti limitrofe del teatro di figura e di quello virtuale degli anni VentiVenti.

Un teatro "pittografico" per aprirsi alle culture: l'universo espanso di Robert Lepage

Robert Lepage racconta il suo rapporto con le arti visive, con il cinema, con la televisione e con la radio, le suggestioni grafiche e sinestetiche dalle culture orientali e il nuovo progetto dedicato alla vita del pittore Jean-Paul Riopelle, esponente dell'Espressionismo astratto in Canada.

di Robert Lepage e Anna Maria Monteverdi



Dagli anni Settanta e per tutti gli anni Duemila il teatro è stato fortemente influenzato dalle arti visive. Questo teatro dominato dall'immagine non rischia di emulare il cinema?

Il teatro "deve" emulare il cinema. Il teatro ha sempre attinto alla storia delle arti visive. A partire dai secoli diciassettesimo e diciottesimo c'è stato il tentativo di riprodurre in scena paesaggi, ambienti o fondali dipinti. La grande differenza è che oggi viviamo in un secolo di immagini in movimento: il teatro ha continuato per un po', nel corso del ventesimo secolo, a ispirarsi alle arti visive ma non ha impiegato molto tempo a farle muovere, quelle immagini, direttamente connettendosi al cinema. Il teatro si snatura se prendiamo a prestito cose sbagliate dal cinema: ha un suo vocabolario, una grammatica, un mondo. Ciò che importa, invece, è la "scrittura": come vengono raccontate le storie

nei film e come si tenta di simulare la stessa cosa sul palcoscenico. Ma è vero anche il contrario: è da tempo che il cinema "emula" il modo di raccontare del teatro. Pensiamo all'anticamera di Racine, durante gli anni di Molière, quando venivano scritte commedie che "accadevano" in un unico luogo (l'unità di azione, n.d.t.): gli attori uscivano, tornavano e riferivano ciò che succedeva nell'altra stanza. In Inghilterra, Shakespeare aveva creato un "teatro cinematografico" *ante litteram*: cambiava ambientazione senza sosta! Le proprietà del primo cinema sono state costruite su di un certo tipo di teatro: noi stiamo semplicemente ritrovando le nostre radici, estrapolando quegli elementi dal cinema. Non credo che il teatro possa sostituire il cinema, non credo che possa "fare" le stesse cose del cinema, tuttavia può scavare alcuni aspetti interessanti del suo vocabolario ed essere ancora specificatamente teatrale.

Ritiene che la famosa categoria del teatro-immagine di Bonnie Marranca degli anni Settanta possa essere ancora utilizzata per descrivere una scena contemporanea che usa tecnologie avanzate (intelligenza artificiale, *videomapping*)? Considera il suo un "teatro di immagini"? Quali opportunità vengono offerte dalle arti visive ai registi teatrali?

Il teatro non è l'opera lirica. Essa è la *grandmother* dell'arte, funziona come punto di convergenza di ogni disciplina artistica. Di sicuro le arti visive sono state estremamente influenzate dalle nuove tecnologie, in modo più rapido rispetto alla letteratura e alla musica. Poiché il teatro include le arti visive così come include la musica, la letteratura, il cinema e altre forme di espressione, passerà necessariamente attraverso quelle stesse influenze innovative che le arti visive hanno conosciuto. Questo è il motivo per cui non ho mai considerato il mio come un "teatro

di immagini”, penso che la questione sia un po’ più complessa. C’è voluto un po’ di tempo perché il mio lavoro fosse riconosciuto e rispettato come “teatro regolare” e ora molte persone fanno teatro esattamente nel modo in cui lo facevo e lo faccio io, o in un modo simile. La gente ha compreso a fondo il mio teatro o quello di artisti come Bob Wilson (che è stato anche classificato come un regista visivo, in un momento in cui quel tipo di teatro era ancora incompreso). Oggi gli spettatori, avendo una miglior preparazione ed esperienza, accolgono questo tipo di opere più facilmente, insieme ad altri formati teatrali più tradizionali.

Ha recentemente realizzato la versione televisiva de *La Face cachée de la Lune*; pensa che la televisione abbia salvato il teatro nel periodo in cui la rappresentazione dal vivo nei teatri è stata negata a causa della pandemia?

La Face cachée de la Lune in televisione è stata un po’ un’eccezione, rispetto ai diversi tentativi fatti l’anno scorso in Canada di portare il teatro sul piccolo schermo. Sin dall’inizio abbiamo deciso che doveva essere dal vivo, non volevamo assolutamente registrarla. Così abbiamo creato un evento *live*, così raro in televisione, se non per alcuni appuntamenti sportivi. Ed è stato un successo: la gente era interessata a guardare lo spettacolo non solo per la narrazione ma anche per la componente “sportiva” della performance: facevano “il tifo” per lo spettacolo! È stato molto interessante: non avremmo mai ricevuto una proposta del genere prima del Covid e probabilmente noi stessi non avremmo mai pensato di realizzarla. È stata un’occasione per riportare il teatro in televisione. In Québec, trenta o quarant’anni fa, c’era una tradizione: ogni domenica sera, veniva trasmesso uno spettacolo dal vivo in diretta da un teatro e la gente lo guardava. Non credo che possa ripetersi spesso. Lo spettacolo funziona se viene reso in modo dinamico, occorre creare un evento, non si può rinunciare alla *liveness*. Negli ultimi mesi ho visto tanto teatro online e la maggior parte mi è sembrata poco interessante. Molti

spettacoli erano preregistrati, altri allestiti in qualche salotto e mostrati su Zoom. I grandi teatri istituzionali si sono limitati a registrare gli spettacoli in cartellone e a pubblicarli sulle piattaforme web. Ma anche il teatro meglio prodotto secondo questa modalità non ha nulla a che fare, alla fine, con la natura del teatro. Penso che il periodo pandemico sia stato, da un certo punto di vista, un’esperienza interessante (parlo come se fosse completamente finito, forse lo sarà nelle prossime settimane, in Canada le cose stanno andando meglio, i nostri teatri riapriranno). Un tempo importante per interrogarsi su cosa sia presentabile in televisione e cosa via web.

Siamo sommersi dalle immagini: abitano il nostro immaginario, ci attraversano quotidianamente, costruiscono archetipi, modellano le nostre azioni. Quale spazio di libertà è lasciato agli spettatori?

Mi interessa l’immagine, ma l’immagine non è necessariamente quella che vediamo ovunque, in televisione, nelle pubblicità e nei video a bassa risoluzione online. Ho sempre pensato che il media più visivo fosse la radio. Nell’ultimo anno, dato che non eravamo in tournée, ho accettato di realizzare alcuni show radiofonici, interviste e altri progetti. Ho sentito che stavo facendo la cosa più visiva della mia vita. La radio crea immagini nella testa delle persone, entra davvero nella loro mente. Non penso che ne siamo eccessivamente sommersi, è solo che non sappiamo come decodificare la quantità di immagini in cui ci imbattiamo. Non è una preoccupazione da poco. La cultura orientale si è sempre espressa sia attraverso il suono che mediante la visione e il modo in cui si scrive: la calligrafia, per esempio, è sia immagine che suono. Questo equilibrio è parte integrante della cultura cinese o giapponese ma a noi, in Occidente, manca questo *background*. Abbiamo iniziato oggi, con le *emoticon*: le persone si esprimono nei messaggi di testo con piccole icone, invece che unicamente con le parole. Stiamo adottando una modalità universale di comunicare. Sembra che le barriere linguistiche creino più conflitti

che altro. Il mondo delle immagini, invece, appare globalmente più comprensibile. Ho la speranza che ci capiremo tutti, forse risolveremo dissidi e problemi tra Paesi e culture perché condivideremo la stessa “pittografia”.

Sto lavorando a un grande progetto che probabilmente vedrà la luce all’inizio del 2023. Si basa sulla biografia di un pittore chiamato Jean-Paul Riopelle, che ha vissuto in Canada a metà del ventesimo secolo; nel suo periodo di massimo splendore è andato a Parigi, era il marito di Joan Mitchell, una grande pittrice astratta americana. Lo spettacolo è tutto sulla loro vita tumultuosa e sulle persone che hanno conosciuto. Un sacco di cose e persone emergono da quel periodo: Jackson Pollock, altri grandi pittori americani e francesi. Gli artisti cercavano di “scrivere” con la pittura, volevano disperatamente trovare un nuovo modo di esprimersi. L’uso del pennello in questi autori, a volte, assomiglia proprio a quello adottato dai cinesi per disegnare le parole. C’è stato un momento, dopo la Seconda Guerra Mondiale, in cui gli artisti cercavano un linguaggio scritto comune. Per me è questa la chiave per capire come le immagini si siano evolute e come possano essere usate in modo appropriato nel mondo dell’arte contemporanea. ★

In apertura, *La Face cachée de la Lune* (2021); in questa pagina, un ritratto di Robert Lepage.





Failing to Levitate in My Studio (foto: per gentile concessione del Festival Vie)

Dietro l'immagine niente: tra fake e Wunderkammer

Anche il teatro ricorre da tempo a forme già prodotte. Sulla scena come nell'arte, il gusto neobarocco (e postmoderno) del citazionismo reagisce alle istanze della verità con il gioco libero della ricombinazione segnica, finalizzata alla meraviglia. Con la complicità dello spettatore.

di Simone Azzoni

La scena si fa contenitore dell'"altrui" e, nell'azzeramento della distinzione tra produzione e consumo, ritroviamo vecchie coppie antinomiche – creazione e copia, *readymade* e originale – che rinunciano al loro statuto ontologico per perdersi in ciò che non è più "primario".

La scena diventa un museo di ricombinazioni dettate dalla legge della *Wunderkammer*, collezione dello stupore e dello sbalordimento. Ormai svincolate dalle fonti e dai contesti, le citazioni dell'arte mettono a disposizione un universo di informazioni per la gioia dello spettatore colto che appaga l'ego intellettuale ricostruendo mosaici iconografici. La presenza di frammenti allusivi alla storia dell'arte governa la scena che si fa specchio deformato in cui ogni elemento è richiamo e rinvio senza fine. Se l'opera è meraviglia, l'ar-

te non è solo icona ma spettacolo di sé.

L'oggetto scenico è caricato da una qualità supplementare rispetto a quella performativa o drammaturgica e realizza il sogno del regista di agire sul mondo attraverso opere di altri, di reagire all'omologazione del gusto con l'esaltazione – neobarocca – di una fantasia profonda che tocca punti radicali nell'io. Gli oggetti, caricati di una qualità supplementare, ristabiliscono la singolarità, l'unicità arbitraria e libera del loro rapporto con il reale. Custodiscono un segreto, forse biografico, forse storico, sono un potente antidoto ai modelli imposti dal realismo o dalle correnti artistiche. Gli oggetti sono spunti che si fanno deviazioni, somiglianze che diventano trasfigurazioni: gli oggetti dilagano e divagano dentro l'antropomorfo, l'ibrido, il pulsionale.

Citazioni e rimandi

Cosa può fare lo spettatore davanti a uno spettacolo come per esempio *Failing to Levitate in My Studio* (2017) di **Dimitris Kourtakis**? Lì il monolito abitativo è destrutturato e tagliato con le fenditure che Matta-Clark solcava nella stabilità borghese delle ipocrisie. Ma sulla stessa scena si cita pure Bruce Nauman, presente prima nel corridoio che avvicina allontanando il performer e poi in quell'ossessione da misura corporale dello spazio di *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967). E nel crogiolo delle citazioni ribolle pure Vito Acconci con i suoi "stati d'allerta". Non ci si masturba più sotto l'impiantito delle gallerie, ma si ansima cercando nell'occlusione delle pareti una via di fuga da sé. In buona compagnia ci sono anche Terry Fox e le abitazioni-monumento

di Rachel Whiteread. E come non pensare al finale de *Il sapore della ciliegia* (1997) di Kiarostami quando il performer coperto dai sassi che ha tolto da una sorta di scultura di Richard Long esala le ultime profezie prima del buio? Lo spettatore non può che riconoscere che la verità – come avrebbe detto Lacan – resiste proprio perché ci sono le interpretazioni. Il teatro, stanco di sé, trova alternative visive e figurative da anteporre alla narrazione.

Per arrivare alla verità è necessario ri-significarla. Questo ci dice il teatro che cita l'arte in uno scambio di ruoli più simile a una mise en abyme. Fare spettacolo senza logorarsi del linguaggio della scena. Questo galleggia nelle rutilanti regie di **Jan Fabre**, nate in seno a un'idea laboratoriale di creatività.

Cercare i rimandi all'arte in *Belgian Rules* (2017) è un divertente esercizio di stile. Non saper riconoscere in quei corpi macerati, negli umori e nelle secrezioni, l'arte di Rubens o Rogier van der Weyden è una castrazione dello sguardo, oltre che dell'intelletto. Ma le false piste che il visionario artista di Anversa deposita sul suo personalissimo omaggio alla terra natia non sono così semplicistiche e agiografiche. Sotto gli scheletri indossati dai quindici performer ci sta una sorniona allusione a Marina Abramović e lo stesso atletismo dei suoi attori perché non potrebbe irridere certo sforzo artistico di Matthew Barney? Per non parlare di quei piccioni usciti direttamente da un quadro di Max Ernst. Se citazione fosse, allora sarebbe anche autocitazione che nega al frammento scivolato nel testo la sua autorità. Pensiamo ai suoi "gatti volanti" che in teatro cadono dalle americane, o alla *Pietà* (amata dalla Biennale di Sgarbi) qui evocata in un'ode allo scheletro.

Lo spettatore produttore

Teatro Valdoca, Societas Raffaello Sanzio, ma anche **Fanny & Alexander** ci hanno abituati ormai da tempo allo scambio di scena, alla rottura dei confini epistemologici delle discipline, ma ciò che lo spettatore può fare nel repertorio delle immagini è trovare in esse proprio l'esatto opposto dell'engramma mnemonico. Si tratta di collaborare con il regista perché il "nuovo" significato riguardi l'uso che si fa dell'immagine, non la sua essenza. L'arte fa funzionare le forme all'interno delle quali si svolge la nostra esistenza quotidiana. L'opera d'arte sulla scena è "solo"

il terminale temporaneo di una rete di elementi interconnessi. Non più vedere, ma servirsi delle forme e farle proprie. Anche il consumo è un modo di produrre. La scena si fa consumo attivo e interattivo con lo spettatore che innesca l'equivalenza permanente tra scegliere e fabbricare, consumare e produrre. In fondo qualcuno ci aveva detto che il postmoderno era proprio questo. **Achille Bonito Oliva** ha scritto un saggio dedicato all'*Ideologia del traditore* (1976): è l'onda lunga del barocco con il suo odore di morte a lambire la scena. E quando il postmoderno invade il teatro, la sua corrosione feroce dissolve il linguaggio e l'unità di scena, denotazione e connotazione dei costumi, la funzione comunicativa del recitato e la sintassi narrativa dello spettacolo. *Skianto* (2014) di **Filippo Timi** rende bene l'idea di come anche il contenitore delle citazioni possa esplodere. Sul fondale grigiastro sono proiettati gli *spot painting* di Damien Hirst. Imitazioni dell'imitazione Pop Art,

prospettiva infinita della duplicabilità dell'inutile. Futilità dell'oggetto, del suo souvenir emotivo, *alter ego* triste di uno squallore esistenziale che si vaporizza nel trabocchetto della Brit-Art al mercato dell'arte.

Sulla sedia e sulla cyclette di scena salgono citazioni alle performance di Gilbert & George. Scultura vivente di un disastro annunciato. Nell'impatto lo spettatore raccoglie i vetri.

Frammentazione e decontestualizzazione producono una nuova sintassi nel discorso, un montaggio al quale assistiamo "dal vivo". Lo spettatore non può che ricordare e ricostruire eventi.

Ma cosa ne è della complessità abissale dell'arte? Il contenuto vero è perduto per sempre, il rimosso se ne va. La falsità della scena invasa dai fake rende tollerabile ciò che è incomprensibile e incontenibile, il guscio menzognero della verità agisce in altra forma. ★

Per saperne di più

- S. Azzoni, *Teatro e fotografia*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.
- R. Barilli, *Per un'estetica mondana*, Bologna, Il Mulino, 1964.
- H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2013.
- G. Boehm, *La svolta iconica*, Milano, Booklet, 2009.
- H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.
- F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- M. Cousins, *Storia dello sguardo*, Milano, Il Saggiatore, 2018.
- B. Eruli, *Jarry: i mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini Editore, 1982.
- F. Fabbri, *Il buono il brutto il passivo. Stili e tecniche dell'arte contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.
- H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia, 2006.
- J. Guare, *Sei gradi di separazione*, trad. Monica Capuani, Roma, Reading Theatre, 2005.
- E.H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Torino, Einaudi, 1966.
- V. Kandinskij, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, Milano, Abscondita, 2002.
- S. Massini, *Una quadrilogia*, Milano, Ubulibri, 2006.
- M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- A.M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Roma, Dino Audino, 2020.
- A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- B. Rougé, *Per un'estetica ironica*, trad. it. in *Ipsa Facto*, n. 7, maggio-agosto 2000, pp.17-38.
- J.P. Sartre, *L'immaginario*, Torino, Einaudi, 2007.
- P. Schianchi, *L'immagine è un oggetto*, Limena (Pd), libreriauniversitaria.it, 2013.
- V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015.
- E. Villari (a cura di), *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*, Roma, Carocci, 2014.

Videografia e sitografia

- AA.VV., *Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects...*, Barcellona, Macba, 2012, macba.cat/en/expanded-choreography-situations.
- A.M. Monteverdi, S. Cannata, *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*, 2020, raipay.it.

Tra egemonia della visione e spazio dinamico: prospettiva, scenografia e realtà

La prospettiva è stata la chiave per rompere i limiti del palcoscenico. Nata come strumento di rappresentazione della realtà, diventa, nella sua applicazione scenografica, la strategia per orientare il punto di vista dello spettatore e cambiare le regole della percezione visiva.

di Francesca Serrazanetti

La prospettiva, in quanto strumento di rappresentazione dedicato a creare uno spazio illusorio rendendo le tre dimensioni su una superficie piana, è strettamente legata alla storia della scenografia.

La sua scoperta nel Rinascimento ha assunto un significato simbolico in grado di imporre la propria forza rivoluzionaria orientando, oltre alle tecniche della geometria descrittiva, anche la relazione tra l'uomo e l'idea di città. Per il teatro, essa è stata tanto elemento regolatore del rapporto tra spettatore e quadro scenico quanto la tecnica che ha permesso di sfondare i limiti del palco per sconfinare nella realtà illusoria della rappresentazione. Il controllo prospettico dell'immagine

ha modificato il rapporto tra pubblico e rappresentazione, passando dalla visione dinamica e frammentaria del teatro medioevale all'«egemonia dello spettatore» (P. Giacchè) nell'«identificazione di un punto di vista privilegiato del teatro all'italiana, per poi tornare alla visione dinamica introdotta dalla rottura del quadro prospettico con le avanguardie. Se la prospettiva troverà una sua codificazione reale e le sue prime applicazioni consapevoli in ambito artistico (*perspectiva pingendi*) e architettonico (*perspectiva aedificandi*) tra il XIV e il XV secolo, la scenografia avrà una prima consapevole fioritura nel corso del XVI secolo. La vera rivoluzione prospettica nella rappresentazione dello spazio avviene nel momento in cui il piano pittorico non viene

considerato più come una superficie su cui riprodurre forme e figure, ma viene concepito come un piano trasparente attraverso cui si può guardare lo svolgersi di una scena. Applicato al teatro, il piano trasparente coincide con il quadro scenico, oltre al quale si apre l'illusione dello spazio della rappresentazione.

Artisti come **Giotto**, **Lorenzetti** e **Duccio da Boninsegna**, tra molti altri, affinano nel corso di due secoli la scoperta della disciplina prospettica tramite la sua sperimentazione nella rappresentazione pittorica, fino alle prime vere e proprie codificazioni: quella dovuta a **Brunelleschi** e alle sue tavolette (1420 circa); quella di **Leon Battista Alberti** con il suo *De pictura* (1436); quella infine definita da **Piero**



Il Teatro Olimpico di Vicenza

della Francesca nel primo trattato dedicato specificamente alla prospettiva, il *De prospectiva pingendi* (1474).

L'urbanistica rinascimentale

Se da un punto di vista tecnico e applicativo la relazione tra prospettiva e scenografia è resa evidente dall'appropriazione che il teatro fa dell'apparato metodologico elaborato in campo artistico, il rapporto concettuale tra scenografia teatrale, disegno prospettico e spazio urbano emerge in modo chiaro dalle prospettive urbane dipinte del Rinascimento. Analoghe viste prospettiche di città venivano infatti riprodotte in campo artistico e architettonico così come nella connotazione dello spazio teatrale. Esempio palese di questo rapporto variabile e dai confini poco chiari è rappresentato dalle **tavole di Berlino, Urbino e Baltimora**: allo stesso tempo simbolo della città ideale del Rinascimento e tra le prime applicazioni dei principi della prospettiva, le tavole sono state a lungo interpretate come bozzetti di scenografie in virtù delle loro analogie con le scene teatrali (comica e tragica).

Mentre nel teatro si rappresentava la città prospettica degli artisti e degli architetti, i medesimi artisti e architetti sfruttavano le libertà concesse dall'allestimento scenografico per sperimentare soluzioni spaziali che sfruttassero i principi della geometria descrittiva per costruire spazialità dal carattere scenografico, in una ricerca dai confini disciplinari precari. Da tecnica rigorosa e infallibile di rappresentazione della realtà, la prospettiva diviene nella sua applicazione teatrale lo stratagemma per orientare lo sguardo, rompere i limiti spaziali e falsare la percezione visiva.

Le prime scene prospettiche realizzate per il teatro si collocano nei primissimi decenni del XVI secolo, nelle sale di palazzi o in allestimenti all'aperto, per arrivare poi a quella che passerà alla storia come la prima e più nota scenografia fissa realizzata per un teatro stabile e durevole: l'Olimpico di Vicenza. Completata la costruzione dell'edificio di Andrea Palladio, scomparso a cantiere avviato, **Vincenzo Scamozzi** realizzò tra il 1584

e il 1585 una scena prospettica di città che risponde al modello tragico, applicando i principi della "prospettiva accelerata" alla profondità ridotta oltre il quadro scenico.

L'illusionismo barocco

La relazione che lega la città e il teatro e la rispondenza tra il lavoro degli architetti e quello degli scenografi, è d'altra parte evidente anche se si fa riferimento ad alcuni importanti progetti architettonici e urbani caratterizzati dall'illusionismo barocco. Se **Michelangelo** nel progetto della Piazza del Campidoglio del 1546 farà divergere i fronti dei Palazzi Nuovo e dei Conservatori verso il Palazzo Senatorio, per dare l'illusione di una maggiore regolarità della piazza, la Scala Regia progettata da **Bernini** per il Palazzo del Vaticano tra il 1663 e il 1666 sfrutterà l'illusionismo prospettico per ampliare la percezione della lunghezza della scala stessa, vincolata da spazi troppo stretti in relazione al suo scopo di rappresentanza. L'esempio più chiaro resta tuttavia quello della Galleria di Palazzo Spada a Roma, progettata da **Francesco Borromini** nel 1640. Qui assistiamo all'applicazione in campo architettonico di una vera e propria prospettiva accelerata, con una pendenza del piano di base, le linee convergenti a un punto di fuga teorico posto oltre il fondale e l'intercolumnio che va a diminuire fino a dimezzarsi. La costruzione compositiva della Galleria sembra a tutti gli effetti rispondere alla pratica dell'esercizio scenico.

Nel corso del Cinquecento la scena fissa prospettica lascia spazio a possibili evoluzioni verso le scene mutevoli, ma sarà nel passaggio tra il XVI e il XVII secolo che avverrà il superamento della ormai obsoleta scena fissa di modello scamozziano, seguendo di pari passo l'evoluzione di un'idea di urbanità che ormai si allontanava dalla perfezione centrale e statica del primo Rinascimento. **Ercole Bottrigari, Guidobaldo Del Monte, Giulio Troili, Andrea Pozzo** sono i protagonisti di una ricerca che prende corpo nella trattatistica prospettica applicata alla scenografia teatrale nel corso del Seicento.

Nei disegni di Pozzo, il punto di vista privilegiato è collocato in una posizione inaccessibile agli spettatori: è questo il momento simbolico in cui si perde l'organizzazione gerarchica del pubblico. Le infinite prospettive derivanti dalle diverse posizioni che lo spettatore può assumere in sala prendono il sopravvento, rendendo lo spazio dinamico. L'allontanamento definitivo da una scena prospettica classicamente concepita verso spazialità più vicine alle nuove sensibilità sarà poi consacrato dall'attività della **famiglia Bibiena**, con la nascita della prospettiva d'angolo.

Queste nuove spazialità trovano il loro corrispettivo nelle altre forme d'arte: dalle scene sublimi disegnate da **Giambattista Piranesi**, governate dal disorientamento determinato da spazi cinetici, alle visioni scenografiche di città rappresentate da **Canaletto** e composte tramite il taglio e l'assemblaggio di più immagini – reali e immaginarie – costruite con più punti di fuga.

Visioni anti-prospettiche di ritorno

Il progressivo allontanamento dalla concezione della scena come spazio costruito con una prospettiva univoca porta a scenografie sempre più slegate dalla rigida definizione di quinte e fondali: l'illusione non è più determinata dall'ampliamento dello spazio, ma da altri principi legati alle specifiche sensibilità delle diverse epoche. L'azione teatrale si slega dal quadro scenico e viene rifiutato un angolo visuale prospettico fisso, troppo vincolante e soffocante per le nuove sensibilità.

L'allontanamento da una visione prospettica che prende il sopravvento, anche in campo artistico, con l'avvento delle avanguardie e le nuove tecniche del montaggio cinematografico riporta così alla scena frammentaria del teatro medioevale, tornando a interrogare il rapporto tra l'uomo e lo spazio che abita. Nel passaggio da una visione prospettica a una anti-prospettica, le arti performative ridefiniscono le gerarchie dello sguardo e il rapporto tra i corpi, tanto nello spazio del teatro quanto in quello della realtà. ★



Io è un altro: la defigurazione dell'attore nella nuova scena degli anni '70 e '80

Da Bob Wilson a Tadeusz Kantor, da Remondi e Caporossi a Leo de Berardinis e Perla Peragallo, da Mario Ricci a Quartucci, Memè Perlini, Falso Movimento, Gaia Scienza, Studio Azzurro: il racconto di un momento storico irripetibile.

di Valentina Valentini

Con “drammaturgia visuale” ci riferiamo alla pratica di portare il teatro fuori dal tradizionale territorio del racconto letterario e della rappresentazione mimetica per comporre lo spettacolo mediante il montaggio di quadri visivo-sonori. Le Avanguardie storiche, a partire dalla riflessione di **Vasilij Kandinskij** con *Il suono giallo*, dalle esperienze teatrali di **László Moholy-Nagy** e di **Oskar Schlemmer** al Bauhaus, senza dimenticare gli apporti di futuristi e dadaisti, di **Vsevolod Mejerchol'd** e di **Sergej Ejzenštejn**, hanno cercato di frantumare le forme; disintegrare il testo letterario e attribuire predominanza ai codici sonori, cromatici, luminosi, cinetici e spaziali; spezzare la continuità logico-narrativa; ingrandire figure e oggetti uscendo dai rapporti abituali di scala, sostituendo allo sviluppo drammatico la ripetizione e la simultaneità.

Il teatro di Moholy-Nagy non ha più al centro la figura umana, prevede marionette, ballerini e acrobati i cui corpi, deformati dai costumi, dalle maschere e dai colori, sono trasformati in scultura. A partire dalle Avanguardie storiche, queste interferenze estetiche fra teatro e arti visive hanno assunto forme diverse. La dominanza del corpo-gesto-movimento e dello spazio plastico-sonoro, la simultaneità di piani e azioni, il trattamento della parola come suono e traccia grafica con valenza plastica, la rottura della coordinazione fra azione e parola, la separazione e autonomia delle materie espressive e la magnificazione della dimensione percettiva sono i tratti più rilevanti di una drammaturgia visuale che ha modificato la rappresentazione convenzionale del mondo, dando dignità di espressione all'opacità, alle disconnessioni e al disturbo della visione. La matrice visuale del “nuovo teatro”,

a partire dal secondo Novecento, si è manifestata con la presenza in scena di immagini fisse e in movimento: brani di film realizzati per l'occasione o preesistenti, proiezioni di diapositive su schermi multipli, sovraimpressione di colori su corpi e oggetti combinati con le azioni degli “attori” dal vivo.

Drammaturgia visuale defigurante

Lo spettacolo *Deafman Glance* (1970) di **Robert Wilson** e **Raymond Andrews** può essere assunto come esempio significativo di un “teatro immagine” che ha realizzato pienamente le istanze di una drammaturgia visuale defigurante. La vibrazione della materia luminosa di *Deafman Glance* rimanda alla pittura di Mark Rothko, al Minimalismo di Donald Judd, Carl Andre e Barnett Newman. Wilson disegna lo spazio scenico secondo figure geometriche come rettangoli e quadrati dispo-

sti in orizzontale e in verticale, integrandovi gli attori come in un *tableau vivant* in cui il gesto viene amplificato e messo in risonanza.

Anche il teatro di **Tadeusz Kantor** adotta – secondo una genealogia che rimanda al Surrealismo e all'Informale – un procedimento defigurante che fa decadere il rapporto tra figura e sfondo e in cui gli attori sono imballati come oggetti con i loro stessi abiti e scarpe (*assemblage*).

Nel teatro italiano del secondo Novecento la codificazione visuale della scena è profondamente radicata favorendo la defigurazione della figura umana e la manipolazione delle materie espressive come la luce, il colore, il suono. In *Salomè* di **Mario Ricci** (1966) attori e marionette diventano ombre cinesi, mentre in *Moby Dick* (1971) le immagini in movimento, proiettate su vele che fungono da schermi, interagiscono con gli attori.

La faticosa messinscena dell'Amleto di **William Shakespeare** (1967) di **Leo de Berardinis** e **Perla Peragallo** è uno spettacolo cinetateatrale con tre schermi dove le proiezioni si sovrappongono ai corpi in scena, moltiplicando i punti focali e sonori. In *Pirandello chi?* (1973) di **Memè Perlini** lo spazio è creato dalla luce, e la figura umana si dà in immagine frammentata grazie ai tagli di luce e alle lampade che sono avvicinate ai volti dei performer.

Scrittura teatrale e scrittura visiva

Nel teatro di **Claudio Remondi** e **Riccardo Caporossi** la scrittura teatrale è intimamente legata a quella visiva (disegno, fumetto, illustrazione, pittura), nel senso che quest'ultima è diventata dispositivo codificatore della messa in scena teatrale. Ciò significa che lo spettacolo non ha carattere drammatico e dialogico, ma assume la compostezza di un teatro "scientifico" in cui è previsto e descritto, con la precisione di uno *storyboard*, esattamente quello che il performer eseguirà nello spazio. La *dramatis persona* assume in scena sembianze mutevoli: passa dall'animato all'inanimato, dal fantoccio al fantasma, dall'ombra alla macchina organica, dall'elemento di costume (la parte per il tutto) al fagotto (il costume raggomitato che a sua volta sta al posto del personaggio), nature morte che denunciano l'assenza dei corpi di cui erano maschera e costume. **La Zattera di Babele** di **Carlo Quartucci** e **Carla Tatò** nei primi anni Ottanta coinvolge artisti come Jannis Kounellis e Giulio Paolini e li vede presenti a Documenta7 a Kassel.

Gli anni Ottanta, sia in Europa che negli Stati Uniti, hanno teso a superare l'Avanguardia per confrontarsi con il sistema dei mass media. Oltre agli spettacoli, si producono video, dischi, programmi televisivi: *Video 50* (1978) di **Robert Wilson** propone la struttura dello spot pubblicitario, composto di cento sequenze, ciascuna di venti-trenta secondi; in *Perfidi incanti* (1985), tre episodi di **Mario Martone** prodotti dalla televisione italiana, la forma parodica lavora sullo schema del film poliziesco. L'interesse per le arti visive si rivela nel modo di comporre lo spazio scenico con luce e suono, così in *Crollo nervoso* (1980) dei **Magazzini Criminali** lo spazio tende al bidimensionale delimitando la scatola ottica con veneziane e tubi al neon. Il termine "drammaturgia elettronica", che in questi anni contraddistingue gli spettacoli nati dalla collaborazione fra **Studio Azzurro** e **Giorgio Barberio Corsetti**, *Prologo a un diario segreto contraffatto* (1985) e *La camera astratta* (1987), porta lo studio televisivo sul palcoscenico, in modo da privilegiare l'evento, l'immagine dell'attore in diretta: la figura umana si presenta sospesa nel vuoto, sezionata, ingrandita o rimpicciolita e più azioni accadono simultaneamente.

Modellizzazione visuale della scena

Da questo sintetico repertorio di autori e spettacoli, in cui si riscontra un'affezione visuale dello spazio scenico, una composizione codificata da immagini fisse e in movimento, plasmata da luce e colore, raddoppiata fra azione dal vivo e sequenze di immagini proiettate su schermi, in cui il *qui e ora* dell'evento viene a convivere con l'altrove del già avvenuto e nello stesso tempo esaltato dalla *liveness*

delle tecnologie elettroniche e digitali, ricaviamo una sperimentazione rilevante e versatile – pur vivendo il teatro di ricerca in Italia in un contesto povero di mezzi e sostegni produttivi –, certamente più ricca rispetto ad altre scene europee.

All'interrogativo se questa produzione abbia contribuito a creare un immaginario non è facile rispondere, così pure individuare quali tracce di questa estetica visuale permangano nel nuovo millennio. Ipotizzo che una tensione verso un immaginario si sia verificata negli anni Ottanta, quando il teatro si apriva alla moda, al cinema, alla musica, a linguaggi fortemente mediatizzati. La musica di **Philip Glass** per *Einstein on the Beach* (1976) o di **Peter Gordon** per *Tango Glaciale (Falso Movimento)*, 1982) e *Cuori strappati (La Gaia Scienza)*, 1983), veicolata attraverso i dischi, ha certamente contribuito a creare una scia persistente oltre l'evento teatrale. Nel nuovo millennio la modellizzazione visuale della scena si è radicalizzata producendo un'indistinzione di forme espressive, un eterogeneo moltiplicarsi dei formati produttivi: *site-specific performance*, architettura performativa, bio-sculture, *living installation*. Drammaturgie luminose e cromatiche, schermi di proiezione dove l'azione scenica è in diretta e contemporaneamente registrata, reversibilità fra figura umana e oggetto, sezionamento e moltiplicazione dei piani sono entrati a far parte del paesaggio scenico degli spettacoli del nuovo millennio, del suo lessico e della sua sintassi. ★

In apertura, *Deafman Glance*, di Robert Wilson; in questa pagina, *Crollo nervoso*, dei Magazzini Criminali (foto: Piero Marsili).



Il teatro degli anni Novanta e il fascino del cinema perturbante

Una costruzione drammaturgica e visiva, che molto ha a che fare con i film di Lynch, Cronenberg, Tarkovskij e Fellini, ha caratterizzato la ricerca di Societas Raffaello Sanzio, Motus, Teatrino Clandestino, Fanny & Alexander, Masque e Kinkaleri, fra gli altri.

di Rodolfo Sacchetti

Il teatro degli anni Novanta ha guardato molto alle arti visive. Quest'affermazione è stata utilizzata spesso come una scorciatoia. Così generica da apparire poco utile e quasi alla moda. Verrebbe voglia di modificarla: il teatro degli anni Novanta ha creduto molto nella potenza dell'immagine. E a teatro l'immagine è in movimento e ha un tempo.

A distanza ormai di vent'anni dovrebbe essere chiaro che la scena teatrale degli anni Novanta, estesasi per tutto il decennio successivo in modalità simili e piuttosto coerenti, ha subito due grossi equivoci. Il primo riguarda la presunta carenza di teatralità, perché la presenza di attori, performer e drammaturgia sarebbe sempre stata debole rispetto alla costruzione dell'immagine. Il secondo

riguarda la tendenza a procedere per formule aperte, *in progress*, lasciando all'opera finale margini sfumati e non definiti. Questi due atteggiamenti sono stati di solito attribuiti all'influenza concreta e teorica delle arti visive, che sarebbero poi l'orizzonte di riferimento di questi autori. Entrambe le riflessioni appaiono limitative, se non fuorvianti.

I ricchissimi riferimenti a pittura e scultura, arti scenografiche e installazioni, videoarte, grafica e *computer graphic*, fumetto e nascente *graphic novel*, moda e pubblicità sono da intendersi inseriti dentro una costruzione drammaturgica e visiva che molto ha a che fare con il cinema. La sfida per vent'anni non è stata trasformare lo spettacolo teatrale in oggetto d'arte. Quando è successo,

si è avuta come l'impressione che la ricerca sull'immagine cominciasse a esaurirsi, perché si sceglieva di percorrere le strettoie della filosofia dell'arte, facendosi sempre più autoreferenziale. La sfida è stata piuttosto costruire "un film di carne".

Il teatro nasce a contatto con il mondo, ma anche dal teatro stesso, pure se i metodi di trasmissione sono assai diversi da cinema, letteratura, arti visive, poiché la vita delle opere teatrali di solito è limitata solo a qualche anno; sopravvivono poi le tracce dei testi, delle foto, dei racconti orali, delle recensioni, di qualche (frustrante) frammento video. Così, *à rebours*, i punti di connessione tra la scena delle cantine romane degli anni Settanta, del teatro immagine,



con la generazione dei Novanta (in particolare **Motus**, **Teatrino Clandestino**, **Fanny & Alexander**, **Masque**, **Kinkaleri**) sono innumerevoli, ma non consequenziali, perché in mezzo ci sono quindici anni di storie, con altre vicende artistiche e un contesto culturale radicalmente mutato. A traghettare mondi e linguaggi da un decennio all'altro contribuiscono giganti della scena come **Bob Wilson**, **Carmelo Bene** e **Leo de Berardinis** e, soprattutto per ciò che concerne l'uso dello spazio, **Luca Ronconi**, ma in maniera più capillare per prossimità umana e condivisione d'intenti, artisti della generazione precedente, come **Teatro Valdoca**, **Teatro delle Albe**, **Virgilio Sieni** (per la danza) e soprattutto, per quanto riguarda la trasfigurazione dell'immagine a teatro, la **Societas Raffaello Sanzio**.

L'immagine come campo di battaglia

Romeo Castellucci, **Chiara Guidi** e **Claudia Castellucci** per trent'anni hanno generato un immaginario così ricco da aver superato i confini del teatro, per essersi esteso ad altre arti, ad altri ambiti culturali. L'immagine è stata un campo di battaglia, nella sua costruzione e dissoluzione, nella capacità di assorbire le spore del contemporaneo, cioè i riferimenti visivi ad esempio alla cronaca più cruda, e di unirli a quelli della classicità o di un'antichità antropologica. Il linguaggio rivoluzionario della Societas non è stato il mescolare epoche storiche, cultura alta e bassa, immagini medial e classiche, bensì cercare con ostinazione l'origine di queste sovrapposizioni, che non hanno a che fare precisamente con questioni tematiche e nemmeno con la volontà di provocare sconcerto per accostamenti irriverenti, ma con l'ardito e ambizioso tentativo di evocare "figure" (per come le ha intese Auerbach parlando della Bibbia, di Dante e della cultura occidentale), "sopravvivenze" nel senso di Warburg e soprattutto "inconscio collettivo", cioè i grandi archetipi di Jung. Tutto ciò tramite immagini violente e crudeli, nei termini di Artaud, studiato e citato continuamente. I riferimenti visivi sono dunque numerosissimi, tra i più curiosi e significativi sicuramente quelli al fotografo di Brooklyn Joel Peter Witkin che, più crudo di Diane Arbus, per una vita ha ritratto *fre-ak*, burattini, veri e propri cadaveri, con tanti segni legati all'utilizzo distorto dei simboli cristiani. In teatro però le immagini devono essere costruite, hanno un tempo e com-

pongono una vera e propria drammaturgia visiva. Ecco allora che i riferimenti al cinema acquisiscono un'importanza decisiva. Anche se apparentemente possono essere distanti, nel mondo della Societas sopravvivono tracce dei film di Fellini e sono forti le assonanze con il cinema dei fratelli Quay e soprattutto di David Lynch, il regista che in assoluto ha più influenzato il teatro italiano degli anni Novanta e primi Duemila, in particolare per i suoi cortometraggi della giovinezza, nei quali il connubio tra arti visive e cinema è fortissimo con l'evocazione di una realtà assurda, allucinata e profondamente inquietante. Lynch è poeta degli incubi della contemporaneità e la Societas con lo strumento del teatro, quindi con la specificità del rito e dei corpi, ingaggia una sfida simile, anche se preferisce percorrere la strada junghiana più di quella freudiana, guardando a un orizzonte che ha a che fare con la sacralità biblica veterotestamentaria e non con le armonie meditative, incarnando il mito, seppur in decadenza e quasi putrefatto, della cultura europea occidentale, piuttosto di quella americana.

Tra riconoscimento e spaesamento

Anche per i gruppi successivi, ognuno con la sua specificità, l'arte visiva è stata un serbatoio straordinario di riferimenti per la costruzione delle scenografie, delle luci, dei costumi, della scena in se stessa. A volte i rimandi rimangono nascosti, altre volte invece sono delle vere e proprie citazioni (per esempio per le installazioni luminose di Dan Flavin o *Him* di Maurizio Cattelan negli spettacoli di Fanny & Alexander). Le arti visive allargano i propri confini inglobando la grafica, la moda, la pubblicità. Servono anche come ganci per provocare il pubblico a una sorta di sottile gioco del riconoscimento, spesso orientato a generare spaesamento per la decontestualizzazione persistente. Però tutto questo è inserito in opere fortemente strutturate, dove il processo, il *work in progress* è sempre inscritto dentro una cornice rigida, il contrario di quel che spesso si è detto. Capita non di rado che le opere di questi gruppi non siano del tutto decifrabili, perché giocano su più livelli e strati, ma in realtà in ognuna di queste il più delle volte giace nascosto un ordine segreto. Tutti gli spettacoli della Societas sono attraversabili in più modi, ma non in modi infiniti. Siamo per questo esattamente agli antipodi dell'opera aperta decantata

da Umberto Eco e dalle neoavanguardie agli inizi degli anni Sessanta. Abbiamo a che fare con opere chiuse, che però lasciano uno spicchio aperto di accessibilità, di mobile interpretazione, di imprevisto, consustanziale d'altronde alla natura teatrale. Questa modalità ancora una volta sembra evocare la narrazione cinematografica, certo non quella più lineare (anche se questi gruppi non hanno mai nascosto un amore per la letteratura, preferita di gran lunga alla drammaturgia teatrale). Com'è possibile perciò pensare alla poetica, allo stile, al linguaggio degli spettacoli di **Motus** degli anni Novanta senza tenere bene in mente i film di Cronenberg? E come dimenticare per gli anni successivi l'opera artistica di Fassbinder o di Pasolini? **Motus** ha addirittura costruito per tutti i primi anni Duemila dispositivi cinematografici in scena, dal vero e proprio set del progetto *Rooms* (2001-02), alle interazioni con i video in *Come un cane senza padrone* (2003) e *L'ospite* (2004), allo schermo cinematografico di *X (ics)-Racconti crudeli della giovinezza* (2007-09). Insomma, una sorta di cinema *live*.

Fanny & Alexander ha scelto il titolo di un celebre film di Bergman come nome della propria compagnia, ma anche come dichiarazione di poetica, atto di fede per la potenza creatrice dell'arte. Cornici, linee ortogonali, scatole, schermi, finestre e porte, tutto è servito nel loro teatro per creare immagini di confine, da attraversare o sulle quali riflettersi. Così si può andare avanti pensando al cinema muto ed espressionista per **Teatrino Clandestino** o a quello di Tarkovskij per **Masque**.

La fine degli anni Novanta e tutti i primi anni Duemila sono stati un tripudio di schermi in scena, favorito pure dall'esplosione del digitale e di un sistema di proiezioni divenuto più accessibile, anche economicamente. Ma a differenza di esperienze precedenti non c'è più stupore per l'oggetto tecnologico in sé, già presente in scena da molti anni, piuttosto per un linguaggio che vuole del cinema acquistare la capacità di risucchiare gli spettatori dentro di sé. Il teatro sfida la rappresentazione più tradizionale, e quindi anche la finzione del teatro, facendosi bidimensionale, ultra-finzionale, per poi tentare di far precipitare lo spettatore in una terza dimensione autentica, quella del viaggio interiore. ★

In apertura, *Come un cane senza padrone*, di **Motus** (foto: Diego Beltramo).

E se anche le locandine fossero una forma d'arte?

Pittura, scultura, cinema, fotografia, dischi, libri: quante immagini nelle locandine! Ne abbiamo selezionate sette tra gli spettacoli prodotti in Italia nell'ultimo mezzo secolo, cariche di riferimenti che attingono al nostro immaginario e ne dilatano i confini, popolando la nostra fantasia.

di Renata Savo

Per *Frost/Nixon* del Teatro dell'Elfo, lo studio grafico Plumdesign ha realizzato nel 2014, attraverso la somma di due ritratti della fotografa Laila Pozzo (degli ideatori e interpreti Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani), una locandina in bianco e nero che spacca in due metà i volti dei protagonisti. Una sintesi che riprende fedelmente la copertina del libro di David Frost, *Frost/Nixon: One Journalist, One President*, edito da Pan Macmillan (2008), a sua volta ispirata al celebre film *Persona* (1966) di Ingmar Bergman.



Ancora una foto di Laila Pozzo, che con il suo progetto *Break a Leg-Ritratti di scena* ha prestato molti scatti alla comunicazione visiva di uno spettacolo. Nella locandina di *Così è (se vi pare)* (2018-19) diretto da Filippo Dini, la collocazione degli interpreti sul palco dietro una lunga tavola fa contemplare uno degli affreschi più celebri di tutti i tempi: *l'Ultima cena* di Leonardo (1494-98).



Parodia di una delle foto più memorabili e discusse della storia, è invece la locandina di *Primi passi sulla luna* (2009) di Andrea Cosentino, realizzata da Edoardo La Rosa. A fare compagnia all'astronauta Cosentino, un pupazetto disegnato dalla piccola Daria: ci piace associare questo segno autobiografico, assai vivo nello spettacolo, anche a Eugene Cernan, l'uomo che nel 1972 scrisse le iniziali della figlia sulla Luna.



Una forte connessione tra arti visive e palcoscenico riecheggia anche nella foto scattata durante le prove da Luca Del Pia che Pippo Delbono ha scelto come locandina per il suo lavoro *La gioia* (2018). L'attore Gianluca Ballarè appare adagiato sul fianco come una Venere cinquecentesca (in foto: la *Venere di Urbino* di Tiziano, 1538), ma accanto a una montagna di abiti come nella contemporanea *Venere degli stracci* (1967) di Michelangelo Pistoletto.



Viene in mente un certo cinema espressionista a osservare le tre ombre che giganteggiano nella locandina di *Descrizione di una battaglia* (1988) per la regia di Giorgio Barberio Corsetti (grafica di Giovanna De Vito e Stella My), in particolare *Nosferatu* (1922) di Murnau; un *frame*, invece, del surrealista *Un chien andalou* (1929) di Buñuel è la locandina realizzata per la ripresa del 2015-16 della *Carmen* di Enzo Moscato adattata e diretta da Mario Martone (studio Mybosswas, courtesy Gruppo Editoriale Minerva RaroVideo); ancora surrealista, ma accostabile alla pittura di Magritte (in foto: *Il falso specchio*, 1928), quella dello spettacolo *Lucio* (1990) di Franco Scaldati, diretto da Chérif (courtesy of nuovoteatromadeinitaly.sciami.com).



Un Bas-Antonio Ligabue (foto: Luigi Burroni)

La parola agli artisti: i grandi pittori in scena

Asservito alla ricerca di una realtà "altra", dietro l'apparenza delle cose, l'artista è il protagonista prediletto di una ricca serie di testi, italiani e anglosassoni, che mettono a fuoco il rapporto controverso che egli intrattiene con la società.

di Roberto Rizzente

Nelle scarse didascalie di *Sei gradi di separazione* l'autore, John Guare, si sofferma su un curioso elemento scenografico, ben presente anche nella messinscena di Jerry Zacks del 1989 al Lincoln Center Theatre di New York: un quadro di Kandinskij rotante sopra il palcoscenico, con un lato «geometrico e severo», e l'altro «caotico e vivace». È un'immagine di rara efficacia che ben descrive la polarità di opposti su cui è strutturata la pièce – l'estroverso mistificatore Paul e la conformista élite newyorkese in cui tenta d'introdursi – e che, più in generale, può essere adottata per descrivere la dialettica

tra artista e società nella ricca messe di copioni, italiani e anglosassoni, dedicati ai "fabbricanti di immaginari".

La singolarità dell'estro creativo

«Votato allo studio dell'animo umano», portando «l'occhio oltre le cose, l'attenzione da un punto concreto a uno astratto», come sostiene l'Edvard Munch di Corrado Accordinò (*Munch. Autoritratto su carne*, 2018), e per questo – aggiunge la Kristin Miller di *Apolo-gia* di Alexi Kaye Campbell (2009) – «rivoluzionario», alfiere di «un cambiamento sociale» cui «aggrapparsi per salvarsi «dalla stupidità rampante della religione da un parte

e dall'altra dal vacuo consumismo», l'artista è l'eroe che manca, nel disincanto della società contemporanea.

Senza indugiare sugli intenti apologetici che animano opere dichiaratamente didattiche e d'occasione, come *l'Essere Leonardo da Vinci* di Massimiliano Finazzer Flory (2015), la migliore drammaturgia è dedicata alle ricadute che la sproporzione della missione ha sulla fragile psicologia dell'individuo. Al di là delle regole del vivere comune, l'artista deve potersi smarrire (non siamo lontani, qui, dallo «sregolamento di tutti i sensi» auspicato da Rimbaud) per offrire il proprio dolore – e, conseguentemente, la conoscenza – al pros-

simo, rinnovando l'archetipo cristico. Egli è una sorta di ponte tra l'invisibile e il visibile: «I colori entrano dagli occhi e riescono dalla punta del pennello», afferma Van Gogh ne **L'odore assordante del bianco** di Stefano Massini (2005). «Chi dipinge non fa altro: si lascia attraversare. Non vive più per se stesso ma per far vivere le cose». Di qui, gli scompensi emotivi che ne alterano la personalità, puntigliosamente descritti dalla drammaturgia: schizofrenia, mania di persecuzione, insonnia, angoscia, promiscuità sessuale. O, ancora, scoppi incontrollati di ira, come capita a Caravaggio, nelle molteplici opere a lui dedicate (**Io, Caravaggio**, di Cesare Capitani, 2010).

Ma della vocazione, si sa, si è schiavi sempre. Dipingere è «un'intossicazione dell'anima»: la prima cosa che Van Gogh chiede al direttore del manicomio di Saint-Paul-de-Manson sono tele, tinte colorate e cavalletto. Il cortocircuito è evidente: condannato alla creazione, l'artista rifugge per sua stessa scelta la felicità e dunque la possibilità di essere introiettato in una storia ordinaria, a tu per tu con le persone, di cui pure cerca l'abbraccio salvifico, «il bès». Col rischio di «trasformare l'idealismo in durezza», «cannibalizzando la vita», «scorticando anche l'esistenza» e per questo «smettendo di ascoltare le storie individuali della gente».

L'ordinarietà degli altri

E la società, come reagisce la società di fronte a una simile epifania dell'immaginario? A un primo livello, è chiaro, «gli zotici, i bifolchi, i contadini» cercano di esorcizzarne la carica eversiva, heideggerianamente, con la chiacchiera, la curiosità, l'equivoco. La vita "altra" viene irrisa, stigmatizzata, l'artista è un «degenerato figlio d'Irlanda», lo scemo del villaggio, il santo folle di Grotowski, nei confronti del quale tutto è lecito, anche lo scherzo più feroce, come un piatto di merda spacciato per carne di vacca (**Un Bès-Antonio Ligabue**, di Mario Perrotta, 2013), o l'esilio in una stanza dove persino i fiori sono bianchi, separato dagli altri, dalle cose, e finalmente asservito alle regole: «Una sola realtà per tutti», così intima il dottor Vernon-Lazare a Van Gogh.

Quando però all'artista – grazie magari a un illuminato mecenate – riesce la scalata sociale, ecco che l'approccio muta. Il pubblico dei galleristi e dei collezionisti blandisce la gallina dalle uova d'oro, inevitabilmente, per trarne un immediato vantaggio economico (la "grande scultrice americana" Loui-

se Nevelson, in **Occupant** di Edward Albee, 2001, viene trasformata dal pesante costume di cui è prigioniera in icona, come icona è Frida Kahlo in **Viva la vida**, dall'omonimo romanzo di Pino Cacucci, con Pamela Villosi, 2020), ma, soprattutto, per addomesticarne l'eccezionalità. Andy Warhol lo aveva predetto: la moltiplicazione dell'immagine genera assuefazione, ne depotenzia il significato. Ed è con l'astuzia che, nel 1959, il Four Seasons proporrà a Mark Rothko, in cambio di 35.000 dollari, di dipingere le pareti di un'intera ala del ristorante: le sue tele monocrome fanno tendenza, valgono in quanto *status symbol* per l'élite newyorkese (**Rosso** di John Logan, 2009, portato in scena dal Teatro dell'Elfo nel 2012). La scansione tra le due strategie è, tuttavia, meno netta di quanto si pensi; l'artista trova una via d'uscita al compromesso e Rothko, prima di declinare la proposta del Four Seasons, lo dimostra: «Spero di dipingere qualcosa che sia in grado di rovinare l'appetito di ogni figlio di buona donna che mangerà in quella sala».

La società deve continuamente ri-negoziare un accordo per garantirsi lo *status quo*, salvaguardando la distanza dal "diverso": così, anche nella mostra romana del 1961, saranno i piedi nudi di Antonio Ligabue, più dei quadri, a suscitare l'attenzione generale; di Bacon e della Nevelson, all'apice della fama, continueranno a essere demonizzati gli eccessi nella vita privata.

Una questione di linguaggi

L'irriducibile contrapposizione tra i due mondi è evidente, nei testi citati, anche a livello

di linguaggio. Se alla società vengono riservate battute in una lingua piana, paratattica, e che indugia allo slogan, all'artista che domina la scena (non sono rari, nel filone, i monologhi) viene prestato un lessico ricco e immaginifico, diretta emanazione dei suoi quadri, piuttosto che degli scritti teorici. Nel "tempio della Natura", direbbe Baudelaire, la poesia è sinestesia tra le cose: i nostri eroi parafrasano i propri dipinti in un florilegio di figure retoriche che, dettate dall'intuizione più che dalla ragione, lasciano emergere la realtà "altra" di cui si diceva. Come nel finale di **Caro George** di Federico Bellini, con Giovanni Franzoni diretto da Antonio Latella (2014), dove a scandire la cronaca degli ultimi istanti di vita di George Dyer è la memoria delle opere di Francis Bacon, per il corpo dell'amante suicida che «spunta la sua esistenza sul marmo bianco del lavandino, (...) l'ombra che si allunga avanti, (...) la carcassa che si affloscia a terra, sulla tazza di un cesso».

Con una sola, vistosa eccezione: il bellissimo **Un Bès** (2013), tappa prima della trilogia dedicata da Mario Perrotta ad Antonio Ligabue. In cui, al contrario, è il monologo del pittore a farsi franto, afasico, mentre i volti degli altri, i crudeli abitanti di Gualtieri, sono evocati dalla bellezza, la potenza immaginifica di uno schizzo, direttamente ispirato agli autentici ritratti dell'artista e tracciato su tela, durante lo spettacolo, dall'autore-attore. A riprova della perenne fluidità dei confini. Come il quadro di Kandinskij, in rotazione nel salotto dei Kittredge di **Sei gradi di separazione**, dimostra. ★

Conflitto e celebrazione: il doppio nel teatro del Novecento

Il valore economico di un quadro bianco, solcato da sottili diagonali bianche, è il *casus belli* che mette a nudo le ipocrisie, le vanità e gli egoismi che regolano il rapporto amicale tra tre uomini. *Art* di Yasmina Reza (1994) è il più celebre ma non l'unico esempio di drammaturgia in cui un'immagine, un quadro, fanno da motore della vicenda. Senza scomodare il *Cristo* di Antonello da Messina che campeggia nella pièce-scandalo di Romeo Castellucci, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010), esiste tutto un filone in cui, nello specifico, è il ritratto di uno dei personaggi a innescare il conflitto, presupposto necessario di una pièce. Le radici del fenomeno affondano nell'Ottocento e hanno a che fare col tema romantico del doppio, dello specchio. Esse attraversano il realismo (*Il ritratto di Gogol*, 1835) e arrivano alla *fin de siècle*, in piena temperie simbolista, generando quello che è l'esempio più celebre di rivisitazione del mito faustiano: *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde (1890).

Il Novecento non dimenticherà la lezione e la riproporrà a più riprese, in chiave preferibilmente psicanalitica, soprattutto nel cinema espressionista (*Genuine* di Robert Wiene, 1920) e poi *noir* (*La donna del ritratto* di Fritz Lang, 1944). Depauperato dei suoi risvolti demoniaci, il tema tornerà anche in anni recenti, come ne *Il senso della vita di Emma* di Fausto Paravidino (2018), dove è il ritratto della ragazza del titolo a fare da pretesto per la ricognizione delle scelte esistenziali di una famiglia italiana, compiute nell'arco di quarant'anni. **Roberto Rizzente**

Danza e non più danza: la coreografia espansa degli anni Duemila

Esposta al confronto/scontro con le arti visive, la danza nell'ultimo decennio ha rinnovato le proprie premesse, costruendo nuove spazialità e modalità di visione dall'inevitabile significato politico, al di là della materialità dei corpi. Come i casi di Forsythe, Papaioannou e Cosimi dimostrano.

di Maria Paola Zedda



Il progressivo sconfinamento tra discipline e metodologie creative ha determinato, nell'ultimo decennio, una generazione di contesti ibridi nell'ambito delle arti visive e performative. In particolare, la coreografia si è rigenerata, trasferendo su manufatti oggettuali, sul *publishing*, sulla creazione di spazialità alternative e persino di paradigmi istituzionali le nuove pratiche e politiche della performatività. Si è prodotta così un'area liminale, fluida, teorizzata da **Mårten Spångberg** come «coreografia espansa».

Il coreografico diventa metodo, come scrive la studiosa statunitense **Jenn Joy** (*The Choreographic*), esplodendo, divaricando il principio della coreografia come costruzione (e conseguente trasferimento) di un segno su un corpo, procedendo piuttosto alla progettazione di «un cluster di strumenti che sono riferiti

a una generica capacità di produzione e analisi del tempo e del reale». Esso si fa strumento per scrivere una mostra o ribaltare la concezione stessa di "museo" (**Boris Charmatz**, *Musée de la danse*), mentre l'esperienza estetica si svincola dalla frontalità, affronta formati installativi, rilasciando nell'oggetto, nello spazio, la potenza di un'intrinseca performatività.

Le bandiere di Forsythe

Tra i più noti e recenti esempi di questo approccio sono gli interventi di **Michele Rizzo** all'ultima Quadriennale di Roma, dove l'artista ha presentato *Rest* (2020), opera che esplora le relazioni tra materialità e movimento, o i lavori di **Marco Mazzoni** della compagnia **Kinkaleri**: tra questi il vinile edito recentemente per Xing, frutto della collaborazione con **Jacopo Benassi** (2021).

Pionieristici sono stati tuttavia i *Choreographic Objects* di **William Forsythe**, una serie di installazioni scultoree in movimento che riportano lo studio della dinamica sull'oggetto fisico, creando ambienti immersivi interattivi dove osservare un corpo materiale, spesso automatizzato, danzare o essere danzato. Tra questi spicca *Black Flags* (2014), opera costituita da due imponenti bandiere nere cui lo statunitense impartisce una partitura cinetica robotizzata dalla forte valenza simbolica e politica. In questa coreografia per corpi non umani, i due elementi scultorei incidono lo spazio e il tempo attraverso il movimento continuo e sincronico dato dall'algoritmo. L'immagine si monumentalizza, divenendo allo stesso tempo eterea, aerodinamica mentre la dimensione plastica si lascia attraversare da uno sviluppo perfor-

mativo. Nella simultaneità programmata affiorano variabili ed effrazioni che incrinano la perfezione del gesto e, per estensione, la precisione retorica dell'immagine e il potere del linguaggio. *Black Flags* catapulta la questione della relazione tra danza e arti visive al di fuori della scatola teatrale, aprendo a un campo che soggiace all'impressione retinica della figura in movimento, alla tensione drammaturgica che la persistenza dell'immagine provoca, con il suo osservarci come qualcosa di estraneo, oramai autonomo. Lo sconfinamento tra immagine, corpo e movimento, tra coreografia e visuale, nel contesto specifico del teatro è invece correlato, per l'impianto prospettico, verticalizzato, direzionale che incornicia e veicola lo sguardo, al figurarsi e defigurarsi della visione. Tra gli autori che vi si sono cimentati, non può non essere citato **Jan Fabre**, artista visivo "prestato" alla coreografia che, con il suo barocchismo carico ed erotizzato, ha esasperato e portato all'eccesso l'ipersensorialità dell'immagine, lavorando su una regia che orchestra sapientemente gli elementi visivi in forme volutamente esposte, ridondanti.

La pittoricità di Papaioannou

Dal carattere più asciutto e strutturale è invece l'approccio di **Dimitris Papaioannou**, coreografo greco il cui percorso nasce nell'ambito delle arti visive e del fumetto per poi approdare al corpo e al teatro, in seguito anche all'importante esperienza maturata con Bob Wilson. Il suo lavoro attinge dall'immaginario archetipico mediterraneo, legato al mito e all'eredità del patrimonio culturale della Grecia classica che innesta con grande maestria con elementi derivanti dal circo di primo Novecento, dall'horror, dall'arte povera. Tra i lavori più potenti *Still Life* (2014), dove a dominare la scena è una nuvola di cellophane sospesa nell'aria e colma di fumo, mossa dal vento. Qui il teatro assume una pittoricità tridimensionale, bagnandosi di luci, chiaroscuri che guardano all'arte barocca e rinascimentale, seguendo l'intenzione – dichiarata dal coreografo – di spingere il dispositivo al limite delle proprie potenzialità. *The Great Tamer* (2017) appare invece come una costellazione di citazioni e rimandi alla storia dell'arte, da Rembrandt a Kounellis, da Bellmer a Lee Byars, da Goya a Gericault e Delacroix, che l'autore greco ricomponendo generando nuovi quadri, sculture di corpi che, come oracoli, illusionisticamente emergono dall'oscu-

rità. I segni e le iconografie mutano costantemente divenendo figura, spesso grottesca, mostruosa, sconvolgendo la classicità statuarica dei danzatori in uno *sparagmòs* visivo dal carattere dionisiaco, che consegna l'occhio a un regno di illusionismi e vertigini visuali. Sul versante italiano emerge il lavoro di **Enzo Cosimi** che, oltre ad annoverare nei suoi percorsi importanti collaborazioni con autori quali Luigi Veronesi, Greta Frau e Lorenzo Castore, nutre per le arti visive un interesse spiccato che riversa e amplifica nella costruzione dell'impianto drammaturgico. Nei lavori degli ultimi anni si allontana dallo strutturalismo e dal canonico processo di composizione coreografica, costruendo il segno a partire da una "visione" drammatizzata, come un affresco ad alta tensione che determina la scrittura scenica e imprime un tempo orizzontale, installativo, vibratile

alla drammaturgia (*Welcome to My World*, 2012; *Estasi*, 2016; *Coefore Rock&Roll*, 2020). L'artista **Thomas Hirschhorn**, in un suo *statement*, affermava che la forma è sempre intrinsecamente politica. E politico è anche questo amplificarsi delle forme possibili nel rapporto tra danza e arti visive, così come la ricerca di nuovi paradigmi nella concezione tra corpo, segno e dispositivo di rappresentazione che incrinano il rigore disciplinare verso uno sconfinamento di natura estetica e percettiva infrangendo, decostruendo o ergendo la monumentalità attraverso il movimento, consegnando l'occhio a uno stato selvaggio, come proponeva André Breton: «Perché la bellezza o sarà convulsiva o non sarà». ★

In apertura, *The Great Tamer*, di Dimitris Papaioannou (foto: Julian Mommert); nel box, *Sogno compassionevole (Pietà V)*, di Jan Fabre.

Kentridge, Fabre e Wilson, uomini di teatro e d'arte (visiva)

Un'attitudine creativa che si esplica sia nelle arti della scena che nella produzione di immagini, discipline che reciprocamente si influenzano a nutrire gli immaginari di autori e fruitori: prescindendo dagli ormai storicizzati Tadeusz Kantor e Peter Schumann del Bread&Puppet Theatre, un ancorché incompleto elenco non può non partire da colui che a livello internazionale ha forse più radicalmente e continuamente incarnato tale molteplicità di lingue e formati, il sudafricano **William Kentridge**. Tra i molti esempi possibili vale ora ricordare un suo dittico del 2012 composto dallo spettacolo teatrale *Refuse the Hour* e dall'installazione *The Refusal of Time*, i cui elementi essenziali sono disegno, pittura, scultura, danza, canto, musica, cinema d'animazione, ombre e molteplici riferimenti a Oskar Schlemmer e a Marcel Duchamp.

In ambito internazionale, come non segnalare poi gli schizzi propedeutici alle performance, piuttosto che il *Sogno compassionevole (Pietà V)* che il regista fiammingo **Jan Fabre** espone alla Biennale di Venezia del 2011, opera in cui la pietà michelangiolesca viene riletta rappresentando il volto della Madonna con un teschio e sostituendo la figura di Cristo con un autoritratto morente in giacca e cravatta dell'artista che con una mano regge un cervello; nonché i *video portraits* che l'anno seguente il regista e drammaturgo statunitense **Bob Wilson** presenta a Torino, a Palazzo Madama: video-opere della durata da 30 secondi a 20 minuti apparentemente statiche, ma i cui personaggi compiono piccoli gesti - un battere di ciglia, un colpetto con il piede - ad amplificare le potenzialità espressive delle creazioni, avvicinandole al racconto cinematografico e all'azione scenica senza perdere l'aura di fissità iconica che da sempre caratterizza il ritratto pittorico.

Nel nostro Paese, a parte alcuni uomini e donne di teatro che da tempo frequentano con dedizione e rigore questo territorio intermedio (tra cui **Roberto Abbiati**, **Antonio Catalano**, **Maria Grazia Cipriani**, **Maria Federica Maestri**, **Danio Manfredini**, **Antonio Panzuto** e **Michele Sambin**), quanto questa lezione ibridante - forse inficiata dalla monumentalità della tradizione di cui ci si deve far carico - è realmente radicata? **Michele Pascarella**



Educazione all'immagine e storia dell'arte: piccoli spettatori crescono

Dagli spettacoli dedicati alle biografie di grandi pittori alla creazione di oggetti, quadri e scene dal vivo, analogiche e digitali: sono molti gli artisti che, nel variegato mondo del teatro ragazzi, indagano il rapporto fra giovani spettatori, immagini e immaginari.

di Mario Bianchi

Sarebbe lunghissimo e certo non opportuno elencare tutte le correlazioni e le reciproche influenze avvenute nella storia del teatro ragazzi italiano tra la pratica scenica e le arti visive: troppi i nomi da ricordare e gli artisti meritevoli di nota. Ci limiteremo a seguire alcuni percorsi di maestri e compagnie che hanno tessuto in modo continuo e proficuo, mai casuale né occasionale, le connessioni tra queste discipline.

È forse opportuno iniziare da uno spettacolo creato agli inizi degli anni Duemila, esemplare nell'incarnare il rapporto tra immagini e immaginari nell'alveo del teatro per l'infanzia: *La magia delle immagini* (2000) della **Compagnia Piccoli Principi** diretta da Véronique Nah e Alessandro Libertini. L'artista, nelle vesti di uno strano conferenziere, conduceva i ragazzi in un viaggio appassionante nella storia dell'arte visiva occidentale, dalla preistoria all'*action painting*, ripercorrendola con profondità e sintesi, con leggerezza, ironia e mistero.

Veri inni alle immagini artistiche e ai suoi ma-

stri sono gli spettacoli del **Tam Teatromusica** di Padova di Michele Sambin, Pierangela Allegro e Flavia Bussolotto, che in un originale percorso sulla pittura coniugano tutte le tecniche del teatro di figura e di ricerca, mettendo in scena la vicenda biografica e artistica di indiscussi Maestri del Novecento. Vale ricordare gli spettacoli *Anima blu*, dedicato a Marc Chagall (2007), *Picablo*, dedicato a Pablo Picasso (2011) e *Verso Klee* (2014), non espressamente un omaggio al famoso artista svizzero, bensì uno spettacolo che nasce dall'incontro ideale tra il pensiero sull'arte espresso da Paul Klee e la poetica teatrale di Tam Teatro Musica.

Di assoluto interesse il percorso che il narratore e artista veneto **Gianni Franceschini** ha realizzato negli anni con una serie di produzioni in cui racconta e dipinge dal vivo le proprie storie: *Vangelo* (2009), *Old Clown Painting Show* (2011), *Ciripiripi la vita è festa* (2013) e *Celeste* (2015). Del 2016 è *Hansel e Gretel*, in cui la famosa fiaba viene raccontata e illustrata dal vivo stabilendo una chiara connessione con le problematiche contem-

poranee di povertà e immigrazione. Oltre a Franceschini, nell'esercitare l'arte della pittura direttamente in scena in produzioni di teatro per le nuove generazioni, è d'obbligo ricordare la quarantennale esperienza di **Dario Moretti** del Teatro all'Improvvisto di Mantova, artefice di un segno riconoscibilissimo (*Le due regine*, 2006; *Felicità di una stella*, 2007) che esprime anche in bellissimi libri illustrati.

Molti, del resto, sono gli artisti di cui all'azar del sipario riconosciamo l'impronta per il preciso segno grafico e scenografico: il veneto **Antonio Panzuto**; il maestro dell'immaginario **Antonio Catalano**; **Marcello Chiarenza** che per Accademia Perduta/Romagna Teatri ha realizzato oggetti, scene, testi e regie di numerosi spettacoli; **Roberto Abbiati** e **Michelangelo Campanale** della Compagnia La luna nel letto.

Fondamentale è tutto il percorso della compagnia pratese **Tpo**, diretta da Davide Venturini e Francesco Gandi: per mezzo di tecnologie che permettono una relazione interattiva tra performer, spazio scenico e pubblico, ha concepito e realizzato una serie di spettacoli in cui le immagini virtuali diventano ogni volta per i bambini un mondo fantastico in cui entrare e perdersi. Tra i tanti, occorre segnalare almeno la fondamentale *Trilogia dei Giardini* (*Il giardino giapponese*, *Il giardino dipinto*, *Il giardino italiano*, 2003-06), *Barocco* (2008) e il recente *Colors* (2018), in cui i tre performer – Valentina Consoli, Běla Dobiášová e Valentina Sechi – dipingono lo spazio teatrale con il proprio corpo, interagendo con i colori che appaiono sullo schermo: ogni cromatismo possiede un suono, una dinamica, un'energia che la danza esprime in modo calzante e proteiforme, infondendo di volta in volta gioia, allegria, rabbia o malinconia.

Infine, tra i giovani artisti che sperimentano nel vasto territorio che ibrida arti visive e teatro per l'infanzia, ci piace ricordare **Bruno Soriato**, che di recente si è fatto apprezzare per due produzioni della sua Compagnia Kuziba: *Vassilissa* e *la Babaracca* (2017) e *Nel castello di Barbablù* (2019). ★



Hansel e Gretel (foto: Giancarlo Dalla Chiara)

Tra Oriente e Occidente il teatro d'ombre che non ti aspetti

Poco frequentato in Italia, il teatro delle ombre di matrice orientale trova nuove e ispirate vie di sperimentazione nelle produzioni di Teatro Gioco Vita e Controluce-Teatro d'ombre, grazie alla collaborazione con maestri visivi, illustratori, scrittori, musicisti, e al confronto con la storia dell'arte.

di Mario Bianchi

Uno dei ricordi che si sono indelebilmente scolpiti nella nostra memoria è quello di una notte intera passata a Bali ad assistere a uno spettacolo di ombre, il tradizionale Wayang Kulit. Le immagini sacre e meravigliose che il fuoco ci restituiva ci hanno inseguito per mesi inondandoci di bellezza.

Purtroppo il teatro d'ombre, almeno nella tradizione del nostro Paese, è stato poco frequentato. Per nostra fortuna da tanti anni abbiamo avuto, per merito della nostra passione e del nostro mestiere di spettatore privilegiato, la grande e magnifica occasione di seguire il percorso di due tra le compagnie che in Italia lo hanno più praticato, in maniera diversissima tra loro ma con la stessa grande arte e sapienza: **Teatro Gioco Vita** a Piacenza e **Controluce-Teatro d'ombre** a Torino (di **Zaches Teatro** e **UnterWasser** hanno parlato più diffusamente Cristina Grazioli nel presente dossier e il sottoscritto in *Hystrio* n. 2.2021).

«In questo tipo di teatro, l'ombra non solo si stacca dallo schermo ma viene agita di fronte allo spettatore, che si trova ad assistere al suo manifestarsi attraverso il rapporto tra luce e corpo. Inoltre, il corpo tridimensionale incomincia a occupare una parte importante, sia il corpo umano che quello degli oggetti, sempre più presenti sulla scena del teatro d'ombre. È proprio nel rapporto tra forma del corpo e forma dell'ombra che si gioca lo scarto percettivo su cui le arti visuali e plastiche e il teatro d'ombre lavorano per mettere in evidenza le contraddizioni del reale»: così **Fabrizio Montecchi** di Teatro Gioco Vita introduce il valore dell'ombra nell'arte teatrale, colto nel suo sviluppo contemporaneo. La compagnia nasce a Torino alla fine degli anni Sessanta, dal 1976 si trasferisce a Piacenza. Fabrizio Montecchi, maestro d'ombre, fin dalla nascita del gruppo ha cercato la collaborazione di grandi maestri sia per la scrittura che per le musiche e le immagini: Dolci, Conte, Baj, Rauch, Del Corno, Piovani, Luzzati. Nel tempo, Teatro Gioco Vita ha percorso due strade parallele: quella del teatro ragazzi e quella delle produzioni per adulti. Le creazioni per le nuove generazioni sono



influenzate dagli incontri con i più famosi illustratori europei: gli olandesi Max Velthuijs e Dolf Verroen, la francese Nadja, il tedesco Wolf Erlbruch fino a Rascal nel recente *Moun* (2016), Kitty Crowther in *Io e niente* (2017) e Mario Ramos ne *Il più furbo* (2018). La produzione destinata agli adulti ha avuto come fonte di ispirazione affermati artisti visivi contemporanei come Christian Boltanski, William Kentridge, Triantafyllos Vaitis, Tim Noble & Sue Webster, Simone Bubbico.

A Piacenza, Teatro Gioco Vita gestisce diverse programmazioni e porta avanti un laboratorio permanente dedicato alla trasmissione dell'arte delle ombre alle nuove generazioni di artisti.

I fondatori di Controluce-Teatro d'ombre, **Cora De Maria**, **Jenaro Meléndrez Chas** e **Alberto Jona**, hanno da sempre sottolineato la peculiare concezione del proprio progetto artistico: ibridare le tecniche di teatro d'ombre orientale con la musica e la pittura astratta. Col tempo, dagli inizi della ricerca nel 1994, le tecniche orientali si sono ampliate e intrecciate con linee più contemporanee di sperimentazione. I molteplici riferimenti alla pittura astratta hanno acquistato una valenza

poliedrica, intrecciandosi con altre derivazioni: il costruttivismo russo, la calligrafia giapponese e l'iconografia dei geroglifici egiziani. Ma non solo la pittura è importante nel percorso creativo di Controluce: anche la scultura e la danza sono state fonte di ispirazione e nutrimento nella creazione di diversi spettacoli. Il segno pittorico si plasma e si modella di volta in volta in base alla fisionomia dei diversi progetti: l'arte greco-romana per *Canto a Orfeo* (2002) e *Didone e Enea* (2018), lo stile liberty di ispirazione giapponese in *Butterfly Blues* (2016), l'universo cromatico di Gaudì ne *Il giardino della vita* (2017). Centrale, nella loro ricerca, è l'enorme potere di suggestione delle ombre sull'inconscio, l'immaginario, l'onirico, l'ineffabile. Controluce ha compiuto tournée in tutto il mondo e ha collaborato con scrittori, musicisti, compositori e artisti visivi fra cui Jordi Savall, Kate Bush, Mario Brunello, Gabriel Garrido, Andrea Liberovici, Adriano Guarnieri, Nuria Núñez Hierro, Davide Livermore, Alessandro Baricco, Vinicio Capossela, Elio e la Compagnia Shizuku di danza butoh di Tokyo. A Torino dirige Incanti, uno dei festival più importanti di teatro di figura a livello europeo. ★

Figurare la scena: la marionetta nel Novecento

Al crocevia tra il teatro di figura e quello di ricerca, l'uso della marionetta in scena attiva nuovi e stringenti interrogativi intorno al tema dell'identità, declinando l'essere umano in una molteplicità di forme, naturalistiche e non, che è debitrice della storia dell'arte, oltre che della tradizione artigianale.

di Cristina Grazioli



Dai primi decenni del Novecento, spesso le tendenze più innovative nell'arte del teatro "animato" sono state espresse o influenzate da artisti visivi.

Nel voler dare conto di qualche traccia delle innumerevoli relazioni intessute, è quasi inevitabile partire dalle parole in cui si incarnano tali relazioni, *in primis* dalla complessa area semantica di "figura" (intendendo qui con marionetta – alla francese – l'universo delle figure, senza distinzione di tecniche o tradizioni).

In un numero di *Théâtre Public* del 1987 Brunella Eruli ne richiamava le implicazioni, nel contesto (italiano) del passaggio, alla fine degli anni Settanta, dalla definizione «teatro di marionette» a «teatro di figure». Nella derivazione da figurare (modellare, dare una forma), il termine infatti porta in sé la matrice delle arti visive (e l'espressione francese *arts plastiques* fa emergere ancor più eloquentemente questa sorellanza) ed evoca il «movimento necessario perché la materia inerte

nasca alla vita, prenda forma». Citiamo Brunella Eruli non solo per rendere omaggio alla studiosa di questi ambiti, ma anche per lo sguardo penetrante alla ricerca del dialogo – nonostante le frizioni – in merito (sin dai suoi primi studi, come *Jarry, i mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, 1982). Basterà scorrere gli indici della rivista da lei fondata insieme a Margareta Niculescu, *Puck. La Marionnette et les autres arts*, per trovare queste aperture.

Aggiungiamo che da questa prospettiva le presenze ibride di **Valdoca**, di **Societas Raffaello Sanzio**, i doppi di **Kantor**, le figure di **Remondi e Caporossi** ci chiedono di tenere lo sguardo aperto tanto sulle arti plastiche quanto sulle figure – su quelle presenze che mettono in discussione lo statuto dell'umano: lo complicano, lo rovesciano, lo disarticolano, alla ricerca del suo centro incandescente e resistente.

In un'importante ricognizione sui rapporti tra la scena e le immagini (*La Scène et les images*, Cnrs, 2002) ancora Eruli percorreva il paesaggio del teatro di ricerca italiano intor-

no alle due tendenze teatro d'immagine e teatro di poesia; vi emergevano ripetutamente i momenti nei quali tale ricerca intersecava l'universo delle marionette. Non a caso sin dalle prime note si citava **Mario Ricci** – artista emblematico di queste relazioni e pochissimo studiato; poi, tra gli altri, il **Teatro del Carretto**, **Teatro Gioco Vita** e altri artisti "delle figure".

Altro segno di queste alleanze, la collana "Quaderni di teatro" negli anni Ottanta dedicava due numeri significativi al teatro di figura (*La marionetta: un'ipotesi di trasgressione realizzata*, 1980; *Fingere figure*, 1986), dove si ritrovano artisti come **Giulio Paolini** o Carlo Pasi su **Hans Bellmer**.

Esiste dunque una zona osmotica tra il teatro di sperimentazione e i teatri degli attori "disincarnati", dove talvolta è stato il teatro di figure a "insegnare" o precedere il teatro della ricerca che ha posto al suo centro l'immagine, come se proprietà intrinseche delle figure fossero a un certo punto state acquisite dal teatro *advancing*, per dirla con Craig.

Di questa popolata area di reciproche influenze si possono citare il fascino esercitato dalla marionetta su **Robert Wilson**, la scena "animata" di **Robert Lepage**, tutta la poliedrica opera di **William Kentridge** (non solo quando collabora con la **Handspring Puppet Company**); o ancora i paesaggi scenici di **Alis**, disseminati di parti anatomiche "in effigie", così come gli organi sensibili e smaterializzati in *Voyage au bout de la nuit* (1999) di Societas Raffaello Sanzio.

In tempi a noi più vicini, difficilmente potremmo separare le creazioni di **Teatropersona** dall'immaginario e dai procedimenti delle figure (*Beckett Box*, 2006; *Trattato dei manichini*, 2009, per esempio).

Le figure sembrano essere l'esito naturale di tanti artisti che hanno intrecciato generi spettacolari, linguaggi, suggestioni delle arti visive.

Procedimenti antinaturalistici

Ma rispetto agli anni lontani in cui il teatro immagine si poneva come una possibilità innovativa, già invocata dalle Avanguardie storiche, benché ancora poco esplorata e assimilata, e dunque gravida di possibilità inedite e dirompenti, oggi, quando l'immagine ha acquisito il suo posto primario e talvolta persino ingombrante in scena, dove cogliere i segni di queste relazioni?

Particolarmente proficuo ci sembra cercare dove la relazione con le arti visive mette in campo il tema dell'identità, dato che la marionetta è costitutivamente un doppio (di solito dell'umano), e sconfinata nell'idea di ritratto e di autoritratto; necessariamente in direzione antirealistica (proprio perché la marionetta è antinaturalistica per costituzione), anche dove si giunge all'iperrealismo.

Quali i procedimenti? Nella necessità di una sintesi, isoleremo qui alcuni casi "esemplari". Una possibilità adottata è la sostituzione dei tratti umani con elementi di altra natura, nel solco della tradizione delle Avanguardie. Il teatro d'oggetti e in particolare in Francia il movimento del **Théâtre d'objet(s)**, dichiara il proprio debito all'oggetto surrealista (e al Dadaismo). Gli oggetti del **Théâtre de Cuisi-**

ne e di **Turak**, ma già sin dagli anni Cinquanta quelli di **Yves Joly** o di **Georges Lafaye**, a malapena hanno bisogno di antropomorfizzarsi con segni esteriori: sono la dinamica scenica, i procedimenti di "animazione" e di dislocazione (chi è il performer?) a mettere in moto l'ambivalenza (un po' come a certe immagini di **Man Ray** o **Picabia** bastava in tal senso il titolo). Pensiamo anche a un recente laboratorio tenuto da **Antonio Panzuto** nell'ambito del progetto *Puppet & Design*. Sul versante delle arti visive, le figure totemiche della sudcoreana **Haegue Yang** (dotate di lampadine che sembrano accenderle di vita) potrebbero benissimo abitare le scene dei teatri di figura.

Come fossero persone vere...

La possibilità opposta è quella di esasperare la coincidenza: l'universo *marionnettique* negli ultimi due decenni è abitato dalla marionetta iperrealista. A colpo d'occhio sbalzano le assonanze con artisti operanti negli anni Sessanta come **Duane Hanson** (o il più recentemente sinistro **Him** di **Cattelan**, 2001) oppure l'australiano **Ron Mueck** che gioca sulla scala (personaggi giganti o miniaturizzati), altro tratto proprio del mondo delle figure.

Tra le artiste più interessanti nel paesaggio dei teatri di figura, **Berangère Vantusso** e il suo gruppo **Trois-Six-Trente**, **Gisèle Vienne**, **Alice Laloy** e la sua compagnia **S'appelle re- viens** si confrontano, in modo diverso, con l'idea di iperrealismo, nella prospettiva di una *quête* che interpella il non-umano nell'incessante interrogazione sull'essenza dell'umano, delle sue fragilità e vulnerabilità.

Lavorano in scena, ma escono dai teatri per abitare gallerie, ambienti urbani, contesti che accentuano il dubbio sullo statuto delle figure. Anche negozi, come accade in *Troublantes Apparences* (2017), dove Alice Laloy anima con spettacoli "in formato ridotto" le vetrine di panetterie o tintorie parigine. Ma, corto circuito, la marionetta ritorna umana – a complicare l'effetto disorientante: è la stessa performer a installarsi nelle scene del quotidiano. Non è casuale il fascino esercitato sull'artista da Pinocchio, mito al quale Alice Laloy dedica l'articolato progetto *Pinocchio(s)*, 2017, «esposizione a geometria variabile» dove adolescenti vengono coinvolti in un puntuale processo che li assimila a marionette, il cui approdo è la fotografia ma che è anche confluito in performance molto convincenti.



La defigurazione dell'umano

Una terza possibilità è la defigurazione dell'umano: sovvertirne l'ordine, spostarne gli organi (qui un riferimento che aleggia, anche quando non citato direttamente, è Francis Bacon). Dalle estetiche del grottesco tradizionalmente insite in molte manifestazioni di questi generi, nel contemporaneo la de-figurazione (il "figurale", potremmo azzardare con Deleuze e Lyotard) si intride di implicazioni filosofiche. Pensiamo alle creature di Francis Marshall messe in scena da **François Lazaro** e dalla sua compagnia **Clastic Théâtre**: (*Entre Chien et Loup, Des hurlements montaient le long des saules pleureurs*, 2013) figure imbottite assemblate con stoffe di recupero, calze, lana, materiali umili vicini a quelli poeticamente riscattati da **Bruno Schulz** nel suo *Trattato dei manichini*, ma anche da Kantor sia in scena che nelle opere plastiche. Come per gli autori citati, per Lazaro l'azione del rimettere in vita è un processo che lascia tracce, ferite che sono aperture attraverso le quali comunicare con altre dimensioni e che sono la garanzia della nostra umanità.

In questi casi, fuoco centrale è proprio la materia – la sua proprietà di essere plasmata, la sua non innocenza. In *D'états de femmes* di Alice Laloy (2004) la figura femminile in argilla prende letteralmente corpo dal lavoro fabbrile dei performer. Pensiamo anche alla consistenza materica che assumono i gesti e le espressioni delle presenze in *Hôtel de Rive* (2011) di **Frank Soehnle (Figurentheater Tübingen)**, omaggio a Giacometti; alle creature in gommapiuma di **Duda Paiva**, partorite dal corpo

del performer, che ci mettono davanti agli occhi il processo della loro venuta alla luce, come uno scultore plasma la materia prima.

Ma anche un doppio apparentemente "speculare" come quello di **Danio Manfredini** in *Al presente* (1997) sembra "deformare" la presenza giocando, anziché sulle forme esteriori, sulla tensione tra gesto e immobilità (ed evoca allo stesso tempo George Segal e Francis Bacon).

La rivalsa della scena-figura

Ma l'arte visiva irrompe in scena anche quando tutto lo spazio diventa "figura", viene dotato di statuto di personaggio, per esempio accordando tale statuto di presenza alle forme della luce: il *digital painting* di **Tam Teatromusica**, anche nella declinazione burattinesca di *Verso Klee. Un occhio vede l'altro sente* (2014), dove mascheroni di cartapesta sui corpi degli attori sono doppi ingigantiti dei burattini di Paul Klee.

La scena diventa "figura" in *Terra Prenyada* (1997) di **Joan Baixas**, coniugazione di ombra, materia della pittura, figura; nello spazio che si appropria dei corpi, ridefinendone – indefinitamente – i contorni in *Mal bianco* (2011) di **Zaches Teatro**, ispirato a Hokusai, parte della "trilogia della visione" (insieme a *Lost in Time*, 2012, e a *Il fascino dell'idiozia*, 2009, ispirati rispettivamente a Bacon e a Goya).

Alcuni anni fa la rivista francese d'arte contemporanea *Artpress* dedicava un numero monografico alla marionetta (*Marionnettes sur toutes les scènes*, 2015). Contribuì

con un articolo in cui cercavo – sommariamente – di considerare un versante della realtà italiana contemporanea, quello degli artisti che non hanno un bagaglio di tradizione familiare, forse più al riparo dell'ombrello della nostra ricchissima tradizione e meno irretiti nella routine. "Figure" interessanti del teatro italiano contemporaneo che si sono, ognuna a suo modo, inventate un proprio *humus* da coltivare; facendo crescere e fiorire bellissime arborescenze. Creature nate dalla necessità di un dialogo forte con il presente, con la drammaturgia del secondo Novecento e con le altre arti: *in primis* musica e pittura, interlocutrici non nuove, ma interrogate da nuove prospettive (**Zaches, Teatrino Giullare, Teatropersona, Opera**).

Sono solo pochi esempi, il dialogo è denso e soprattutto si declina in modo ogni volta originale: dagli esempi ormai "classici" delle collaborazioni tra **Massimo Schuster** ed **Enrico Baj**, ai burattini di **Patrizio Dall'Argine** che portano addosso il fare di un artista-pittore-scultore; a una delle ultime creazioni di **Riserva Canini**, risposta a questi tempi pandemici, *Il gatto con gli stivali*, dove il paesaggio è al tempo stesso scenografia e "attore", e aduna citazioni visive dalla storia dell'arte. E poi tutto il mondo delle trasposizioni o ispirazioni da libri illustrati (come le ombre di **Teatro Gioco Vita**) o i tanti Pinocchi derivati dalle illustrazioni del romanzo di Collodi (per esempio il classico di **Teatro del Drago** dalle tavole originali di Alain Letort).

A proposito di *B&B (Beckett and Bacon)* di **Dottor Bostik**, spettacolo del 1996 riproposto nel 2006 che accosta un marionettista, Dino Arru, un'attrice, Laura Righi, e tre marionette, in una recensione si leggeva che, quando il marionettista stringe con la mano la faccia di Winnie, ne "deforma" le parti del corpo ma «Winnie è figura viva e la deformazione prende il posto dell'anima» (Osvaldo Guerrieri in *La Stampa*, 17 ottobre 1996). Potremmo dire che la mano dell'artista la "de-figura", lasciando affiorare dalle pieghe del teatro di figura l'idea di "figurale", restituendo pregnanza a una definizione ancora capace di accogliere le visioni germogliate da questo composito terreno. ★

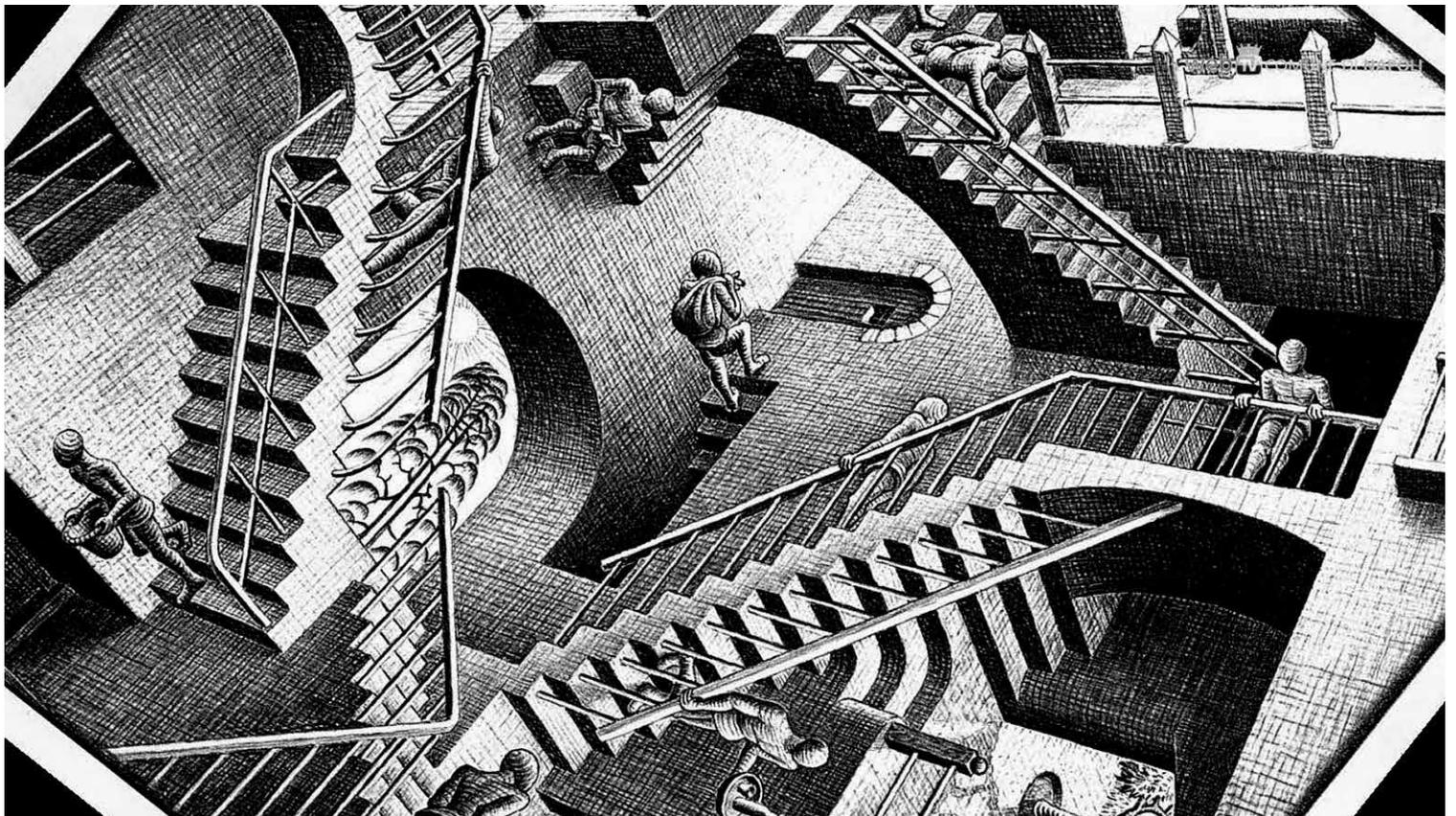
In apertura, *Personne(s)*, di Trois-Six-Trente; nella pagina precedente, *Pinocchio(s)*, di Alice Laloy (foto: Elisabeth Carecchio e Alice Laloy); in questa pagina, *Verso Klee. Un occhio vede e l'altro sente*, di Tam Teatromusica.



Dieci registi e coreografi raccontano il loro rapporto con le immagini

In modo esplicito o implicito il mondo dell'arte, oltre che del cinema, ha influenzato prepotentemente il teatro contemporaneo. Da Delbono a Punzo, Serra e Manfredini, Fanny & Alexander, Anagoor, Lenz, fino ai coreografi Bertozzi, Cosimi e Zappalà, l'immaginario che ne deriva abbraccia quaranta secoli e più di storia, travalicando il Novecento per arrivare alle sorgenti della creatività occidentale.

a cura di Michele Pascarella



Simona Bertozzi

Per me l'atto della creazione nasce sempre da un'immersione nel corpo. E non per necessità di addentrarmi in un territorio autobiografico, anzi, al contrario, per deflagrare l'assetto e le posture della quotidianità nella sconfinata espansione vettoriale corporea, ricreandomi stupore e spaesamento. Il riferimento alle arti visive, a opere pittoriche, sculture o immagini fotografiche diviene un aspetto sostanziale della ricerca affinché il corpo possa divenire tessuto connettivo di informazioni, migrazioni, provenienze e proiezioni. Per so-stare nell'immediatezza del movimento senza dimenticare che si articola una sostanza universale. Tra i riferimenti che maggiormente hanno affiancato i miei lavori vorrei citare *La Scuola di Atene* di **Raffaello Sanzio**, in cui una sottile sostanza di movimento pervade le figure – pur immobili – ritratte; la *Flagellazione di Cristo* di **Caravaggio**, nella qua-

Quali sono i suoi riferimenti nel campo delle arti visive, perché li ha scelti e come li declina nel suo lavoro?

le i corpi si inclinano, si flettono e protendono verso un vortice dinamico. I tessuti molli e le nodosità di **Lucian Freud**. Il tempo sospeso nelle opere di **Gino De Dominicis**, in cui gli elementi (corpi, oggetti, geometrie) sembrano far emergere tutto l'invisibile, l'indicibile e la complessità dello stupore. I trapassi e la dilatazione, densissima, di **Bill Viola**. Le fragili e potentissime "figurine" di **Alberto Giacometti**, che stanno o incedono in una peculiare sospensione di gravità. Le fotografie di **Sandy Skoglund**, in cui ambientazioni pienamente riconoscibili vengono composte mescolando

presenze animali e umane, animate e inanimate, una commistione di organico e inorganico che trasla l'usuale e quotidiano livello percettivo. E tutta l'**iconografia primitiva**, umana e animale: totem, oggetti di utilizzo quotidiano (bastoni, stoffe, pannelli, ecc.), decorazione dei corpi. Moltissime sono anche le **fotografie di carattere**

Alla fiera del West: se il teatro va al Mercato

La differenza tra il mercato dell'arte e il marketing teatrale si può riassumere in una sola frase: quello dell'arte è un Far West tutto sfide all'Ok Corral delle aste, *golden rush* e febbre dell'oro, sceriffi, giudici corrotti o corruttibili, ladri di bestiame performantico e informatico, cacciatori di falsi e indiani metropolitani, mentre il teatro non ha e non fa mercato. Ma la questione è complessa: è questione di vita o di... insomma, merita di essere affrontata e approfondita, non liquidata con una battuta. Del resto, le battute sono materia teatrale, no? Le domande sono tante e la risposta non può essere che una. Come mai le tendenze più estreme, elitarie, provocatorie del mondo delle arti visive e visuali fanno tendenza fino a diventare fenomeni di massa, mentre lo spettacolo dal vivo lascia per lo più indifferenti i venti? Questione di marketing? Non solo e non proprio.

J(avašev) Christo Superstar fa camminare con sé le folle sulle acque del Lago d'Iseo (*The Floating Piers*, 2016) o sul Serpentine Lake di Hyde Park (*The London Mastaba*, 2018), mentre è più facile staccare i sedentari dal divano per condurli a un qualsiasi *happy hour* che farli sedere su una poltrona di velluto scarlatto per un 2h felix + intervallo. Il teatro è meno *social*? Non proprio e non esattamente. Cerchiamo di orientarci con la storia del mercato in un tweet. In principio era la parola a imporsi in miliardi di repliche pubblicizzate da poderosa iconografia: quando l'immagine riuscì ad affrancarsi dalla committenza promozionale, il verbo riprese vigore grazie allo show (biz) del Papa della carezza ai bambini e del Papattore in papamobile; nell'era del Papabus dal basso profilo, il consenso tiene, ma il *box office* piange e i marcatori di valore immateriale crollano se non sono iconicizzati.

Niente ha più successo del successo. Il mercato d'arte sa programmarlo, costruirlo e determinarlo a tavolino, il teatro non ci ha ancora mai neppure provato. Attenzione: stiamo parlando del sistema-teatro, non dello sbigliettamento! A far tornare i conti dell'ordinaria amministrazione basterebbe un semplice provvedimento di totale defiscalizzazione del comparto. L'iniziativa risulterebbe sostenibile se bilanciata da una riduzione radicale del sovvenzionamento selvaggio.

Ma non è di questo che stiamo parlando: economia dell'arte teatrale come economia dell'arte visiva e visuale significa quotare in Borsa l'emozione scenica come s'è quotata l'intuizione creativa dell'immagine/immaginario, dalla plus valorizzazione del *ready made* alla vendita super redditizia dell'inconsistente, dell'invisibile, dell'inesistente. La borsa valori del teatro ha il suo valore più solido ed elevato nell'azione scenica stessa: il *making of* è alla base del marketing teatrale. L'atto qualificante dell'attore è la sua immagine costruita in prova, il testo è pretesto mitopoietico (e, nel migliore dei casi, poetico) dell'edificazione del personaggio interprete: dell'interprete come personaggio. Salvador Dali, dal *nickname* anagrammatico di Avida Dollars, è il possibile Salvator Mundi del Mondo Teatro.

Fabrizio Sebastian Caleffi



The Floating Piers, di Christo (2016) (foto: Wolfgang Volz)

documentaristico, da reportage, che ritraggono paesaggi e territori della contemporaneità in cui agiscono comunità umane e animali, scatti rubati a gesti di scambio e comunicazione. Testimonianze di neo-tribalismi, conflitti, eventi climatici, ecc. In ultimo, ma non meno importanti, le **tavole anatomiche**, in particolare quelle dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert.

Enzo Cosimi

L'immagine ha condizionato da sempre la destinazione scenica dei miei lavori. Negli anni giovanili della mia formazione, la post-Avanguardia teatrale italiana con le sue immagini "povere", cariche di *glamour*, ha radicalizzato e influenzato profondamente la mia scrittura comunicativa futura. Con il tempo si è sempre di più affermata un'esigenza di confronto interdisciplinare, che ha poi evidenziato alcune mie dipendenze: **Warhol, Caravaggio, Mapplethorpe, Kelley, Bacon** e altri. Il mio spettacolo *Estasi* del 2016, per esempio, è un lavoro sull'eros che visivamente si ispira all'opera di **Ugo Rondinone**, artista svizzero che combina le influenze della Pop Art con il Minimalismo. La sua opera *Seven Magic Mountains* ha dirottato la coreografia in visioni animate da sculture umane dipinte di colori artificiali decisamente pop. Naturalmente è fondamentale, di volta in volta, filtrare il segno dell'artista a cui mi ispiro per arrivare a una visione inedita e autoriale.

Luigi De Angelis – Fanny & Alexander

Credo fortemente che l'artista sia un tramite, un "postino," per usare una metafora cara al compositore Giacinto Scelsi, che trasmette un messaggio arrivato da lontano. Un'antenna, un trasmutatore di materia, un trascrittore. Per questo ogni creazione non è mai del tutto autonoma, ma sempre siamo creati, parlati, agiti, intossicati da spore venute da un altrove. Le immagini, con cui siamo bombardati quotidianamente, possiedono una pulsione interna, un legame con forme del passato o archetipi delle forme che sono state trasmesse inconsapevolmente fino a noi come in un sogno collettivo. Le immagini, anche le più superficiali e consumistiche, possiedono una carica elettrica che le connette con una verità più antica. A partire da questa consapevolezza non mi sono mai dato una gerarchia valoriale immaginale, ma ho sempre considerato ogni immagine, del reale o della creazione umana, come maestra e ispiratrice; una porta da cui ricevere impulsi. In quanto artisti bisogna provare a sintonizzarsi con la carica pulsante elettrica delle immagini e lasciarsi attraversare da essa, accoglierla, farla propria, masticarla, digerirla, come un'ostrica fa proprio il granello di polvere per produrre la sua perla, lentamente. Per questo non riesco a indicare i maestri o riferimenti che ho scelto, un po' perché non li ho scelti ma mi hanno intercettato loro, un po' perché sono troppi, sono migliaia e migliaia;

forse più che di maestri dovrei parlare di immagini maestre: **una fotografia di giornale, un dipinto del Quattrocento, un bassorilievo assiro, un insetto, la mostra di Walid Raad**, artista libanese vista al Kunsten Festival des Arts di Bruxelles 2021, una pia urlatrice e tanto, tanto altro ancora...

Pippo Delbono

Il mio lavoro in teatro è essenzialmente pittorico. E così il compito degli attori non è quello di interpretare qualcosa, un personaggio, una vicenda, ma è simile al dipingere su una tela. Anche la costruzione drammaturgica degli spettacoli, non essendo un lavoro narrativo, o essendo piuttosto una narrazione diversa, è come la composizione di una partitura musicale o di una pittura. Un riferimento pittorico molto frequente per me è **Picasso**. Nello spazio circoscritto di una tela, *Guernica* racconta tutta una guerra. Il montaggio nel teatro per me è cubista. È frastagliato, in quella non linearità, in quel non realismo alla fine si trova un senso. Durante la creazione di uno spettacolo nuovo lascio aperta agli attori la possibilità di contribuire proponendo materiali molto liberamente, improvvisare portando le suggestioni più diverse, è un momento molto aperto ma anche rigoroso, molto spesso arrivano riferimenti plastici, che però nel montaggio, nella costruzione finale dell'opera, diventano altro. Nell'ultimo lavoro, *La gioia*, ho sentito la necessità di non costruire lo spazio con uno scenografo teatrale, ma con un artista visivo. **Thierry Boutemy** veniva a salutarmi sempre alla fine dello spettacolo ogni volta che andavo con la Compagnia a Bruxelles e mi dava un mazzo di fiori costruito da lui. Thierry lavora a livelli altissimi, ma avrebbe voluto entrare in quel mondo così particolare, in quella Compagnia di pazzi come è la mia, e così è nata l'idea di collaborare, ha creato il grande spazio floreale alla fine dello spettacolo, un'esplosione di colore e di gioia, ma anche un rito di memoria e di morte, un luogo carico di sensi aperti che abbiamo riproposto poi nell'installazione che ho fatto per il Centre Pompidou di Parigi, *La mente che mente*, dove i confini tra immagine, partitura sonora, azione ed esperienza vissuta direttamente dagli spettatori si confondevano. Nel nostro lavoro teatrale c'è un continuo intrecciarsi di generi senza frontiere, dove l'arte visiva ha il suo spazio predominante insieme al cinema, alla musica, alla danza, che aprono il linguaggio del teatro, re-inventandolo.

Simone Derai – Anagoor

Molteplici sono i maestri, le discipline e le opere d'arte visiva che hanno contagiato il nostro modo di fare teatro: non si contano i riferimenti alle rivoluzioni delle forme e della luce e del colore, ai temi e all'ingegno di molti artisti a noi cari a cui abbiamo talvolta dedicato anche spettacoli interi, come nel caso di **Giorgione, Tintoretto, Artemisia Gentileschi**. Soprattutto lo studio

della pittura rinascimentale veneta e in particolare l'attenzione rivolta alla ritrattistica hanno inciso nel nostro tratto un preciso segno melanconico, in bilico tra passato e futuro, tra nostalgia e atmosfere gravide di premonizioni con le quali abbiamo redatto un lessico di forme per dire il nostro presente. È questa la natura che condividono gli innumerevoli ritratti in video che costellano la nostra produzione teatrale: da *La tempesta a Il palazzo incantato di Atlante* di **Luigi Rossi**, da *Lingua Imperii a Das Paradies und die Peri* di **Robert Schumann**. Io mi sono formato parallelamente, inseguendo un apprendistato teatrale e studiando Storia dell'architettura. E di tutte le arti è l'architettura quella con cui il teatro mi pare conservare meglio una parentela più prossima. Per il fatto stesso di servirsi di una struttura spaziale come campo d'azione (concreta come l'edificio che lo ospita, ma anche meno concreta e pur tuttavia non meno autentica come la spazialità specifica nata dall'incontro tra lo spazio dello spettatore e lo spazio dell'attore – atto di separazione che germina quasi spontaneamente anche nelle forme di spettacolo più elementari), il teatro è sempre destinato a evolversi in base ai luoghi che lo ospitano o in cui si insedia o che invade. Infine non posso non dimenticare la lezione di molti autori cinematografici: l'adorato **Federico Fellini**, il maestro **Aleksandr Sokurov**, che ho avuto l'onore di assistere nella sua prima regia teatrale, e molte registe: **Agnès Varda, Jane Campion, Sally Potter, Kathryn Bigelow...**

Danio Manfredini

Tanti pittori ho osservato con interesse, ne segnalo solo alcuni: **Michelangelo Buonarroti** che insieme a **Gericault** sono stati ispiratori del fondale che ho dipinto per *Miracolo della rosa* (1988); **Caravaggio**, pittore di riferimento per la plasticità delle sue figure e per l'uso della luce; **Van Gogh** mi ha rapito per la potente opera pittorica e per la vita che l'ha accompagnata; **Cézanne, Modigliani, Monet, Rodin** e in particolare **Francis Bacon**, riferimento nella creazione dei *Tre studi per una crocifissione* (1992); **Alberto Giacometti** e certi suoi disegni a matita su foglio bianco hanno ispirato il disegno dello spazio e la figura bianca di *Al presente* (1998). In *Cinema cielo* (2003), riconosco tracce di **Otto Dix, Picasso, Kantor** pittore e regista. Ne *Il sacro segno dei mostri* (2007), i pazienti dipingevano in un atelier di pittura e i riferimenti prediletti erano gli impressionisti francesi e italiani, oltre a Van Gogh per empatia di destino. Ne *Il principe Amleto* (2012), ho attinto al Rinascimento per la creazione delle maschere e per la composizione plastica dei corpi degli attori. La pittura ha sempre accompagnato il mio lavoro teatrale: poter disegnare le immagini che tracciano la sequenza delle scene di uno spettacolo in cantiere è sempre stato per me uno strumento di sintesi. Questo vale anche per i lavori successivi. In parti-

Che bella immagine ha quel suono! 1974, Memè Perlini e *Candore giallo*



Nella notte del 19 luglio 1974 debutta sulla spiaggia di Pescara l'attesissimo spettacolo di **Memè Perlini** (nella foto) *Candore giallo* (con suono di mare): concerto nell'ora d'aria per le ricoverate di un manicomio criminale. Interventi pittorici ed elementi scenici di Antonello Aglioti, musiche di Alvin Curran. Con un piccolo gruppo di interpreti fra i quali il ballerino Amedeo Amodio, la sua attrice feticcio Rossella Or e alcune bambine di Pescara nel ruolo di comparse, come per un film. Lontanamente ispirato alla composizione scenica in sei quadri *Il suono giallo* (1912) di Kandinskij, lo spettacolo traduce in una chiave fortemente espressionista, con alcuni riferimenti al Futurismo italiano, lo smagliante colorismo pittorico dell'artista russo, cogliendo in pieno il ritmo di una composizione fatta di luci e di ombre e, soprattutto, la costruzione di uno spazio sonoro e visivo regolato dalla simultaneità e dinamicità degli eventi raffigurati, in un disegno scenico assolutamente geometrico.

Sono gli anni del boom dell'Avanguardia teatrale romana, tesa alla ricerca di una teatralità nuova, a cui venne dato da **Giuseppe Bartolucci** il nome di "teatro-immagine". Un movimento che ebbe in **Giancarlo Nanni**, **Memè Perlini**, **Giuliano Vasilicò** e **Mario Ricci** - che non a caso provenivano dalle Accademie di Belle Arti - gli sperimentatori più agguerriti. Pittori-registi che si cimentavano col linguaggio teatrale contestandone tutti gli statuti acquisiti, compresa la nozione stessa di "personaggio".

Sosteneva Nanni (che anche lavorò al *Suono giallo*, ma senza arrivare al debutto): «Noi utilizziamo i testi come pretesto per una invenzione autonoma dell'attore». Il suono e la luce diventano gli elementi essenziali della nuova scena. Bartolucci, a proposito dell'uso che ne fa Perlini, scrive: «È il sonoro di una densità costante e traumatizzata, in grado di tenere testa al silenzio e di accompagnarvisi per aderenza-persuasione al tema; non vi molla un istante, come non vi molla un istante la furia di luce di Perlini nell'insieme suo», ciò che mette in moto «è un sonoro musicale congelante e urgente, dichiaratamente violento e immaginario».

Lo spettacolo di Pescara, la cui prima parte si svolge al chiuso di un teatro, sovrappone al balletto di Amedeo Amodio immagini di quadri di Kandinskij, insieme ad alcuni elementi iconici del teatro di Perlini, come la donna vestita da sposa, un'automobile e molti piatti sparsi in scena. Sulla riva del mare, ricorda la recensione di Giulio Baffi, c'è di tutto: «Tre uomini mummificati, un cavallo bianco, un albero tra le onde, una pedana sull'acqua, e a un tratto passa pure un battello illuminato», da una zattera in mezzo al mare arriva la musica elettronica creata da Alvin Curran. Sogno o incubo che fosse: rimanemmo incantati, incatenati da quel felliniano sortilegio che metteva insieme immagine e suono. **Giuseppe Liotta**

colare *Nel lago del cor* (2020), ispirato ai lager nazisti, dove la pittura diventa parte dello spettacolo e le immagini proiettate interagiscono con l'azione scenica.

Francesco Pititto – Lenz Fondazione

È sempre molto difficile parlare di immagini, della funzione dell'immagine nella cultura visuale, senza poter mostrare immagini. Perciò, per capire meglio quanto scriverò in breve sulla nostra esperienza, invito a consultare il nostro sito lenzfondazione.it e, per i video di libera visione, il nostro archivio Vimeo. La nostra prima creazione, *Lenz* da Büchner, aveva, come parte integrante della drammaturgia, un film breve girato su pellicola che citava, indirettamente, *Film* di **Alan Schneider**, con la sceneggiatura di **Beckett** e l'interpretazione di **Buster**

Keaton. Ciò a dimostrare, non tanto per la regia o la sceneggiatura, quanto per l'azione di un regista-attore-autore-artista come Keaton, come l'immagine fosse fondamentale per rappresentare la nostra poetica. Keaton era l'immagine, come in seguito sono state le opere di **Antonello da Messina**, **El Greco**, i film di **Godard**, i dipinti di **Goya** e di **Bacon**, **Bergman** e i documentari in bianco e nero di **José Val del Omar**, gli affreschi del **Correggio**, il **Parmigianino**. Ma l'immaginario si è sempre mescolato ai corpi veri che hanno generato, tramite azioni performative, in una reciproca dialettica, altre immagini. Come le tante raccolte in *Imagoturgia della Grazia*, dove volti e figure subiscono alterazioni visive in quadri filmici, in contrasto o armonia con le differenti situazioni sceniche. Trasfigurazioni, compenetrazioni, fascinazioni, illusioni che, negli anni, hanno edificato quella che, da un certo punto in poi, abbiamo denominato "imagoturgia", immagini/testo come pittura vivente, nel tempo estatico della rappresentazione teatrale.

Armando Punzo

Della *Deposizione* di **Rosso Fiorentino**, custodita nella Pinacoteca di Volterra, mi colpisce soprattutto il sorriso disarmante del Cristo beato. È lontano, distante, mentre tutti intorno si affaccendano come chiusi e persi nella loro vita quotidiana, in un dolore e in uno sgomento che nascondono l'impossibilità di arrivare a quel sorriso. Mi sono rifugiato spesso nelle visioni di altri artisti, come chi cerca un amico con cui confidarsi. Ogni mio lavoro ha avuto una genesi che a volte mi ha portato a frequentarne alcuni per la loro capacità di aprire varchi nella realtà, anche se non erano direttamente connessi all'estetica della mia opera. Mi sono appoggiato alla loro filosofia artistica, allo scarto che incarnavano tra realtà e arte, alle loro biografie illuminanti. Ho incontrato così le opere di artisti visionari che mi hanno permesso di trovare un conforto che non trovavo intorno a me. Ho guardato soprattutto alle **Avanguardie storiche**, perché rappresentano un momento rivoluzionario rispetto allo sguardo dell'arte sull'uomo. Ho studiato le opere di **Oskar Schlemmer**, **Salvador Dalí**, **Pablo Picasso**, ma anche di **Mark Rothko**, **Auguste Rodin**, **Camille Claudel**, **Vincent van Gogh**, **Piet Mondrian**, incontrando lungo la storia dell'arte novecentesca e contemporanea altri compagni e compagne di strada, come **Marina Abramović**, **Yayoi Kusama** e **Bruno Munari**. Dietro ognuna delle loro forme, ho intravisto un movimento che assomigliava al mio, una fuga in avanti rispetto allo spettacolo del presente. Se i tuoi occhi incontrano un'umanità piegata, sofferente, senza speranza, puoi arrivare a credere che quella sia la realtà dell'uomo e del mondo e iniziare a cercare forme per raccontarla. Se dai credito a queste apparenze, diventi succube della tua visione primaria, naturale, culturale. Fotografare la real-

tà è un atto di conservazione ammantato, spesso, da una volontà di denuncia. Il realismo nell'arte è il primo stadio, è l'atto più semplice ed elementare dell'elaborazione creativa. Un bambino è capace di essere più libero e possibilista, ascolta e vede anche ciò che non si vede e non si sente. È per questo che mi sono ispirato a quelli che definisco "artisti infanti" e ho cercato di dare a me stesso la stessa libertà.

Alessandro Serra

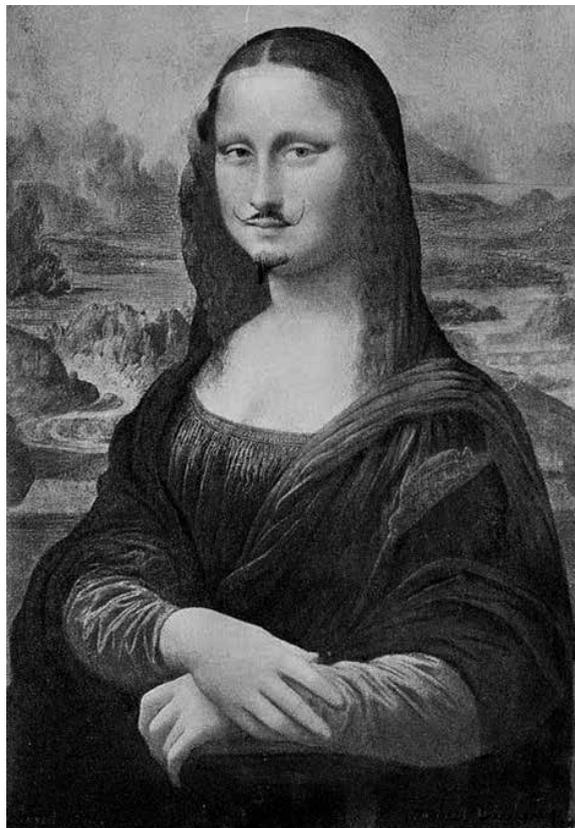
Le **opere** figurative che più amo sono quelle **sacre**. Mi riferisco all'**arte arcaica**, in cui ogni tratto, ogni colore, ogni graffio sulla parete di una grotta si manifestava come forza magica che agisce sul mondo. Non si era mossi dalla vanità dell'arte ma dal rapporto con il trascendente. Poi i greci hanno deciso che le opere potevano essere contemplate in quanto belle, ed è nata l'arte. Ma quella pulsione trascendentale resta immutata nei grandi artisti. Non c'è grande arte che non sia spirituale. Molti miei Maestri non hanno nomi: erano artigiani assiri, sumeri, babilonesi, egizi. Quella forza magnetica e ancestrale la si ritrova per esempio in **Giacommetti**, nelle sue sculture e nei suoi ritratti dalle orbite scavate e concentriche che ci scrutano dall'aldilà. Amo molto le **icone russe**, le loro prospettive rovesciate fanno sembrare Picasso un dilettante. Dovrei elencare un certo numero di pittori mirabili, da **Giotto a Leonardo**; in quanto al Novecento direi che alla fine si è rivelato un secolo piuttosto miserello in termini figurativi, e pur amando molti dei suoi artisti non posso negare che gli impressionisti tutti sembrano impallidire di fronte a **Turner**, e che nessuno appare più in grado di ritrarre l'anima trasfigurata in un volto. **Rembrandt** mi commuove come nessun altro, nelle sue opere la materia si sfalda, nel guardarle si è come travolti da una luce spirituale. Mi è capitato di lavorare su alcuni pittori ma credo che gli effetti di queste fascinazioni si manifestino nelle mie creazioni senza che vi sia un'intenzione o una esplicita citazione, così per esempio nel *Giardino dei ciliegi* quando le pareti iniziano a emettere luce e l'ombra di Ljuba si impressiona sul fondo, ecco, forse lì emerge il mio amore per Rembrandt, la materia che si sfalda in luce e colore... e poi tutto quell'oro... Non era certo voluto, semplicemente desideravo che le pareti si animassero di una luce propria, le lampade erano alogene e il risultato è un fondale dorato di luce materica, come nelle icone russe, che si dipingono sulla luce. Per dipingere la qualità trascendentale della luce, dice Florenskij, si deve utilizzare l'oro.

Roberto Zappalà

Nei miei spettacoli mi occupo di ogni aspetto della creazione: coreografia e regia, naturalmente, ma anche scenografie, luci e costumi. Tutto nasce da un medesimo involucro creativo e di pensiero: ho frequentato

l'Istituto d'arte e saltuariamente realizzo installazioni autonome, che sono anche state ospitate in diversi musei d'arte contemporanea. Un artista il cui lavoro sento affine è lo scultore britannico, oggi settantenne, **Antony Gormley**. Avrei voluto collaborare con lui per la mia prossima produzione, dedicata alla figura di Gesù Cristo, ma non sarà possibile a causa di suoi altri impegni fino al 2024. Mi colpisce il suo lavoro con materiali poveri: vetro, pietra, ferro. Mi è stato di ispirazione – insieme all'omonima scultura di **Auguste Rodin** – anche per *I Am Beautiful* del 2016. In generale mi interessano gli artisti che del concettualismo fanno un valore aggiunto, non prioritario. Arrivare al cervello prima che al cuore non è parte della mia linea creativa: **Michelangelo** e **Caravaggio**, per esempio, mi colpiscono per la loro capacità di inebriare di bellezza chi guarda il loro lavoro, prima di dare origine a domande sulla tecnica o sul linguaggio. In *Naufragio con spettatore* uno stimolo essenziale fu *La zattera della Medusa*, dipinto a olio di **Théodore Géricault** del 1818: ricostruimmo sul palco in maniera stilizzata quello spazio e le costrizioni fisiche che esso induceva. Ogni fonte di ispirazione si deve tradurre, sempre, nel linguaggio del corpo che utilizzo: MoDem-Movimento Democratico.

In apertura, *Le scale impossibili* di Escher;
in questa pagina, *L.H.O.O.Q.* di Duchamp (1919).



Arti visive e arti performative: un fertile scambio alla pari

Non esperienze isolate, bensì paradigmatici esempi di contaminazione e dialogo fra linguaggi. Sono quegli spazi e quelle rassegne che, sul modello europeo, rinnovano i tradizionali modelli produttivi, proponendo un'idea altra di cultura, trasversale e inclusiva, da Centrale Fies a Xing, passando per le fondazioni private e i musei pubblici.

di Laura Bevione



«**S**iamo un centro di ricerca per le arti contemporanee 365 giorni all'anno e in questo processo le arti performative affondano nell'arte visiva e viceversa. C'è ancora bisogno di creare queste divisioni?». Così Barbara Boninsegna che, insieme a un *board* internazionale «composto da curatori, ricercatrici e *art worker* come Simone Frangi, Claudia D'Alonzo, Filippo Andreatta, Mackda Ghebremariam Tesfaù, Denis Isaia, Justin Randolph Thompson e Maria Chemello», plasma l'originale fisionomia di **Centrale Fies**, situata all'interno di una centrale idroelettrica di inizio Novecento, in parte ancora attiva, a pochi chilometri da Dro (Trento). Il progetto, avviato nel 1999, è progressivamente cresciuto, complicandosi felicemente e accogliendo, in particolare nella piattaforma *Live Works*, «artiste e artisti con differenti *background* che approdano alla performance e non solo, in quanto vero spazio di sperimentazione». Una ricerca che, negli ultimi anni, si è interrogata in particolar modo «sulla possibilità di collezionare opere performative».

Dalle residenze ai festival

La performance si fa immagine e/o oggetto, stimolando ibridazioni e favorendo il rinnovamento delle arti visive: un obiettivo cui mira anche l'attività di **Xing**, un'istituzione no-profit indipendente nata a Bologna nel 2000, che «progetta, organizza e sostiene produzioni e pubblicazioni contraddistinte da uno sguardo interdisciplinare intorno ai temi della cultura contemporanea, con una particolare attenzione alle tendenze generazionali legate ai nuovi linguaggi». Fondata da Andrea Lissoni, Silvia Fanti e Daniele Gasparinetti – gli ultimi due anche direttori insieme a Paolo Liaci –, dal 2003 cura un articolato programma di ricerca negli spazi di Raum, ex convento secentesco divenuto quartier generale dell'associazione, e almeno due festival, *Netmage International Live Media Festival* e *F.I.S.Co. Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo*, confluiti nel 2012 nella *Live Arts Week*.

Il connubio fra arti performative e visive, benché sviluppato in progetti continuativi

che si concretano sovente in residenze creative, ottiene visibilità in occasione di eventi e, soprattutto, rassegne periodiche: le aperture al pubblico di Centrale Fies; la succitata *Live Arts Week*; il **Festival di Santarcangelo**, in particolare durante i trienni curati prima da Silvia Bottiroli e poi dalla coppia Eva Neklyeva/Lisa Gilardino; e, uscendo dai confini nazionali, il **Kunstenfestivaldesarts**, in programma dal 1994 a Bruxelles. Forte del sostegno tanto della comunità fiamminga che di quella francofona, la rassegna – oggi diretta da Daniel Blanga-Gubbay e da Dries Douibi – propone un cartellone internazionale e composito di teatro, danza, mostre e musica, discipline accomunate dalla *liveness*, ossia dall'implicita necessità di una costante relazione con lo spettatore/visitatore il cui sguardo ognora ridefinisce l'opera, che si tratti di una performance ovvero di un'immagine. Un esempio, tratto dal cartellone dell'edizione 2021 del Festival, è *We Can Make Rain but No One Came to Ask*, allestimento espositivo creato dall'artista di origine libanese

Walid Raad è ospitato alla Maison des Arts: «Insetti, uccelli, nidi, fogli e fiori, (...) un catalogo di elementi naturali in cui dipinti, installazioni e lo stesso racconto dell'artista rivelano una serie di strani eventi verificatisi nel recente passato del Medio Oriente».

Arte e performance: gli spazi privati

Non solo le rassegne, però, anche alcuni spazi espositivi privati non disdegnano il mix fra i due mondi: a Milano è stato inaugurato nel 2004 il **Pirelli Hangar Bicocca**, Fondazione no-profit nata in seguito alla riconversione di uno stabilimento industriale. L'accesso gratuito e la presenza di mediatori culturali testimoniano della volontà di estendere a un pubblico anche di non esperti la possibilità di entrare in contatto con l'identità plurale propria dell'arte contemporanea, proponendo mostre che si tramutano in vere esperienze "multisensoriali": paradigmatica, in questo senso, è stata *Igloos*, la mostra (2018-19) dedicata a **Mario Merz** e curata dallo stesso direttore artistico di Hangar Bicocca, Vicente Todolí. Il visitatore/spettatore era inserito «al centro di una costellazione di oltre trenta opere di grandi dimensioni a forma di igloo, un paesaggio inedito dal forte impatto visivo».

Una vera e propria scenografia, immersiva e coinvolgente, che ricorda da vicino i progetti ospitati dalla **Fondazione Merz**, nata a Torino nel 2005 e presieduta da Beatrice Merz, figlia di Mario e Marisa. Tra le altre cose, la Fondazione organizza «le rassegne di arte visiva, musica contemporanea e spettacolo *Meteorite in giardino* e *Scusi non capisco*, che ogni anno rappresentano l'occasione per far dialogare diverse discipline legate alla cultura contemporanea». Senza dimenticare il progetto del 2016 degli artisti e scenografi **Botto&Bruno**, *Society, You're a Crazy Breed*, curato dalla stessa Beatrice Merz insieme a Maria Centonze, e «concepito come un'unica grande installazione che si relaziona al luogo che la ospita e in particolare si sofferma sul valore simbolico che esso rappresenta, nella sua trasformazione da edificio industriale dismesso a centro di cultura».

Non ha una sede stabile, bensì si definisce «un museo nomade per la produzione e la diffusione della cultura contemporanea», la **Fondazione Nicola Trussardi**, nata a Milano nel 1996 e impegnata nell'organizzazione di mostre e installazioni *site-specific* in svariati spazi della città. Ha invece sede nello storico Palazzo Magnani l'omonima **Fondazione di Reggio Emilia**, da sempre interessata all'ibridazione dei linguaggi e della tecnologia, come testimonia l'ultima mostra, realizzata insieme alla Fondazione Nazionale della Danza Aterballetto, *Orizzonti del corpo. Arte/Danza/Realtà virtuale*, ospitata dal 12 novembre prossimo fino al 16 gennaio 2022 nel contiguo Palazzo da Mosto. A Sud, esemplare rimane, infine, la napoletana **Fondazione Morra-Istituto di Scienze delle Comunicazioni Visive**, fondata nel 1992 a partire dall'avanguardistica esperienza dello Studio Morra, attivo dal 1974. Nella sua sede nel Rione Sanità, la Fondazione agisce ponendo alla base delle proprie iniziative «l'arte per amore della ricerca e della conoscenza, richiamando con forza le finalità sociali che vedono nella promozione culturale l'orizzonte di senso da seguire per rivalutare le aree a forte degrado sociale».

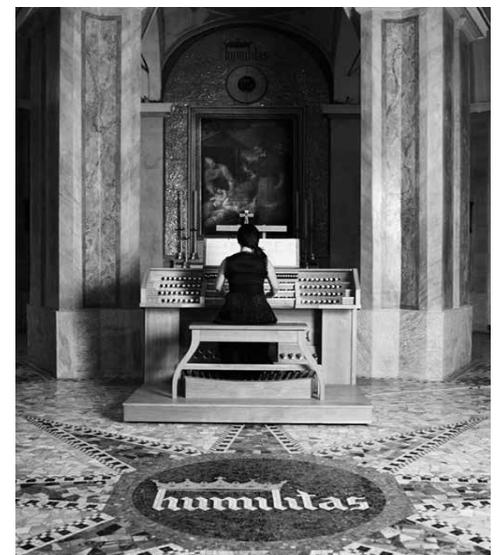
Le istituzioni pubbliche

Una delle prime istituzioni pubbliche ideate in Italia proprio allo scopo di «presentare, collezionare, documentare e supportare le ricerche di arti visive e performative, cinema, musica, architettura, design, moda e letteratura», è stata il **Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci** di Prato, inaugurato nel 1988 e, dal 2016, gestito dalla Fondazione per le Arti Contemporanee in Toscana. Questa realtà, costituita il 30 luglio 2015 dal Comune di Prato e dall'omonima Associazione culturale, è sostenuta dalla Regione Toscana e ha come obiettivi istituzionali quelli di «valorizzare e incrementare la collezione permanente, programmare gli eventi espositivi e di ricerca, organizzare attività multidisciplinari, collaborare con i soggetti pubblici e privati che operano nel territorio regionale e, nell'ambito delle attività del Cid/Arti Visi-

ve, archiviare il materiale informativo e documentale di tutto ciò che riguarda le espressioni artistiche contemporanee».

Un anno prima, nel 1987, è stato invece fondato il **Mart-Museo di arte moderna e contemporanea**, le cui attività sono dislocate in tre luoghi diversi: la sede principale e la Casa d'Arte Futurista Depero a Rovereto e la Galleria Civica a Trento. Concepito quale "agorà contemporanea", il Mart ribalta i preconcetti che normalmente si hanno su un museo proponendosi, al contrario, quale spazio privilegiato di dialogo con lo spettatore, produzione e ricerca. Obiettivi perseguiti pure dagli altri due grandi luoghi espositivi pubblici nazionali dedicati al contemporaneo, ossia il **Maxxi**, costituito a Roma nel 2009, e il **Madre**, istituito a Napoli nel 2004. Il modello è probabilmente quello della londinese **Tate Modern**, dello **Mnam** di Parigi, del **Guggenheim** di Bilbao o del **Kiasma** di Helsinki: istituzioni che non temono il confronto tra arti, artisti e il presente, espandendo a dismisura l'altrimenti qualunquistico concetto di "arte contemporanea". ★

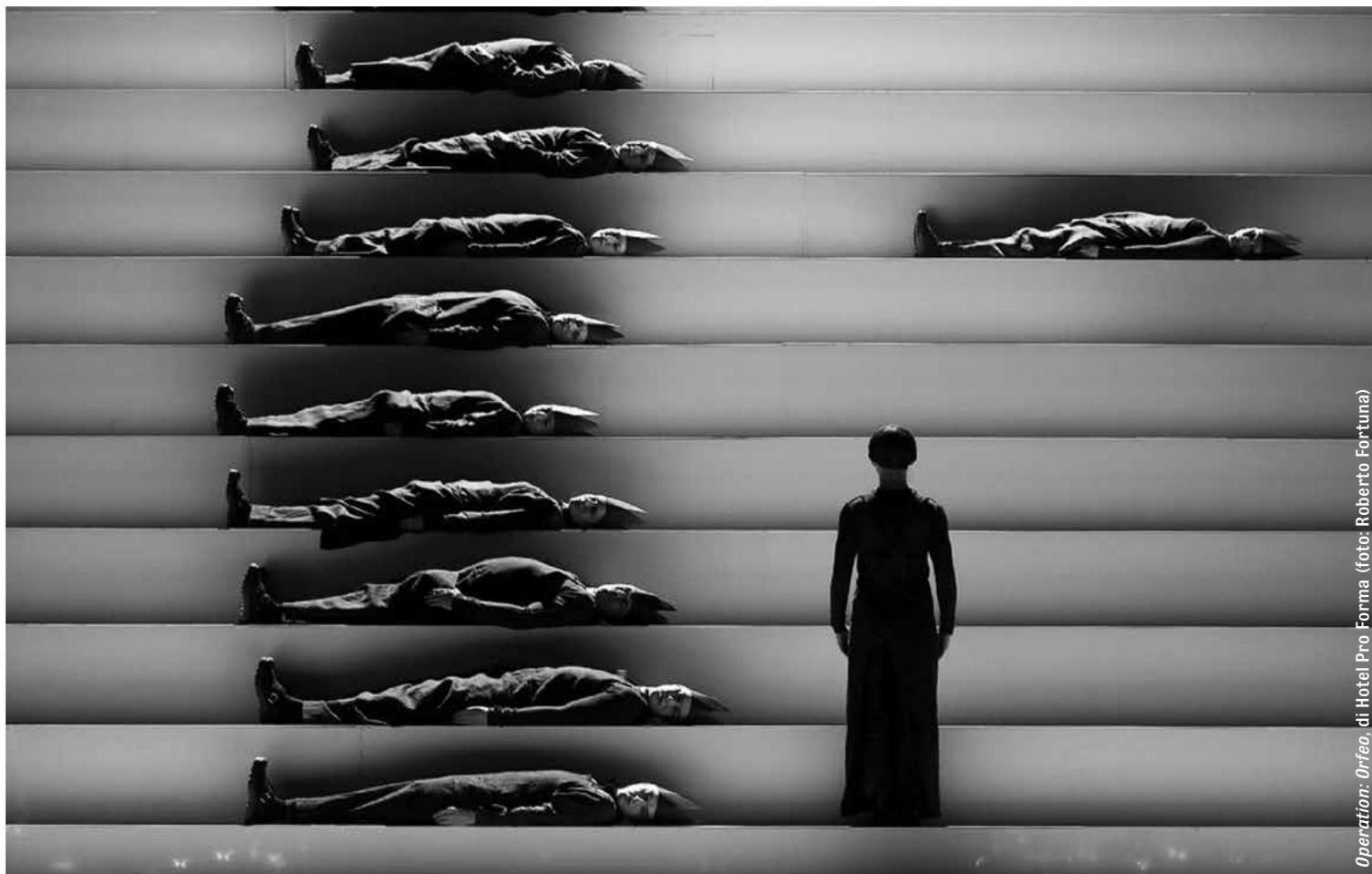
In apertura, *Society, You're a Crazy Breed*, di **Botto&Bruno** (foto: Andrea Guermani); in questa pagina, *The Sky in a Room*, di Ragnar Kjartansson, alla Fondazione Trussardi (foto: Mario De Scalzi). Courtesy l'artista; Luhring Augustine, New York e i8 Gallery, Reykjavik).



“Inquadrare” il teatro: da Katie Mitchell alla *wifi performance*

Complice dell'artista nell'arricchire e moltiplicare i piani della visione, grazie al supporto del video in scena, la tecnologia, mediata dalla storia dell'arte, esercita un ruolo predominante nella ridefinizione della percezione dello spettatore.

di Anna Maria Monteverdi



Operation: Orfeo, di Hotel Pro Forma (foto: Roberto Fortuna)

Le tecnologie hanno modificato l'ordine visivo del “quadro scenico”, amplificando l'effetto pittorico grazie all'ampia gamma di *immersive media*: basti pensare al cinema-teatro della Mitchell, piuttosto che al *live digital drawing* di Michele Sambin, alla quadreria via display o *mapping* della scenografa Rebecca Ringst, o ai quadri sonori di Roberto Latini.

Ma il teatro VentiVenti è avvenuto anche e soprattutto nell'arcoscenico virtuale dei nostri pc: Elli Papakonstantinou, Mara Oscar Cassiani e Simona Lisi hanno proposto dramaturgie per Zoom e dispositivi portatili che hanno contribuito a ridefinire la cornice della nostra esperienza teatrale.

Dal 2005 la regista inglese **Katie Mitchell** ha creato il cosiddetto *live cinema*, unendo teatro e cinema in una complessa ma al tempo stesso organica partitura, iniziando da un precoce esperimento ispirato a Virginia Woolf, *The Waves* con le scenografie di Vicki Mortimer per il National Theatre di Londra. La realizzazione di questi spettacoli richiede l'organizzazione di una troupe teatrale e una cinematografica che lavorino insieme sul palco per restituire, contestualmente alla rappresentazione scenica, la corrispondente versione in video. I suoi più recenti lavori sono tratti da *Shadows (Euridyce Speaks)* di Elfriede Jelinek (2016), *Orlando* di Virginia Woolf (2019) e *La Maladie de la mort*

di Marguerite Duras (2018). Il *re-framing* scenico introduce letture sotterranee, visioni inconscie dell'opera: la Mitchell ha sottolineato in alcune interviste come il montaggio tra quello che accade in scena e l'immagine video avvenga prima di tutto nella mente dello spettatore, che ha davanti una sorta di quadro “cubista” con più prospettive, più campi visivi, più “inquadrature”. Anche laddove il video non è fisicamente presente, la simultaneità come principio estetico è resa con specchi o raddoppiamenti del dispositivo scenografico: si chiede al pubblico di guardare l'azione in più di uno spazio alla volta. La scenografa Vicki Mortimer in *A Woman Killed with Kindness* (1991 e 2011) e nell'opera lirica con-

temporanea *Written on Skin* (2013), ha definito per la Mitchell proprio queste scene multiple, autoreplicanti per un palco che determina, nel percorso narrativo simultaneo tra interno ed esterno, l'effetto che Peter Brook ha definito «visione stereoscopica della vita». È proprio questo quadro scenico composito a restituire, brookianamente, «un mondo a più dimensioni».

La scena come *tableau vivant*

Visionario e surreale, il teatro della Compagnia danese **Hotel Pro Forma**, diretta dall'architetto Kristen Dehllom, è prossimo alla pittura nella composizione di istantanee di luce e corpi di straordinario impatto; così la regista e scenografa spiega la ricercata formacquadro degli spettacoli: «La mia formazione è nell'ambito delle arti visive, non nel teatro. Ecco perché i miei *tableaux vivants* sono sempre parte di un concetto visivo determinato dallo spazio. Cerco sempre di tradurre l'esperienza estetica in esperienza sensoriale. I testi sono importanti ma non determinanti, e possono assumere una forma visiva». Due sono le fonti ispiratrici: Kantor e Wilson. Hotel Pro Forma mette in scena le sensazioni e le percezioni dello spettatore: l'elemento luministico e visivo dominante, l'attenzione a un'architettura scenica rigorosa e geometrica, un suono 3D fortemente immersivo, le immagini video in alta definizione contraddistinguono i lavori della Compagnia sin dalla fondazione (1985). Tra gli spettacoli spicca *Operation: Orfeo*, riproposta del genere operistico con musiche di John Cage, Danish Bo Holten e Willibald Gluck, tornato in programmazione nel 2021.

Michele Sambin, in occasione del settantesimo compleanno, ha messo online il suo *ArchiVIVO*, completo di video e disegni per raccontare la cinquantennale attività di videoperformer e regista-performer del Tam Teatromusica, insieme a Pierangela Allegro e Laurent Dupont (e in seguito con altri collaboratori-artisti come Raffaella Rivi). La formacquadro si addice al suo teatro tecnologico: basti pensare alla grafica accurata con video animazioni a effetto pittorico di *Anima blu* del 2007, ispirato a Marc Chagall, che inaugura un nuovo stile nell'estetica teatral-musicale della Compagnia. Nel successivo *de-Forma* (2009) i corpi dei performer-musicisti, che simulano forme geometriche poliedriche, vengono tracciati con la tavoletta di-

gitale dallo stesso Sambin e reinventati con un tratto veloce, in diretta. Gli strumenti e gli strumentisti prendono letteralmente vita generando un inaspettato quadro astratto *live*, vivo. Il disegno "ruba la realtà", grazie alla pittura digitale.

Cornici barocche

La scenografa tedesca **Anna Viebrock**, per l'opera di Friedrich Händel *Alcina* (1998), con la regia di Jossi Wieler, interpreta le figure mitologiche che incarnano l'inganno, la caducità della bellezza e dell'amore sensuale, come un interno di famiglia in abiti borghesi, entro un'enorme cornice dorata barocca e carta da parati. Viebrock ricorda di aver trovato un simile specchio in un'antica sala a Busseto e di averlo utilizzato in *Alcina* per illustrare l'idea dell'attraversamento in un mondo parallelo o magico. **Rebecca Ringst**, scenografa berlinese, nell'opera lirica *L'incoronazione di Poppea* da Monteverdi (2018), con la regia di Calixto Bieito, mette in mostra invece volti e corpi profilati da un cellulare, incastonandoli in una griglia scenografica ammiccante alle modalità *social* come fosse una quadreria antica, metafora della vanità del mondo di oggi.

Alla cornice ricorre anche **Roberto Latini** in *Venere e Adone-Siamo della stessa mancanza di cui sono fatti i sogni*. Presentato al Festival Inequilibrio 2021 e ispirato al poemetto di Shakespeare, scritto nel 1593-94, quando infuriava la peste a Londra e i teatri erano chiusi, non può che essere interpretato come un urlo alla vita negata da questo *annus horribilis*. Il desiderio allo stato puro lascia Latini-Cupido sulla soglia: indeciso tra abbandono e appagamento, immerso in un caotico vortice di baci voluti, mancati e rubati, egli ci trasporta con le parole e con la musica (Gianluca Misiti) dentro il mito ovidiano mediato dall'arte pittorica (da Tiziano a Rubens a Carracci). Non ci resta che uscire dal quadro staccando l'ombra da terra.

Pinacoteche? No, Zoom

Si ritaglia nello spazio rettangolare di Zoom la "skené portatile" di *Traces of Antigone*, mito rivisitato dalla regista greca **Elli Papakostantinou** per Romaeuropa 2020: è un continuo andare e venire delle donne dal palazzo, che si traduce in un entrare e uscire convulso dei corpi dall'inquadratura del nostro pc, da cui scorgiamo momenti di vita solitaria.

La tragedia, riletta in epoca di Covid con un palcoscenico virtuale, ci coinvolge perché ne siamo testimoni oculari: siamo il coro, siamo quelli che a Tebe (e a Genova nel 2001) erano presenti. Magnifica tela di colori e corpi in movimento che determina, in una intelligente "drammaturgia" sull'identità al femminile nei riquadri online, i contorni dell'intemperività: azioni, reazioni, repressioni e resistenze studiate e ben organizzate spazialmente diventano la prova che Antigone è ancora tra noi. La drammaturga è Christina Ouzounidis, lo spettacolo è recitato da un cast internazionale tutto al femminile. Vietato staccare la telecamera e mutare il microfono.

Ancora Romaeuropa, ma nella sezione Digital Live diretta dalla dinamica Federica Patti, propone nel 2021 **Mara Oscar Cassiani**, artista *wifi based* che sfrutta il tema dei codici visivi delle nuove culture postmediali traducendo in inedite ritualità e tribalità l'iconografia della rete (un po' come la fotografa Sara Cwynar). *La fauna 2k20* è un evento online indipendente dalle restrizioni sanitarie: i nuovi formati performativi di questo teatro Ventiventi scivolano leggeri dalla nostra mano che tiene il cellulare per incontrarli, rimbalzati da qualche *social network*. La Cassiani è anche vincitrice del progetto Residenze Digitali ideato da Armunia, Kilowatt, Amat, Anghiari Dance Hub (da quest'anno anche Atcl, L'Arboreto, Teatro della Tosse e Zona K). Nello spazio-tempo dello schermo del mobile tutto è compreso: la micro-coreografia di *I Am Dancing in a Room* (2021) si ispira ai gesti degli youtuber in un *Internet party* fatto di un "fritto misto" di *finger-tutting* e culture visuali pop.

Simona Lisi, anima del Festival Cinematica di Ancona, ha proposto per Marche Palcoscenico Aperto la versione *digital reload* dello spettacolo di teatro-danza e canzone *Lingua ignota* (2020). Si tratta di un complesso lavoro in *multicam live streaming* e sistemi di *live visual* interattivi sulla storia di Ildegarda di Bingen che inventò per fini mistici, attorno all'anno Mille, una lingua incomprensibile dettata, come lei racconta, da una voce o da una luce: suono ed effetti visivi sono elementi essenziali della coreografia online della Lisi, giocata su elementi virtuali e non fisici. Si tratta di un quadro (digitale) dalla sensualità barocca abitata da un corpo estatico, fuori di sé, liberato della materia, dalla pesantezza della gravità, che vola sopra i mondi come un'apparizione fantasmatica. ★

Stagione ERT

ERT / Teatro Nazionale
Direzione Valter Malosti

Arena del Sole
Bologna

Teatro Storchi
Modena

Teatro Bonci
Cesena

Teatro Fabbri
Vignola

21/22

EmiliaRomagnaTeatro.com

Design Tomo Tomo

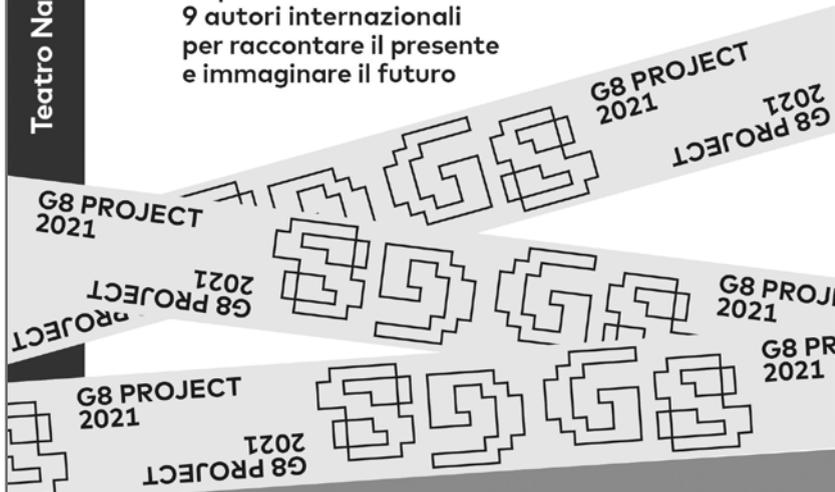
Teatro Nazionale di Genova

G8 PROJECT
2021

70
TEATRO
NAZIONALE
GENOVA

Il mondo che abbiamo

9 spettacoli
9 autori internazionali
per raccontare il presente
e immaginare il futuro



stagione 2021 22

Gli autori

NATHALIE FILLION
Francia

WENDY MACLEOD
USA

SABRINA MAHFOUZ
Gran Bretagna

FABRICE MURGIA
Belgio / Unione Europea

FAUSTO PARAVIDINO
Italia

ROLAND SCHIMMELPFENNIG
Germania

TOSHIRO SUZUE
Giappone

GUILLERMO VERDECCHIA
Canada

IVAN VYRYPAEV
Russia

TEATRO IVO CHIESA / TEATRO GUSTAVO MODENA
09.10 — 27.10

**TEATRO
DI NAPOLI**
TEATRO NAZIONALE
DIRETTO DA ROBERTO ANDO

21.22
MERCADANTE
SAN FERDINANDO

IL TEATRO SIETE VOI

LA NUOVA STAGIONE DEL TEATRO DI NAPOLI



arke

teatrodinapoli.it

→ Teatro Contatto

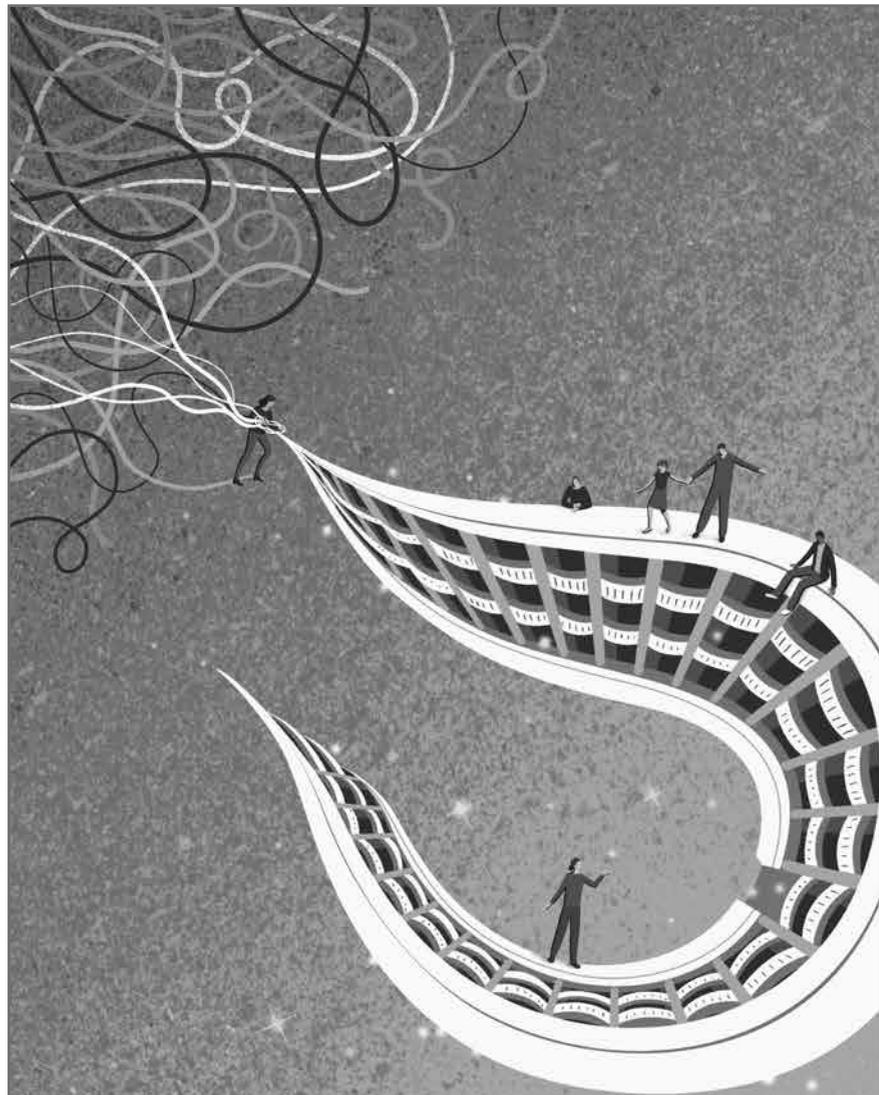
Stagione 39 x 365 giorni

Concita De Gregorio/
Sandra Toffolatti
Marta Cuscunà
Rita Maffei
Fabrizio Arcuri/Filippo Nigro
Fabrizio Pallara
Valentino Mannias
Mario Perrotta
Lucia Calamaro
Virgilio Sieni
Agrupación Señor Serrano
Carrozeria Orfeo
Tiago Rodrigues
Liv Ferracchiati

Blossoms/Fioriture

CSS Teatro stabile di innovazione del FVG

cssudine.it



il Rossetti
TEATRO STABILE DEL FVG TRIESTE VENEZIA GIULIA

stagione **2021-2022**

inquadra il codice QR per leggere la brochure interattiva

PROSA
LA BOTTEGA DEL CAFFÈ
di Carlo Goldoni
regia di Paolo Valerio
ARSENICO E VECCHI MERLETTI
di Joseph Kesselring
regia di Geppy Glejeses
PIAZZA DEGLI EROI
di Thomas Bernhard
regia di Roberto Andò
IL DELIRIO DEL PARTICOLARE
di Vitalliano Trevisan
regia Giorgio Sangati
TARTUFO
di Molière
regia di Roberto Valerio
PEACHUM
UN'OPERA DA TRE SOLDI
testo e regia di Fausto Paravidino
MINE VAGANTI
uno spettacolo di Ferzan Özpetek
IL NODO
di Johnna Adams
regia di Serena Sinigaglia
MANOLA
di Margaret Mazzantini
regia di Leo Muscato
MORTE DI UN COMMESO VIAGGIATORE
di Arthur Miller
regia di Leo Muscato
BACCANTI
di Euripide regia di Laura Sicignano
ENRICO IV
di Luigi Pirandello
regia di Luca De Fusco
STORIA DI UNO
scritto da Lucia Calamaro
POUR UN OUI OU POUR UN NON
di Nathalie Sarraute
regia di Pierluigi Pizzi

TEATRO BRILLANTE
OBLIVION RHAPSODY
uno spettacolo degli Oblivion
regia di Giorgio Gallione
LA MIA VITA RACCONTATA MALE
di Francesco Piccolo
regia di Giorgio Gallione
COMINCIUM
di Ale & Franz
SAMUSÀ
regia di Federico Tiezzi
SE DEVI DIRE UNA BUGIA DILLA GROSSA
due atti di Ray Cooney
versione italiana di Iala Fiastri
regia originale di Pietro Garinei
nuova messa in scena di Luigi Russo
RISTRUTTURAZIONE
scritto da Carla Cavalluzzi
e Sergio Rubini
diretto da Sergio Rubini

MUSEO IN DANZA
ideazione Compagnia Aerea
coreografia Marta Bevilacqua
A RIVEDER LE STELLE
di Aldo Cazzullo
ART
di Yasmina Reza
regia di Emanuele Conte
L'ORESTE
di Francesco Niccolini
regia di Giuseppe Marini
UNA GIORNATA PARTICOLARE DEL DANZATORE GREGORIO SAMSA
regia e drammaturgia di Eugenio Barba, Lorenzo Glejeses e Julia Varley
LA CLASSE
di Vincenzo Manna
regia di Giuseppe Marini
LA VESPA
di Morgan Lloyd Malcolm
regia di Piergiorgio Piccoli
ESTATE IN DICEMBRE
di Carolina Africa Martin Pajares
regia di Andrea Collavino
TU DOV'ERI?
di Francesco Godina
e Fabio Vignarelli
regia di Marco M. Casazza

GALÀ DELL'OPERETTA E DEL MUSICAL
HAIR
THE TRIBAL LOVE-ROCK MUSICAL
di James Rado e Gerome Ragni
musiche di Galt MacDermot
regia di Simone Nardini
IT TAKES TWO
I GRANDI DUETTI DEI MUSICAL
MACHINE DE CIRQUE
LA PICCOLA BOTTEGA DEGLI ORRORI
libretto di Howard Ashman
musiche di Alan Menken
regia di Piero Di Blasio

DANZA & MUSICA
TANGO FATAL
da un'idea artistica di Guillermo Berzins
con l'orchestra Corazon de Tango
BOOMERANG
GLI ILLUSIONISTI DELLA DANZA
OPEN
uno spettacolo di Daniel Ezralow
UN DONO DI NATALE
con Daniela Barcellona
e la FVG Orchestra
direttore Alessandro Vitiello
LO SCHIACCIANOCI
musiche Pyotr Ilyich Tchaikovsky
coreografie Marius Petipa e Lev Ivanov
basato sulla fiaba di E.T.A. Hoffmann

MUSICAL & EVENTI
WEST END SESSIONS
PICCOLE DONNE
IL MUSICAL DI BROADWAY
libretto di Allan Knee
musica di Jason Howland
liriche di Minda Dickstein basate sul romanzo di Louisa May Alcott
regia di Fabrizio Angelini
NUNSENSE... LE AMICHE DI MARIA
di Dan Goggin
regia di Fabrizio Angelini

SCENA CONTEMPORANEA
SVEVO
a cura di Mauro Covacich
a cura di Franco Però
MIRACOLI METROPOLITANI
uno spettacolo di Carrozeria Orfeo
drammaturgia Gabriele Di Luca
regia Gabriele Di Luca, Massimiliano Setti, Alessandro Tedeschi
FURORÉ
dal romanzo di John Steinbeck
ideazione di Massimo Popolizio
CARAVAGGIO
di Vittorio Sgarbi
ARCIPELAGHI
di Monica Codena
VIVA LA VIDA
tratto dall'omonimo romanzo di Pino Cacucci
regia di Gigi Di Luca

MET
TEATRO METASTASIO

stagione 2021-2022

metastasio.it



Lino Guanciale, la seduzione e il segreto dell'attenzione teatrale

L'attore, simbolo della felice stagione della serialità televisiva italiana, parla dell'incontro coi generi e della fidelizzazione del pubblico. Con ben chiara la distinzione tra l'innamoramento dei fan per i suoi personaggi e l'unicità del fenomeno teatrale.

di Roberto Canziani

Lino Guanciale in *Europeana*
(foto: Luca d'Agostino/Phocus Agency)



È uno degli attori a più alta visibilità seriale. Dodici serie tv negli ultimi dieci anni. Di quelle importanti, e per lo più da protagonista. Poi cinema, corti, radio, spot, libri, clip musicali. Eppure, nato quarantadue anni fa, tra Toro e Gemelli, in Abruzzo, Lino Guanciale non si è mai sottratto al teatro. In palcoscenico ci torna ogni volta volentieri. Con fiducia inflessibile in ogni declinazione teatrale. Dai titoloni (esordio in *Romeo e Giulietta*, regia di Proietti) alle variazioni enigmatiche del post-drammatico (*La classe operaia va in Paradiso* e molti altri titoli sollecitati da Claudio Longhi) a monologhi e *reading* che lui stesso confeziona (tra i più recenti quello di devozione al corregionale Ennio Flaiano: *Non svegliate lo spettatore*). Chiunque scorra la vasta costellazione web

che lo ritrae in forma di interviste, fotografie, backstage, news, curiosità, indiscrezioni, scoprirà però che la definizione che ricorre più spesso è quella di *sex symbol*.

«Mamma mia, mi ha fatto sempre paura essere identificato come *sex symbol* – dice –. Ma mi diverte pure, perché quella “qualifica” l’ho guardata sempre dall’esterno e so che non mi riguarda da un punto di vista personale. Riguarda l’immagine dei personaggi che ho interpretato. L’ho capito leggendo Walter Benjamin: nel prodotto che va a finire sullo schermo, l’immagine subisce tante di quelle manipolazioni che alla fine non ci siamo più noi, gli interpreti. All’inverso, ciò che un attore fa su un palcoscenico è sempre e soltanto suo, e dei colleghi con cui lavora assieme. Per questo il teatro è la vera casa degli attori».

Però essere *sex symbol* aiuta...

La storia dello spettacolo ci parla di attori o attrici *sex symbol* anche un po’ improbabili. Io sono convinto che la seduttività sia uno strumento tra gli altri per costruire relazioni con il pubblico. Ma bisogna aggiungervi un erotismo un po’ più raffinato, che passi attraverso il canale intellettuale, o una specifica grammatica d’attore, o la proposta di progetti interessanti. Insomma, da sola, la seduttività non basta per aprire le porte della storia del teatro. Tutt’al più si diventa fenomeni pop, nel Settecento come nel Duemila.

Tanto per capire: il pubblico viene a teatro per vedere Guanciale, o per sentire ciò che Guanciale dice?

Magari viene per me. Ma poi si appassiona a ciò che interpreto o leggo. Il mio tentativo è sempre quello di mettermi al servizio del testo.

Nei fan e nelle fan, quelle che seguono il loro beniamino ovunque, c'è anche un surplus di innamoramento.

Credo sia un problema di tutti quegli attori e attrici a cui è capitato di avere un largo seguito. Il lavoro nel cinema e in televisione accelera il rapporto di fidelizzazione, che magari ricade poi sul teatro, se uno lo fa. Ed è una specie di doping. Ma io non considero la popolarità come un fine. Per me è un mezzo per portare più gente a teatro, per farlo diventare, quello sì, "popolare". Non nel senso di "commerciale", ma nel senso nobile che a questa parola dava Jean Vilar, colui che aveva ideato il Festival di Avignone.

Con la recente moltiplicazione dei festival, che coprono oramai ogni forma di scibile umano, la formula dei reading e delle performance al leggio sta diventando infatti sempre più frequente.

Più che un genere lo considero una dimensione interpretativa. È una formula che amo molto. Ha una sua lunga tradizione. Karl Kraus, per esempio, ci ha costruito sopra la propria fortuna. A me piace il leggio in scena, serve a mettere in evidenza la letterarietà di un testo. È un corpo a corpo con la carta, e provo un vero piacere nel lavorare con i fogli in scena. Alcune pagine invece le gestisco a memoria, impegnato in un altro corpo a corpo, quello con la musica.

A teatro, Guanciale lavora spesso con i musicisti, i compositori, gli ingegneri del suono. Meglio se dal vivo.

L'esperienza mi ha insegnato che la musica dal vivo è uno dei mezzi più potenti per mettersi in relazione con il pubblico. Certo non la devi trattare come un tappeto sonoro. Devi farne un impulso per arrivare più a fondo possibile nelle parole che porti sulla scena. Grazie alla musica, anche gli attori, oltre che il pubblico, possono sprofondare nelle parole. Per me è una specie di invasamento.

Davide Cavuti, musicista e regista, ideatore di suoni, è sempre più spesso un compagno di scena, per esempio nel recente lavoro sulle pagine di Flaiano.

Nel lavoro con i musicisti dal vivo, specie se improvvisano, a emergere sono i contenuti tematici dello spettacolo. Lo spettatore è invitato a cogliere non la singola battuta, ma la struttura generativa di ciò che sta ascoltando.

Vero. Ma poi finito lo spettacolo, uscendo da teatro, quegli stessi spettatori sono là a chiedere l'autografo non al Guanciale che si è impegnato sulle pagine di *Lo spettatore addormentato*, ma al protagonista di *La porta rossa*. Di questa serie tv, di grande successo peraltro, sono appena cominciate le riprese, ed è la terza stagione.

Mi pare che la serialità televisiva sia un fenomeno destinato a perdurare. In fondo è l'erede di tradizioni di *storytelling* che risalgono all'epica più nobile, al *feuilleton* ottocentesco. Generi che hanno da sempre catalizzato l'attenzione del pubblico, con la messa in opera di elementi di *suspence* tra una puntata e l'altra.

Ciò che oggi chiamiamo *cliff hanger*: Shezade incantava il sultano delle *Mille e una notte* e così si salvava la vita.

Grazie alla serialità, non solo televisiva, l'attenzione dello spettatore viene modulata diversamente. A teatro non è più necessa-

rio limitarsi al perimetro canonico dei 90-120 minuti. Ronconi, ma anche Fabre o Latella, sanno bene che l'attenzione non è un fatto legato al tempo, ma a come viene gestito il tempo.

Però il *binge watching*, l'abbuffata di serie, il restare per ore e ore, giornate intere, incollati sugli schermi, scioccando episodio dopo episodio, è devastante. Dal punto di vista della salute, dico.

Concordo. Ma è una cosa sulla quale andrebbe fatta una riflessione più approfondita, e non solo in negativo. Certe forme di espansione dell'attenzione sono un orizzonte da raggiungere. Non c'è solo chi se ne sta rattappato per un giorno a letto, c'è anche chi è capace di sprofondare dentro la narrazione, cullandosi in un altro mondo. È un nuovo stato di disposizione all'ascolto che andrebbe studiato. Perché è proprio là dentro che si nasconde il segreto millenario della narrazione. ★

Mittelfest, trent'anni dopo un'occasione teatrale per chi cammina

Proprio con un *reading*, Lino Guanciale ha inaugurato l'edizione 2021 di Mittelfest, tra fine agosto e la prima settimana di settembre. Da trent'anni il Festival si sviluppa nel nucleo urbano di Cividale del Friuli e considera con un occhio di riguardo tutto ciò che di teatro, musica e danza, viene dai Paesi del centro e dell'oriente d'Europa. Ma non solo. Dopo alcune annate indebolite dalle restrizioni della pandemia, ora, con una nuova *governance* artistica (direttore per un triennio sarà Giacomo Pedini, trentotto anni) e un rinnovato assetto gestionale, Mittelfest riapre il suo sguardo su un'Europa radicalmente trasformata da quando Giorgio Pressburger, nel 1991, subito dopo la caduta dei Muri, rese visibile l'identità del Festival.

Europeana - basato sul libro del praghese Patrick Ourednik - è il titolo scelto da Guanciale (qui in scena insieme al musicista sloveno Marko Hatlak) per frullare sarcasticamente la storia del Novecento europeo (com'era successo con le stesse pagine nella rilettura di Fabio Mascagni per Sotterraneo, al Piccolo di Milano).

Ma a Cividale sono i format più nuovi a catturare l'attenzione del pubblico, il quale, sollecitato, indossa calzature da trekking per avventurarsi insieme ai tedeschi *Rimini Protokoll* o agli olandesi *Strijbos e von Rijswijk* in ardui progetti *site-specific*: utili anche a valorizzare l'originalità urbana e naturalistica del territorio. *Remote* dei primi e *Signal* dei secondi sono *audio-walks* che invitano a camminate filosofiche in cuffia, guidati da voci sintetiche e da algoritmi, oppure nascondono nell'ambiente ripetitori sonori che "ridipingono" il paesaggio. Offrono così soddisfazioni sul versante esperienziale. Ma incentivano anche quello turistico-culturale, oggetto di studio nel convegno dell'*European Festivals Association*, ospitato a Cividale per l'occasione.

Un successo personale se lo guadagna pure il fumettista Leo Ortolani (la penna che da trent'anni disegna Rat-Man). Il quale però ha preferito portare in scena qui il suo libro *Due figlie e altri animali feroci*, ironica ricognizione sul calvario a cui sono sottoposti tutti coloro che in Italia si cimentano nelle adozioni internazionali. **Roberto Canziani**



Signal (foto: Nichon Glerum)

Mario Incudine: recitare è cantare, la musica come linguaggio teatrale

Musicista e attore, Incudine fa del lavoro sulla vocalità il fulcro del suo fare teatro. Folgorato dall'incontro con Moni Ovadia, ha in mente una sua versione di "teatro-canzone", improntata alla sensibilità e alle sonorità mediterranee della sua Sicilia.

di Paolo Crespi

La cosa che più colpisce, osservando la parabola artistica di Mario Incudine, quarant'anni festeggiati a giugno, è la capacità di stupire. Singolare e inaspettata, innanzitutto, per chi – come il sottoscritto – non lo conosceva, è stata nel 2015 la sua apparizione come cantastorie nell'allestimento in greco antico e siciliano delle *Supplici* di Eschilo, firmato insieme a Moni Ovadia per la stagione dell'Inda di Siracusa, una prova che gli ha dato immediata notorietà nazionale, accendendo un faro sulla sua carriera di attore.

E sorprendenti sono di volta in volta le multiformi incarnazioni della sua arte, che fa leva su una bellissima vocalità, messa a frutto anche in una serie di uscite discografiche, e ha, sì, un forte radicamento nelle tradizioni della sua terra, la Sicilia, ma non disdegna nemmeno le contaminazioni pop – dal duetto con Biagio Antonacci, tre anni fa, al recente *exploit* in video e voce di *Selfie in lockdown*. Con una stella polare: l'alternanza e la sinergia fra musica e teatro. Un binomio che si esprime al meglio in spettacoli come *Mimi*, il viaggio "da sud a sud" sulle note delle canzoni di Domenico Modugno, con la regia di Moni Ovadia e Giuseppe Cutino, di nuovo in tournée dopo lo stop della pandemia (sarà a

Roma, al Teatro Quirino, dal 26 aprile 2022), macchina teatrale di grande efficacia. «È lo spettacolo in cui sono perfettamente a fuoco e che più mi rappresenta – conferma l'interessato –. È il mio "teatro canzone": quando canto recito, quando recito canto, musica e teatro sono la stessa cosa, lo stesso binario che porta avanti il treno».

Nell'attitudine a spiazzare il pubblico (e lo spettatore professionale) non giocano solo un indiscutibile talento e la capacità, provvidenziale per i tempi di crisi in cui viviamo, di reinventarsi a ogni svolta. A fare la differenza ci sono una solida gavetta e la meticolosa preparazione costruita nel tempo che è di fatto formazione continua, suggellata ora anche da una laurea *cum laude* in etnomusicologia all'Università di Palermo. Chiave di volta, fin dagli esordi, la curiosità. «È ciò che mi ha spinto a esplorare sia il mondo del teatro che quello della musica. Tuttora passo dallo studio maniacale dell'opera lirica, di cui sono appassionato, alla *full immersion* nella musica popolare, quella che si fa ancora nei borghi davanti alle edicole votive e quella che si faceva, quand'ero piccolo, nelle sale da barba di Enna, la mia città, dove tutto è iniziato...».

Tra gli incontri che hanno segnato il percorso adulto di Mario Incudine, il più significati-

vo, e che indica anche una direzione di lavoro, è senz'altro quello con Moni Ovadia, che da parte sua ha definito il matrimonio artistico con l'attore siciliano, corroborato già da parecchie prove, «il regalo dei miei settant'anni». «La mia ambizione è raccogliere il testimone del teatro musicale che lui ha creato e a cui anch'io sto dando un apporto, portandolo a latitudini del sud, nel segno di una nuova mediterraneità. Ovadia mi ha dato il senso di questo mestiere, attraverso i video dei suoi spettacoli storici, prima ancora che avessi la possibilità di conoscerlo personalmente. E quando mi chiese di collaborare alle *Supplici*, che riprenderemo nel 2022 a Ferrara, è stato per me come un sogno che si realizzava».

Per lui il lavoro di squadra conta, e molto, nella qualità e continuità della produzione creativa, «a partire dal sodalizio con i miei musicisti, e in particolare con Antonio Vasta, pianista e fisarmonicista di vaglia con cui collaboro da vent'anni e che mi aiuta a concretizzare tutte le mie idee, comprese quelle rivolte a un nuovo fronte di attività che mi sta assorbendo molto: le colonne sonore che spesso mi vengono commissionate anche per lavori in cui non sono coinvolto come attore». Si va dalle musiche composte ultimamente per gli spettacoli teatrali *Bengala a Palermo*, *Una stanza tutta per sé* (da Virginia Woolf con la regia di Alessio Pizzzech), il *Falstaff* e le *allegre comari di Windsor* per il Globe Theatre di Roma o *La cotogna di Istanbul* per lo Stabile di Trieste, alle prime partiture per il cinema, tra cui il film *Famosa* di Alessandra Mortellitti o il documentario *Cuntami, Sicilia*, omaggio alla tradizione dei cantastorie, con la regia di Giovanna Taviani nel programma del Festival del Cinema di Venezia di quest'anno.

Un impegno a tuttotondo, sarà in questa stagione quello per *Il Cavaliere Sole* di Franco Scaldati, in scena al Teatro Biondo di Palermo dal 19 al 28 novembre: «È la summa del teatro di Franco Scaldati, un progetto a cui tengo molto e che condivido con Enzo Venezia: lì sarò anche in scena e sono autore delle musiche, mentre la regia è affidata a Cinzia Maccagnano». ★



Mario Incudine (foto: Toto Clemenza)

Fersen: un teatro del corpo e del mito, dalla ricerca alla pedagogia teatrale

Ebreo polacco, antifascista, co-fondatore dello Stabile genovese, Fersen è stato un intellettuale radicato nella Storia del Novecento. Ricordiamo il suo percorso di ricerca libera e difficile da etichettare, nel duplice anniversario della nascita e della scomparsa.

di Gianni Poli

All'occasione del mio incontro personale con Alessandro Fersen (Lodz, 1911-Roma, 2001) di tanti anni fa, ritorno – negli anniversari di nascita e di morte – per ricordare la sua opera e il suo spirito di pensatore e artista nobile e libero. Un intellettuale dall'insaziabile curiosità di sapere e di sperimentare, oltre la tradizione teatrale, assimilata e attraversata, oltre le convenzioni d'una scena non più in grado di assolvere la sua funzione conoscitiva. Una vocazione a indagare il mistero umano mediante un processo che unisca il gioco e la memoria mitica alla tragicità dell'esistenza. In circostanze storiche ora comuni ora d'eccezione, la sua nascita in Polonia, la maturazione in Italia, studi e scambi in Europa, si trasformano in destino, grazie a un universo attinto alle origini più remote della scena.

Dopo la partecipazione alla comunità ebraica esiliata in Svizzera (dal 1943), l'assunzione di responsabilità nella gestione del Cnl della Liguria, di cui fu segretario dal 1945, l'animazione d'un teatro ebraico inedito e la rappresentazione dei suoi primi testi nell'Italia post-bellica, giunge alla co-fondazione del Teatro Stabile di Genova e alla sua direzione (1951-55). L'eclettismo dei suoi lavori s'avvale della collaborazione (scenografie e costumi) di Emanuele Luzzati, in un sodalizio e un'amicitia mai venuti meno. All'inizio in Svizzera con *Salomone e la regina di Saba*, seguono *Lea Lebowitz*, 1947; *Così è (se vi pare)*, 1954; *Volpone*, 1955, *Il figliuol prodigo* e *Venere prigioniera* (di Malipiero), 1957; *La locandiera*, 1958; *Il matrimonio del signor Mississippi*, 1961; *Il dibuk*, 1962; *Le diavolerie*. *Appunti sull'angoscia*, 1967; *Golem*, 1969; *Leviathan*, 1974 (di Fersen).

Durante la prima fase produttiva lascia Genova per Roma, dove apre lo Studio d'Arti Sceniche (1957) e dove collabora con la Rai come regista radiofonico e televisivo. Quasi segreta, l'attività dello Studio per l'addestramento dell'attore, frutto di un'intima passione pedagogica, esaltata da curiosità antropologica. Dopo tre stagioni al Teatro Stabile di Genova e al Teatro Stabile di Bolzano dal 1975 al 1979



(foto: Fondazione Alessandro Fersen)

– con *Fuenteovejuna*, *La fantesca*, *L'amore di Don Perlimpino*, *La calzolaia ammirevole*, *Leonce e Lena* –, conferma la sostanziale incompatibilità fra creazione, ricerca pura e gestione burocratica istituzionale che comporterà l'uscita dal mercato produttivo.

Il suo studio sul lavoro dell'attore partiva da Stanislavskij, considerato infatti «il primo uomo di teatro che avesse tentato un'introspezione nel comportamento psichico dell'attore e avesse teorizzato le sue osservazioni in forma sistematica». Le consonanze con Jerzy Grotowski sarebbero apparse negli incontri più tardivi. Imponente e faticosa l'elaborazione teorica a base delle applicazioni pratiche all'allenamento, spintasi fino al mnemodramma, tecnica di immersione profonda nell'inconscio mediante trance che produce "documenti" oggettivi. Giace là il nucleo dell'impegno del creatore e motivo maggiore della sua originalità: «Lo stato di mnemodramma è una specie di morte iniziatica, morte dell'iniziato che poi risorge in quella dimensione diversa [...]. Quasi ogni mnemodramma presenta uno stato di annientamento, ai limiti della sopportazione esistenziale. [...] riscatta la morte stessa e riporta, almeno temporaneamente, a una pienezza di vita».

Più laboratorio che scuola, nella sede romana Fersen indaga il corpo attorico alla luce di istanze metafisiche, pure nel sogno di risultati concretamente sperimentali. Non dunque

un artaudiano teatro della crudeltà, ma la verifica della crudeltà del teatro. Nella sua problematica, emerge prioritario il rapporto dell'attore col pubblico che nell'improvvisazione trova il mezzo d'un contatto «a livelli psichici più profondi e cercare laggiù le più genuine, impellenti espressioni di vita teatrale insurrogabile». L'autore organizza i suoi scritti secondo contrastanti tensioni, in un assieme poliedrico e frammentario. Nascono *Il teatro, dopo* (1980, 2a edizione, 2011), primo compendio d'un percorso di mezzo secolo e aperto ad acquisizioni pubblicate postume: *Arte e vita. Taccuini e diari inediti* (2012), *Critica del teatro puro* (2013), *L'incorporeo. O della conoscenza* (2015). Un'opera dal vigore polemico e dal metro razionale, tipica dei grandi teorici-riformatori del Novecento. In essa è oggi possibile riconoscerlo e incontrarlo, grazie all'Archivio (Genova), alla Fondazione (Roma) completi nei testi originali e nelle testimonianze. Fra gli ambiti inesplorati, l'allestimento del teatro musicale, il teatro televisivo, la presenza giornalistica sul *Corriere del popolo* in momenti di lotta antifascista e d'impegno politico, per la ricostruzione identitaria nazionale, nel passaggio dal fascismo alla democrazia. Alla traversata del proprio tempo, Fersen impresse coerenza unitaria – «ora fluente» fu definito l'istante fatale vissuto dal suo attore ideale – lungo una vicenda personale di contraddizioni feconde e immersa sempre nella Storia del mondo. ★

Generazione Scenario, la realtà odierna attraverso lo sguardo obliquo del teatro

Non fanno sconti al presente, ai suoi mali pubblici e privati, alle ferite della Storia recente, ai nodi irrisolti della nostra identità europea: sono le giovani compagnie partecipanti al Premio Scenario 2021, il presente/futuro della scena nazionale.

di Mario Bianchi



Come per un rito che si svolge ogni due anni, anche questa volta siamo stati presenti alla finale della 18a edizione Premio Scenario svoltasi a Bologna, dal 27 al 31 agosto, nei congrui spazi della Manifattura delle Arti. Appuntamento che va configurandosi ormai come un vero e proprio festival: non più solo una *kermesse* per determinare i vincitori del prestigioso Premio, ma una complessa manifestazione composta di spettacoli, laboratori, film, sempre inerenti alla sua storia e ai suoi vincitori. I dieci progetti finalisti in questa edizione sono stati selezionati fra quaranta semifinalisti (su un totale

di 173 domande presentate) e scelti durante le due tappe di selezione, organizzate e ospitate a Vicenza dalla Piccionaia e a Molfetta dal Teatro Kismet/Teatri di Bari di Molfetta. La giuria quest'anno era formata da Carlo Mangolini, Fabio Biondi e Cristiana Minasi e, come di consueto, per l'Associazione Scenario, dal presidente e direttrice artistica, Cristina Valenti e dal vicepresidente Stefano Cipiciani.

Principale motivo d'interesse, che ci porta a essere presenti a ogni edizione delle finali del Premio Scenario, risiede nel loro essere punto di osservazione privilegiato, cartina di tornasole del presente, luogo di incontro con l'immaginario teatrale delle nuove generazioni di artisti e con le diverse direzioni che lo abitano. A questo si aggiungeva quest'anno la possibilità di verificare gli effetti della pandemia sulla composizione dei progetti. Elemento questo che si è forse riverberato sulla quasi assenza dell'esibizione del corpo in movimento e della danza, spesso presente in precedenti edizioni. Addirittura in un progetto il corpo è stato più volte percosso e abbattuto (*Tonno e carciofini-Una storia wrestling*). Raramente poi ci è parso che la parola prendesse peso e profondità, nel connettersi con gli altri personaggi in scena, se non enunciata come slogan o come elemento di una narrazione personale.

Dieci, come si diceva, i progetti finalisti, assai diversi tra loro, tanto da rendere difficile trovare, almeno per alcuni di essi, tratti comuni. Poche le tematiche e i modi di porle in scena ricorrenti con quelli visti nelle precedenti edizioni.

I conti con la Storia

Mai come quest'anno si registra l'accordo perfetto tra le due giurie, quella ufficiale che assegna il Premio Scenario e il Premio Scenario Periferie, e quella "ombra" composta dai numerosi operatori presenti, una giuria informale che dispensa gelati (tra cui la prestigiosa Coppa del Nonno). Entrambe le giurie all'unisono hanno assegnato i due riconoscimenti principali rispettivamente a *Le Etiopiche* del bellunese Mattia Cason (Premio Scenario) e a *Topi* della compagnia italo-belga Usine Baug (Bresso, Mi, Premio Scenario Periferie), che avevamo conosciuto in una precedente edizione del Premio per il già ottimo *Calcinacci* sul tema dei "confini".

Le Etiopiche di **Mattia Cason**, prima parte di una trilogia su Alessandro Magno, «inteso non tanto come grande conquistatore, quanto come simbolo di una

curiosità irrefrenabile per tutto ciò che è altro, diverso, straniero», è un progetto molto denso di riferimenti, forse troppi, che, mescolando però in modo sapiente e visionario la parola scritta e parlata in tutte le lingue con il video e il gesto danzato, ci racconta dell'oggi, in riferimento all'abbattimento di ogni confine in un'Europa che, nella sua diversità, ha origini simili. Collegando i novecenteschi Wittgenstein e Pasolini con il viaggio dei migranti ma immergendosi nella storia sino ad Alessandro Magno e il più sconosciuto ma meritevole Memnone di Rodi, il progetto si spinge sino alla volontà di ipotizzare «un modello che superi il paradigma etnico ed etnico-nazionale e che riconosca l'«altro» in quanto necessario alla comprensione del «sé»». Dunque il tema dei migranti, finalmente, non modulato in senso retorico e fintamente buonista, ma articolato storicamente attraverso un ragionamento sapiente e teatralmente accurato.

Topi invece, di **Usine Baug**, ci parla, a vent'anni di distanza, di quegli episodi del G8 di Genova in cui una generazione composta prevalentemente di giovani si misurò con la violenza dello Stato, evitando l'invettiva, ma con una potente metafora squisitamente teatrale: l'invasione di topi nella casa di un perfetto borghese, il signor Canepa. La casa è ricostruita scenicamente attraverso pochissimi ma rilevanti segni teatrali e da un tappeto sonoro-significante. Vediamo il signor Canepa, intento a preparare una cena con gli amici, essere continuamente distratto da un rumore che piano piano si fa sempre più presente, prendendo forma di topi, che nemmeno la presenza/assenza di un gatto riesce a sconfiggere, tanto che il padrone di casa è costretto a rovesciare tutti i mobili nell'intento di eliminarli. Un'invasione simile alla valanga di persone, giunte da tutto il mondo, che in modo pacifico volevano testimoniare con le loro istanze come si potesse ipotizzare un mondo migliore. La metafora è anche supportata da testimonianze reali e personaggi inventati, ricostruzioni sonore, che in questo modo offrono al progetto una molteplicità di prospettive. Si avverte il disincanto per un periodo meraviglioso, connotato alla giovinezza, dove ci si poteva prospettare il cambiamento di un mondo che invece è sempre uguale a se stesso, se non peggiore.

Faccia a faccia con noi stessi

La tradizionale Generazione Scenario sarà poi completata da due segnalazioni speciali, **Still Alive** dove la romana **Caterina Marino**, in una toccante au-

toconfessione, si pone inerme, davanti al pubblico, parlando anche in modo ironico della sua/nostra depressione, aiutata da alcuni oggetti e da una sorta di servo di scena, e **Surrealismo capitalista** di **Baladam B-side** (Mirandola, Mo), curiosa e divertente invettiva, dolce-amara, intorno al capitalismo, portata in scena da tre attori in una forma cabarattistica dai toni surreali.

La giuria ha anche segnalato con una menzione speciale **Tonno e carciofini-Una storia wrestling** di **Impegnoso/Röhl/Sësti** (Foligno, Pg) progetto che utilizza il wrestling come metafora della difficoltà della creazione e del raggiungimento di una propria identità e **Boiler Room-Generazione Y** di **Ksenija Martinovic** (Udine) che propone, anche attraverso video e testimonianze, un vero e proprio inno alla musica techno, come possibile strumento di ribellione del popolo palestinese, ma non solo.

Hanno fatto parte di questa finale anche altri quattro progetti: **Biancaneve e i sette nazi** di FanniBanni's (Modena) in cui gli stereotipi fiabeschi divengono metafora della violenza sulle donne; **Materiali per la morte della zia** di Bribude Teatro (Varese), dissertazione scenica sul tema della morte e dei funerali; **Il canto del bidone** dei liguri Generazione Eskere (La Spezia) sul tema del crescere; e infine **Soggetti fragili** del napoletano Andrea Lucchetta, che mette in scena la disabilità in un ambiente di degrado.

Il premio assegnerà 8.000 euro ai vincitori del Premio Scenario e del Premio Scenario Periferie (quest'ultimo sostenuto in particolare dalla Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna) e due segnalazioni speciali di 1.000 euro ciascuna. I quattro progetti vincitori e segnalati andranno a costituire la Generazione Scenario 2021 e gli spettacoli finiti verranno presentati durante la stagione teatrale appena avviata.

Il Festival dedicato al Premio Scenario al suo interno ha visto anche spettacoli di Babilonia Teatri, Marco D'Agostin e Caroline Baglioni con Michelangelo Bolani, il film di Emma Dante **Le sorelle Macaluso** e un toccante **Talk** di Cristiana Minasi dedicato ai giovani artisti che si presentavano al Premio per vincerlo per spingerli ad andare avanti nel loro disegno, nonostante e contro tutti e tutto. ★

In apertura, dall'alto, **Le Etiopiche**, di Mattia Cason e **Topi**, di Usine Baug, vincitori del Premio Scenario (foto: Mali Erotico).

Politica, denuncia, riflessione: l'orizzonte aperto della Biennale Teatro

La prima Biennale sotto la direzione di ricci/forte segna la rotta di una ricerca teatrale rivolta a sondare l'animo umano nella socialità sfaccettata del mondo globalizzato. Dalle provocazioni *splatter* di Mundruczó alla profondità delle riflessioni di Warlikowski, Ostermeier, Andreatta, Lenz e del giovane Paolo Costantini.



WE ARE LEAVING, tratto da *Suitcase Packers* di Hanoch Levin. Adattamento di Krzysztof Warlikowski e Piotr Gruszczyński. Regia di Krzysztof Warlikowski. Scene e costumi di Małgorzata Szczęśniak. Luci di Felice Ross. Musiche di Paweł Mykietyn. Con la Compagnia del Nowy Teatr di Varsavia. Prod. Nowy Teatr, Varsavia e altri 6 partner internazionali. BIENNALE TEATRO 2021, VENEZIA.

Partire è un po' morire, recita un antico detto. Ma vale anche il contrario: morire è un po' partire. Da qualunque parte si intraprenda il viaggio, la destinazione, nel testo di Levin che ha aperto la Biennale Teatro 2021 sotto la guida di ricci/forte, rimane sconosciuta. E tutti restano in bilico tra la pulsione a compierlo, come fosse una possibilità di salvezza, e la paura di affrontarlo, che ci trattiene in esistenze spesso stagnanti e disilluse. Quando *Suitcase Packers* andò in scena, al Cameri Theatre di Tel Aviv nel 1983, il programma di sala ne sintetizzava così il contenuto: «Sei famiglie, cinque amanti, tre addii al nubilito, nove morti, otto funerali, quattro vedove, undici valigie, un bambino, un'americana, un omosessuale, una prostituta, un balzubiente e un gobbo, tutti profondamente infelici». Questa varia umanità popola un affresco tragicomico, dove la vita è scandita dalla morte o, meglio, dai funerali e da tentativi, il più

delle volte fallimentari, di partire, di fuggire da situazioni e relazioni stabilite da un destino ineluttabile. Forte della strepitosa compagnia del Nowy Teatr di Varsavia, Warlikowski ambienta *We Are Leaving* in una squallida sala d'attesa, separata con una vetrata da una sorta di cappella funebre in cui si svolgono, appunto, gli sbrigativi funerali. Lì si intrecciano le sorti di tutti, tra desideri erotici frustrati, madri incombenti, figli inconcludenti e incomprendimenti di vario genere. Il testo di Levin è sarcastico, malinconico, intriso di un ebraismo che si interroga senza sosta, con la diaspora nel dna, sul senso del desiderio di stare e della necessità di partire, su relazioni in costante conflitto fra tradizione e apertura al mondo, sul dolore indicibile di un popolo che ha nella memoria la sua arma di sopravvivenza. Questo in parte si perde nella fluviale messinscena di Warlikowski, che molto insiste su un piglio grottesco (e un po' greve) dal retrogusto vintage, così come su un'estetica da Paese dell'Est anni Ottanta-Novanta. Ma è anche vero che il testo di Levin si presta a essere "sterilizzato" del suo intrinseco ebraismo, pur mantenendo intatta la gravidanza di alcuni temi universali. E allora ci sta anche la tormentata Polonia di ieri e di oggi, che Warlikowski, in sottotraccia, ci racconta. *Claudia Cannella*

HARD TO BE A GOD, di Kornél Mundruczó e Yvette Bíró. Regia di Kornél Mundruczó. Scene e costumi di Márton Ágh. Luci di András Éltető. Con Annamária Láng, Kata Wéber, Diána Magdolna Kiss, Marina Gera, Roland Rába, Gergely Bánki, László Katona, János Derzsi, János Szemenyei e Zsolt Nagy. Prod. Proton Theatre, Budapest - Alkantara Festival, Lisbona e altri 7 partner internazionali. BIENNALE TEATRO 2021, VENEZIA.

L'ungherese Kornél Mundruczó è una delle belle teste pensanti del cinema e del teatro contemporaneo. Un gesto naturale accoglierlo nel cartellone della Biennale Teatro. Il fatto che questo regista venga dall'Ungheria - Paese campione di retroguardia in molti settori - fa spesso sì che il suo teatro venga letto in chiave politica, secondo un'interpretazione novecentesca che fa delle arti un baluardo del progressismo. *Hard to Be a God*, in cui Mundruczó mostra una storia di miseria, prostituzione, schiavitù sessuale, intrecciata al ricatto politico, non andrebbe a mio avviso letto come denuncia di uno stato di cose: squarcio realistico sulle derive del neocapitalismo, dalle cui devastanti visioni saremmo esentati grazie al buonismo che ci foderà gli occhi. L'espressionismo sanguinolento, le pratiche di tortura, l'esasperazione emotiva, lo *splatter* - per dirlo in una parola sola - che il regista somministra al pubblico, fanno invece di questo lavoro una *pulp fiction* teatrale. Di fronte alla quale inorridire (certe scene sono davvero forti, se non intollerabili, e ci salva solo il pensiero che questo, in fondo, sia teatro), ma dal quale conviene prendere la distanza di chi apprezza la capacità del regista di arrivare allo stomaco del pubblico, di suscitare rabbia e compassione, mentre alterna patetismo e strizzatine d'occhio. Non è un caso se il *leit motiv* è un successo anni Settanta, *Mamy Blue*, e gli attori cantano spesso, come in una commedia musicale. La distanza, del resto, è anche nella drammaturgia, che vede questo piccolo e brutto mondo con l'occhio di un'entità iperuranica e lontana. Da cui anche il titolo: *Che fatica essere Dio*. Se si opera con questa accortezza, se non lo si interpreta come una creazione alla Milo Rau, l'impatto più forte viene dall'allestimento. Due tir messi di traverso che

aprendo e chiudendo, come sipari, i loro teloni, danno una dimensione *on the road* a tutta la storia. Su cui le *sex workers* vere, quelle che operano ai margini delle nostre strade statali, avrebbero tuttavia parecchie cose da dire. *Roberto Canziani*

CHI HA UCCISO MIO PADRE, di e con Édouard Louis. **Drammaturgia di Florian Borchmeyer ed Élisabeth Leroy. Regia di Thomas Ostermeier. Scene di Nina Wetzel. Costumi di Caroline Tavernier. Luci di Erich Schneider. Video design di Sébastien Dupouey e Marie Sanchez. Prod. Schaubühne, Berlino - Théâtre de la Ville, Parigi. BIENNALE TEATRO 2021, VENEZIA.**

A Chi ha ucciso mio padre si erano già applicati Deflorian/Tagliarini, con Francesco Alberici, marcando l'importanza di quel breve testo. Grazie alla Biennale Teatro diretta da Ricci/Forte, è possibile risalire alla radice e alla necessità di quella scrittura, poiché è lo stesso autore, Louis a dirlo davanti al pubblico. L'idea di affidarsi alla sua voce e al suo corpo è semplice e persuasiva. Idea di quel regista semplice e persuasivo che risponde al nome di Thomas Ostermeier. In scena, una poltrona disfatta e uno scrittoio: due oggetti offerti come metafora del rapporto conflittuale e affettivo dello scrittore con il proprio padre. Un uomo anziano segnato dalla povertà materiale e culturale, e soprattutto dalla malattia. Un giovane uomo, trentenne, affermato nel campo della scrittura letteraria e filosofica e dell'attivismo Lgbtq+. Su questa relazione ambivalente, segnata dall'omofobia tossica del genitore e dal bisogno di sentirsi amato del figlio, si basa uno spettacolo fortemente emotivo, nella semplicità del racconto (episodi dell'adolescenza soprattutto) e dell'allestimento (immagini dei luoghi, la provincia settentrionale francese). Ambienti in cui è radicato il pregiudizio omosessuale, che condanna entrambi all'infelicità: perché vergognarsi di amare? Titolo e cuore di questo autobiografismo senza ostentazioni è però la denuncia: il dito puntato su chi ha ridotto quel pa-

dre a uno stato di deprivazione sociale e annientamento della dignità. Nomi e cognomi dei mandanti ci sono. E anche le loro fotografie, stese su un misero filo da bucato e additate come mandanti: da Chirac a Macron, campioni di un liberismo e di politiche sociali "alla francese" da cui in Italia non siamo indenni. Prima che politica, la denuncia è esistenziale e dà spazio, nella testa dello spettatore, all'appello a progetti di teatro che, diversamente da quel che succede, non siano futili e ripetitivi. Ma, come dice Ostermeier, «sappiano trovare delle storie importanti da raccontare e abbiano il coraggio e la determinazione di portarle all'attenzione del pubblico». *Roberto Canziani*

UN TEATRO È UN TEATRO È UN TEATRO È UN TEATRO, di Office for a Human Theatre. **Regia e scene di Filippo Andreatta. Luci di Andrea Sanson. Suono e musiche di Davide Tomat. Suono di Claudio Tortorici. Con Dania Tosi. Prod Oht, Centro Santa Chiara, Trento - La Biennale di Venezia - Fondazione I Teatri di Reggio Emilia. BIENNALE TEATRO 2021, VENEZIA.**

Il lavoro di Oht è un'ode all'officina teatrale composta dagli elementi tecnici e da tutte le mani e i cervelli che li muovono. In questo lavoro c'è una sola presenza umana in scena, la cantante Dania Tosi, che compare per poco dietro un velatino, canta unendo la sua voce ai suoni di Davide Tomat e Claudio Tortorici; ci sono però moltissime presenze fuori scena a mettere vita sul palco, sebbene non con il proprio corpo. Quello che vediamo è un amoroso catalogo animato da chi il teatro lo costruisce e lo "arreda". Scendono e salgono americane, sbucano contrappesi, si presentano alla platea sagomatori e par, fondali dipinti con scene naturalistiche di stile barocco si susseguono in una sequenza che vieppiù si addentra nel fitto dell'illusione, mostrando che il trucco della finzione scenica può acquisire senso anche senza figure o personaggi. Suoni, luci, filtri visivi su piani diversi, tagli laterali che fanno scomparire

in un attimo quello che - lo giureresti! - un secondo fa eri certo di aver visto. Quando smettiamo di distinguere l'ordine dei piani? Quando la macchina teatrale magnetizza l'attenzione e ti risucchia nel flusso. Lo spettacolo non c'è, non c'è una storia, nessuno ci sta raccontando nulla se non che il vuoto è quello che abbiamo vissuto, tutti, ma il mondo teatrale un po' di più, e l'assenza, si sa, può richiamare attenzione più della insistita presenza. La performance ha una durata che diluisce la fascinazione, ma in chi è parte della comunità dei lavoratori dello spettacolo nasce un sentimento di tenerezza e rispetto per tutte quelle figure professionali che in scena non si vedono ma che permettono le condizioni giuste a chi sul palco ci sale. *Elena Scolari*

ALTRO STATO, da *La vita è sogno* di Pedro Calderón de la Barca. **Traduzione, drammaturgia e imagoturgia di Francesco Pititto. Regia, costumi e installazione di Maria Federica Maestri. Musiche di Johann Sebastian Bach, Claudio Rocchetti. Con Barbara Voghera. Prod. Lenz Fondazione, Parma. BIENNALE TEATRO 2021, VENEZIA.**

L'ultimo lavoro di Lenz vede in scena Barbara Voghera, attrice storica del gruppo che ne incarna appieno la poetica: allontanarsi con l'arte da ciò che è più piattamente reale per costruire un'alternativa propria, un giardino dei sogni che accompagni la vita. Qual è l'altro stato? La dualità

del principe Sigismondo e del servo Clarino, sì, ma anche lo stato in cui l'attore si trova quando è in scena, quando diventa un altro. L'attore sul palco si mescola al pulviscolo del legno, diminuisce la percentuale della propria realtà per aumentare quella della finzione. E così è per Voghera, che, con precisione e convinzione, mostra il lato fragile della sua personale umanità, ribaltando gli equilibri di un soggetto sospeso tra il vero e il sogno con la sicurezza eversiva di chi va contro le convenzioni, liberando il proprio insostituibile ruolo e gettandosi nel mondo. La drammaturgia di Pititto, testuale e visiva, rimane volutamente su un confine, la protagonista oltrepassa e indietreggia più volte dalla soglia che separa i desideri dai fatti. Il grande diaframma che abita la scena è questa soglia, le ombre che si creano sono proprio lo sparire "concreto" dei corpi che diventano spiriti. Non è tutto intelligibile: *Altro stato* è uno spettacolo stratificato, dove è giusto perdersi un po', e se la presenza scenica e teatrale di Voghera è fortemente rivolta verso il pubblico, non altrettanto lo è l'impianto complessivo del lavoro che, originando da un'opera in versi non certo immediata, non offre appigli allo spettatore per districarsi tra i molti simboli e concetti sciocchini con disinvoltura dall'interprete. Se si supera questo freno rimarranno bellissime immagini saturate dalle luci, in cui le marionette diventano giganti e gli umani minuscoli, in una temporanea ma fantastica rivoluzione. *Elena Scolari*



UNO SGUARDO ESTRANEO OVVERO COME LA FELICITÀ È DIVENTATA UNA PRETESA ASSURDA, drammaturgia di Linda Dalisi. Regia di Paolo Costantini. Costumi di Graziella Pepe. Luci di Fabio Bozzetta. Suono di Riccardo Marsili. Con Evelina Rosselli e Rebecca Sisti. Prod. La Biennale di Venezia. BIENNALE TEATRO 2021, VENEZIA.

Una giovane donna senza nome, in una città rumena, un appuntamento obbligato e temuto con i servizi segreti del regime di Nicolae Ceausescu. Questo è il pre-testo, il romanzo di Herta Müller, *Oggi avrei preferito non incontrarmi* da cui è partito Paolo Costantini (vincitore del Bando Biennale Colloge registi 2020, che ha lavorato con la *tutorship* di Antonio Latella). La scena è un quadrato in cui convivono, meglio, vivono alcuni oggetti: una cassetiera, dei vestiti, uno strofinaccio con il suo secchio. Sono tasselli di una quotidianità in cerca di un ordine, dettato dall'esterno, a cui le due attrici Evelina Rosselli e Rebecca Sisti rispondono. A fare da tormentone/canovaccio la favola della formica e della cicala, il contrasto fra operosità e ozio. Il contesto dittatoriale rimane sullo sfondo e nell'allestimento di Costantini è una costrizione autoimposta. La stessa drammaturgia di Linda Dalisi procede per variazioni. Le due attrici possono variare il copione e le battute secondo un gioco di improvvisazione che cambia di sera in sera. Ciò dovrebbe dare maggiore tensione e intensità a un'azione che non segue un filo narrativo, ma che pone le due donne fra l'incudine e il martello: la necessità di agire e la volontà di dominare spazio e oggetti, dando la sensazione di essere dominate dal tempo e dalle condizioni di realtà. Il meccanismo funziona, l'intero plot vive di una sua autonomia: la cassetiera che erutta, gli oggetti che definiscono lo spazio e hanno una loro autonomia mobile sono essi stessi tasselli di un'operosità e di una coazione ad agire che non lasciano respiro. Piace la capacità di astrazione della regia controllata del giovane Costantini, così come l'ottima presenza scenica e reazione espressiva delle due interpreti. Nicola Arrigoni

In apertura, *We Are Living*; nella pagina precedente, *Hard to Be a God* (foto: Courtesy La Biennale di Venezia, Andrea Avezzi).

L'attesa è di scena: un esperimento riuscito

50 MINUTI DI RITARDO, di Elena Ajani, David Angeli, Alessia Cacco, Jacopo Giacomoni, Davide Pachera, Marco Tonino. Regia e drammaturgia di Alessia Cacco e Jacopo Giacomoni. Prod. Malmadur, VENEZIA.

La regista, nel 2011, si è trovata su un aereo decollato con cinquanta minuti di ritardo da Mykonos a causa della presenza a bordo di una coppia di migranti che cercava di partire per l'Italia con passaporti falsi. Il pubblico viene messo a conoscenza di questa premessa e inserito in una chat condivisa proiettata su uno schermo sul fondale del palcoscenico: inizia così la ripetizione dell'attesa con tanto di *count down* che crea una dimensione di non-spettacolo, dove gli attanti non sono degli attori, ma il microcosmo di utenti-spettatori che per tutti i cinquanta minuti hanno piena facoltà di tenere tra le mani i propri dispositivi mobili, intrattenersi vicendevolmente attraverso un gruppo WhatsApp, anche scegliendo la musica da ascoltare per ammazzare il tempo. L'operazione è curiosa e stimolante, un esperimento sociale in cui a chi sta in platea viene chiesto di scegliere come occupare il tempo dell'attesa: a parte qualche titubanza iniziale, facciamo tutti con discreta *nonchalance* ciò che faremmo in un qualsiasi momento di *impasse*, eppure il contesto determina uno straniamento, perché il nostro essere tecnologici diventa parte attiva dell'esperienza. Un'estrema e provocatoria sintesi del rito della rappresentazione, dove il pubblico, anziché affidare il proprio tempo nelle mani di chi è in scena,

diviene esso stesso protagonista (attore? autore?) e il momento catartico, se arriva, arriva dopo, perché lo straniamento continua ad agire mentre torniamo a casa e, un po' avviliti, ci accorgiamo che, forse, quei cinquanta minuti, avremmo potuto usarli meglio. Arianna Lomolino

Poesia di un naufragio: César Brie incontra Pratt

UNA BALLATA DEL MARE SALATO, di Hugo Pratt. Adattamento di Marco Gnaccolini. Con César Brie e Giulia Bertasi (fisarmonica). Prod. Woodstock Teatro, Venezia. SCENE DI PAGLIA - FESTIVAL DEI CASONI E DELLE ACQUE, PIOVE DI SACCO (Pd).

Per affrontare una prova ardua e impervia, ovvero quella di portare in scena senza ausilio alcuno, a eccezione dell'accompagnamento musicale di una fisarmonica, un fumetto, César Brie sceglie un classicone molto conosciuto, il primo e forse il più popolare di Hugo Pratt, nel quale fa la comparsa per la prima volta - anno di pubblicazione 1967 - un personaggio che ha popolato la fantasia e l'immaginazione di tantissimi lettori e appassionati: Corto Maltese. In questa sfida si avvale dell'ausilio di Marco Gnaccolini, che sicuramente merita un plauso sia per la difficoltà dell'impresa - trasporre una storia visiva in una narrazione - sia per il risultato. Siamo nell'Oceano Pacifico. La Grande Guerra è alle porte. Un naufrago, legato mani e piedi a una zattera in attesa della morte, viene salvato da un pirata di nome Rasputin. Nome che è già tutto un programma. Sulla nave ci sono anche due giovani fratelli, Cain e Pandora Groovesnore, rampolli di una ricca famiglia inglese, salvati

dal pirata con l'idea di tirarne fuori un lauto riscatto. I due non immaginano ancora tutte le avventure in cui saranno coinvolti e il ruolo che l'incontro con Corto Maltese avrà nelle loro vite. Palco vuoto. Due sedie e un leggio come unici elementi, dove tutto l'esotismo di cui era capace Hugo Pratt e tutto l'esotismo che emana una figura ammaliante come quella di César Brie sembrano condensarsi in un lavoro lineare e nitido come un'alba di settembre, dove la fisarmonica della brava Giulia Bertasi, quasi in secondo piano eppure così incisiva, cuce i lacerti di una storia di quelle che non possono che affascinare. Corto Maltese, eroe di poche parole, romantico e idealista, anch'egli pirata ma con un suo codice etico, è un personaggio che subito affascina ed è difficile non parteggiare per lui. Brie sembra talvolta non stare al passo. Eppure certe atmosfere l'attore le agguanta e in certi momenti ci attacca alla storia che sembra quasi di vederla. Marco Menini

L'Amleto totale di Arcuri per voce sola recitante

THE MISTERY OF HAMLET. OPERA COMPLESSA, tratto dal film *Hamlet* di Sven Gade e Heinze Schall. Regia di Fabrizio Arcuri. Video di Lorenzo Letizia. Musiche di Stefano Pilia, Roberta Sommarelli, Marcello Batelli, Kole Laca, Il Teatro Degli Orrori, Giulio Ragno. Voce recitante di Filippo Nigro. Prod. Csa Teatro Stabile D'Innovazione del Friuli Venezia Giulia, Udine. ESTATE TEATRALE VERONESE.

Cinema, musica e teatro tenuti insieme con grande intelligenza, studio e passione scenica da Fabrizio Arcuri, non nuovo a queste strabilianti sollecitazioni visive e uditive, che si inventa uno spettacolo fra i più intriganti e riusciti di questa lunga e fitta estate teatrale da tregua dal Covid. Partendo dalla versione restaurata di *Hamlet*, quel capolavoro del cinema muto espressionista con protagonista l'ipnotica e seduttiva Asta Nielsen, Arcuri costruisce, nello spazio del Teatro Romano, un evento "totale" in cui film, colonna sonora e recitazione si sovrappongono "beniamamente" le une alle altre in un'armonia che non è prestabilita, ma viene raggiunta dalla perfetta sincronicità degli elementi sulla scena:



The Mystery of Hamlet (foto: Maria Cristina Napolitano)

il grande schermo sul fondo su cui viene proiettato il film, la piccola orchestra di musicisti che suonano dal vivo, e di lato, ma assolutamente centrale con la sua voce che ci accompagna "dentro" le immagini, l'attore Filippo Nigro che legge le didascalie interpretando tutte le parti in tragedia con la dovuta "distanza" e partecipazione emotiva. La peculiarità del film è data dal fatto che la storia si basa soprattutto su una novella di fine Ottocento di Edward Vining dove il celeberrimo principe di Danimarca è in realtà una principessa che, per motivi dinastici, fin dalla nascita viene vestita da uomo. Evidenti le implicazioni psicoanalitiche del caso, soprattutto nell'ambiguità dei rapporti con la madre Gertrude, con Orazio, di cui si innamora, e con la perduta Ofelia, fino allo svelamento conclusivo e al veleno messo nel calice sbagliato. Svelato il "mistero", non ci rimane che applaudire l'originale e complesso progetto teatrale, insieme al felicissimo esito della composita rappresentazione. *Giuseppe Liotta*

Scarpati capocomico, un Goldoni contemporaneo

IL TEATRO COMICO, da Carlo Goldoni. Adattamento e regia di Eugenio Allegri. Scene e costumi di Licia Lucchese. Video e suono di Alessandro Martinello. Con Giulio Scarpati, Grazia Capraro, Aristide Genovese, Vassilij Mangheras, Manuela Massimi, Solimano Pontarollo, Irene Silvestri, Roberto Vandelli, Anna Zago. Prod. Pptv Teatro Stabile del Veneto, Padova. **ESTATE TEATRALE VERONESE.**

Nella cornice del Teatro Romano di Verona, Eugenio Allegri, con il suo adattamento della non-commedia di Goldoni, ha trovato il modo di restituire la prorompente e moderna lucidità della riflessione goldoniana sulla riforma del teatro, sulla funzione attiva del fare teatrale coerentemente con il proprio tempo. E infatti qui convivono la Commedia dell'Arte, il teatro realista di Goldoni e il bisogno tutto contemporaneo di pensare il linguaggio teatrale come balsamo "ristoratore" dell'animo umano. La scena viene sfruttata nella sua profondità, un velo sottile su cui vengono proiettate immagini, un dentro e fuori la scena sullo stesso palcoscenico; la quarta pa-

rete viene infranta dal capocomico Orazio, *alter ego* di Goldoni - e dello stesso regista - interpretato da Giulio Scarpati, che si muove insieme al suo assistente tra platea e palco. Si tratta di una pedana, di un palcoscenico sul palcoscenico dove provano gli attori di questa compagnia della tradizione, il cui lavoro viene continuamente interrotto dai dubbi del capocomico e dalle incursioni di Anna Zago che, nell'innestato gioco delle parti della versione di Allegri, è ora Lelio, poeta, ora Eleonora, cantatrice, per poi svelare di essere in realtà, in accordo con Orazio, il *deus ex machina* nel percorso di consapevolezza degli attori. Belli i ritmi e i tempi comici, merito di un cast di buon livello tra cui spiccano le attrici Grazia Capraro nei panni di Colombina, la già citata Anna Zago e Roberto Vandelli con il suo spassosissimo Pantalone. La chiave metateatrale, che già in Goldoni svolgeva una funzione maieutica, oggi arriva alla platea con forza rinnovata, complici la precisione delle scelte registiche, ma anche l'urgenza dettata dal momento storico e dalle fragilità a cui ci ha messo di fronte. *Arianna Lomolino*

La Majakovskij fever dei Menoventi

IL DEFUNTO ODIAVA I PETTEGOLEZZI, tratto dall'omonimo romanzo di Serena Vitale. Drammaturgia, regia, suono e luci di Gianni Farina. Costumi di Elisa Alberghi e Consuelo Battiston. Con Consuelo Battiston, Tamara Balducci, Leonardo Bianconi, Federica Garavaglia, Mauro Milone. Prod. Menoventi, Faenza (Ra) - E Production, Ravenna. **OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (VI) - RAVENNA FESTIVAL, RAVENNA.**

Per la compagnia emiliana Menoventi la morte e la figura di Vladimir Majakovskij devono essere quasi un'ossessione se ci ha lavorato indefessamente per più di tre anni per metterle in scena in modo suggestivo e anomalo. *Il defunto odiava i pettegozzetti*, che abbiamo visto a Bassano, è infatti il risultato finale di un variegato percorso che ha generato una costellazione di progetti complementari. A governare letteralmente lo spettacolo è, in scena, la Donna Fosforescente, una delle creazioni più fervide del poeta russo che ancora



Il defunto odiava i pettegozzetti
(foto: Zani-Casadio)

una volta dimostra la propria attitudine a proiettarsi nelle sue opere verso orizzonti futuri. È lei che ci guida attraverso l'intrico di prospettive e ricostruzioni intorno al suicidio del poeta, raccolte da Serena Vitale nell'omonimo romanzo che ha ispirato il progetto. Cosa successe veramente a Mosca, il 14 aprile 1930, nella minuscola stanza di una *kommunalka* dove Majakovskij era da poco arrivato in compagnia della giovane e bellissima attrice Veronica Polonskaja, sua amante? Lo spettacolo ne ricostruisce ogni possibilità, mettendo in scena certezze e supposizioni, invidie e cambi di pistola, con la presenza anche dei personaggi che accompagnarono quegli ultimi anni, come la sua musa ispiratrice Lilja Brik, i funzionari di partito e i compagni di lavoro. Gianni Farina concepisce la messinscena, uccidendo letteralmente tutte le connotazioni naturaliste che lo spettacolo poteva possedere, attraverso continue ripetizioni, continue correzioni di prospettiva, con un uso davvero inventivo del suono e dell'immagine. Ne viene fuori uno spettacolo di grande fascino e sperimentazione, pur nel supposto solco della tradizione, dove ogni segno teatrale è studiato nei minimi dettagli, con in scena gli ammirevoli Consuelo Battiston, Tamara Balducci, Leonardo Bianconi, Federica Garavaglia e Mauro Milone. *Mario Bianchi*

Il Pascoli pasoliniano di O Thiasos TeatroNatura

ATHENE NOCTUA, dal poemetto *La civetta* di Giovanni Pascoli. Di e con Sista Bramini e il Trio Viola

Contra Kora. Prod. O Thiasos TeatroNatura, Roma. FESTIVAL IL GIARDINO DELLE ESPERIDI, CAMPSIRAGO (Lc).

«Io sono ciò che di me sfugge agli occhi umani: l'invisibile»: dà voce a Socrate il poemetto di Giovanni Pascoli, che racconta l'approssimarsi della morte del filosofo. In una sporca piazza di Atene alcuni ragazzini stanno tormentando una civetta. Lì si trova la prigione in cui Socrate, detenuto per empietà e corruzione di giovani, sta per bere la cicuta. I giovani fanno confusione, il custode esce per farli tacere. I discepoli di Socrate sono atterriti, lui li rassicura: la sua essenza invisibile è destinata a congiungersi a ciò che è eterno. La vicenda (come non pensare a Pasolini, per l'ambientazione marcatamente popolare intrecciata a precisi rimandi alla classicità) è narrata con solida sapienza da Sista Bramini, in dialogo con un inconsueto e ammaliante trio (viola, contrabbasso e kora) a proporre musiche e canzoni di area mediterranea, soprattutto di provenienza greca e grecanica. Oltre all'inusuale scelta di mettere in scena questo prezioso poemetto e alla grande maestria delle interpretazioni, due sono i principali motivi di interesse per questo commovente concerto-spettacolo. Il primo: presentare un dispositivo spettacolare in cui musiche, canti e narrazione sono paritetici, si compenetrano e completano a vicenda, in cui la musica non è, come troppo spesso è dato a vedere, mero abbellimento o decorazione del testo. Una scelta a suo modo coraggiosa. Secondo motivo di apprezzamento: *Athene noctua* dà corpo e voce a un'idea e a una pratica di arte rigorosa

e lieta che da tre decenni fa dell'ascolto profondo e radicale dei luoghi naturali che abita il *punctum* della propria azione. Alla ricerca del *genius loci*: ibridando immanenza e trascendenza, il qui e l'altrove, le forme del mondo e l'ineffabile. *Michele Pascarella*

Prova d'attrice di kafkiana memoria

LA SCIMMIA, liberamente ispirato al racconto *Una relazione per un'Accademia* di Franz Kafka. Traduzione di Monica Capuani. Scritto, diretto e interpretato da Giuliana Musso. Musiche di Giovanna Pezzetta. Prod. La Corte Ospitale, Rubiera (Re). **ARZO FESTIVAL INTERNAZIONALE DI NARRAZIONE, ARZO (CH)**.

In *La scimmia*, che abbiamo visto al Festival svizzero della Narrazione di Arzo, Giuliana Musso entra ancora nelle viscere di un altro essere per raccontarcene in profondità i sentimenti e le vicissitudini. Questa volta la sfida è più ampia: ispirandosi a *Una relazione per un'Accademia* di Franz Kafka, deve confrontarsi infatti con una creatura metà scimmia e metà uomo, che per di più parla, canta e balla e che si rivolge al pubblico, identificandolo con un uditorio di illustri accademici della Società della Scienza. Ciò che viene narrato è poi la storia di un'altra trasformazione: quella di una scimmia che, dopo essere stata catturata, ingabbiata e torturata, per salvare se stessa, sceglie di adattarsi al suo nuovo stato, imparando ad agire e a ragionare come coloro che l'hanno condannata. La scimmia, dunque, deve dimenticarsi della sua essenza per entrare in un'altra che non conosceva affatto. Davanti a noi vive e si esprime una specie di fenomeno da baraccone che balla e si muove, esibendosi tra luci e musiche, utilizzando un linguaggio ancora in divenire tra balbettii, versi, parole smozzicate, risolini. Ancora una volta una grande prova d'attrice per Giuliana Musso, davanti alla quale rimaniamo come sempre davvero stupiti per la camaleontica capacità di entrare nel corpo degli altri, esprimendone tutta l'intensità emotiva, anche e soprattutto di un essere così particolare come quello rappresentato in questa curiosa creazione. *Mario Bianchi*

Una tragicomica estate messinese

MOLTO RUMORE PER NULLA, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento di Emanuele Aldrovandi. Regia di Silvio Peroni. Scene di Gregorio Zurla. Costumi di Veronica Pattuelli. Luci di Valerio Tiberi. Musiche di Oliviero Forni. Con Elena Aimone, Lorenzo Bartoli, Vittorio Camarota, Marta Cortellazzo Wiel, Jacopo Crovella, Christian Di Filippo, Fabrizio Falco, Maria Lombardo, Sara Putignano, Marcello Spinetta, Andrea Triaca, Jacopo Venturiero. Prod. Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale, TORINO.

Ritorna Prato Inglese, l'appuntamento estivo dello Stabile di Torino che offre un allestimento giovane e agile di un play shakespeariano. Il testo prescelto è collocato in una sorta di lussuosa villa estiva, delimitata da pareti trasparenti a tratti illuminate da luci sgarbanti a esplicitare umori e passioni dominanti; arredata con sdraio e sedie bianche e, a suggerire l'ambientazione geografica, arricchita da lussureggianti composizioni floreali che scendono dall'alto. Regia e adattamento realizzano una trasposizione nel contemporaneo misurata e limitata, in fondo, alla patina esterna dello spettacolo: le bottiglie di birra in mano ai personaggi - in primo luogo la Beatrice di Sara Putignano, quasi sempre in pantaloni e dai modi da maschiaccio chic - e i costumi, soprattutto quelli femminili; poi un linguaggio che a tratti accoglie vezzi odierni e la colonna sonora. Peroni e Aldrovandi, d'altronde, sono consapevoli dell'inattaccabile efficacia dello stringente meccanismo drammaturgico ideato da Shakespeare e sanno, dunque, come il compito loro affidato sia quello di approfondirlo e assecondarlo, così da restituirne l'indubbia efficacia sul palco. Ecco, allora, che lo spettacolo procede sornione e attento a sottolineare tanto le psicologie dei personaggi - esaltate anche dalle prove, allo stesso tempo "esatte" e peculiari, di tutti gli attori, molti dei quali impegnati in più ruoli - quanto le dinamiche che li muovono - amore, gelosia, sospetto... - restituendo uno specchio veritiero di quel microcosmo umano tanto scintillante quanto fragile descritto quattrocento anni fa da Shakespeare. *Laura Bevione*



Albenga, tra biografie, storia e pandemia

In scena a Terreni Creativi i lavori di Bartolini/Baronio, Alessandro Berti, Francesca Foscarini e quotidiana.com.

DOVE TUTTO È STATO PRESO, testo, regia e interpretazione di Tamara Bartolini e Michele Baronio. Scene e suono di Michele Baronio. Prod. Bartolini/Baronio, Roma - 369gradi, Roma - Teatri di Vetro Festival, Roma - Triangolo Scaleno Teatro, Roma. **TERRENI CREATIVI, ALBENGA (Sv)**.

Tamara Bartolini e Michele Baronio in *Dove tutto è stato preso* raccontano di una ricerca di autenticità e scomodano *Correzione* di Thomas Bernhard, solo per la suggestione della costruzione di una casa/rifugio che vorrebbe risentire dell'eco del cono che tutto contiene, progettato dal protagonista del romanzo bernhardiano. Si tratta solo di un riferimento, ma quanto basta per rendere piccolo e forse futile il racconto di *Dove tutto è stato preso*, che si divide fra invettiva e sogno di una quotidianità e normalità che questi tempi rischiano di rendere eccezionali e irraggiungibili. Si assiste così alla composizione di una casa/rifugio in cui la coppia cerca di elaborare una sorta di intima epica dello stare nel e al mondo. Oggetti e spazio diventano scrittura drammaturgica e ciò che fanno i due attori è regalare agli spettatori una geografia della loro intimità

fra atteggiamenti rabbiosi e poetica fiducia nella potenza della casa e forse dello stare insieme. Un uomo e una donna per fare umanità, in un certo senso una sorta di Adamo ed Eva contemporanei e molto quotidiani. Bartolini e Baronio costruiscono il loro rifugio di coppia in cerca di autonomia, lo fanno con gusto da presepe, che si compie in una natività, non a caso. Il tutto non va oltre una certa retorica che lascia perplessi e non convince pienamente, pure regalando una sorta di poetica fanciullesca della rinascita o, semplicemente, del nascere. In tempi di conteggio di morti, di pandemia e di distanziamento sociale, questa normalità rischia di diventare una bella favola a cui credere e su cui investire per una rinascita non solo familiare, ma comunitaria. *Nicola Arrigoni*

END TO END, di e con Roberto Scappin e Paola Vannoni. Prod. quotidiana.com, Rimini - Kronoteatro, Albenga (Sv). **FESTIVAL TERRENI CREATIVI, ALBENGA (Sv)**.

«Una necessaria struggente straziante illusione di intimità»: questo il sottotitolo del nuovo lavoro con cui i quotidiani.com tentano di sperimentare nuovi linguaggi - le chat

di WhatsApp con tanto di gif ed emoji assortiti - per raccontare quel profondo disagio nei confronti di riti e pensieri dominanti della contemporaneità che contraddistingue la poetica della compagnia. Assenti i corpi degli attori, la performance è affidata a uno schermo sul quale campeggiano i *touch screen* dei cellulari di Scappin e dell'amico Michele Montanari, con il fitto scambio di messaggi che i due si sarebbero scambiati durante i mesi di lockdown attraverso WhatsApp, sistema che utilizza - da qui il titolo - la crittografia *end-to-end*. Consulto medici vari - dominano dosaggio ed effetti collaterali di uno psicofarmaco e di un ansiolitico assai diffusi - e impossibili progetti per superare difficoltà economiche e disagio esistenziale. Giochi linguistici e concreti malesseri che descrivono l'analogo male di vivere di due inetti contemporanei, compiaciuti e allo stesso tempo sinceramente dolenti. La loro chat occupa la gran parte dello spettacolo che, soltanto nella conclusione, vede la comparsa in scena della coppia Scappin/Vannoni, prima quali ombre dietro lo schermo bianco, animato soltanto da una sorta di infantile prato con fiori colorati, e poi in carne e ossa, in prosenio, per proseguire dal vivo quel monologo interiore che animava lo scambio virtuale. Nel complesso, un lavoro che, malgrado la sincerità e l'articolazione delle intenzioni così come la lodevole volontà di modificare il proprio linguaggio, sconta una certa fragilità di costruzione: forse un riflesso di quella fragilità umana che si vuole raccontare? *Laura Bevione*

NEGRI SENZA MEMORIA, di e con Alessandro Berti. Prod. Casavuota, Bologna. FESTIVAL TERRENI CREATIVI, ALBENGA (Sv).

Da tre anni l'autore, regista e performer Alessandro Berti conduce un lavoro di approfondimento, denominato *Bugie bianche*, sulla particolare prospettiva da cui i "bianchi" sono soliti osservare e giudicare i "neri". Dopo *Black Dick*, ecco dunque questo secondo capitolo, incentrato sugli immigrati italiani negli Stati Uniti di inizio Novecento, definiti efficacemente "negri", in quanto a lungo emarginati se non ostracizzati così come i fratelli di colore con cui spesso dividevano le periferie delle grandi città; e "senza me-

moria", perché, riacquistata la dignità sociale in virtù della propria pelle bianca, furono lesti a dimenticare il proprio passato di discriminazione. Accompagnato soltanto da una chitarra, Berti ripercorre le vicende degli italiani d'America, perseguitati per le proprie idee politiche - anarchiche e filo-comuniste - oltre che per la propria miseranda condizione, e riporta alla luce i dimenticati, analoghi percorsi di integrazione ovvero di resa a necessari compromessi. Censure e omissioni cui si prestò anche quel divo che parve infine legittimare gli italo-americani, ossia Frank Sinatra. Una vicenda che Berti narra con dettagliata cura e appassionata incisività, alternando al racconto la musica e il canto. Una sincera volontà di svelare un passato dimenticato che carica a tratti lo spettacolo di un eccesso di didascalismo, controbilanciato soltanto dall'ecclettica e potente presenza scenica dell'autore-protagonista. *Laura Bevione*

HIT ME!, concept e regia di Chiara Bortoli e Francesca Raineri. Con Francesca Foscarini. Prod. Collettivo Jennifer Rosa, Vicenza - Associazione Culturale Van, Bologna. TERRENI CREATIVI, ALBENGA (Sv).

Una colonna sonora che dura quarant'anni, i brani al vertice delle classifiche dei dischi, cd, tracce più vendute o scaricate come canovaccio per un'autobiografia tutta da danzare.

In *Hit Me!* Francesca Foscarini racconta di sé attraverso le hit in classifica il giorno del suo compleanno, dalla nascita nel 1980 a oggi. Chiara Bortoli alla consolle suona i pezzi in un ordine che Foscarini non conosce. Sulle diverse hit la danzatrice costruisce di volta in volta una coreografia che si lega senza soluzione di continuità alla sequenza dei vari pezzi. La performer dialoga con lo spazio, a ogni cambio di pezzo si pone dinanzi alla telecamera regalando di sé un primo piano di riflessione, di pausa per poi riprendere a danzare. Va in scena così una sorta di biografia danzante che regala al pubblico il piacere di ascoltare successi di quarant'anni di storia della musica, mentre Francesca Foscarini suda e si affanna, impegnata nel suo biografismo coreutico. Improvvisazione a rischio calcolato: è questa una formula di scrittura scenica che si ripete sempre più spesso, una sorta di gioco sul limite dell'arte performativa. *Hit Me!* gioca con questo limite e fa della narrazione di sé una specie di pretesto coreutico per mettere in scena il corpo che si traduce in azione emotiva, sulla scorta di successi discografici che, nel momento in cui vengono suonati, riecheggiano non solo in Francesca Foscarini, ma anche nella platea divertita e che, con un po' di curiosità, legge i titoli delle canzoni della playlist biografica della danzatrice, riconoscendo artisti e brani e rammaricandosi del fatto di non averne sentiti alcuni. Ed è questo aspetto ludico e coreutico che ha la meglio e premia *Hit Me!* con calorosi applausi. *Nicola Arrigoni*

In apertura, Dove tutto è stato preso (foto: Giorgio Termini); in questa pagina, Sogno di una notte di mezza estate (foto: Luigi Cerati).

Borgio Verezzi, Ferrini e il suo *Sogno per giovani*

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di William Shakespeare. Traduzione di Antonio Mazzara. Regia di Jurij Ferrini. Luci e suono di Gian Andrea Francescutti. Con Jurij Ferrini, Paolo Arlenghi, Maria Rita Lo Destro, Agnese Mercati, Chiara Mercurio, Federico Palumeri, Stefano Paradisi, Michele Puleio, Rebecca Rossetti. Prod. Progetto U.R.T., Ovada (Ai). FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv).

Sembra un ritorno alle origini registiche di Jurij Ferrini questo *Sogno di una notte di mezza estate*. A quando, con lo scoccare del nuovo millennio e con l'allora neonato Progetto U.R.T., si fece conoscere con una magnifica *Mandragola*, priva di qualsiasi orpello scenografico e incentrata solo sul testo e sugli attori. Il suo amore per Shakespeare e un gruppo di giovani assai vivaci e generosi, allevati alla sua scuola, lo hanno riportato a quel "teatro povero", scritta che, non a caso, si compone sugli schienali di sedie, unici oggetti in scena. Il resto, con grande intelligenza, lo ottiene sfruttando la scenografia naturale della chiesa della piazzetta di Borgio Verezzi che, con efficaci giochi di luci, si fa di volta in volta bosco o palazzo. I nove interpreti, quasi tutti impegnati in più ruoli, sono sempre in scena, seduti quando non recitano, in abiti contemporanei. Tra sogno e realtà, al centro di tutto è l'amore. Quello dei quattro giovani che, opponendosi alla legge, si inseguono e si perdono nel bosco. Quello dei regnanti del mondo reale, Teseo e Ippolita, prossimi alle nozze, e quello dei litigiosi Oberon e Titania, che governano il mondo magico. Ma anche quello per il teatro della scalagnata compagnia degli artigiani, impegnati in un'improbabile messinscena per la festa nuziale. Amore come tempesta ormonale, come esercizio di potere, come magica e pericolosa sovversione dell'armonia della natura, come maldestro avvicinamento alla cultura "alta". Ferrini (Egeo, Bottom e Oberon) è una sorta di regista in scena che, con carismatica esperienza, guida i "suoi" ragazzi, con cui ha adattato il testo all'essenziale, a misurarsi, oggi, con tutte queste forme di amore, non ultima quella per il pianeta, affidata nel finale ai versi di Mariangela Gualtieri (*Nove marzo duemilaventi*), detti con dolce intensità dal Puck un po' punk di Rebecca Rossetti. *Claudia Cannella*



La seconda estate di programmazione per il mezzo secolo di Santarcangelo Festival

Dal passo a due di Deflorian/Tagliarini al viaggio metaforico della Compagnia Muta Imago, dalla mappa sonora di Fanny & Alexander e Bluemotion al lavoro di El Conde de Torrefiel, il Secondo Movimento di Futuro Fantastico spazia tra scoperta interiore e conoscenza dell'altro.



SOVRIMPRESIONI, drammaturgia, regia e interpretazione di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini. Costumi di Metella Raboni. Luci di Giulia Pastore. Con Cecilia Bertozzi, Chiara Boitani. Prod. A.D. - Santarcangelo Festival. SANTARCANGELO FESTIVAL.

Due file di spettatori accomodati sui lati di una sala tramutata nel camerino di due artisti "semi-vecchi" che, alle soglie dei sessant'anni e dopo un lunghissimo sodalizio, riflettono a voce alta tanto sullo stato della propria carriera quanto sugli slittamenti nella loro amicizia. Molto liberamente ispirata al film *Ginger e Fred*, la performance di Deflorian/Tagliarini è costruita assecondando quel "pensiero a stella" che è l'armatura propria della drammaturgia del duo e che si traduce in un procedere per somiglianze e affinità affatto soggettive ed estrose, idiosincratice e antitetice. Uno specchio a nascondere reciprocamente il volto, i due, vestaglia e ciabatte, si sottopongono con educata insofferenza al trucco e parrucchetto eseguito dalle silenziose ma partecipi Bertozzi e Boitani e, intanto, parlano: i tanti alloggi abitati durante tournée e residenze, i pasti vincolati alla dieta di An-

tonio, l'età che avanza e la difficoltà di accettare la "vecchiaia", il vagheggiamento di una normalità - andare a fare la spesa, occuparsi della casa - che si sa incompatibile con la propria natura. E, poi, il rimpianto per non aver potuto proseguire la carriera di danzatore e l'imbarazzo nel rivelare il reciproco affetto direttamente proporzionale alla familiare consuetudine fra i due. C'è, ovviamente, Fellini, ma ci sono anche Greta Garbo e gli anni trascorsi dopo il ritiro dalla scena ad attendere che accadesse qualcosa. Ecco dunque che, nel finale, rimpianti e angosce non vivono più nelle parole ma nei corpi dei due interpreti che, tolto lo specchio che li divide, si guardano finalmente negli occhi: Antonio accenna alcuni passi di danza, con lento ma strenuo accanimento; Daria, rifiutato il sontuoso abito da ballo e indossate semplici gonna e camicetta, seduta su un divano un po' consunto, la bottiglia e un bicchiere in mano, attende con gli occhi bassi che l'esistenza la sottragga a quella riluttante atarassia. Un finale struggente, che l'ironia e la lucidità di analisi dei contraddittori movimenti dell'animo, segni peculiari del teatro di Deflorian/Tagliarini, rendono, se possibile, ancora più irrimediabilmente e intimamente doloroso. *Laura Bevione*

GRAND BOIS, ideazione di Luigi De Angelis, Cristiano De Fabritiis e Giorgina Pi. Drammaturgia di Giorgina Pi, anche regista con Luigi De Angelis. Musiche di Luigi De Angelis e Cristiano De Fabritiis. Con Cristiano De Fabritiis, Vittoria Burattini e 14 musicisti. Prod. Bluemotion, Roma - Fanny & Alexander, Ravenna - Tempo Reale, Firenze. SANTARCANGELO FESTIVAL.

Grand Bois di Bluemotion e Fanny & Alexander è una sorta di parata laica che racconta lo spazio partendo dalle sonorità di batterie, percussioni, melodie jazz e un mare di altre suggestioni sonore, una mappa per cercare i luoghi in cui assistere alle epifanie musicali, la libertà di muoversi e di costruire il proprio testo in un itinerario che si può decidere di fare in gruppo o singolarmente. I musicisti partono da Piazza Ganganelli e, insieme al pubblico, trovano poi luogo nelle diverse "stazioni". La regia di Luigi De Angelis e di Giorgina Pi costruisce una mappa sonora che vuole mutare la percezione degli spazi e la fruizione itinerante del centro storico santarcangiolese, ponendosi sulla scia della tradizione del Festival di ricerca teatrale più longevo d'Italia, in cui il legame fra teatro e spazio è mosso da un'istintiva vocazione alla partecipazione corale e individuale al tempo stesso. *Grand Bois* si offre infatti come un itinerario poliritmico, una cerimonia di condivisione di battiti in una dimensione di festa, ispirata alle tradizioni centroamericane ma anche alla storia stessa del Festival. Dalle parate di comici del Festival delle origini a *Grand Bois* la tradizione di Santarcangelo dei Teatri è destinata a rinnovare se stessa e al tempo stesso a confermarsi ogni volta. E così, anche in questo caso, il festival ribadisce con forza come non esista teatro, non esista manifestazione festivaliera senza la trasformazione degli spazi, senza il coinvolgimento della comunità. *Grand Bois* richiede allo spettatore itinerante la disponibilità a farsi stupire e a sostare in quei teatri sonori che si manifestano improvvisi e imprevisi negli angoli del centro storico della città, raccogliendo applausi divertiti dai tanti che hanno costruito con curiosità il loro personale itinerario. *Nicola Arrigoni*

SONORA DESERT, di Muta Imago. Regia, scene e luci di Claudia Sorace. Testi, ricerche e suono di Riccardo Fazi. Musiche di Alvin Curran. Prod. Muta Imago, Roma - Teatro di Roma Teatro

Nazionale - Fondazione I Teatri di Reggio Emilia - Festival Aperto, Reggio Emilia. SANTARCANGELO FESTIVAL - ROMAEUROPA FESTIVAL.

Al Festival di Santarcangelo *Sonora Desert*, che si configura come una creazione a metà tra installazione e performance, è stata proposta nelle bellissime stanze della Magione dei Torlonia a San Mauro Pascoli. La performance si ispira a un viaggio, non sappiamo se compiuto o forse solo immaginato, dalla regista Claudia Sorace e dal drammaturgo e *sound designer* Riccardo Fazi nel Deserto di Sonora, uno dei deserti americani più estesi, al confine tra l'Arizona e il Messico. Nel percorso che compiamo, accompagnati da una guida all'interno della villa, ci imbattiamo subito in una stanza dove sono appesi brani di un diario, redatto in relazione a un viaggio compiuto in un luogo così particolare. Ma è nella seconda stanza che, stesi su un'amaca, compiamo a occhi chiusi un altro viaggio, questo sì immaginario, mentre la nostra mente vaga tra vibrazioni e stati di coscienza, con le musiche appositamente composte da Alvin Curran e le luci di Maria Elena Fusacchia. Qui, secondo le indicazioni degli autori, *Sonora Desert* diventa «un luogo vissuto tra sonno e veglia, che invita il pubblico a sperimentare una dimensione liminale del sé... in uno stato dove il tempo e l'io tendono a fondersi sino a scomparire». Una performance dunque molto personale, vissuta da ognuno in modo diverso, che termina in una terza stanza dove la nostra mente e il nostro corpo possono rificillarsi con libri e generi di conforto adattati al viaggio compiuto. *Mario Bianchi*

GLI ALTRI, drammaturgia di Bruna Bonanno. Regia di Anna Serlenga. Scene di Manuel D'Onofrio e Paola Villani. Costumi di Salah Barka. Luci e video di Manuel D'Onofrio. Con Rabii Brahim, Marko Bukaceja, Anja Dimitrijevic e altri 11 performers. Prod. Corps Citoyen, Tunisi/Milano. SANTARCANGELO FESTIVAL.

Un provino, un attore che arriva dal Nord Africa, un film western e la cattiva abitudine di giudicare per stereotipi: è questa, in estrema sintesi, la filosofia di fondo di *Gli altri* dell'ensemble Corps Citoyen. La storia è semplice: un attore nordafricano

cerca di essere scritturato, la sua presenza in scena si moltiplica nelle testimonianze video di altri giovani artisti di area mediterranea che raccontano la non facile vita in Europa alla ricerca di ruoli al cinema o a teatro. Esperienze pregresse dei vari candidati? Ruoli nei panni di terroristi, immigrati, spacciatori magrebini, stereotipi che diventano caratteri e, in fondo, la chiave di lettura professionale e antropologica con cui gli attori nordafricani devono fare i conti, sempre e comunque. *Gli altri* è un racconto leggero e pieno di amorevole condivisione, che il protagonista (Rabii Brahim) incarna con convinta ironia. A nulla gli vale dire, in un'intervista davanti alle telecamere, di appartenere a una famiglia borghese, di aver studiato e di essere arrivato in Italia prendendo regolarmente un aereo e facendo un "viaggio drammatico", così definito per la paura di volare. L'intervista viene poi rimontata per travisare le parole del protagonista, restituendo ciò che siamo abituati a sentirci dire: che l'attore arriva da un quartiere degradato, che ha fatto lo spacciatore, che è figlio di una situazione sociale depressa e che è giunto in Italia facendo un viaggio drammatico, naturalmente a bordo di un barcone. In platea si sorride per l'effetto travisante del montaggio video, così come si sorride nella mimesi di *C'era una volta il West*. Ma ciò che regala lo spettacolo è un'incisiva disamina di quanto alla fin fine anche il mondo progressista e inclusivo delle arti chini il capo, più meno consapevolmente, agli stereotipi. Un bel monito, uno spunto di riflessione e un invito a farci tutti un esame di coscienza. *Nicola Arrigoni*

ULTRAFICCIÓN NR.1/FRACCIONES DE TIEMPO, ideazione e regia di El Conde de Torrefiel. Testo di Pablo Gisbert. Suono di Rebecca Praga e Uriel Ireland. Prod. El Conde de Torrefiel, Barcellona. SANTARCANGELO FESTIVAL.

È la prima tappa di un progetto dedicato all'indagine sulla natura cangiante e sulle ignote possibilità dell'"ultrafinzione", quel processo creativo che mira ad andare oltre la "finzione", problematizzando il rapporto fra realtà e immaginazione, fra verità e invenzione, fra oggettività

e illusione soggettiva. La compagnia spagnola declina singoli "esercizi visivi e poetici" in base all'identità della realtà che la ospita e pensati quali creazioni autonome e in sé concluse. Comune denominatore, il sottilissimo filo che separa realtà e finzione, o meglio ciò che noi immaginiamo sia reale e ciò che, invece, è il risultato di un'arguta manipolazione dei fatti. Sullo schermo che occupa il palcoscenico all'aperto, collocato nell'ampia radura circondata dal bosco poco fuori Santarcangelo, scorrono frasi e battute che ricostruiscono eventi: un turbolento volo Parigi-Tel Aviv, un viaggio su un barcone nel Mediterraneo, presunti piani sionisti e il destino di un cantante heavy metal - tutti verosimili, alcuni reali, altri frutto di invenzione. C'è, ancora, l'esplicito riferimento a quanto sta accadendo in "quel" luogo: la presenza dei giovani partecipanti a una residenza/laboratorio, la musica suonata ad altissimo volume, tanto che gli alberi paiono essi stessi "danzare"... E anche la concretissima epifania, av-

volta nel fumo che fuoriesce dalla base del palco, di un gregge di pecore, governato da un diligente cane e dal fischietto di un pastore. Quello a cui assistiamo, dunque, non è uno spettacolo né una semplice performance, quanto una sorta di immersivo esperimento concentrato non soltanto sulle modalità di fruizione di un'opera artistica e quindi necessariamente "finta", quanto sul significato, nella nostra contemporaneità fluida, di quella "sospensione dell'incredulità" che è alla base del patto ancestrale fra pubblico e artisti. Un esperimento condotto con intelligenza e stringente rigore, indifferente alle sirene del velleitarismo e dell'inane concettualismo, e interessato, al contrario, a ri-stimolare l'umana sensibilità degli spettatori. *Laura Bevione*

In apertura, *Sovrimpressioni* (foto: Greta De Lazzaris); in questa pagina, *Gli altri* e *Ultrafincción nr.1/Fracciones de tiempo* (foto: Claudia Borgia).



Disavventure di coppia nel teatro contemporaneo

RISTRUTTURAZIONE. DA VITRUVIO AD ODIERNE DISAVVENTURE CASALINGHE, di Sergio Rubini e Carla Cavalluzzi. Regia di Sergio Rubini. Musiche di Musica da Ripostiglio. Con Sergio Rubini. Prod. Veleia Teatro (Pc). FESTIVAL TEATRO ANTICO DI VELEIA (Pc).

Entra in scena come per caso e inizia a parlare come in una chiacchierata fra amici delle sue disavventure domestiche, date da quel maledetto giorno in cui lui e la sua compagna decidono finalmente di comprare casa. I protagonisti sono dunque due, ma a raccontare è solo lui, Sergio Rubini che, non dimenticando d'essere soprattutto un attore di cinema, ci propone una storia che sembra scritta come un "soggetto cinematografico" pieno di "stacchi" improvvisi, frequenti *flashback*, un moltiplicarsi di episodi paradossalmente veri come nei film di una volta di Salce e Risi. Sono quattro pezzi di monologhi recitati "a braccio", intervallati da brani musicali e canzoni eseguite dal vivo (sceneggiate "alla Renato Carosone") che fanno da contrappunto e commento sonoro alle svariate situazioni raccontate nell'antico teatro romano di Veleia come se fosse il salotto di casa. Per dare una patente di nobiltà a quelle rocambolesche vicende domestiche, Sergio Rubini legge pagine di Vitruvio e di Gio Ponti, forse anche per fare risaltare l'enorme differenza fra reale e ideale. Pur passando dal seminterrato all'attico, le vicissitudini restano sempre le stesse: l'ac-

qua calda che non arriva, facchini improbabili, una surreale vasca da bagno da montare. Alla fine ne viene fuori uno spettacolo ben orchestrato, piacevole e divertente, recitato con leggerezza e grande spirito di condivisione. Rubini, che non risparmia vari riferimenti alla sua vita privata, propone così una stravagante metafora del nostro vivere quotidiano, nel tempo di una pandemia che ha chiuso il mondo nelle nostre case. *Giuseppe Liotta*

Rimini vacanziera: un'indagine teatrale

RIMINI, drammaturgia collettiva di Compagnia Gruppo Rmn. Video di Leo Merati. Con Leonardo Bianconi, Luisa Borini, Leo Merati, Chiara Sarcona, Giulia Quadrelli. Prod. Gruppo Rmn, Bologna. DIRECTION UNDER 30, REGGIO EMILIA - TODI FESTIVAL (Pg).

Rimini non è stata significativamente solo al centro di un famoso film vacanziero dei fratelli Vanzina del 1987 e di un illuminante romanzo di Pier Vittorio Tondelli. Ora lo è anche dello spettacolo del Gruppo Rmn che ha vinto, giustamente, il Premio Direction Under 30, assegnato all'unisono dalle giurie popolari e da quella critica. *Rimini* pone al suo centro la famosa città romagnola che d'estate d'improvviso si riempie di migliaia di persone che ne inghiottono in un sol boccone le spiagge, i ristoranti, i bar e le discoteche, proponendola come cartina di tornasole, nel bene nel male, della società del nostro Paese. Lo spettacolo è proposto come un'in-

chiesta condotta sulla città romagnola da un occhio esterno - forse l'autore di un report televisivo (Leo Merati, autore anche dei video) - sia intervistando alcune figure di riferimento (una bagnina, una cameriera, un procacciatore di sogni e un influencer), sia attraversandone la storia, a partire dal dopoguerra, e osservandone i cambiamenti, le particolarità, le più nascoste stratificazioni, che in modo subitaneo si amplificano per estendersi anche al nostro Paese. Lo spettacolo nasce dopo tre anni di immersione totale da parte di Leonardo Bianconi, Luisa Borini, Chiara Sarcona, Giulia Quadrelli in una realtà unica nel suo genere per raccogliere e condividere tutte le esperienze che potessero interessare allo spettatore. Lo spettacolo ci conduce così in questo vero e proprio viaggio nel Paradiso/Inferno di Rimini, proponendolo come paradigma possibile della società in cui viviamo. *Mario Bianchi*

Fratelli e legami ritrovati, la prima di Collettivo Est

PATERNOSTER. L'eredità dei figli, di Collettivo Est. Regia di Maria Beatrice Mitruccio. Con Ludovico Cinalli e Paolo Vittorio Perrone. Prod. Collettivo Est, Roma. DIRECTION UNDER 30, REGGIO EMILIA.

Al Teatro Sociale di Gualtieri, per Direction Under 30, abbiamo visto con piacere e partecipazione *Paternoster* della compagnia romana Collettivo Est che, con grande sensibilità di accenti, propone un plot già visitato altre volte dal teatro: il rapporto tormentato di due fratelli, davanti alla morte del padre. Mimmo e Alberto, i convincenti Paolo Perrone e Ludovico Cinalli, diretti da Beatrice Mitruccio, non si vedono da anni, è dunque l'occasione per fare i conti sulle loro scelte. Le relazioni tra i due fratelli, così diversi tra loro, dove il primo è rimasto sempre vicino al padre, pur in una terra per molti versi inospitale, mentre il secondo ha preferito andarsene per seguire i suoi sogni, vengono esplorate teatralmente in modo ricco e sensibile, riverberando sugli spettatori emozioni spesso contraddittorie, ricche sempre di verità e di forte partecipazione. In una scenografia semplicissima dove è sempre presente una bara, i due ragazzi si fronteggiano in una lotta an-

che realmente dolorosa, dove nessuno risulta vincitore. Così, nella reciproca sconfitta, ritrovano i legami perduti che il ricordo li costringe a perpetuare e alla fine si riconoscono, seppur così diversi, come ancora fratelli, figli dello stesso padre e della stessa terra. *Mario Bianchi*

Il futuro a puntate del Teatro delle Ariette

IL MONDO NUOVO. ESPERIMENTO PER UN TEATRO DI COMUNITÀ, progetto e direzione artistica di Paola Berselli e Stefano Pasquini. Con Paola Berselli, Stefano Pasquini e 44 residenti del Comune di Valsamoggia (Bo). Prod. Teatro delle Ariette, BAZZANO-VALSAMOGGIA (BO).

Un «varietà errante in cinque puntate», liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Huxley e pensato per la settima edizione di Territori da Cucire, il progetto di teatro con e per la comunità dell'articolato Comune di Valsamoggia, composto da cinque municipalità, ognuna delle quali ospita una delle "puntate". Per questa edizione post-lockdown la coppia Berselli/Pasquini ha scelto di trarre ispirazione dalla letteratura quale mero spunto per realizzare una sorta di anarchico *brainstorming* che potesse raccogliere auspici e buoni propositi, ma pure i timori sul "mondo nuovo" che nascerà dopo la pandemia. Ognuna delle cinque puntate è incentrata su un tema - quella cui abbiamo assistito, nella piazza di Crepellano, era dedicata alla "parola" - ma è costruita secondo una medesima struttura che prevede un esordio all'insegna del ballo, sfrenato e liberatorio; e, poi, la lettura di una pagina del diario di Paola seguita da un avvicinarsi di monologhi e scene corali. La ballerina ritiratasi in Valsamoggia che non riesce più a ridere; la filatrice in abito da odalisca; il rapper con i suoi giovani performer e la coppia di anziani che riflette su quell'eterna gioventù che è divenuta obbligatoria nel nostro "vecchio" occidente. E, ancora, un inno collettivo al valore della lettura e una "sfilata" di lingue, reali o dadaisticamente inventate. Nel "mondo nuovo" forse non ci sarà neanche più bisogno di parole, basteranno gesti ed emozioni... Ironia e nostalgia, speranza e pragmatismo: le Ariette e la loro comunità non vagheggiano un'impossibile



Paternoster (foto: Carlo Ferranti)

Arcadia, bensì invitano, senza retorica ma con solida concretezza, a ricalibrare lo sguardo, indirizzandolo verso direzioni finora neglette, affinché la realtà “nuova” che apparirà sia il motore di gesti inconsueti, come dare dell'erba a un asino. *Laura Bevione*

Tutto il dolore del mondo sulle spalle di un attore

STORIA DI UN OBLIO, di Laurent Mauvignier. Traduzione di Yasmina Melaouah. Regia di Roberto Andò. Costumi di Riccardo Cappello. Luci di Salvo Costa. Con Vincenzo Pirrotta. Prod. Società per Attori, Roma - Accademia Perduta Romagna Teatri, Forlì (Fc). BOLOGNA ESTATE.

Tante potevano essere le strade per adattare e mettere in scena il doloroso racconto di Laurent Mauvignier sul giovane francese pestato a sangue dai vigilantes di un supermercato per avere rubato una lattina di birra. Già il testo originale si offre alla lettura come un lungo monologo interiore che ripercorre quel terribile episodio fotografato per fotogramma, come in un film visto con gli occhi del protagonista che assiste impotente al proprio massacro. Roberto Andò, coadiuvato splendidamente da Vincenzo Pirrotta, sceglie la strada di un doppio registro interpretativo: la nuda cronaca dei fatti, e come questi vengono vissuti nella mente dell'attore protagonista, che se ne fa carico come di vittima sacrificale, predestinata. Sembra quasi che Pirrotta faccia fatica a sopportare il peso di quelle parole, di quella violenza subita, e abbia soprattutto voglia di fuggire dal tremendo ricordo di quelle immagini, di correre da un punto all'altro della scena per fermare il tempo un attimo prima di quel pestaggio inconcepibile quanto purtroppo impossibile da cancellare. E allora, a quella memoria viva e lancinante si affida, e del momento di quei colpi di morte fa un “cunto” straziato: imputato e testimone di un assurdo delitto. Al centro di una scena circolare, come nelle tragedie antiche, un letto funebre coperto da un telo nero attorno al quale Pirrotta si muove nella doppia veste di narratore e vittima che, con un'unica, modulatissima e incalzante voce, ci immerge emotivamente in questo girotondo infernale che rimane, in definitiva, la narrazione di una lucida e spietata

ta anatomia di un omicidio. Al corpo lieve delle parole scritte da Mauvignier si oppone la rabbiosa, aspra fisicità di un attore che non si ripete mai pur restando sempre uguale a se stesso, in quei timbri di voce e in quelle grida che sentiamo di condanna a qualsiasi sovrappaffazione. *Giuseppe Liotta*

Cristicchi in *Paradiso* con Dante a San Miniato

PARADISO, DALLE TENEBRE ALLA LUCE, da Dante Alighieri, testo e canzoni di Simone Cristicchi. Luci di Rossano Siragusan. Musiche di Valter Silvotti e Simone Cristicchi. Video di Andrea Cocchi. Con Simone Cristicchi e l'Orchestra Oida diretta da Valter Silvotti. Prod. Elsinor, Centro di Produzione Teatrale, Milano - Accademia Perduta Romagna Teatri, Forlì (Fc) - Arca Azzurra, Firenze - Fondazione Istituto Dramma Popolare, San Miniato (Pi). FESTA DEL TEATRO DI SAN MINIATO (PI).

Nemmeno Simone Cristicchi manca di partecipare, con il suo stile, alla marea di omaggi dedicati a Dante nell'anno del settimo centenario della morte. Lo fa in Piazza Duomo a San Miniato, per la tradizionale Festa del Teatro dedicata da sempre (era la 75a edizione) alla drammaturgia di argomento religioso o quantomeno “spirituale”. Partendo dall'inizio del primo Canto del *Paradiso* e da una sua “letterina” personale a Dante, Cristicchi, tra monologhi e canzoni, ci illustra in tono come sempre garbato ed edificante la sua spiritualità individuale. Una visione, la sua, laica e mistica insieme, senza particolari originalità, tra «nostalgia di amore, quando incondizionatamente lo doniamo agli altri», desiderio e necessità di vivere in armonia con la natura, e credere in noi stessi con determinazione e coraggio, nonostante le difficoltà dell'esistenza. Poesia cantata, semplice in fondo, ben comprensibile a tutti: un messaggio - tuttavia - sentito con autentica partecipazione e calore, che assicura a quest'assolo una forte comunicativa. Il momento più alto lo si ha quando Cristicchi, nel finale, torna a Dante, e alla sua poesia, al culmine del viaggio del *Paradiso*, perché nessun poeta al mondo - ci fa notare giustamente il cantautore-teatrante -



Naturae (foto: Stefano Vaja)

aveva mai avuto il coraggio di cercare di descrivere Dio. Come accade, invece, nelle ultime terzine della *Divina Commedia*. Non da meno la precedente preghiera alla Vergine di San Bernardo, che apre il XXXIII canto, trasformata in una canzone bella e toccante, in cui Cristicchi è accompagnato, come in tutto lo spettacolo, dall'orchestra Oida. Alla suggestione e all'efficacia del messaggio spirituale contribuiscono le proiezioni video di Andrea Cocchi, che esaltano la bellezza e la grandiosità della natura. *Francesco Tei*

Naturae, a Volterra oltre i limiti dell'umano

NATURAE-LA VALLE DELL'ANNIENTAMENTO, drammaturgia e regia di Armando Punzo. Scene di Alessandro Marzetti e Armando Punzo. Costumi di Emanuela Dell'Aglio. Coreografie di Pasquale Piscina. Con i detenuti del Carcere di Volterra e Armando Punzo, Isabella Brogi, Francesca Tosano, Elisa Betti, Giulia Guastalegname, Andreino Salvadori, Gaetano Spera. Prod. Compagnia della Fortezza, VOLTERRA (PI).

Le restrizioni anti-Covid hanno pesantemente limitato anche quest'anno il lavoro, le prove dei detenuti della Compagnia della Fortezza e per questo la realizzazione compiuta del progetto *Naturae*, già diventata da biennale triennale, è addirittura slittata all'estate 2022. Lo spettacolo di quest'anno è quindi solo un “terzo quadro”, del ciclo di *Naturae*.

L’“annientamento” del titolo è inteso in senso mistico-filosofico: il punto di partenza è più che mai - in questa terza parte - l'opera del poeta persiano sufi medievale Farid Ad Din Attar *Il verbo degli uccelli*, in cui, peraltro, il percorso iniziatico compiuto dagli uccelli protagonisti della complessa, simbolica parabola passa anche attraverso una “Valle dell'annientamento”. Nel testo di Armando Punzo, oltre che regista ancora una volta presenza decisiva in scena, creatore “a vista” dello spettacolo nel guidare dal vivo l'agire degli interpreti, si apre all'ideale di un superamento delle apparenze, dei limiti umani e fisici, di tutto quello che sembra incatenare l'uomo alla realtà (presunta), il superamento di tutto verso una dimensione superiore, sublime, sovrumana. Teatralmente tutto questo si traduce in una poesia visionaria come sempre di grande fascino e bellezza, attraverso una parata fantasmagorica di apparizioni, oggetti, emblemi e personaggi (anche già visti nei precedenti episodi di *Naturae*). Una coinvolgente magia scenica - che però ha un che di compiuto e incompiuto - sull'onda della colonna sonora, trascinate, di Andrea Salvadori, indiscutibilmente suggestiva e a tratti invasiva. Nel finale - la parte di maggior effetto dello spettacolo - il superamento della fisicità, delle costrizioni che imprigionano l'essere umano è reso visibile, in modo commovente, liricamente entusiasmante, nelle evoluzioni di un detenuto prigioniero, incatenato, che si libera: il suo sforzo si trasforma, con la guida a distanza di Punzo, in movimento sempre meno frenato, infine in volo felice. *Francesco Tei*

A Inequilibrio, i mille volti della condizione umana

Al Festival di Castiglioncello, gli aspetti tragicomici dell'esistenza dominano le riscritture di classici e le drammaturgie originali di Lupinelli, Oyes, Civica e I Sacchi di Sabbia, Sarteanesi, Basile/Pennacchia, Gogmagog/Giallo Mare Minimal Teatro e Opera Bianco.



LE LACRIME AMARE DI PETRA VON KANT, di Rainer Werner Fassbinder. Regia di Maurizio Lupinelli. Costumi di Sofia Vannini. Luci di Vincent Longuemare. Con Barbara Caviglia, Laura Dondoli, Aura Ghezzi, Camilla Lopez, Elisa Pol, Laura Serena. Prod. Armunia, Castiglioncello (Li) - Tpe-Teatro Piemonte Europa, Torino. FESTIVAL INEQUILIBRIO, ROSIGNANO MARITTIMO (Li).

L'amore ci farà a pezzi. Ancora una volta. E ancora una volta non ci capiremo niente. Come niente capisce Petra, stilista in carriera con madre parassita, figliola petulante, amica acidella e l'incomparabile Marlene, aiutante servetta, sottomessa e muta, divorata dalla passione masochistica per la padrona. Ma la sua *mistress* si innamora di Karin, ragazzetta pericolosissima che le farà presto capire quanto sia facile ritrovarsi a ruoli invertiti... Capolavoro assoluto di Fassbinder, *Le lacrime amare di Petra Von Kant* è un dramma da camera che Lupinelli porta in scena con rigore e carisma. In un allestimento contraddistinto da una bellezza algida, grazie alle

preziose luci di Vincent Longuemare. Tagli orizzontali. Come colpi di rasoio. Una freddezza che sacrifica il consueto melò fassbinderiano in favore di un immaginario vagamente biomeccanico, rigido, che pare accentuare il gioco scenico dello scambio dei ruoli fra le protagoniste, annunciato da rapide piroette: movimento pleonastico e, francamente, non bellissimo. Ma tant'è. La scelta è forte. Ma non gratuita. Mentre nello spazio ampio, profondo, emerge un erotismo dosato, che non abbandona mai la sfera più cerebrale. Nel complesso una regia estremamente autoriale. Che affronta il cult senza timori referenziali e che quando tradisce, tradisce per amore. Anche se il finale qualche perplessità la lascia. Con Marlene che non rimane in silenzio (come nel testo) e non se ne va (come nel film) ma si mette a cantare *Blue Velvet*. E, si sa, *Blue Velvet* la può cantare solo Isabella Rossellini con la schiena nuda per David Lynch. Lavoro ispirato: speriamo ora di vederlo nelle stagioni. Ottimo il cast. Nel confronto

fra Elisa Pol e Laura Serena c'è tutta la ferocia delle nostre passioni. Cuore pulsante di un carillon scenico meticoloso. E di gran fascino. *Diego Vincenti*

OBLOMOV SHOW, scrittura scenica collettiva. Testo di Dario Merlini. Ideazione e regia di Stefano Cordella. Scene e costumi di Stefano Zullo. Luci di Martino Minzoni. Musiche di Gianluca Agostini. Con Martina De Santis, Francesca Gemma, Francesco Meola, Dario Merlini, Umberto Terruso. Prod. Oyes, Milano - La Corte Ospitale, Rubiera (Re). FESTIVAL INEQUILIBRIO, ROSIGNANO MARITTIMO (Li) - PERGINE FESTIVAL, PERGINE VALSUGANA (Tn).

Prendere un classico ottocentesco e attualizzarlo. E che classico. *Oblomov*, l'apatico per antonomasia. Uno dei personaggi che ha segnato la letteratura e l'immaginazione collettiva. Una sfida molto interessante della Compagnia Oyes che si butta a capofitto nell'operazione con innegabili impegno e serietà. Ma Oblomov secondo la compagine meneghina oggi chi è?

È un quasi quarantenne rinchiuso, col suo telefonino, nella casa di famiglia, con un passato da drammaturgo di successo. La vita che gli si presenta se la lascia scivolare tra le mani come sabbia, ogni opportunità è buona per fare un passo indietro se non due, e l'unica occasione vera che la sorte gli regala sembra infiocinarlo togliendolo dal suo abitudinario mare per portarlo su una barca che lo conduce lontano. Sembra. Intanto, attorno a lui, si muove un universo "giovanilistico", mi si passi il termine. Il fratello minore che sverna all'università, legato a un'"alternativa" che vive un Erasmus eterno. Il miglior amico che dopo l'università si è fatto ingoiare dal lavoro e sembra reggere la dritta per tutti e una ragazza sensibile, spalle larghe per affrontare una realtà aggressiva come è quella d'oggi, senza farsene sovrastare o travolgere. Oyes prova a raccontare in chiave tragicomica la fatica di ricominciare, la paura di rimettersi in gioco. Ma poi più tragica che comica, più verità che sogno, più Oblomov che *serendipity*. C'è talento, con alcune scivolote. Con qualche replica in più il lavoro perderà certe scorie, siamo sicuri. Affrontare un testo come questo di Ivan Aleksandrovic Goncarov è un gran merito che non deve essere sottovalutato e poco importano qualche accelerazione e qualche peccato di precisione. Cose veniali. Guardiamo al sodo. *Marco Menini*

7 CONTRO TEBE, da Eschilo. Testo e regia di Massimiliano Civica e I Sacchi di Sabbia. Con Gabriele Carli, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Enzo Iliano. Prod. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze - I Sacchi di Sabbia, Pisa. FESTIVAL INEQUILIBRIO, ROSIGNANO MARITTIMO (Li) - ESTATE FIORENTINA, FIRENZE - PROGETTO STANZE, MILANO.

Quel margniffone di Massimiliano Civica, con quella sua aria paciosa di uno che è capitato lì per caso, non sbaglia un colpo: insieme agli irresistibili Sacchi di Sabbia saccheggia, scanzonato, irriverente, ironico, intelligente, i classici greci, facendo spettacoli leggeri, spiritosi, qualche volta davvero spassosi. Il loro capolavoro resta *Dialoghi degli dei*, di qualche anno fa, tratto da Luciano di Samosata: irresistibile per grazia e arguzia. Questa volta hanno deciso di raccontare la tragedia di Eschilo, *I sette contro Tebe*: raccontare, perché in realtà la trama eschilea fa da sfondo a una serie di bislacche variazioni sul tema. La storia dei due gemelli Eteocle e Polinice, figli di Edipo, l'assedio della città di Tebe, lo scontro tra i sette guerrieri che aggrediscono le porte della città e i sette che le difendono servono per una stravagante cronaca dell'intera vicenda in chiave comica. Il coro di donne tebane, qui ridotto a due personaggi, i bravissimi Gabriele Carli ed Enzo Iliano, con pittoreschi accenti partenopei, commentano i fatti enunciati da Giulia Gallo, mentre Giovanni Guerrieri fa un po' Eschilo, un po' il narratore, un po' l'interlocutore delle coloritissime prefiche che investono la vicenda con la loro inarrestabile parlantina. Il finale cambia di tono. L'ultimo atto della tragedia, il duello tra i due fratelli, che entrambi soccombono nello scontro fratricida, acquista una ieraticità lenta, composta: non più battute, ma un racconto teso, essenziale. I due guerrieri si affrontano e si accasciano dietro due grandi scudi variopinti, lasciando

spazio alla commozione. Un'ora di ottimo teatro, anche se i *Dialoghi degli dei* rimane uno spettacolo insuperabile. *Fausto Malcovati*

SERGIO, di e con Francesca Sarteanesi. Costumi di Rebecca Ihle. Prod. Kronoteatro, Albenga (Sv) - Gli Scarti, La Spezia. FESTIVAL INEQUILIBRIO, ROSIGNANO MARITTIMO (Li) - KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - TERRENI CREATIVI, ALBENGA (Sv).

Ciao, maschio. Che te ne stai misero in un angolo, senza corpo, chissà se vivo o chissà se morto. Talmente marginale da non meritare nemmeno una presenza sul palco, nell'invettiva feroce di Francesca Sarteanesi. Un caos calmo, il suo. Sola e immobile, il pubblico costretto a scrutarla mezzo storto, le luci che accennano a una sorta di tramonto esistenziale. Nel vuoto assoluto. Rigore drammaturgico (con la collaborazione di Tommaso Cheli) ed estetico che è fra i risultati più innovativi (e perfino politici) degli ultimi mesi. Si torna alle basi. Alle regole del gioco. In questo caso grazie a una scrittura ispiratissima, capace di muoversi con apparente naturalezza fra la visceralità del racconto e la cura del dettaglio. Come già nel precedente *Bella Bestia*. E anche lì non è che la categoria maschio ne uscisse proprio una meraviglia. Poggiandosi nuovamente su un lavoro attoriale che forse è stato un po' sottovalutato nelle lunghe stagioni con Gli Omini. Un teatro agile, di pensiero e di furore, con le idee molto chiare. Qui a comporre un elenco lungo così di rimproveri al compagno assente.

Per una vita di stanchezze e di pavidità. In una tavolozza di grigi. Ma non è lo sfogo di un bovarismo inquieto. È la rabbia contenuta di una donna che in fin dei conti ha sempre creduto che dividersi la vita sia normale. C'è anche spazio per un pizzico di mistero. Prima di concludere in levare: «È proprio difficile trovare un equilibrio, Sergio». Stop. Come una telefonata. Come un vocale che ti strappa via dai pensieri. Le finestre aperte sulla vita. Il cinema di Philippe Garrel. Una salatissima ferita. Invece di risolvere, rassicurare. Alla fine è un dono fare la cosa giusta nel momento giusto. Anche sul palco. *Diego Vincenti*

RAPIMENTI, concerto per un attore, un musicista e tanti pensieri, testo, regia e interpretazione di Pino Basile e Francesco Pennacchia. Prod. Teatro Pat, Matera. FESTIVAL INEQUILIBRIO, ROSIGNANO MARITTIMO (Li).

C'è in questo lavoro un odore di Mediterraneo, un forte richiamo a terre lontane, quasi un mal d'Africa direbbe Battiato, e al contempo la presenza di una comune e archetipica madre patria che è la terra, coltivata e da coltivare, accompagnata dall'amaro destino di un'esistenza sempre piena di promesse, puntualmente disattese, e di aneliti di libertà, giustizia, uguaglianza, che il Sud - dell'Italia e del mondo - continua a reclamare ad alta voce. *Rapimenti* è anche un lavoro nel quale Francesco Pennacchia può sfoggiare tutto il suo talento istrionico. Chi assista a questo spettacolo e veda coi suoi occhi la "trasfigurazione" in cavallo dell'attore non potrà che rimanere basito per tanta evocativa somiglianza e per il nitrito emesso dall'artista con effetti tali che, dopo un momentaneo stupore e quasi sbigottimento, lasciano spazio a risate incontenibili. Ma Pennacchia non è da solo. Con lui in scena c'è il bravissimo musicista Pino Basile coi suoi strumenti arcaici e assai strani agli occhi di noi neofiti, eppure è un gioco che lascia spazio a colpi di tragedia, di chi canta vita e ingiustizia, amore e delusione. Insomma, un concerto che ha al centro la vita, tra atmosfere a tratti circensi, indavolate, oscene e una perpetua oscillazione del e nel - aggiungo - tragicomico. Pino Basile «da qualche anno è impegnato nello studio e nella ricerca dei tamburi a cornice e a frizione

della cultura popolare dell'Italia meridionale e di tutta l'area mediterranea». Ed è per l'appunto questo il magma che ribolle, sempre lì pronto ad esplodere, eruttare in scena in suoni e partiture sonore sorprendenti, che vanno ad agganciare lo spettatore nel profondo, in arcaici ricordi inconsci, quasi a risvegliare una memoria comune, involontaria e quasi irrazionale, eppure così vera e affratellante. *Marco Menini*

LA TRAPPOLA, da Luigi Pirandello. Adattamento e regia di Tommaso Taddei. Luci di Antonella Colella. Con Francesco Pennacchia e Tommaso Taddei. Prod. Gogmagog, Scandicci (Fi) - Giallo Mare Minimal Teatro, Empoli (Fi). FESTIVAL INEQUILIBRIO, ROSIGNANO MARITTIMO (Li).

Tommaso Taddei ama spaziare e non presentare mai lavori che abbiano patina di scontato o di ovvio. Così cucina un Pirandello che non ti aspetti, certo non uno di quelli che ti portavano a vedere alle superiori in quelle interminabili mattinate o uno di quelli a cui assistere tra signore impellicciate che scacciano il caldo dei visoni sventolando il loro abbonamento. L'attore e regista fiorentino ha scelto di mettere in scena una brevissima novella di Pirandello. E l'ha fatto in modo del tutto personale. Dall'originale toglie e aggiunge, con un occhio attento alla poetica pirandelliana della maschera e discostandosi un poco da quella che dà il titolo all'opera, "la trappola" appunto, che nient'altro è se non la vita, calapio del quale non ci potremo liberare e che ci condurrà dritti alla morte. Qui affronta il tema del doppio, della maschera e di un'identità che, come si legge nelle note di regia, deve essere considerata quale parte di un processo in divenire, che non si completa mai e rimane soggetta a continue ristrutturazioni. Taddei è in scena assieme a Francesco Pennacchia - protagonista in diversi lavori in cartellone a Inequilibrio - e i due mostrano un talento che emerge spesso e volentieri nei momenti di improvvisazione, dove sono liberi di correre senza freni. Risulta uno spettacolo compatto e godibile, con due bravi attori. E non dimentichiamo le numerose trovate registiche degne di nota. Una su tutte, la lingua primordiale, pre-verbale e atavica, parlata dalla figura che si interfaccia con il protagonista. *Marco Menini*



JUMP!, concept, coreografia e regia di Marta Bichisao e Vincenzo Schino. Suono di Dario Salvagnini. Con Samuel Nicola Fusca, C.L. Grugher, Luca Pomponi, Simone Scibilia. Prod. Opera Bianco, Terni - Fondazione Royaumont, Parigi - Pindoc, Palermo. FESTIVAL INEQUILIBRIO, ROSIGNANO MARITTIMO (Li).

Il clown come metafora della condizione umana. D'accordo: non è la prima volta. Anzi. Ma Opera Bianco cerca di andare oltre. Apprendo l'immagine a un meticoloso lavoro sui corpi alle prese con la caduta, l'equilibrio, lo spazio. Mentre i rimandi corrono all'amatissimo *Amleto*, alla scena dei becchini che ragionano sulla morte di Ofelia, l'atto compiuto o forse subito, a seconda delle necessità. C'è molto in *Jump!*, nuova produzione firmata da Marta Bichisao e Vincenzo Schino. Forse troppo. Che si sente un filo di nostalgia per la sintesi assoluta che si respirava in altri lavori della compagnia. A partire dal gigantesco orecchio avvelenato di *XX, XY*. Poco male. Qui ci si sposta in una sorta di ring vuoto, dove agiscono quattro performer intergenerazionali. Di bianco e nero vestiti. I due protagonisti più anziani paiono usciti da un film *slapstick*: si rincorrono, giocano, si prendono a schiaffi. Ma poi ogni volta tutto s'aggiusta. La vita si ricompone. E sono loro a ridere come matti di fronte a un mondo che sta per crollare. Meglio stringersi forte, allora. Non abbandonare nessuno. E forse per una volta il problema non sarà l'atterraggio. Quasi una provocazione per vecchi nichilisti, se mai ce ne fossero in platea. Lavoro elegante, ampio nei riferimenti coreografici, di gran cura nel dialogo fra i corpi. Eppure è come se rimanesse non del tutto risolto, in bilico fra una certa prudenza didascalica e le più consuete aperture concettuali. Un'indecisione ben simboleggiata dal video proiettato nel mezzo. Un po' a spiegare, un po' ad aggiungere, un po' a interrompere. Sfuggendo per un breve (ma definitivo) attimo dal rigore del puro gesto. Da quel cercare inesausto un appoggio più sicuro. Di fronte all'abisso. *Diego Vincenti*

In apertura, *Le lacrime amare di Petra Von Kant* (foto: Guido Mencari); nella pagina precedente, *7 contro Tebe* (foto: Renata Vesely).

Kilowatt esplora i confini

Incontri tra corpi e Paesi, sperimentazioni che spaziano dal teatro performativo alla Pixel Art, il Festival di Sansepolcro va a braccetto con la contemporaneità.

TOUCH ME e TASTE ME, drammaturgia di Youness Anzane. Traduzione di Luca Ricci. Ideazione, regia, interpretazione di Gurshad Shaheman. Musiche di Lucien Gaudion. Prod. Rencontres à l'échelle, Marsiglia (Fr). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Vera sorpresa di Kilowatt 2021 (rispondente a una delle funzioni dei festival: offrire formati, nomi e modi "altri" piuttosto che replicare ciò in cui ci si può imbattere nelle consuete stagioni teatrali) l'artista franco-iraniano ha presentato in prima nazionale i primi due capitoli della trilogia *Pourama Pourama*, creata a partire dal 2012. Fascinoso quanto inclassificabile ibrido di "teatro rasico" (termine mutuato dalla teoria dei sapori - *rasa* - del teatro indiano classico) e performativo (nel senso di porre al centro un soggetto che parla e agisce a proprio nome, rivolgendosi al pubblico in tale veste, realizzando una messinscena e condivisione del proprio io), il dittico è accomunato, formalmente, da un lungo

racconto registrato in cui l'autore narra episodi della propria infanzia, del complesso rapporto con il mondo e della scoperta della propria omosessualità con un affondo nel rapporto con il padre (*Touch Me*) e con la madre (*Taste Me*). Una scrittura concreta, finanche visiva, portata alla voce con pacata ferocia su un tappeto sonoro che alterna brani tradizionali persiani, canzoni pop e bordoni elettronici dagli echi metallici. In entrambe le creazioni l'interprete si offre allo sguardo degli spettatori in un comune rituale d'ascolto di quanto la voce "fa vedere". *Touch Me* suona come secca invocazione, sia nel racconto del rapporto col padre assente sia nell'espedito di uno schermo che annuncia ripetutamente che lo spettacolo potrebbe interrompersi se nessuno stabilirà un contatto fisico con il performer, in piedi al centro della scena. *Taste Me* si sviluppa con l'artista *en travesti* che prepara un piatto tipico iraniano e lo serve agli spettatori seduti a tavola, per poi a sua volta mangiare ascoltando in silenzio la propria voce, in un millimetrico, dolente, seducente

reticolo di sguardi. Una (doppia) celebrazione dei sensi mediante la fondante presenza dell'artista, al contempo oggetto e soggetto di una creazione tanto indefinibile quanto folgorante. *Michele Pascarella*

A+A. STORIA DI UNA PRIMA VOLTA, ideazione e regia di Giuliano Scarpinato. Drammaturgia di Giuliano Scarpinato e Gioia Salvatori. Scene di Diana Ciuffo. Luci e suono di Giacomo Agnifili. Con Beatrice Casiroli ed Emanuele del Castillo. Prod. Css Teatro Stabile di Innovazione, Udine. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

A+A. Storia di una prima volta, ultimo lavoro di Giuliano Scarpinato risulta "giusto" per la riflessione consegnata e la forma attraverso la quale essa viene comunicata. L'amore, il sesso, la scuola, l'isolamento e l'ansia da prestazione, e i compiti, gli slanci, le timide consapevolezza e quell'"adulità in jeans", spontanea e franca quando si tratta di emozioni,



si dispiegano sulla scena versatile di Diana Ciufo - a ricordarci dapprima un letto, poi una montagna da scalare, oppure una pagina su cui scrivere - senza boria moralizzante o retorica. La regia affida a Beatrice Casiroli e a Emanuele del Castillo una responsabilità notevole, salvata però dalla gravità perché scevra di alcun peso paternalistico; tenera levità riscontrata tanto nella loro interpretazione attoriale che nella drammaturgia corporea (*dance dramaturg* Gaia Clotilde Chernetich, assistente ai movimenti di scena Giulia Bean), i cui gesti sono di una purezza essenziale, non sovrastrutturati, a comporre un lessico muto che è ulteriore testo di analisi rispetto alla tematica scelta. L'ingente studio che sta alla base della storia di A+A è rintracciabile anche nelle risposte alle domande, ascoltate in *voice over* e presenti nei sovratitoli, rivolte agli adolescenti di diverse scuole sparse sul territorio nazionale. Attraverso le luci e il suono di Giacomo Agnifili, in dialogo con i video di Stefano Bergomas e Marco Falanga, il linguaggio di A+A è quello proprio alla Generazione Z, la quale prende parola grazie a una scrittura che di essa, finalmente, non impone alcuna interpretazione ma le dà espressione, letteralmente "carta bianca", con incursioni nell'universo social di Instagram e TikTok che permettono ai genitori, *boomer*, in platea di conoscere quel mondo espanso ma confinato e nascosto nelle camerette dei loro figli. *Lucia Medri*

SHAKESPEARE SHOWDOWN. WITH A KISS I DIE, di Collettivo Enchiridion. Scritto da Francesca Montanino. Regia, video e suono di Matteo Sintucci. Musiche di Matteo Sintucci e Celeste Gugliandolo. Con Alice Giroldini, Tindaro Granata, Celeste Gugliandolo, Marco Maccieri, Manuela Mandracchia, Mauro Parrinello, Antonella Questa, Matteo Sintucci e Iaia Forte. Prod. Kilowatt Festival, Sansepolcro (Ar) - Armunia, Castiglioncello (Li). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - NOLO FRINGE FESTIVAL, MILANO.

Presentato l'anno scorso in una performance dal vivo al Festival Inequilibrio, *Shakespeare Showdown* - primo videogame ispirato alla tragedia di Romeo e Giulietta - è arrivato al Teatro alla Misericordia di Sansepolcro, of-

frendo a uno spettatore per volta la possibilità di scoprire una diversa, imprevedibile, versione/visione di questa storia d'amore, interagendo, come *player*, sul suo svolgimento. Aprodo di un progetto audace, indubbiamente originale, ideato e messo virtualmente in scena da un gruppo di giovani dai molti talenti, vincitori del bando "Residenze Digitali" promosso da Armunia e Kilowatt. Già in queste prime uscite ha coinvolto un pubblico vario per età ed esperienza, ma ora si prepara ad andare in altri spazi dove si possa anche giocare a questo video-teatro. In molti apprezzeranno così, da esperti, l'abile riappropriazione delle tecniche digitali inaugurate negli anni Ottanta-Novanta, ma saranno sorpresi quando, saltando da una piattaforma all'altra, vedranno apparire delle grandi figure mascherate, attori che la Pixel Art rende surreali, personaggi evocati dalle opere shakespeariane che dialogano con i due protagonisti, sostenendoli o contrastandoli. Tindaro Granata dà il via alla trama nelle vesti della regina Mab: è lei, la magica creatura della notte, a creare l'atmosfera inquietante del sogno-incubo in cui sono immersi Romeo e Giulietta, all'inizio separati ma decisi a superare ogni ostacolo per ritrovarsi. Così, mentre al Globe di Londra oggi si mette in guardia il pubblico sulla pericolosità di una storia di droghe e suicidi, in questo *Shakespeare Showdown* lo spettatore gioca per affermare la vittoria dell'amore. *Laura Caretti*

NON ABBIATE PAURA. GRAND HOTEL ALBANIA, di Francesco Niccolini. Luci di Paolo Mongelli. Musiche di Claudio Prima. Con Luigi D'Elia. Prod. Compagnia Inti, Brindisi. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - DEEP FESTIVAL, LIVORNO.

Brindisi, marzo 1991. Forse non tutti ricordano le immagini rimandate da ogni telegiornale d'allora di quelle migliaia di disperati, in fuga dall'Albania, accampati nel porto di Brindisi in attesa, senza cibo, né acqua e servizi igienici. Trent'anni dopo arrivano Francesco Niccolini e Luigi D'Elia a rinfrescarci la memoria. Questa è una storia di assenza, quella dello Stato italiano. E di cinismo. Di primi ministri e commissari straordinari che a Brindisi non ci mettono piede. È una storia che riassume tante piccole storie di cui è



pieno il Mezzogiorno e l'Italia tutta. È una storia di solidarietà che ha un'unica protagonista, Brindisi, città di ottantamila abitanti, schiacciata dalla disoccupazione e dall'illegalità. Solidarietà umana vera, tra poveri, di una città che, superato lo sbigottimento e la paura iniziali, soccorre questi ventimila disperati scappati dal regime albanese verso un'America italiana vista in tv, imparata da uno schermo televisivo sberlucicante di pubblicità e *Pronto, Raffaella?* Francesco Niccolini firma un bel testo senza retorica. Luigi D'Elia, che a Brindisi c'è nato e vissuto e porta questa storia scritta addosso, ce la racconta con verità, bravura e istinto, senza mai forzare e con un bell'equilibrio tra coinvolgimento e distacco, che conferisce autenticità a ogni parola che narra in scena. Un episodio di trent'anni fa, in un'Italia che di lì a poco si sarebbe affacciata su Tangentopoli, sarebbe stata sconvolta dagli attentati a Falcone e Borsellino, mentre qualche anno prima la caduta del Muro di Berlino aveva fatto accendere i cuori di tutta Europa. È una storia del 1991, ma vai a vedere che scavando è stato solo uno dei tanti inizi. *Marco Menini*

PASTORALE, ideazione e coreografia di Daniele Ninarello. Dramaturg Gaia Clotilde Chernetich. Costumi di Ettore Lombardi. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Dan Kinzelman. Con Vera Borghini, Zoé Bernbéu, Lorenzo Covello, Francesca Dibiasi. Prod. Codeduomo/Compagnia Daniele Ninarello, Torino - Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape (Fr). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Un grande rettangolo di luce dorata, sulla parte alta del fondale, illumina la scena. Il talentuoso coreografo torinese Daniele Ninarello, con mano ferma, guida quattro dediti interpreti in un territorio ibrido, inizialmente più performativo che coreutico. Come nel movimento che ebbe fra i principali esponenti Jackson Pollock, anche in questo spettacolo quel che richiede e dà identità è il gesto artistico, prima e al di là di ogni narrazione o illustrazione: *Pastorale* realizza una sorta di *action dancing*, si potrebbe azzardare parafrasando il celebre pittore americano, che pone al centro del fatto scenico corpi in relazione cinetica significativa con altri corpi (biologici, luminosi, sonori). Fiducia fenomenologica: la presentazione ha qui la meglio sulla rappresentazione. Quattro monadi stanno in un grande spazio vuoto, in piedi, con piccoli passi e rotazioni vi rimbalzano: come sospinte dal denso flusso sonoro e luminoso, come prive di volontà propria, certo sideralmente distanti da qualsivoglia idea romantica di espressione. In tal senso pare appropriata la scelta di interpreti dalle caratteristiche sceniche non eccessivamente marcate. Progressivamente, dal sommo brulichio iniziale affiorano - e subito scompaiono - atomi di movimento in sincrone, frammenti di coreografia, lacerti di più esplicito dinamismo, fino al reciproco e insistito chiamarsi per nome: un'articolazione dinamica millimetrica che solo una sapiente scrittura coreografica e ritmica può rendere organica, vispa, attraente. Come nell'Espressionismo Astratto, *Pastorale* si fonda su un'autorialità più sensuale che sentimentale, più sensoriale che psicologica. Bellissimo. *Michele Pascarella*

ARA! ARA!, di e con Ginevra Panzetti ed Enrico Ticconi. Suono e composizione di Demetrio Castellani. Rullante, percussioni, registrazione di Michele Scotti. Prod. Ginevra Panzetti/Enrico Ticconi, Torino/Berlino - Associazione Culturale Van, Bologna. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - FOG TRIENNALE MILANO PERFORMING ARTS.

È lunga la lista di autorevoli realtà internazionali a diverso titolo coinvolte nella nuova produzione di un duo che, in un panorama spesso abitato da epigoni, si caratterizza per una cifra coreutica propria, affatto riconoscibile. La danza minimale e rigorosissima di Ginevra Panzetti ed Enrico Ticconi (il quale sorprende per la qualità quasi animalesca del proprio abitare la scena, che un dispositivo, a tratti un po' algido per contrapposizione, esalta enormemente) affronta alcuni macrotemi: l'uso linguistico dei simboli, il rapporto fra tradizione ed esotismo e la costruzione dell'immaginario (dunque dell'idea di bellezza). Come già in precedenti creazioni (su tutte *Harleking*, che traduceva la figura di Arlecchino), il duo rilegge un elemento dell'immaginario popolare per proporre un evocativo discorso attraverso una scrittura coreografica millimetrica: suono di rullanti e sventolare di bandiere danno forma a figure epiche e fantastiche tra bestiarie medioevali e scene di battaglia, passaggi al rallentatore e *tableaux vivants*, composizioni geometriche e frammenti espressivi (come non pensare alla danza con le stoffe di Loïe Fuller). Il riferimento al pappagallo ara, icona di esotismo e bellezza, propone una possibile indicazione di sguardo: ricevere le forme

in movimento in quanto tali, puro appagamento sensoriale prima e al di là di ogni giudizio o possibile lettura. Quanto di più distante dall'attitudine che caratterizza noi guardanti occidentali? *Michele Pascarella*

IL MONDO ALTROVE, concept, coreografia, maschere, costumi, interpretazione di Nicola Galli. Luci e audio di Giovanni Garbo. Musiche di Giacinto Scelsi. Con Margherita Dotta, Nicolas Grimaldi Capitello, Silvia Remigio. Prod. Tir Danza, Modena - Marche Teatro/Inteatro Festival, Polverigi (An) - Oriente Occidente, Rovereto (Tn). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI (An) - FESTIVAL ORIENTE OCCIDENTE, ROVERETO (Tn).

Da molto tempo il teatro e la danza occidentali attingono forme e intenzioni - anche per un bisogno di rinnovamento profondo dell'arte scenica - dai teatri orientali. Il giovane ma già affermato coreografo e interprete Nicola Galli ripercorre, con il rigore e la pulizia che gli sono propri, un analogo attraversamento transculturale, aprendo il proprio universo creativo a modi e simbologie provenienti dall'altra parte del mondo. Il risultato è una creazione evocativa, a tratti finanche narrativa, in cui Galli funge da officiante di un rituale minimale e rarefatto, agito in uno spazio geometrico con campiture monocrome: file di pietre, maschere, posture stilizzate e codici gestuali "altri" danno corpo a un immaginario esotico e sacrale, misterico e avvolgente. Il rischio "folcloristico" è evitato anche grazie a una determinante scelta musicale: il paesaggio microtonale tratteggiato da Giacinto Scelsi costituisce

una solida quanto inaspettata materia sonora a cui la scrittura coreografica si accorda, a livello tonico e ritmico, creando un *unicum* inclassificabile e ammaliante. A Kilowatt Festival la creazione è stata preceduta da una performance itinerante, di e con Nicola Galli, che ha attraversato le strade del centro storico e che ha dato modo all'artista di mostrare, intrecciata alla consueta raffinatezza, un vigore famelico, energico ed energizzante, affatto sorprendente. *Michele Pascarella*

COEFORE ROCK&ROLL, drammaturgia di Enzo Cosimi e Maria Paola Zedda. Regia, coreografia, scene, costumi di Enzo Cosimi. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Lady Maru. Con Alice Raffaelli, Francesco Saverio Cavaliere, Luca Della Corte, Roberta Racis. Prod. Compagnia Enzo Cosimi, Roma. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - BOLOGNA ESTATE.

Pars destruens e pars construens, annichilimento e vitalismo, furore e *pietas*: è un campo di forze contrapposte e feroci la seconda tappa del progetto che il celebre coreografo ha dedicato all'*Oresteia*. In un paesaggio invaso da peluche impiccati, giocattoli di plastica e coperte di lana colorata - esplicito omaggio all'universo creativo dell'artista visivo Mike Kelley e con esso all'idea duchampiana di nutrire l'esperienza artistica con quella quotidiana -, quattro vigorosissimi danzatori e una fiammante musicista si offrono a una sorta di sabbia decadente, in cui un apparentemente insensato dispendio muscolare, cinetico e sonoro lascia nei guardanti un retrogusto amaro, finanche struggente. Tuniche nere, volti celati, partiture ginniche, corse in cerchio, furibonde danze solitarie, neon colorati, facce dipinte: Cosimi è maestro nella composizione di un *habitat* sguaiato e al contempo delicatissimo, per un atto d'amore verso un manipolo di corpi (fisici, sonori, materici) che si offrono allo sguardo non più, o non solo, per essere indagati dal punto di vista dei loro significati, ma come luogo complesso in continua trasformazione. Questo ibrido di teatro, installazione, concerto e danza traduce gli archetipi eschilei attraverso figure insensate e gloriose che, in un tragico equilibrio di dinamismo e stasi, reiterazioni e guizzi improvvisi, celebrano la possibilità di una bellezza "altra" (come non pensa-

re, a tal proposito, alla *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto?). In *Coefore Rock&Roll* si mescolano memorie d'infanzia, rituali satanici e tragiche dinamiche familiari: è un tuffo in una dimensione in cui Miti e miti (della Storia così come delle biografie di ciascuno) si mutano in segno, in cicatrice. *Michele Pascarella*

ECLISSI, di Alessandro Sesti. Suono di Nicola Fumo Frattegiani. Musiche di Debora Contini. Prod. Infinito srl, Sansepolcro (Ar) - Centro di Residenza Toscana (Armunia - CapoTrave/Kilowatt), Castiglioncello/Sansepolcro - Spazio Zut!, Foligno - Strabismi, Cannara (Pg). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Un individuo claudicante in accappatoio rosa con berretto giallo ci consegna un paio di cuffie, un mazzetto di fiori e uno zainetto. Inizia con questo rituale di equipaggiamento *Eclissi* di Alessandro Sesti, e così percorriamo le vie del borgo di Sansepolcro durante la diciannovesima edizione di Kilowatt Festival. Nella performance dedicata alla malattia di Alzheimer e pensata per uno spettatore/visitatore alla volta, riviviamo nel tempo di circa mezz'ora il ricordo di un incontro, una storia d'amore ferita da continui vuoti colmati da epifanie, frammenti di vita ascoltati nelle cuffie e osservati nel presente dell'esperienza. Grazie al lavoro sulle musiche di Debora Contini e sul suono di Nicola Fumo Frattegiani, ottenuto attraverso l'utilizzo dei microfoni binaturali, la virtualità del flusso drammaturgico si innesta alla realtà, al vociare dai balconi, al brusio del traffico, alle corse dei bambini che ci sorpassano. Sulla traccia letteraria della novella pirandelliana *Una giornata*, con rigore poetico e sensibilità, si struttura una drammaturgia multipla dell'ascolto (in collaborazione con Giacomo Sette) che dolcemente comprende elementi familiari e sconosciuti, io e altro, l'individuo che ci precede nel cammino (Sesti) e noi che lo seguiamo, intervallata dagli incontri con persone (o forse personaggi?) che avvengono fortuitamente durante il percorso: sono stabiliti o casuali, da quale luogo e quale tempo arrivano questi o quei suoni? Se fossi io la persona che ho davanti? Alla fine del viaggio, nel silenzio pomeridiano, nell'androne di un palazzo, ci scopriremo soggetti di una foto scattata durante il percorso, l'ultimo oggetto



a essere consegnato, stavolta con la richiesta di scrivere dietro di essa un ricordo della nostra vita che vorremmo fosse indelebile. *Lucia Medri*

CONTEXT, ideazione e coreografia di Alessandro Carboni. Costumi di Eva Di Franco. Luci di Maria Virzì. Musiche di Danilo Casti. Con Ana Luisa Novais Gomes, Sara Capanna, Loredana Tarnovschi. Prod. Formati Sensibili, Budrio (Bo) - Tir Danza, Modena - CapoTrave/Kilowatt, Sansepolcro (Ar). **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - FESTIVAL AMMUTINAMENTI, RAVENNA.**

Alessandro Carboni in *Context* elabora i concetti di misurazione, tridimensionalità, matrice, possibilità. Il progetto, frutto di un processo sviluppato tra il 2019 e il 2021 e presentato a Kilowatt in prima nazionale, è suddiviso in tre momenti - solo, duo e trio -, estrapolazione di un'unica riflessione coreografica attorno alla figura geometrica del triangolo quale «unità primaria di suddivisione dello spazio». Carboni elabora un immaginario contenutistico di simboli, rimandi tematici, atmosfere emotive, riguardante anche l'arte pittorica e la sua traduzione performativa, testimoniato dai materiali di studio allestiti in una mostra nel centro di Sansepolcro. A partire da *Context/Solo* ogni elemento è un dettaglio dell'insieme: il trucco nero che ricopre una porzione del volto dell'interprete Sara Capanna; la delicatezza del tatto con cui la danzatrice sostiene il triangolo bianco e nero, quasi sovrastata dal suo "peso" formale; il pattern della coperta, con la quale la danzatrice si copre volteggiando e poi ne decostruisce la forma in una caduta scomposta, caracollando vicino agli spettatori seduti in cerchio a terra. In *Context/Trio*, immerse nel buio ma illuminate nelle loro ombre da un'alba notturna, sollevando uno alla volta i 128 triangoli, le performer compongono la struttura di un quadrato determinando una narrazione: il gesto riproducibile e seriale acquista così, nella sua durata, sempre nuova origine. Il quadro che si dispiega dinnanzi al nostro sguardo e lo cattura in una posa contemplativa rimanda all'immaginario costruttivista, all'intersezione geometrica di piani, ai corpi le cui proiezioni ortogonali si stagliano sulla scena come questa fosse una pagina bianca, campo aperto di significato e potenzialità. *Lucia Medri*

IF YOU COULD SEE ME NOW, di Arno Schuitemaker. Drammaturgia di Guy Cools. Costumi di Inge de Lange. Luci di Vinny Jones. Musiche di Wim Selles. Con Stein Fluijt, Ivan Ugrin, Mark, Christoph Klee. Prod. Sharp/Arno Schuitemaker (Olanda) e altri 4 partner internazionali. **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).**

I performer Stejin Fluijt, Ivan Ugrin e Mark Christoph Klee sono le tre muse danzanti nel *cube* ricreato da Arno Schuitemaker, artista olandese che nell'ottobre 2019 è stato insignito, per il suo ultimo lavoro *The Way You Sound Tonight*, del Premio per la migliore produzione di danza da Vscd, uno dei riconoscimenti più importanti dedicati alla danza dei Paesi Bassi. *If You Could See Me Now* è un'energia dal *flow* sintetico di *beat* sincopati, scarica sonora sinuosa che pervade l'atmosfera e risuona nel Chiostrò di Santa Chiara, uno dei luoghi biturgensi caratteristici di Kilowatt Festival. Le note giungono all'esterno, mentre nella piazza omonima antistante siamo in fila per entrare: alcuni già si muovono a ritmo e sembra di essere all'ingresso di un club... Già in scena e vestiti con colori pastello, i tre danzatori agiscono partiture coreografiche i cui gesti principali sono fissati in uno schema di movimento che, progressivamente reiterato, evolve per tramutarsi in un'altra sequenza. Percepriamo, senza interruzione, un *ralenti* coreografico aderente al concept studiato da Schuitemaker, per cui le musiche di Wim Selles tracciano nello spazio direttrici pulsive costanti ma non monotone, seguendo altezze e bassi armonici ai movimenti. Nella confusione, vivida, di una *trance* che unisce performer e spettatori in un'unica cornice esperienziale, si soffre la costrizione a rimanere seduti, tuttavia tale postura determina una maggiore osservazione, e godibilità, di questo "happening mancato" per il quale, anche se da osservatori, torniamo a quella *longue durée* che esperivamo nei locali, dalla sera alla mattina. *Lucia Medri*

In apertura, *A+A. Storia di una prima volta* (foto: Daniele Fona); a pagina 75, *Pastorale* (foto: Fabio Melotti); nella pagina precedente, *Coefore Rock & Roll* (foto: Piero Tauro).



MONTICCHIELLO

La prima volta senza Andrea Cresti con una bomba sul palcoscenico

INNESCHI, autodramma della gente di Monticchiello. Prod. Teatro Povero, MONTICCHIELLO (Si).

Dopo lo spettacolo itinerante per le vie del paese della scorsa estate, eccoci tornati numerosi e tutti insieme (anche se disposti su una scacchiera di pieni e vuoti) nella grande piazza di Monticchiello. Nel silenzio d'attesa dell'inizio, le prime parole degli attori sono state in ricordo di Andrea Cresti, straordinaria guida artistica della Compagnia che ha saputo dotare di una scrittura scenica del tutto originale tante creazioni collettive. Si poteva dire di più... ma la vita del Teatro Povero continua. I cambiamenti fanno parte della sua storia e del suo modo di raccontarsi che varia, da sempre, con il passare del tempo.

Bando dunque ai confronti che stabiliscano primati o si nutrano di rimpianti, per cercare invece di cogliere quanto di nuovo, di inevitabilmente diverso prende forma in questo 55° autodramma creato dal gruppo di attori-autori diretto, come già l'anno passato, da Gianpiero Giglioni e Manfredi Rutelli. A dare il via a una drammaturgia corale è il ritrovamento di una bomba inesplosa in una cantina. L'ordigno del passato "innesca" un dibattito tra gli abitanti che parla con forza della pericolosità del presente e di altre bombe che minacciano l'intera comunità umana. La scena fissa delinea una piazza. Si dirà che non ci sono le sorprendenti magie di Cresti, ma qui il palco è volutamente un'agorà dove gli abitanti, convocati in assemblea dal sindaco, s'incontrano. Bastano pochi tratti, anche solo una singola battuta, a delineare i personaggi riuniti dalla comune situazione di allarme e però separati da opinioni diverse su come affrontarla.

Tutto si fonda sull'orchestrazione e il bel ritmo del dialogo: momenti di accordo e di sintonia condivisa si rompono in dissonanza, si trasformano in conflitto. Le voci dei più giovani gridano la loro visione apocalittica di un mondo "fuor di sesto", come direbbe Amleto. Lo scontro è generazionale! Ed è un atto d'accusa contro chi ha avuto in eredità un mondo migliore ma non si è preoccupato di lasciarlo tale. Risuonano, nelle loro, le parole di Greta Thunberg. E sembra tragicamente perduta la speranza nel futuro. Di qui, il senso del *flashback* finale sulla lotta partigiana e, a chiusura dello spettacolo, quella canzone di Calvino-Liberovicci (1959), scritta negli anni della Guerra Fredda e degli armamenti atomici, che parlava ai ragazzi di allora di uno sguardo che aveva saputo vedere "oltre il ponte".

Laura Caretti

Inneschi (foto: Emiliano Migliorucci)

Due Mondi e La Mama, Spoleto tra in e off

LA SIGNORINA GIULIA, di August Strindberg. Regia di Leonardo Lidi. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Aurora Damanti. Suono di G.U.P. Alcaro. Con Giuliana Vigogna, Christian La Rosa, Iliaria Falini. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia - Spoleto Festival dei Due Mondi. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

È una danza di morte quella che, nel vorticoso salire e scendere di Giulia (una *dark lady* da film noir) e Jean (un *vilain* con troppi turbamenti) dall'incombente ballatoio posto in alto sulla scena, li avvolge fino a sfinirli e nega loro qualsiasi via di fuga da quella "casa ostile" che entrambi vivono come una maledizione. Lidi, per questo suo primo testo di Strindberg, si inventa uno spazio da "cinema espressionista" come se fosse una trama di Murnau o un racconto di Hoffmann, sottraendo al dramma quel "sottotesto" su cui poggiava da più di un secolo e costruendone uno nuovo in uno spazio tutto mentale, attraversato da un vertiginoso e lancinante bianco e nero e caratterizzato da un realismo circoscritto e concreto, fino nei più piccoli dettagli dei gesti come dei movimenti complessivi. Tre solitudini, compresa la cuoca Kristin fidanzata di Jean, si scontrano e confrontano "alla pari",

in un equilibrio drammatico difficile ed estremo dove ciascuno gioca fino in fondo la propria parte, consapevoli del destino che è stato loro assegnato e al quale non potranno sottrarsi. La regia di Lidi scardina la struttura teatrale strindberghiana e la riduce all'essenza di comportamenti umani dettati sia dall'istinto sia dalla consapevolezza dell'agire, mettendone a nudo i risvolti psicologici e le ossessioni che li alimentano, riportandoci paradossalmente, in questa ardita e coraggiosa lettura psicanalitica, a quelle ragioni drammaturgiche profonde che ben conosciamo di questa "tragedia naturalista", condotta a nervi scoperti, pronta a scivolare nel baratro della follia. Molto bravi i tre giovani interpreti ad assecondare scenicamente gli stretti spazi fisici e interpretativi in cui sono costretti a muoversi. *Giuseppe Liotta*

DARWIN INCONSOLABILE (*Un pezzo per anime in pena*), testo e regia di Lucia Calamaro. Luci di Loic Francois Hamelin. Con Riccardo Goretti, Gioia Salvatori, Simona Senzacqua, Maria Grazia Sughì. Prod. Sardegna Teatro, Cagliari - Spoleto Festival dei Due Mondi - Csa Teatro Stabile di Innovazione del Fvg, Udine. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

Lucia Calamaro sembra avere scritto questo suo ultimo copione più per allegria che per ragioni autentiche. L'impressione, fin da subito, è infatti di una rappresentazione da non prendere, forse solo al momento, molto sul serio: troppe approssimazioni e incertezze, un eccesso di luoghi comuni facili da sfatare, e un'ambizione drammaturgica (la poetica dell'interspecie) poco sorretta da una vicenda chiara e immediatamente percepibile. L'idea centrale - il reale e l'immaginario delle varie specie (umana, vegetale, animale) posti sullo stesso piano - viene tradotta in una dinamica scenica parecchio accidentata e confusa: siamo di fronte a un progetto che sembra procedere in varie direzioni ma di cui non si coglie il senso generale né il fine. Come di una scrittura estemporanea che soggiace a una coazione a ripetere a cui non si riesce a fare da argine se non con quel "crescendo" compositivo tipico del teatro dell'assurdo, con stravaganze e bizzarrie tenute insieme dal filo del paradosso e da un moltiplicarsi delle situazioni in maniera incongrua e surreale. Una madre anziana che si finge morta, una figlia ostetrica e ambientalista, un figlio maestro elementare che si appassiona a un improbabile testo sull'origine della specie umana, mentre l'altra figlia, artista performativa come la madre, si sente più vicina al mondo vegetale che a quello animale. Per sfuggire alla tentazione della "finzione" scenica i quattro protagonisti della pièce hanno gli stessi nomi degli attori, ma è proprio la commedia a non essere "vera", a non stare in piedi, imbrigliata com'è

nelle sue stesse cervelotiche intenzioni da apparire, in definitiva, un esercizio registico e drammaturgico decisamente sconcertante, di maniera, col sospetto di sembrare uno spettacolo ancora "in prova", molto lontano da una sua apprezzabile verifica pubblica. *Giuseppe Liotta*

ANTONIO E CLEOPATRA... O QUEL CHE RICORDO, regia di Andrea Collavino. Scene di Anusc Castiglioni. Costumi di Anusc Castiglioni e Micaela Sollecito. Luci di Omar Scala. Video di Lorenzo Letizia. Con Filippo Gessi e Teresa Timpano. Prod. Scena Nuda, Reggio Calabria. LA MAMA SPOLETO OPEN, SPOLETO (Pg).

Una storia, sempre la stessa, raccontata ogni sera in modo diverso fu l'utopia di tanti teatranti del secolo scorso che, probabilmente per sfuggire alla noia di serate tutte uguali, o per invitarli, al contempo, a tornare a teatro, prefiguravano agli spettatori nuovi scenari e possibili varianti alla loro interpretazione nelle repliche successive. Filippo Gessi e Teresa Timpano, fondatori e tenaci animatori della Compagnia Teatrale Scena Nuda di Reggio Calabria, ci credono veramente e hanno ideato un dispositivo drammaturgico "aperto" e disponibile a nuovi interventi e contaminazioni: un copione di scena agile e fluido come un antico canovaccio dove si può anche invertire l'ordine cronologico degli eventi scenici senza alterarne l'effetto finale. Ci vogliono grandi mezzi e molta esperienza per ambire a tanto, ma soprattutto un gran lavoro di palcoscenico e un innato senso dell'idea di teatralità che si vuole perseguire. Due piani di narrazione - quello rappresentato dal testo *Antonio e Cleopatra* e quello dato dai due interpreti contemporanei che provano a rimetterlo in scena continuamente interrotti dal loro vissuto quotidiano - si intersecano, tuttavia, in maniera molto discontinua e difforme, sbilanciata soprattutto sul versante dell'oggi, tanto da fare emergere della lunga tragedia shakespeariana soltanto pochi e ininfluenti brandelli di memoria che nemmeno i bei costumi e le intriganti sculture di scena riescono a fare rivivere, come se i due pur bravi interpreti andassero vanamente alla ricerca di un dramma, e di un tempo, irrimediabilmente perduti. *Giuseppe Liotta*



Darwin inconsolabile (foto: Festival di Spoleto/G. Hämmen)

Brillano Emma Dante e Federico Tiezzi nelle festivaliere notti di Pompei



Pupo di zucchero (foto: Ivan Nocera)

IL PURGATORIO. LA NOTTE LAVLA MENTE, di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gregorio Zurla. Luci di Gianni Pollini. Musiche di Juste Janulyte. Con Alessandro Averone, Dario Battaglia, Alessandro Burzotta, Giampiero Ciccio, Francesca Ciochetti, Martino D'Amico, Salvatore Drago, Giovanni Franzoni, Francesca Gabucci, Leda Kreider, Sandro Lombardi, David Meden, Annibale Pavone, Luca Tanganelli, Debora Zuin. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, Pistoia - Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze - Fondazione Teatro Metastasio, Prato - Napoli Teatro Festival - Teatro di Napoli. FESTIVAL POMPEII THEATRUM MUNDI (Na).

Il potere della parola scenica dantesca si dispiega fin dalle prime battute e, come in Shakespeare, fa appello all'immaginario del pubblico, dà corpo all'invisibile. E questo spettacolo libera la mobilità del suo sguardo, attiva le antenne di una percezione sensibile e intellettuale. L'ascolto si trasforma in immagine. Merito del testo di Mario Luzi che non è né riscrittura, né adattamento, ma polifonica composizione dove risuona intatta la voce del Poema. Merito della bravura degli attori che ne svelano

la valenza teatrale, e della regia di Tiezzi, che fa convivere l'antico e il contemporaneo, la drammaticità con tonalità da commedia, il realismo con una dimensione simbolica che culmina nell'incontro con Beatrice: figura iconica doppia, immateriale e corporea, dolce e severa. Lo scenario è un'astratta, multiforme struttura di bianche assi, che diventano ora cornice, ora scosceso pendio. Il fondale uno schermo invaso dal fumo dell'ira, acceso da fiamme lussuose, animato, nel Paradiso Terrestre, da fiori giganteschi. Lunghe pedane fanno emergere da lontano le anime. Ecco, all'inizio, in un Antipurgatorio dove si curano le ferite della vita. Portano con sé delle valigie, qualche oggetto, qualche fotografia. Raccontano la loro storia tragica a Dante, a cui Sandro Lombardi dona una fisionomia vibrante di sensibilità empatica. Ci sono Manfredi, Buonconte, Pia de' Tolomei, le cui parole, ripetute da altre donne assassinate, travalicano il tempo. Si fanno nostre contemporanee, come accade spesso in questa messinscena. Così inizia, a distanza di trent'anni, il secondo viaggio di Tiezzi e della sua Compagnia attraverso la *Commedia*, partendo volutamente da una visione nuova della "Cantica della speranza", dove il male e il dolore umano non sono eterni. Laura Caretti

PUPPO DI ZUCCHERO, testo, regia e costumi di Emma Dante. Luci di Cristian Zucaro. Con Tiebeu Marc-Henry Ghadout, Sandro Maria Campagna, Martina Caracappa, Federica Grieco, Giuseppe Lino, Carmine Maringola, Valter Sarzi Sartori, Maria Sgro, Stephanie Taillandier, Nancy Trabona. Prod. Sud Costa Occidentale, Palermo e altri 10 partner internazionali. FESTIVAL POMPEII THEATRUM MUNDI (Na).

Scrive Giorgio Vasta in *Bestiario teatrale* che Emma Dante dà forma ogni volta «a un territorio dove i vivi e i morti coesistono». Capita anche in *Pupo di zucchero*, in cui un vecchio, il 2 novembre, impasta un pupo in memoria dei suoi defunti. Che tornano facendo tornare lembi della vita che fu: le sorelle quando dormono nello stesso letto, la madre quando narra

del matrimonio, il padre che gli dice «ti amerò per sempre!» poco prima di svanire. Flash nitidi, che sono ciò che resta a quest'uomo stanco. Ed è qui uno dei picchi umani dell'opera perché c'è in quest'anziano in preda alla solitudine («me consuma l'anima», dice) la voglia di lasciarsi andare, di spegnersi, per ricongiungersi ai suoi. Emma Dante compone una poesia; lo fa tra conferme del proprio lessico (l'importanza data al proscenio, l'impiego di praticabili poveri, l'uso di simboli sacri o emblematici) e l'innovazione delle suggestioni iniziali (*Pinto smauto*, di Basile, da cui trae il pupo di zucchero e la lingua dialettale e barocca); compone questa poesia assieme a interpreti di valore: Carmine Maringola credibile vecchio non per l'aspetto ma per i gesti tremanti, la voce rotta, gli sguardi insistiti, la curvatura della schiena e una compagnia che danza componendo continue coreografie vitalissime; e con l'ausilio delle Luci di Cristian Zucaro (abile nel dosare tagli lividi e penombra) e le sculture di Cesare Inzerillo (i manichini-cadaveri dei personaggi); la compone dandoci immagini dall'intenso impatto emotivo. Indimenticabili, per esempio, gli ultimi secondi: il vecchio chiude gli occhi, piega il capo, gli casca la mano con cui impugna il rosario mentre un buio crescente l'assorbe, rendendolo invisibile. Restano dodici lumini accesi, in assito, e dieci morti appesi, appena intuibili. Poi nulla. Viene quindi l'oblio e di ciò che è stato, di tutto quel che abbiamo vissuto, non rimane che la mancanza, il ricordo, la nostalgia. Alessandro Toppi



Il Purgatorio. La notte lava la mente (foto: Luca Manfrini)

LA CERISAIE/IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Regia di Tiago Rodrigues. Scene di Fernando Ribeiro. Costumi di José António Tenente. Luci di Nuno Meira. Musiche di Helder Gonçalves e Tiago Rodrigues. Con Isabelle Huppert, Isabel Abreu, Tom Adjibi, Nadim Ahmed, Suzanne Aubert, Marcel Bozonnet, Océane Cairaty, Alex Descas, Adama Diop, David Geselson, Grégoire Monsaigneon, Alison Valence, (musicisti) Manuela Azevedo e Helder Gonçalves. Prod. Festival d'Avignon e altri 13 partner internazionali. **FESTIVAL POMPEII THEATRUM MUNDI (Na).**

Nelle sue note di regia, Tiago Rodrigues afferma che *Il giardino dei ciliegi* non è un'opera sulla fine di un mondo, ma sulla possente e inesorabile forza del cambiamento. Ineccepibile, ma una cosa non esclude l'altra. A far da cerniera tra passato e futuro c'è un presente in cui tutti paiono a disagio. Chi perché sta perdendo antichi privilegi e sostanze, chi perché si sente ancora inadeguato a prendere il posto dei padroni, nonostante ricchezze e posizione sociale acquisite. La percezione che si ha di fronte a questa messinscena del *Giardino* è quella di un disorientamento esistenziale a 360 gradi. Tutti si agitano nello spostare, ammonticchiare e risistemare una gran quantità di sedie (gli ambienti domestici?) che popolano la scena. Su tre binari che tagliano il palco per il lungo scorrimento grandi alberi di tubolari metallici con appesi lampadari di cristallo (i ciliegi?). Nella compagnia multietnica si coglie un buon livello generale e alcune interessanti individualità (su tutti lo straordinario Lopachin di Adama Diop), ma non una completa coesione. Un pressoché costante tappeto sonoro di rumori, musiche e canzoni rock-folk dal vivo «arreda il silenzio di inutile mercanzia», per dirla con Paolo Conte. E, non a caso, a emozionare sono due scene scandite da pause e silenzi, come quella del ritorno dell'ex servo della gleba Lopachin dall'asta dove ha acquistato la tenuta degli antichi padroni, o quella della mancata dichiarazione d'amore tra lui e Varja. E poi c'è lei, la divina Isabelle Huppert, Ljubov svagata, che alterna momenti catatonici a slanci infantili, della quale però, nell'ampiezza degli spazi, perdiamo l'incanto del volto e dello sguardo. Uno spettacolo da rivedere in un ambiente più raccolto, senza essere (felicitemente) distratti dalla luna piena e dall'anfiteatro di Pompei, che l'hanno avuta vinta, sia su Cechov che su Rodrigues. *Claudia Cannella*

Campania Teatro Festival, sempre più internazionale



TRANSVERSE ORIENTATION, ideazione e regia di Dimitris Papaioannou. Scene di Tina Tzoka e Loukas Bakas. Costumi di Aggelos Mendis. Luci di Stephanos Droussiotis. Musiche di Antonio Vivaldi. Con Damiano Ottavio Bigi, Šuka Horn, Jan Möllmer, Breanna O'Mara, Tina Papanikolaou, Łukasz Przytarski, Christos Strinopoulos, Michalis Theophanous. Prod. **2works, Atene e altri 15 partner internazionali. CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.**

L'ultima creazione di Dimitris Papaioannou è un'esperienza di teatro puro e totale che ammalia. Straordinario creatore di mondi immaginari, il coreografo greco con questo lavoro conduce in un viaggio alla ricerca della luce, tra antichità e modernità, tra continuità e fugacità. Toni freddi, pulsanti per lo sfarfallio d'un neon capriccioso, si alternano ai toni più caldi d'un faro svoboda trascinato e orientato ora sulla platea ora sulla scena dagli stessi performer che, con la strabiliante avvenenza, possanza e plasticità dei loro corpi, danno vita a un universo onirico riconducibile a figure del mito. Lo spettacolo è libero da intenti puramente narrativi e procede per quadri, configurandosi come un avvincente percorso all'interno d'una galleria

d'arte. Dopo un curioso prologo, durante il quale allampanate figure in giacca e pantaloni neri, simili a manichini snodabili, armeggiano con scale a pioli compiendo movimenti meccanici e rapidissimi, compare un enorme e realistico toro, abilmente manovrato dai danzatori, che dominerà la scena per quasi tutto lo spettacolo. Accompagnati dalle note di Vivaldi, gli straordinari performer danno vita a continue metamorfosi. Con i loro corpi nudi, statuari e vigorosi, tentano di dominare il toro, si intrecciano tra loro, si compongono, si scompongono continuamente ravvisando figure della mitologia classica. Sapianti giochi di luci e ombre sottolineano il contrasto tra il candore della loro pelle e i costumi neri che indossano e si tolgono senza sosta, generando creature in cui maschile e femminile sono del tutto indistinguibili. Con immani sforzi fisici, costruiscono e demoliscono la scena in cui agiscono, sollevano e rotolano massi di polistirolo, innalzano e abbattano muri fino allo smantellamento conclusivo del palcoscenico rivelatore d'una distesa d'acqua che, insieme alle macerie prodotte, conferisce un carattere vagamente apocalittico al bellissimo finale. Ancora una volta, dunque, è il corpo umano, in tutta la sua bellezza e potenza espressiva, il cuore della ricerca di Papaioannou, finalizza-

ta alla decodifica delle grandi problematiche del mondo contemporaneo e, più in generale, delle condizioni esistenziali umane. *Stefania Maraucci*

RESURREXIT CASSANDRA, di Ruggero Cappuccio. Ideazione, regia, scene, film di Jan Fabre. Costumi di Nika Campisi. Luci di Wout Janssens. Musiche di Stef Kamil Carlens. Con Sonia Bergamasco. Prod. Teatro di Napoli-Teatro Nazionale - Fondazione Campania dei Festival, Napoli - Troubleyn/Jan Fabre, Antwerp (Be) - Carnezeria srls - Tpe Teatro Piemonte Europa, Torino. **CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI - POMPEII THEATRUM MUNDI (Na) - ESTATE TEATRALE VERONESE.**

Cassandra con il suo dono profetico vano. Invisa, reietta, emarginata, foriera di realtà che nessuno vuole ascoltare. Smarrita ma regale, un torrente in piena di parole, il suo, per un viaggio nel tempo. Annuncia sciagure a cui la superbia degli uomini non può sottrarsi. Una scrittura fluida e seduttiva quella di Cappuccio, resa con grande rigore ed estrema levità da una suadente Sonia Bergamasco. Quasi un match agonistico il suo per come ha saputo tenere la scena. Assume varie forme, cambia pelle, attraverso i vestiti di cui si spoglia, gli uni indossati sugli altri, dai colori simbolo del cambiamento: nero, rosso, blu, verde, bianco. Il bianco che abbaglia la scena. Un'installazione di serpenti lignei, immersi in un bianco abbacinante. I serpenti, emblemi del cambiamento, carichi di rimandi mitologici, archetipi legati alle origini della vita e dell'immaginazione, che racchiudono valenze simboliche contraddittorie. Gli stessi che, secondo una versione del mito, le leccarono le orecchie nel tempio di Apollo purificandole e concedendole il dono della profezia. Proiezioni della sacerdotessa regalano un doppio, quasi ad amplificare una figura contraddittoria ma evanescente. Una regia - seconda tappa di un progetto dedicato al mito della principessa troiana, che segue il primo allestimento in tedesco del 2020 interpretato da Stella Hölder (*Hystrio* n. 4.2020) - che affascina

e rende poetica la performance della Bergamasco, inappuntabile nei cambi di registro interpretativi, che genera una sinfonia emotiva. *Giusi Zippo*

RISATE DI GIOIA, ideazione, testo, regia, interpretazione, scene e costumi di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Drammaturgia e musiche di Raffaele Bassetti. Luci di Loredana Oddone. Prod. Centro Teatrale Bresciano, Brescia - Le Belle Bandiere, Russi (Ra). CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.

Il testo è un puzzle di frammenti tratti da documenti d'annata, vecchi epistolari, saggistica di settore (*Antologia del grande attore* di Pandolfi, *Tramonto del grande attore* di D'Amico, *Follie del Varietà* di De Matteis, Lombardi, Somarè). L'ambiente è un palco in rovina dal sipario strappato, mentre il titolo rimanda al film di Monicelli del 1960 in cui la Magnani e Totò vestono i panni di due generici di terz'ordine, finiti ai margini di Cinecittà e ai bordi della decenza sociale. Bucci e Sgrosso compaiono sul fondo, poi abitano l'assito e, usando i pochi oggetti a disposizione (due sedie, un trespolo porta-vestiti, un brandello di stoffa, un camicione, una bombetta, una maschera antica), compiono la rievocazione: tornano così, per un attimo e di volta in volta, Giovanni Emanuel, Giacinta Pezzana, la Duse, Antonio e Salvatore Petito, i fratelli De Rege, Adelaide Ristori, Tommaso Salvini e con loro gli ammorosi, le ingenue, i caratteristi e i portaceste, i trovarobe, i suggeritori: è il mondo narrato da Tofano ne *Il teatro all'antica italiana*; sono le radici umane e artigianali della nostra teatralità. *Risate di gioia* è una ricanalizzazione di memorie, ma non solo: è una rigorosa ricostruzione filologica, una dichiarazione di fierezza e d'appartenza al mestiere (necessaria in un Paese che ai teatranti non riconosce ancora diritti e dignità) ed è una gran prova di recitazione, tant'è che Elena Bucci e Marco Sgrosso per un'ora ci strappano al presente portandoci nel loro tempo di scena: fatto di spettri e dialetti, di confidenze e di "numeri". A un tempo intenso e delicato, colto e popolare, lo spettacolo, oltre che della loro bravura, si nutre delle luci di Loredana Ottone (i tagli laterali, in proscenio un rettangolo

che allude alle vecchie ribaltine, in alto una luna spezzata e annerita) e del suono di Raffaele Bassetti, che fonde le note del varietà con l'uso ritornante dell'eco. *Alessandro Toppi*

AMEN. In forma di concerto per voci ed elettronica, di Massimo Recalcati. Regia di Valter Malosti. Musiche di Gup Alcaro. Chitarra elettrica di Paolo Spaccamonti. Luci di Umberto Camponeschi. Voci di Marco Foschi, Federica Fracassi, Danilo Nigrelli. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano - Tpe Teatro Piemonte Europa, Torino - Ert Fondazione, Modena. CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI - FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

«Amen, parola biblica, che in sé contiene splendore e atrocità. Significa così sia, che sia così. È la parola che benedice tutte le parole del mondo. Ma è anche la parola che mette fine alla preghiera». Massimo Recalcati spiega la parola che dà il titolo al suo spettacolo presentato, in occasione delle antepreme, da una sua introduzione. Uno spettacolo che prende vita da appunti raccolti nel tempo ed elaborati durante i mesi del primo lockdown, quando la parola fine aleggiava plumbea nell'aria. Uno spettacolo autobiografico che ruota attorno a tre personaggi: la Madre, il Soldato ed Enne2, interpretati da Federica Fracassi, Danilo Nigrelli e Marco Foschi. La regia di Malosti ricrea atmosfere rarefatte su un palcoscenico nudo, giocando col potere evocativo della parola. Uno spettacolo che è un inno alla vita anche se parla di morte. I tre personaggi si presentano come figure che si stagliano da un passato nebuloso e onirico, commentati dai suoni di Gup Alcaro e dalla chitarra di Paolo Spaccamonti. La Madre incarna la speranza, la fede incrollabile per la vita, che non accetta la morte annunciata del figlio nato prematuro. Il Soldato è il ricordo della sua prima lettura *Il sergente nella neve*, di Mario Rigoni Stern, ed Enne2, il protagonista di *Uomini e no*, di Elio Vittorini, altra lettura di formazione, con cui direttamente si identifica l'autore. Incubatrici primitive si sostituiscono al grembo materno, ed è proprio in quel ricovero che riceve insieme battesimo ed estrema unzione. Il gelo della neve che accompagna la lettura di Stern si sovrappone ai racconti materni sul gelo della scatola di vetro che lo accoglie appena nato. Il soldato

sopravvissuto e resistente, lo strapperà definitivamente al senso di morte, «perché la morte non può essere l'ultima parola sulla vita». *Giusi Zippo*

MUSEO DEL POPOLO ESTINTO (ovvero "Carnaccia"), scrittura, progetto scenico e regia di Enzo Moscato. Scene e costumi di Tata Barbalato. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Dimomos. Con Benedetto Casillo, Enzo Moscato, Vincenzo Arena, Tonia Filomena, Amelia Longobardi, Emilio Massa, Anita Mosca, Antonio Polito. Prod. Compagnia Teatrale Enzo Moscato/ Casa Del Contemporaneo, Napoli. CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.

Sono ancora una volta Artaud e Kantor i numi tutelari dell'ultimo lavoro di Enzo Moscato, disarticolato percorso di vita, malattia, morte, estinzione della città e della cultura della «gens neapolitana all'interno di uno specifico, crudelissimo museo, il teatro». Affascinante *pot-pourri* di frammenti autonomi e collegati al tempo stesso, lo spettacolo non ha una vera e propria trama, ma - secondo un tratto ormai inconfondibile della poetica dell'autore - procede per suggestioni che, con le loro deflagranti combinazioni, rimandano a una città, a un popolo e a una tradizione inesorabilmente destinata all'autodistruzione. Un lungo e ipnotico flusso drammaturgico enfatizzato dalla staticità della maggior parte dei personaggi che, con i loro movimenti ridotti all'essenziale, fanno effettivamente pensare a delle installazioni museali anche grazie alle sempre bellissime luci di Cesare Accetta, all'impianto scenografico inquietante e metafisico nella sua semplicità e ai vivacissimi costumi di Tata Barbalato, completamente realizzati con mascherine chirurgiche di tutti i colori.

Benedetto Casillo, presenza ormai costante negli spettacoli di Moscato, offre ancora una volta una prova d'attore veramente notevole: testimone d'una tradizione teatrale popolare e ormai lontana, riesce a incarnare perfettamente la danza dei pensieri dell'autore il quale, come spesso accade specialmente negli ultimi lavori, con lievi spostamenti da un leggio all'altro - collocati alle estremità del palcoscenico - si ritaglia un ruolo "a margine", di essenziale raccordo fra i racconti fatti a pezzi, i guizzi e gli scarti di senso di questa grande metafora teatrale. Una metafora che parla d'una città e d'un teatro, appunto, gravemente malati ma dal passato glorioso, un passato che probabilmente potrebbe tornare a vivere e a sfiorare se solo si riconsignasse il giusto valore alla memoria. *Stefania Maraucci*

ALLA FESTA DI ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Drammaturgia di Emanuele D'Errico e Benedetto Sicca. Regia di Benedetto Sicca. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Giuseppe Avallone. Luci di Luigi Della Monica. Musiche di Tommy Grieco. Con Francesco Aricò, Marialuisa Diletta Bosso, Clara Bocchino, Emanuele D'Errico, Teresa Raiano, Dario Rea, Francesco Roccasecca e i ragazzi del laboratorio Imputéca Recitando. Prod. Tradizione e Turismo, Napoli - Putéca Celidônia, Napoli. CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.

Dj-set techno, pedana circolare, bicchieri e bottiglie da cocktail che ricordano fiale da pozioni, intruglio e veleno. Trucco *dark* sul viso; abiti contemporanei con richiami seicenteschi (stivali, un mantello, il lembo di un'armatura); salti, sudore, energia e trasporto emotivo, gioia e patimento



ROMAEUROPA FESTIVAL

La tragedia borghese di Mundruczó, donne a pezzi nell'Europa reazionaria

PIECES OF A WOMAN, testo e drammaturgia di Kata Wéber. Regia di Kornél Mundruczó. Scene e costumi di Monika Pormale. Luci di Paulina Góral. Musiche di Asher Goldschmidt. Con Izabella Dudziak, Dobromir Dymecki, Monika Frajczyk, Magdalena Kuta, Sebastian Pawlak, Justyna Wasilewska, Julia Wyszynska. Prod. TR Warszawa. ROMAEUROPA FESTIVAL, ROMA.

Autentica e sgomenta verità è intrisa nella scrittura di Kata Wéber, sceneggiatrice per il film e drammaturga per il teatro di *Pieces of a Woman*, visto al Teatro Argentina per il Romaeuropa Festival. Il regista Kornél Mundruczó "inquadra" il testo nella camera del dramma borghese, all'interno della quale, e nella prima parte, le fasi del travaglio sono seguite da angoscianti piani sequenza e restituite all'esterno al pubblico in sala tramite le riprese video proiettate sulle pareti della casa. Dopo la tragedia, le mura vengono smontate dai tecnici che, come servi di scena, costruiscono salotto, cucina e bagno dove si svolgerà la restante azione di rielaborazione del lutto. La scelta di partorire in casa affidandosi alle cure dell'ostetrica, la morte della bambina, l'accettazione del trauma e la strenua volontà di non andare a processo per garantirsi un riscatto palliativo e ipocrita, compongono un'analisi sensibile sull'attualità politica del corpo femminile.

Prima del film, disponibile su Netflix, Mundruczó dirige questo adattamento per il TR Warszawa vincendo prestigiosi premi e muovendo il pubblico alla comprensione del rischio dell'autodeterminazione e del suo valore. Scritta e diretta dai due autori ungheresi e ambientata in Polonia, la vicenda rappresenta quanto l'esacerbazione degli estremismi di destra, in questi due Paesi, leda i diritti umani e la libertà di pensiero, determinando lo stigma sociale e la solitudine. I "pezzi" del titolo, non appartengono solo a Maja, ma alle donne, tutte, e anche all'Europa, fatta "a pezzi" da velleità maschiliste e reazionarie, privata della sua Unione e sonnecchiante in una flemmatica coltre di conservatorismo. **Lucia Medri**



Pieces of a Woman (foto: Natalia Kabanow)

in eccesso, quell'esagerata sentimentalità (ci siamo passati, da adolescenti) che fa di un affetto un destino, di un addio uno strazio insuperabile. Qui il merito di Sicca: aver colto nel *Romeo e Giulietta* il rapporto squilibrato, esasperato e ingestibile che c'è tra gli esseri umani e le proprie passioni quando queste diventano l'unica ragione per vivere, oltre ogni norma, divieto o misura. Così, attraverso un gruppo d'attori e d'attrici giovanissimo, riav-

viene l'opera: per mezzo di una riscrittura che modernizza il lessico senza dimenticare l'originale e di una regia che inventa altri modi per rendere i temi eterni della tragedia. Come certe battute, dette dall'intera compagnia (perché le questioni di cui si discute riguardano tutti loro e ognuno di noi); le domande che ci vengono rivolte direttamente (Cos'è l'amore? Come si fa a dirsi addio? Come s'affronta il dolore dovuto a una perdita lancinante e inat-

tesa?); alcune immagini, davvero belle: il modo in cui finisce Mercuzio, sbraitando e danzando; la maniera in cui muore Giulietta (avvelenandosi col fiato di Romeo, già deceduto). Bene gli interpreti, credibili nel prendersi carico dei ruoli e della trama; merita una nota il sonoro di Tommy Grieco, tra musica-disco e l'eco metallico di adulti e genitori: ridotti a pure voci, imponenti ed estranee a questa vicenda in cui è vittima un'intera generazione, la più acerba. **Alessandro Toppi**

CONFINI, ideazione di Davide Sacco e Agata Tomsic. Testo di Ian De Toffoli. Drammaturgia di Agata Tomsic. Regia e musiche di Davide Sacco. Scene di Eugenio Giorgetta. Costumi di Laura Dondoli. Con Hervé Goffins, Sanders Lorena, Marco Lorenzini, Djbril Mbaye, Agata Tomsic, Emanuela Villagrossi. Prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, Genova - TNL-Théâtre National du Luxembourg - Ravenna Festival - ErosAnteros/Polis Teatro Festival, Ravenna. **CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.**

Confini (edito da Editoria&Spettacolo) ricostruisce le radici istituzionali, retoriche, socio-culturali e finanziarie dell'Unione Europea: dalle rovine post-belliche a un ipotizzato futuro intergalattico, passando per i nazionalismi odierni. Lo spettacolo fonde storiografia ed epicità teatrale didattico-brechtiana: così in scena scorrono gli anni, gli eventi e i grandi discorsi pubblici (da Winston Churchill a Ursula von der Leyen) cui fa da contro-narrazione il racconto delle vicende di tre italiani migrati in Lussemburgo e dunque: l'accusa di rubare il lavoro, gli insulti, le paghe da fame, l'impiego in miniera e l'orgoglio, la resistenza e la conquista di una casa, di un futuro, della dignità. Così facendo ErosAnteros ci ricorda quanto sia stata complessa la creazione della «famiglia europea», rimemora che questa creazione si fonda, più che sugli interessi monetari, su ideali di solidarietà e racconta di quanto l'Europa sia stata fatta, prima che da presidenti e deputati, da una moltitudine di donne e di uomini: a forza di sacrifici e privazioni, lavoro e sudore, migrazioni e fatica. Funziona il testo di Ian De Toffoli, più quando parla di passato e presente che quando delinea il futuro; interessante la scelta registica di affidare a Hervé Goffins, Sanders Lorena e Djbril Mbaye il ruolo degli "italia-

ni": ricorda ai razzisti nostrani di quando i cinesi, le polacche e gli africani, eravamo noi e dice, a chi sparerebbe ai barconi, che passare il mare, varcare il confine, è un diritto inalienabile dell'Uomo. **Alessandro Toppi**

VITE DI GINIUS, scritto, diretto e interpretato da Max Mazzotta. Scene di Gennaro Dolce. Costumi di Giada Falcone. Luci e video di Serafino Sprovieri. Prod. Libero Teatro, Cosenza. **CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.**

Vale la pena sacrificarsi per gli altri? O un uomo è un'isola e conta solo per se stesso? *Vite di Ginius* pare un viaggio dantesco a ritroso, che dal futuro distopico ci porta alla Calabria del XIX secolo e nella Roma degli anni Sessanta, ai giorni nostri e poi di nuovo al futuro. In realtà è un sentiero pluribiografico che - ripercorrendo vicende di ignavia e viltà - condivide la possibilità del riscatto morale: siamo l'atto di coraggio di cui non ci ritenevamo capaci, siamo il gesto con cui abbiamo difeso chi aveva bisogno di aiuto, siamo ciò che facciamo per chi ci sta accanto. Max Mazzotta compie il monologo stando in una postazione fatta di schermi su cui scorrono immagini che chiariscono le tappe dell'itinerario; la voce microfonata muta per intensità e toni; i gesti sono da *cuntastorie* moderno. Così facendo ci fa conoscere Za' Popa, spettatrice inerme dell'uccisione dell'amico Ninuzzu; Nanni, incapace di difendere una donna dagli abusi di un criminale; Gianni, che massacrò il fratello. Ma è proprio traversando il dolore, comprendendo cioè quanto meschino possa essere l'uomo per l'uomo, che giungiamo alla catarsi, attraverso la narrazione di un atto di generosità che coincide col finale dello spettacolo. Interessante il testo, anche se a tratti pare dilungarsi in eccesso; di rilievo la mescolanza dei linguaggi impiegati (l'italiano e il dialetto, i versi e il canto, la personificazione attoriale e la testimonialità epica, le proiezioni video e il teatro dei pupi): perché confermano la bravura di Mazzotta; perché ci permettono di comprenderne la poetica pluridisciplinare, il desiderio di sperimentare. **Alessandro Toppi**

In apertura, *Transverse Orientation* (foto: Julian Mommert); nella pagina precedente, *Museo del popolo estinto* (foto: Salvatore Pastore).

Teatro dei Borgia, Sinisi riscrive *Eracle* e *Filottete*

LA CITTÀ DEI MITI. ERACLE, L'INVISIBILE, da Euripide, e **FILOTTETE DIMENTICATO**, da Sofocle. Testi di Fabrizio Sinisi. Progetto e regia di Gianpiero Alighiero Borgia. Con Christian Di Domenico e Daniele Nuccetelli. Prod. Teatro dei Borgia, BARLETTA.

L'Eracle di Euripide è indotto a uccidere i suoi figli da Era tramite i consueti inganni divini. L'Eracle di Gianpiero Borgia, scritto da Fabrizio Sinisi, è un bravo insegnante, appassionato e soddisfatto, che finirà in un gorgo altrettanto tetro. Un lavoro che gli piaceva, una moglie amata, una figlia piccola. Tutto bene finché un'alunno non lo accusa di averle toccato il sedere. Nessuno crede al professore, bisogna dare conseguenza al sospetto e l'insegnante viene sospeso. La situazione peggiora anche in casa, la coppia si separa. Arrivano i pasti alla Caritas, le rinunce. Questo disastro è narrato da Christian Di Domenico con grande spirito di normalità, senza mai calcare sul dramma. È merito non solo dell'interpretazione ma anche della bella e fluente scrittura di Sinisi. Questo tono quotidiano e colloquiale fa poi spuntare gli aghi più appuntiti: quanto è facile annichilire qualcuno?

In *Filottete dimenticato* ci si ritrova in quei bei soggiorni da ospizio: mobili moderni dozzinali, piante da interno che arredano ma non ravvivano, e, regina, la televisione, genio a cristalli liquidi che incanta gli ospiti. Filottete ha una sindrome che dà sintomi dolorosi ma senza causa biologica, impossibile trovarne l'origine. Una malattia che oltre a farti soffrire rischia di farti passar per pazzo. In Sofocle l'uomo viene emarginato per una ferita che si infetta e comincia a puzzare, così tanto da rendere insopportabile la vicinanza del ferito. Anche questo Filottete viene allontanato dalla società. Daniele Nuccetelli rimane in perfetto equilibrio su linee che oscillano tra la solitudine, l'assenza di lucidità, la sopportazione del dolore, una profonda e misurata compassione verso se stesso e gli altri. Lo sguardo dell'attore contiene una tenera commiserazione per l'umanità tutta. Il testo è difficile da personificare, perché non c'è racconto, non c'è sviluppo graduale, c'è invece il subitaneo abisso. *Elena Scolari*

Dall'Albania, una lettera per trovare casa

LETRA, di Ylljet Aliçka. Drammaturgia di Giulia Maria Falzea e Salvatore Tramacere. Regia di Salvatore Tramacere. Scene di Lucio Diana. Musiche di Giorgio Distante. Con Roerd Toçe, Hersjana Matmuja e (violoncello) Jacopo Conoci. Prod. Comune di Barletta - Teatro Metropol, TIRANA - Teatro Koreja, LECCE.

La lettera in questione, *letra* in albanese, ci catapultava dentro il neorealismo degli scrivani che redigevano lettere per i tanti contadini analfabeti, oppure nell'iconica vicenda della stesura della missiva di Totò e Peppino. *Letra*, testo autobiografico di Ylljet Aliçka, ex ambasciatore in Francia, Monaco e Portogallo, sembra portarci da una parte dentro la burocrazia kafkiana dei regimi comunisti e dall'altra dentro *Pinocchio*, con l'aggancio della citazione dell'abecedario e il tardivo finale (riconoscere l'importanza di studio, cultura e scuola). Un maestro scrive per un povero Cristo, un pastore, una lettera all'amministrazione per farsi assegnare finalmente, dopo tanti anni che la chiede, una casa popolare perché la sua è insalubre e ci piove dentro. La regia puntuale di Salvatore Tramacere vede al centro di un quadrato con sopra alcune scritte (un tappeto-lettera) un unico attore, il giovane Roerd Toçe leggermente acerbo con la difficoltà del recitare non nella sua lingua madre (a tratti in albanese), impegnato nelle due voci, una lampadina che gli cala sulla testa come fosse un interrogatorio, una sedia (da elementari) microfona che amplifica, come grotta ancestrale, ogni minimo graffio, sfioramento e strofinamento. C'è poesia e frustrazione nell'incontro tra questi due mondi lontani, e c'è la rassegnazione più tragica nella sconfitta contro il sistema paludato del Governo che, nel suo immobilismo, nega ai poveri anche l'ascolto. Il pastore non ha voce sociale, non ha diritti, è un reietto, un derelitto. Una parabola amara, una leggenda senza *happy end*, l'impotenza che si fa carne dove la casa che manca è quel rifugio civile assente, quella solidarietà scomparsa, quella vicinanza tra gli uomini estinta. *Tommaso Chimenti*



Cumpanaggiu. Il pane e il resto (foto: Edoardo Winspeare)

Koreja, il companatico che girerà il mondo

CUMPANAGGIU. IL PANE E IL RESTO, di Paolo Pagliani e Salvatore Tramacere. Traduzione di Anelka Vulic. Regia di Salvatore Tramacere. Scene, costumi e luci di Luca Ruzza e Zeno Maria Ruzza. Con Giorgia Coccozza, Carlo Durante, Maria Rosaria Ponzetta, Giulia Maria Falzea/Anelka Vulic, Paolo Pagliani. Prod. Teatro Koreja, LECCE.

Raccontare l'Italia attraverso il teatro. Fuori dagli stereotipi, dai cliché. Si chiama "Vivere all'italiana" l'idea del Ministero degli Esteri che ha selezionato una quindicina di progetti per portare nel mondo, grazie al palcoscenico, pezzi importanti del nostro Paese. Tra questi spettacoli, che gireranno tra gli Istituti di Cultura italiani, *Cumpanaggiu* (companatico) a cura dei Cantieri Koreja leccesi, è un vero e proprio viaggio, tutt'altro che folcloristico, dentro il grano, il frumento che si fa pane, il sale grosso, l'olio di questa terra, il Salento che regala sorprese e non soltanto sole, mare e vento. Una pièce che abbina, con cura e raffinatezza, tecnologia (due schermi), musica (taranta), video (gli olivi abbattuti causa Xylella), una traduttrice che gioca con le parole, interventi in streaming e due giovani aiutanti. Se il prof si chiama Candido Impasto, se i due ragazzi sono Luigi Contatore e Madia Connessa, il play ci racconta con garbo, gentilezza e preziose informazioni scientifiche, di tradizioni e storia, la lavorazione secolare della civiltà messapica, degli elementi che contribuiscono al miracolo del pane

delle Murge. Un racconto poetico che si sofferma sulla biodiversità della terra, il tufo e i suoi minerali, la tramontana e lo scirocco. Per trenta spettatori alla volta, che possono toccare il grano come il sale grosso, il lievito madre e il pane di grano duro, i cereali, la frisella. Con le parole ci portano dentro le processioni, le lampare e i pesci caduti nella "scapece". Una pièce intelligente che tocca il pane come i suoi accompagnamenti, appunto il titolo: il pomodoro o il lampascione, per finire con il Negramaro, vino prima che band. Un teatro sensoriale, da mangiare. Gli stranieri impazziranno, ma questi profumi e ricordi faranno sobbalzare anche gli italiani. *Tommaso Chimenti*

Gioco al massacro tra Reza e Polanski

PICCOLI MASSACRI FUORI PORTA, tratto da *Il dio del massacro* di Yasmina Reza. Regia e interpretazione di Michele Cipriani, Arianna Gambaccini, Saba Salvemini, Annika Strøhm. Prod. Areté Ensemble e Gambaccini/Cipriani, Giovinazzo (Ba). TEATRI DELLA CUPA, NOVOLI (Le).

Una bella sfida quella proposta dalle compagnie pugliesi Areté Ensemble e Gambaccini/Cipriani nel voler mettere in scena *Piccoli massacri fuori porta* tratto da *Il dio del massacro*, densissimo testo di Yasmina Reza - già trasposto in maniera significativa sia in teatro e soprattutto per il cinema con il celebre *Carnage* di Roman Polanski - dove la scrittrice e drammaturga francese si addentra nelle relazioni sociali di due coppie piccolo-

borghesi di genitori che si ritrovano un pomeriggio a dirimere una questione nata dal ferimento di uno dei loro figli per colpa dell'altro. Per due ore assistiamo a un vero e proprio gioco al massacro che si instaura non solo tra le due coppie, ma anche al loro interno e rispetto ai figli. Nello spettacolo, così, in una scenografia essenziale, la densità della parola, giocando a rimpiattino con se stessa, si insinua prepotentemente in un confronto serrato di ripicche, insinuazioni, maldicenze, sbotti di rabbia e di finte benevolenze, tali da fare emergere le contraddizioni e i paradossi dei protagonisti. Michele Cipriani, Arianna Gambaccini, Saba Salvemini e Annika Strøm in modo coerente e plausibile sono bravissimi nel condurci nel bel mezzo del turbinio di una disputa senza fine, che termina in un silenzio estenuante e da cui nessuno risulta vincitore. *Mario Bianchi*

Con l'ironia e la musica, si conquista Canterville

IL FANTASMA DI CANTERVILLE, di e con Angela De Gaetano. Regia di Tonio De Nitto. Scene di Porziana Catalano. Costumi di Lapi Lou. Luci di Davide Arsenio. Musiche di Paolo Coletta. Prod. Factory Compagnia Transadriatica, Lecce. TEATRI DELLA CUPA, NOVOLI (Le).

Chi di noi non si è mai imbattuto ne *Il fantasma di Canterville*, il piacevolissimo racconto umoristico scritto da Oscar Wilde nel 1887, vera e propria divertente parodia delle storie di fantasmi, ma non solo, anche metafora un po' impudente della differente civiltà di due mondi che si presentano, apparentemente, con la stessa lingua. La trama ha infatti come protagonista la famiglia americana degli Otis, che si avventura nell'acquisto di un castello in Inghilterra, abitato da un fantasma, quello di sir Simon di Canterville, costretto a vagare nelle stanze del maniero per tutta l'eternità per aver ucciso la moglie. Nello stile ironico e sarcastico di Wilde, scopriremo subito che a fare le spese di questo incontro, non saranno i numerosi componenti della famiglia americana, ma il povero fantasma, vessato da tutti. L'unica ad averne pietà è la giovane Virginia, che stringe con lui persino un rapporto di affetto, spez-

zando così l'incantesimo che lo costringeva a vagare da secoli nel castello. A narrarci la storia nello spettacolo di Factory Compagnia Transadriatica, immersa nelle musiche originali di Paolo Coletta, che, anche attraverso rumori ed effetti sonori, seguono emotivamente tutte le vicende raccontate, è proprio Virginia, a cui presta corpo e voce una poliedrica Angela De Gaetano. La protagonista, condotta da Tonio De Nitto, ci consegna tutta la divertente pregnanza di questa storia senza tempo avvalendosi di una gustosissima ironia, immersa nelle scene di Porziana Catalano che, in modo raffinato e non invasivo, con pochissimi elementi, ci trasportano direttamente nel castello di Canterville. *Mario Bianchi*

Pinocchio teppista moderno in una Sicilia matrigna

PINOCCHIO, di Franco Scaldati. Adattamento, regia, scene e costumi di Livia Gionfrida. Luci di Gaetano La Mela. Con Aurora Quattrocchi, Alessandra Fazzino, Manuela Ventura, Cosimo Coltraro, Serena Barone, Domenico Ciaramitaro. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.

Se ha un merito, tra gli altri, questo *Pinocchio* di Livia Gionfrida, è quello di liberare un potenziale poetico che è sì, idiomaticamente scaldatiano, ma attinge altresì a secoli di teatro che ogni spettatore è libero di interpretare. Sullo sfondo c'è la ricerca di uno dei più grandi drammaturghi siciliani sin dal folgorante *incipit*, con una Fata Turchina dai capelli imma-

colati (una straordinaria, immensa Quattrocchi) che guarda verso le stelle, si fa tramite con chi non c'è più e lo interroga pensosa: «Questo non è tempo di poeti. Hai fatto bene ad andartene!» Eppure di poesia ce n'è tanta, in questo «cimitero di parole» da cui prendono vita personaggi in cerca d'attore, sullo sfondo di una Sicilia madre e matrigna, luogo immaginario e immaginifico in cui tutto nasce, tutto ha fine. Per questo Gionfrida sviluppa uno *Stationendrama* inevitabilmente - e talora fin troppo - privo di coerenza, perché dal buio emergono storie, personaggi, perfino stili di recitazione eterogenei: con un Geppetto (Ventura) che sembra farsi carico delle sofferenze del mondo, un Pinocchio (Ciaramitaro) che è autentico teppista, e un gigantesco Mangiafuoco (Coltraro) cui è demandato l'antico rito del teatro nel teatro, Cotrone capace di accendere un arsenale di fantomatiche apparizioni prima di incendiarsi egli stesso. E ci sono pure Fazzino e Barone a dar corpo e voce a Lucignolo e al Grillo parlante come ai carabinieri; ma che sono pure, di nuovo e sempre, Totò e Vicè come Hamm e Clov, frammenti e memorie di Shakespeare e di Pirandello, di Beckett e di De Filippo, protagonisti di una festa di paese che sembra di Emma Dante. Pinocchio non è più (solo) il burattino collodiano, ma l'istinto alla ribellione che alberga dentro ognuno di questi personaggi, li fa essere uno, nessuno e centomila, anime inquiete pronte a sferrare calci per narrare il presente, ma capaci di trovare il coraggio per risollevarlo lo sguardo e proclamarsi spiriti liberi. *Giuseppe Montemagno*

Storie d'amore e d'appetito: un dramedy mediterraneo

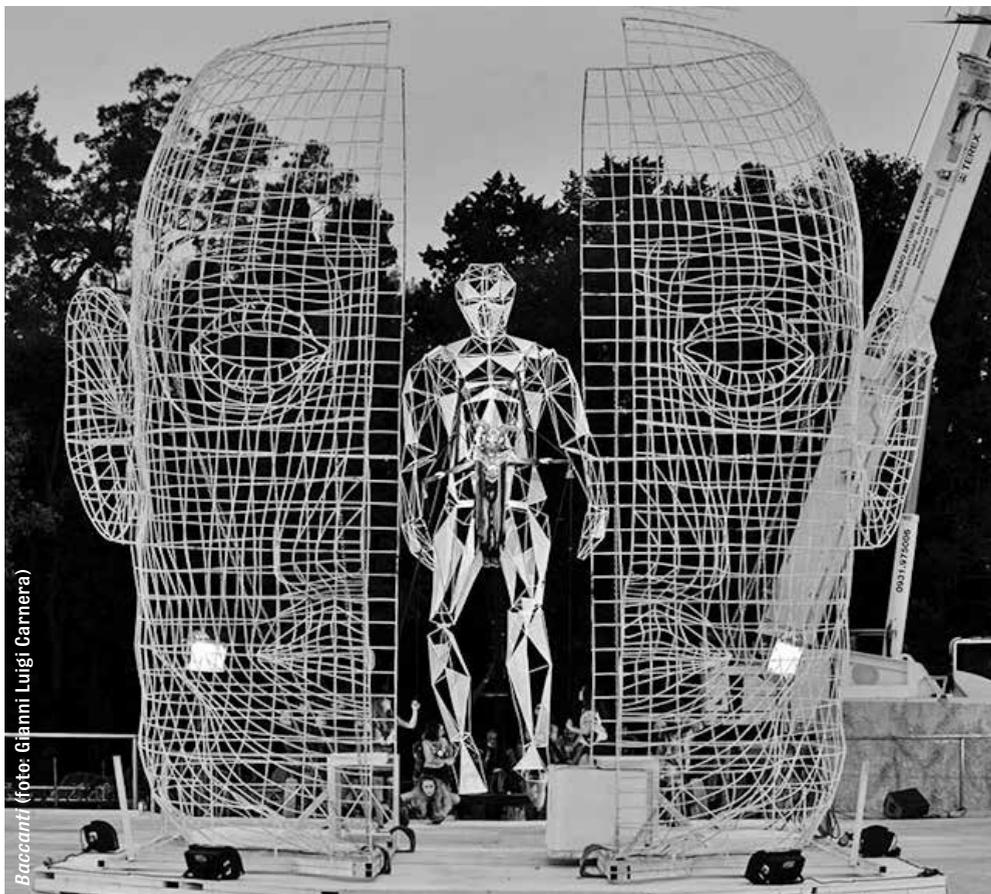
LA PACCHIONA, da *Fat Pig* di Neil LaBute. Traduzione e adattamento di Marcello Cotugno e Gianluca Ficca. Regia di Marcello Cotugno. Scene e costumi di Luigi Ferrigno e Sara Palmieri. Luci di Gaetano La Mela. Musiche di Luigi Leone. Con Federica Carruba Toscano, Paolo Mazzarelli, Alessandro Lui, Chiara Gambino. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.

Ingolla arancine e sfincioni, panelle e crocchè come se non ci fosse domani: simpaticamente *oversize*, Elena fa la bibliotecaria e a pranzo, casualmente, incontra Tommaso, impeccabile professionista milanese alle prese con l'insalatina scondita d'ordinanza. Tra i due il *feeling* è immediato e quasi subito nasce un'attrazione dapprima soltanto intellettuale, ma presto anche fisica, nonostante l'evidente distanza tra i due: lui prestante e atletico, lei visibilmente "pacchiona", che in palermitano è termine dispregiativo, mentre a Catania si associa a una donna irresistibile. Gioca su questa apparente contraddizione Marcello Cotugno, regista e autore dell'adattamento di uno dei testi che compongono la *Trilogia della bellezza* di Neil LaBute, facendo affidamento su un'atemporalità d'impianto, passibile di declinazioni locali e qui traspunta nella Palermo bene, apparentemente aperta ed evoluta. L'intesa tra i due deve però fare i conti con un caso di patente *body shaming*: per la sua scelta, Tommaso (un disinvolto, spigliato Mazzarelli) sarà oggetto di scherno da parte di Carlo (Lui), segreto rivale, e soprattutto di Patrizia (Gambino), con cui ha avuto una precedente relazione e che adesso è sua superiore in azienda. Infagottata per diventare una taglia forte, l'Elena di Carruba Toscano rigira il coltello nella piaga, non arretra di fronte alle difficoltà di una relazione che deve fare i conti con un ideale di bellezza da cui entrambi vorrebbero affrancarsi, ma che in realtà ne condizionerà il rapporto. Apparentemente scevro da pregiudizi, Tommaso incarna la prospettiva in cui tendenzialmente s'identifica lo spettatore, ma che si sgretola con il progredire di un *dramedy* che ibrida dialoghi brillanti a riflessioni ben più ulceranti, tragicamente universali. *Giuseppe Montemagno*



Il fantasma di Canterville (foto: Eliana Manca)

Siracusa, Livermore e Padrissa: due a zero per le tragedie



La storia non insegna, il mito si ripete. Di corsi e di ricorsi storici è finemente, fittamente intessuto l'ipertesto registico di Davide Livermore, alle prese con gli ultimi due capitoli di un'*Oresteia* destinata a ultimarsi fra un anno. Storia antichissima eppur recente, quella di *Coefore/Eumenidi*, che riemerge da una spessa coltre di neve, tra fasti *d'antan* e ricordi di feste interrotte. Il sacrificio di Ifigenia trova eco in quello di Mafalda di Savoia, con la silente connivenza del re suo padre: ed è subito il Visconti della *Caduta degli dei*, fino allo stesso Livermore di *Attila*, in una sorta di archivio possibile della *décadence*. Abilmente sfrondate, le due tragedie diventano un thriller incalzante e angosciante di un'umanità sul ciglio del baratro, che ruota intorno al tumulto di Agamennone, fonte di ogni sciagura, *avatar* perennemente in guardia dal grande occhio che domina la scena: per osservare l'attentato organizzato da un Oreste (Sartori) umbratile e vendicativo ai danni di una Clitennestra (Marinoni) che riassume il fascino delle grandi dive del cinema muto, e di un tracotante Egisto (Santospago) che arriva in scena con una Lancia

Aprilia. Dominato da un'Athena (Marescalchi) di grande incisività, il giudizio è dominato da tre sinuose Erinni-Eumenidi (Fernandez, Gravina, Moricca) in *paillettes* a circuire un Apollo (Judica Cordiglia) *dandy* dalla giustizia fin troppo parziale: per ricordare quanti - da Falcone alle vittime dell'11 settembre - hanno saputo essere *Heroes*, «just for one day», sulle note di Bowie ed Eno.

Più ampio è lo spettro di suggestioni dispiegato nelle *Baccanti* "furere" di Carlus Padrissa, al debutto siracusano. La scena è interamente occupata da tre gigantesche installazioni: un colosso con corna da toro, una delle metamorfosi di Dioniso; un manichino anatomico da cui precipita un feto, per ricordare la nascita del dio da una coscia di Zeus; e infine una gigantesca scatola cranica, dall'impianto alveolare, che diventa "scena" degli interrogativi della tragedia. Lo scontro tra Dioniso e Penteo (Graziano) diventa contrapposizione tra terra e cielo, certezza e dubbio, conformismo e diversità: nasce dal confronto con un dio androgino, che in Lavia assume tratti cangianti, imprevedibili, mercuriali, sin dalla definizione di una par-

COEFORE/EUMENIDI, di Eschilo. Traduzione di Walter Lapini. Regia di Davide Livermore. Scene di Davide Livermore e Lorenzo Russo Rainaldi. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Antonio Castro. Musiche di Andrea Chenna. Con Giuseppe Sartori, Laura Marinoni, Olivia Manescalchi, Anna Della Rosa, Giancarlo Judica Cordiglia, Maria Grazia Solano, Stefano Santospago, Maria Laila Fernandez, Marcello Gravina, Turi Moricca, Gaia Aprea, Alice Girolini, Valentina Virando, Sax Nicosia, Spyros Chamilos.

BACCANTI, di Euripide. Traduzione di Guido Paduano. Drammaturgia di Toni Garbini e Michele Salimbeni. Regia, scene, luci e musiche di Carlus Padrissa. Costumi di Tamara Joksimovic. Coreografie di Mireia Romero Miralles. Con Lucia Lavia, Linda Gennari, Stefano Santospago, Ivan Graziano, Antonello Fassari, Spyros Chamilos, Francesca Piccolo, Antonio Bandiera, Simonetta Cartia, Elena Polic Greco.

NUVOLE, di Aristofane. Traduzione di Nicola Cadoni. Regia di Antonio Calenda. Coreografie di Jacqueline Bulnes. Luci di Luigi Biondi. Scene e costumi di Bruno Buonincontri. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Nando Paone, Massimo Nicolini, Stefano Santospago, Antonello Fassari, Galatea Ranzi, Daniela Giovanetti, Stefano Galante, Jacopo Cinque, Alessio Esposito, Matteo Baronchelli, Rosario D'Aniello.

Prod. Inda, Siracusa. LVI STAGIONE DEL TEATRO GRECO, SIRACUSA.

titura vocale di strepitoso, potente impatto espressivo. La vendetta di Dioniso s'insinua nella società come nella cavea, conquistata al grido di menadi dalla partecipazione acrobatica, espressione di un disagio urbano che valica i confini di genere: «Todos somos Baco», campeggia su uno striscione rosso, in uno dei momenti *kolossal* della tragedia. L'Agave di Gennari diventa tragica testimonianza dello sgretolarsi di ogni sicurezza, ma anche accorato grido di dolore per i femminicidi, per una libertà di scelta sessuale che appare ancora come rivoluzionaria.

Nell'ambito di una confortevole tradizione si muove invece Antonio Calenda per delle *Nuvole* in cui lo Strepisade di Paone fatica a sostenere tutto il peso dello spettacolo. Rimangono sprazzi di comicità (il «reddito di contadinanza»), suggestioni garbatamente beckettiane, accenni al varietà e alla macchietta, tutto un repertorio leggerissimo come gli arguti, vaporosi costumi del coro: tutto un «blablatorio» a cui viene associato il vacuo filosofare di Socrate (Fassari), ma che rischia di fagocitare anche il resto della commedia. *Giuseppe Montemagno*

Generazioni, culture, abilità in dialogo sui palcoscenici dei festival di danza

Se in Biennale la nuova direzione di McGregor apre a inedite contaminazioni internazionali con l'Africa di Germaine Acogny (Leone d'Oro), a Cremona, Torino, Bassano, Rovereto e Bolzano gli artisti si confrontano con il presente, le sue ombre (molte) e le sue luminose potenzialità.



TRIPTYCH. THE MISSING DOOR. THE LOST ROOM. THE HIDDEN FLOOR, ideazione, regia di **Gabriela Carrizo e Franck Chartier**. Scene di **Gabriela Carrizo e Justine Bougerol**. Costumi di **Seoljin Kim, Yi-chun Liu, Louis-Clément Da Costa**. Luci di **Tom Visser**. Con 8 performer. Prod. **Peeping Tom**, Belgio e altri 11 partner internazionali. **TORINODANZA FESTIVAL, TORINO**.

La maturità e la professionalità di una compagnia si misurano anche dalla capacità di ripensare lavori precedenti rivestendoli con un abito rinnovato. Così la vulcanica coppia Carrizo/Chartier ha rielaborato tre brevi pezzi creati per il Netherlands Dans Theatre cucendoli in uno spettacolo coeso, pervaso da allucinata oniricità e caratterizzato da crescente cupezza. Tre differenti scenografie - i cambi avvengono a vista e la presenza attiva dei performer consente una conse-

quenzialità non pretestuosa - per dare corpo a un incubo prolungato e di crescente drammaticità: un corridoio su cui si aprono varie porte, una stanza dominata da un grande letto, uno spazio aperto delimitato da tavolini e sedie. Visioni debitorie tanto del cinema quanto delle arti visive - la parte finale cita esplicitamente l'oscura pittura fiamminga - e animate da una coreografia che scivola nell'acrobazia, nella recitazione e in illusionistico equilibrio. Due cadaveri - un uomo affondato su una poltrona, una donna distesa prona, le gambe disarticolate - aprono e chiudono la prima parte ma in realtà attraversano, quali disorientati fantasmi, tutto lo spettacolo. Un uomo in lacrime traghetta dal secondo all'ultimo tempo e il pianto diventa l'acqua che piano piano allaga il palcoscenico, sul quale gli infaticabili e impeccabili interpreti, seminudi, ricadono e si contorcono, anime incredole dell'esiziale destino che è stato loro riservato. Lo *humour*, benché in-

discutibilmente nero, che è cifra dei Peeping Tom, si fa strada in rarissimi frangenti in questo allestimento articolato e intimamente tragico, buio e disperante. *Laura Bevione*

CHAPTER 3. THE BRUTAL JOURNEY OF THE HEART, creazione di **Sharon Eyal**. Cocreazione di **Gai Behar**. Costumi di **Maria Grazia Chiuri (Christian Dior Couture)**. Luci di **Alon Cohen**. Musiche di **Ori Lichtik**. Con **Clyde Emmanuel Archer, Keren Lurie Pardes, Rebecca Hytting, Darren Devaney, Guido Dutlih, Alice Godfrey**. Prod. **L-E-V Dance Company**, Tel Aviv - **Torinodanza Festival - Teatro Stabile di Torino e altri 8 partner internazionali**. **TORINODANZA FESTIVAL, TORINO**.

Terza parte della trilogia che la coreografa israeliana ha dedicato al vischioso e sfaccettato tema dell'amore - i primi due capitoli erano *Ocd Love* e *Love Chapter 2* - questo nuovo

spettacolo è realmente un itinerario "brutale", ossia realistico e affannato, senza concessioni al romanticismo da cioccolatini, nel brumoso microcosmo del cuore. Sulla scena spoglia, immersa non a caso nel fumo, i sei ballerini - avvolti nelle eleganti tutine disegnate dalla direttrice artistica di Dior e contraddistinte da un ingombrante cuore rosso fiammante - appaiono di schiena, i corpi mossi quasi da ritmiche scosse elettriche. Assecondando vitalisticamente una colonna sonora che accosta techno e classica, latino-americana e jazz, pop e blues, i danzatori - apparentemente omologati dal costume unisex eppure capaci di imprimere ciascuno il segno della propria personalità nel rigore dei movimenti - affrontano quei molteplici ostacoli che privano di placida - e forse noiosa? - linearità il viaggio dell'amore. Pochi duetti interrompono una coreografia sostanzialmente corale, che procede ora per variazioni minime, ora con brevissime pause segnate dal buio, ora con decise accelerazioni e modificazioni di umori drammaturgici. Una partitura non rettilinea, dunque, e nondimeno coerente nel suo intento di incarnare nei corpi dei danzatori quella perenne guerra a bassa intensità che è l'altro volto - quello reale - di ogni rapporto amoroso. Ecco dunque che i movimenti rimandano a tensione trattenuta e conflitto aperto, ma pure slancio passionale e momentanea serenità. Cinquantacinque minuti di danza tecnicamente inapprensibile e tuttavia informata di positivo accanimento emotivo: in sintesi professionalità e cuore - non è un caso che Eyal abbia battezzato la sua compagnia *lev*, in ebraico, appunto, "cuore". *Laura Bevione*

FIGLI DI UN DIO UBRIACO, ideazione e coreografia di **Michela Lucenti**. Drammaturgia di **Maurizio Camilli ed Emanuela Serra**. Musiche di **Claudio Monteverdi, Barbara Strozzi, Salomone Rossi, Isabella Leonarda**. Solisti dell'orchestra **Monteverdi Festival - Cremona Antiqua**, diretta da **Antonio**

Greco. Con Michela Lucenti e altri 11 performer. Prod. Balletto Civile, La Spezia - Fondazione Tpe, Torino - Fondazione Cantiere Internazionale d'Arte, Montepulciano (Si). FESTIVAL MONTEVERDI, CREMONA - TRAMEDAUTORE, MILANO.

Michela Lucenti mette in scena un'umanità dolente e colorata, compone una serie di quadri viventi che raccontano di un lavoro che non c'è, di relazioni che s'infrangono, di identità liquide, di amore e dolore, di fatica e di sogni. Tutto è sgargiante, i personaggi sembrano fuoriuscire da un videogioco - Lucenti è una sorta di Mario Bros con tanto di tuta da operaio - hanno qualcosa di inautentico, di artificioso, eppure, dietro quell'artificio, c'è un concentrato di vita che lascia senza fiato e che nei madrigali di Monteverdi trova una scottante colonna sonora. Come in una continua variazione jazzistica sul tema, il quotidiano e il festivo si alternano, il lavoro che umilia e prostra il corpo come il lavoro che non c'è e cancella l'uomo. Si susseguono sketch di ironica amarezza, scenette buffe, caricaturali, laddove il segno coreografico secco e inappellabile definisce e sfuma, dice e non chiude ciò che siamo e, soprattutto, ciò che vorremmo essere. La realtà è edulcorata dallo sbalzo, il lavoro è il sogno di fare il calciatore con indosso la maglia dell'Inter, nonno (Maurizio il padre di Michela Lucenti) e bambina (la piccola Era Affini) sono l'alfa e l'omega, sono le età della vita. Inutile cercare un prosieguo narrativo, inutile cercare un solo finale, ce ne sono tanti fino a chiudere in maniera secca con l'affermazione: «Ho sbagliato!». E si vorrebbe che ci fosse un'altra possibilità, un'altra scena. E in fondo ciò che chiedono questi *Figli di un Dio ubriaco* è cantare con la voce meravigliosa di Lucenti la canzone di Vasco Rossi, *Senso*, un senso che non si trova, che lo sguardo dello spettatore deve ricomporre. I buchi presenti nella drammaturgia rendono il lavoro imperfetto, come la vita. *Nicola Arrigoni*

MISS LALA AL CIRCO FERNANDO, ideazione di Chiara Frigo. Drammaturgia di Riccardo de Torrebruna. Con Marigia Maggipinto. Prod. Zebra, Venezia - Csc di Bassano Del Grappa. B.MOTION DANZA, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

La memoria del corpo è una ricchezza grandissima che ciascuno possiede, unica e affascinante, difficile da tramandare. Un'interprete dello storico Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch come Marigia Maggipinto la riaccende ed esprime tutta la sua potenza in *Miss Lala al Circo Fernando*, una performance intima, ideata dalla coreografa Chiara Frigo, il cui titolo fa riferimento a un dipinto di Edgar Degas. Miss Lala fu una delle muse ispiratrici del pittore francese, e come la pittura di Degas fu testimonianza poetica del mondo ballettistico, così la fotografia di scena ha documentato la grande poesia delle opere firmate dalla coreografa tedesca, scomparsa nel 2009. Accessibile a un ristretto gruppo di spettatori, la performance è a ogni sua replica una nuova epifania: variano i contenuti, resta ferma la struttura. A pochi centimetri dal pubblico, una trentina di foto immortalano Pina Bausch in svariati momenti della sua vita quotidiana, che intrecciano in misura diversa anche quella di Marigia Maggipinto, pronta a svelare le storie nascoste dietro alcune di quelle immagini, scelte a turno dagli spettatori. L'emozione del racconto fluisce in sequenze autentiche dello stile bauschiano. Memorabili moduli coreutici incarnano, così, un passato diventato mitico. È un po' come trovarsi di fronte a delle reliquie vive, che gli appassionati sanno di sicuro apprezzare, ma le parole, le immagini e i movimenti che la danzatrice alterna sarebbero in grado di catturare e ammalciare anche lo sguardo vergine di un bambino. *Renata Savo*

CHAMELEON, di e con Joseph Simon. Drammaturgia di Merel Heering. Costumi di Min Li. Luci di Quintus. Musiche di Magnetic Minds e Abuse Junction. Prod.

Dansateliers, Rotterdam (NI) - Azkuna Zentroa, Bilbao (Es). B.MOTION DANZA, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

C'è fluidità nella danza, ma anche una "danza fluida", nella coreografia del camaleontico Joseph Simon, danzatore francese residente in Olanda, i cui stili, i tanti che lui conosce e ha praticato, si mescolano senza soluzione di continuità. L'Olanda è soltanto uno dei Paesi in cui Simon ha investito gli anni della sua formazione. Affamato conoscitore di culture, ha vissuto anche in Giappone e in Germania, e le numerose lingue straniere apprese non sono che un riflesso del suo desiderio di praticare forme plurali di espressione anche in silenzio, attraverso la danza. Da quella classica, alla break dance, alle danze latino-americane, nella sua partitura di movimenti e di ritmi diversi, uno stile è inserito dentro l'altro: in ogni singola configurazione del corpo, Simon ne isola delle parti, come il tronco e il bacino, per restituire immagini di una "danza fluida" dove le tecniche si confondono. Vi è un morbido virtuosismo nella scelta dei movimenti da eseguire, una leggerezza singolare. C'è sia la grazia della danza accademica, sia la sinuosità delle articolazioni tipica di certi *freestyle* della break dance. È come se il corpo fosse suddiviso in sezioni: a ciascuna di esse attribuisce la caratteristica di una tecnica di danza; così, per esempio, le gambe divaricate e sospese tenendosi in equilibrio a testa

in giù, con i palmi delle mani sul pavimento, hanno le punte dei piedi tese come nel ballerino classico, generando un "ibrido" contemporaneo. Persino il finale è un *fade out*, da uno stile a un inchino. Per prendersi il meritato applauso. *Renata Savo*

LA GRAZIA DEL TERRIBILE, di e con Stefania Tansini. Costumi di Stefania Tansini. Suono di Claudio Tortorici. Prod. Nexus 2019, Bologna. B.MOTION DANZA, BASSANO DEL GRAPPA (Vi) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, ROSIGNANO MARITTIMO (Li).

Stefania Tansini, trent'anni, è uno di quei nomi italiani nel panorama attuale delle *performing arts* sul cui fenomeno saremmo pronti a scommettere: non si esaurirà nel giro di pochi anni. Sa esprimere con grande chiarezza le sue idee di movimento, c'è una coerenza lodevole tra ciò che presenta in scena e la definizione personale di ciò che mostra. Nulla viene lasciato al caso, nemmeno il titolo, nel solo da lei firmato e interpretato, *La grazia del terribile*, che potrebbe anche essere - proprio per la chiarezza espressiva - una sorta di Manifesto della sua poetica. A vederla danzare, nerovestita, in silenzio su un palcoscenico avvolto nella semioscurità, si avverte la linearità di un dialogo: fra un corpo che si sposta percorrendo traiettorie sulla superficie con rigore matematico e una dimensione totalmente libera e poetica, in cui si sfrut-





tano appieno tutte le potenziali configurazioni cinetiche dello stesso corpo. L'immagine che viene in mente è quella del cubo di Rubik: raggiungere l'omogeneità dei colori su ciascuna delle sei facce passando attraverso un numero esatto di configurazioni. Così il corpo snodabile di Stefania Tansini - gambe e braccia che davanti o dietro la schiena si incrociano in posizioni non confortevoli - crea *frame*, istanti spigolosi all'interno di moduli fluidi di movimento, restituendoci sequenze coreografiche di una completezza sorprendente, raffinata, elegante, ma anche un carattere animalesco e diabolico. Una ricerca estetica forte, chiara e riconoscibile quella della Tansini, destinata a futuri e stimolanti sviluppi. *Renata Savo*

GLI AMANTI, coreografia di Adriano Bolognino. Musiche di Akira Rabelais. Con Rosaria Di Maro e Giorgia Longo. Prod. Anghiari Dance Hub, Anghiari (Ar). **B.MOTION DANZA**, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Gli amanti sono rappresentati come due corpi speculari, simmetrici, dai movimenti decisi e all'unisono, nella coreografia di Adriano Bolognino per l'interpretazione di Rosaria Di Maro e Giorgia Longo, che prende ispirazione da un istante diventato eterno: il calco, ritrovato a Pompei, degli amanti che furono seppelliti dalla lava durante la storica eruzione del Vesuvio nel 79 d. C.. Sulla musica solenne di Akira Rabelais, simile a un canto liturgico, le due danzatrici, vestite di tute aderenti

di tessuto sintetico, ricoperte di una fantasia che ricorda i mosaici dell'arte romana, eseguono movimenti di media ampiezza, rapidi ma puntuali, che denotano la sintonia di due anime i cui corpi hanno cessato il loro battito nello stesso istante. Più che il calco di Pompei risalente a oltre duemila anni fa, vengono in mente le sculture di Antonio Canova, del quale è possibile vedere diverse opere in una sala del Museo Civico di Bassano. Sarà per l'amore astratto, ideale, il cui primato è imbattibile nel campo artistico, o per il carattere aulico dell'accompagnamento sonoro; o, ancora, per la fisicità statuaria veicolata dalle due performer, forse persino troppo fredde ed emotivamente distaccate, nonostante il lento avvicinamento reciproco, in quell'abbraccio che fonde e riscalda. Sarà per tutti questi motivi che, in un attimo, immaginiamo quei corpi nello spazio neutro, bianco e luminoso di un museo, magari proprio accanto a delle candide sculture. *Renata Savo*

SOMEWHERE AT THE BEGINNING, ideazione e regia di Mikaël Serre. Coreografia di Germaine Acogny. Scene di Maciej Fiszer. Costumi di Johanna Diakhate-Rittmeyer. Luci di Sébastien Michaud. Musiche di Fabrice Bouillon LaForest. Video di Sébastien Dupouey. Con Germaine Acogny. Prod. Jant-Bi, Senegal. **BIENNALE DANZA 2021, VENEZIA.**

Se "toccare" era lo scopo di Wayne McGregor, all'avvio della sua direzione

della Biennale Danza di Venezia, possiamo affermare: missione compiuta. Dal rapporto organico tra corpo e tecnologie, mostrato nelle diverse installazioni, allo sbocciare del Biennale Colloge, sino agli spettacoli in cartellone, da lui voluti per coniugare diversi stili fino al Leone d'Oro alla carriera per la danza approdato per la prima volta in Africa con Germaine Acogny. Settantasette anni compiuti, la franco-senegalese Acogny, già direttrice del Mudra Afrique fondato a Dakar da Maurice Béjart e attiva con i suoi Jant-Bi ed École des Sables in Senegal tra creazione e formazione, è riconosciuta ormai come madre della danza africana contemporanea. Un'artista sublime e regale che in sé accoglie e sintetizza tecniche e culture diverse, occidentali e africane, come testimoniato dallo spettacolo che ne ha suggellato il Premio, *Somewhere at the Beginning*. Ideato dal regista Mikaël Serre, il lavoro vede la sola Acogny in scena, ma più che tradursi in un ritratto finisce per assumere le forme di un vero e proprio grande affresco, dove aneddoti biografici dell'interprete si intrecciano ai fatti storici. Gesti e movenze telluriche prendono forma nel corpo di Acogny che, da *griot* moderno, aiutata da effetti multimediali e proiezioni video, racconta con trasporto la propria storia personale, incardinata sulla ricerca di un'identità nella società postcoloniale. Tra riti complessi, la matriarca nera evoca in scena i suoi antenati, per vivere poi sotto i nostri occhi il proprio dramma familiare. Accusa in maniera cruda il padre di averle negato il legame con cultura e religione tradizionali per poi puntare il dito contro il maschilismo e la poligamia, incarnati nella figura dell'ex marito, e trasformarsi infine in una Medea d'ebano che declama versi d'Euripide. Uno spettacolo dal forte impatto, *Somewhere at the Beginning*, irrorato dall'aura di Germaine Acogny che, seduta a cavallo tra Africa ed Europa, alla fine sa perdonare, riconciliandosi con i propri antenati per partecipare al grande ciclo della vita. *Carmelo A. Zapparrata*

NEW WORK FOR GOLDBERG VARIATIONS, ideazione di Simone Dinnerstein e Pam Tanowitz. Coreografia di Pam Tanowitz. Costumi di Reid Bartelme e Harriet Jung. Luci di Davison Scandrett. Musiche di J.S. Bach

(*Variazioni Goldberg*), eseguite al pianoforte da Simone Dinnerstein. Con Pam Tanowitz Dance. Prod. Duke University e Montclair State University (Usa). **BIENNALE DANZA 2021, VENEZIA.**

Grandi le aspettative per la prima apparizione in Italia di Pam Tanowitz. A precedere la coreografa americana era stato, infatti, l'eco dei numerosi premi e riconoscimenti da lei ottenuti nei Paesi anglosassoni, così come le prestigiose commissioni avute dal New York City Ballet, dal Royal Ballet di Londra e dall'Australian Ballet. Cinquantunenne di base a New York e dal 2000 attiva con la propria compagnia, la Pam Tanowitz Dance, ha presentato in prima europea il suo *New Work for Goldberg Variations*, lavoro che ci spinge a fare diverse riflessioni, necessarie alla sua comprensione. Cresciuta nel solco della *modern dance* e della coreografia americana in senso lato, Pam Tanowitz propone una sorta di calcolo combinatorio tra i suoi otto danzatori e Simone Dinnerstein, quest'ultima seduta al pianoforte posto al centro della scena quale sorgente viva da cui attingere linfa ed energia. Ne emerge un lavoro di stampo formalista, dove i riferimenti a Paul Taylor, Mark Morris, Jerome Robbins e Merce Cunningham risultano evidenti. Una linea stilistica, questa, dichiarata dalla stessa coreografa. Purtroppo, alle nostre latitudini gli spettacoli di *modern dance* sono eventi ormai rari e quindi non ci troviamo di certo nel contesto giusto per esperire al meglio il fine lavoro di cesello di Pam Tanowitz. Vestiti da costumi semi-trasparenti e dai colori vivi, i danzatori intessono in risposta alla musica una partitura coreografica che vive di continue aperture e chiusure, pulsante come il respiro, tra giochi d'incastro e momenti mimetici in un flusso d'arte vivo, dove anche sedersi nello stesso sgabello della pianista è concesso. *Carmelo A. Zapparrata*

HARD TO BE SOFT-A BELFAST PRAYER, ideazione e coreografia di Oona Doherty. Scene e luci di Ciaran Bagnall. Suono di David Holmes. Con Oona Doherty, 8 ragazze locali, John Scott e Sam Finnegan. Prod. Gabrielle Veysiere/Oona Doherty Dance Company, Parigi - O.D Works/Prime Cut. **BIENNALE DANZA 2021, VENEZIA.**

La capacità di unire sacro e profano, santi in estasi paradisiache e teppisti con conti in sospenso verso la società, in un turbinio che fa della danza un'arma tagliente, forgiata dal corpo in movimento così come dalla voce e dalla composizione poetica. Queste le doti di Oona Doherty, giovane coreografa nordirlandese, classe 1986, premiata col Leone d'Argento da Wayne McGregor alla Biennale Danza. Presentato in prima nazionale a Venezia in occasione del Festival, il suo *Hard to Be Soft-A Belfast Prayer* l'ha vista calcare la scena, interprete vigorosa di una preghiera dedicata alla sua terra. Veder danzare Oona Doherty di per sé fa già spettacolo. In giocoso bilico tra femminile e maschile, plasma i propri movimenti come se fossero dei "fotogrammi" in successione, calibrando così di volta in volta sia la velocità che l'energia impiegata. Tra avanzamenti e retrocessioni, il suo corpo fa emergere tutto il dramma delle azioni e delle decisioni umane. Sono, però, fumi e odori d'incenso provenienti da un turibolo ad aprire *Hard to be Soft-A Belfast Prayer*, un'omelia funebre che cede il passo a un limbo diviso in quattro stazioni. Vittima di non si sa quale incidente stradale, un ragazzo dai modi rudi e vestito di bianco (Doherty *en travesti*) è catapultato in scena. Stordito, si sveglia avvertendo dei cori angelici, invecce con movimenti aggressivi, rendendosi poi conto che si sono aperti per lui i cancelli di un Purgatorio alla *Star Wars*. Sotto i nostri occhi passano frammenti di questa vita spezzata per restituire in maniera sagace ricordi e atmosfere, contrasti compresi, della capitale dell'Irlanda del Nord. Prontamente arrivano otto *teenagers* che si dimenano in una *haka* ruggente. Metafora delle studentesse cattoliche, il gruppo femminile disegna croci all'interno del tessuto coreografico per poi lasciare il campo a due uomini possenti che si sfidano in un *match* di sumo cruento, immagini dei contrasti tra padri e figli su politica e tradizioni. Ecco, infine, riapparire l'anima errante vista prima, che, trasformatasi in fasci di pura luce, canta ora le lodi a Belfast da entità sonora sospesa nell'universo. *Carmelo A. Zapparrata*

ROOM WITH A VIEW, di Rone & (La) Horde. Regia e coreografia di (La) Horde. Scene di Julien Peissel. Costumi di Salomé Poloudenny. Luci di Eric Wurtz. Musiche di Rone. Con Ballet National de Marseille. Prod. Théâtre du Châtelet - Ballet National de Marseille - Grand Théâtre de Provence. BIENNALE DANZA 2021, VENEZIA.

Una calorosa e lunga *standing ovation* ha salutato la prima nazionale del Ballet National de Marseille in *Room With a View*, ideato da Rone & (La) Horde. Idee forti, incarnate da un corpo di ballo straordinario che ha brillato come un organismo vivo, pronto a rispondere in maniera corale. Attivo dal 2013, il collettivo francese (La) Horde - composto da Marine Brutti, Jonathan Debrouwer e Arthur Harel - da settembre 2019 ha preso le redini del Ballet National de Marseille, trasformando l'identità dell'*ensemble* attraverso progetti dal forte accento politico sull'essere comunità e sull'impatto delle tecnologie digitali. Una poetica "anarchica" che spazza via gerarchie e steccati tra le arti, riflettendosi sia sulla loro direzione artistica sia sui loro lavori. Prima creazione firmata dal collettivo per la compagnia marsigliese, *Room With a View* nasce grazie alla commissione affidata dal Théâtre du Châtelet al compositore di musica elettronica Erwan Castex, *alias* Rone, presente in scena a mixare ad alti decibel le sue ruggenti sonorità. Il balletto-concerto inizia a scena aperta, con una visione che di per sé è già colossale. Veniamo catapultati all'interno di una cava di marmo bianco dove avviene un *rave*, amplificato dalle luci di sala date a intermittenza. Tra l'eccitamento dei *ravers* diverse azioni feroci prendono forma sotto i nostri occhi. Tentati stupri, atti di sodomia e pericolosi giochi sadomaso ribaltano in continuazione il rapporto tra carnefice e vittima, esprimendo l'esigenza di instaurare a ogni costo un legame con l'altro da sé. Dopo denudamenti e frane, i contrasti si stemperano, amalgamando insieme le varie energie. Una nuova entità emerge così, nel gruppo coeso e compatto, in grado di respingere ogni nemico esterno con cariche telluriche e turbini gestuali. Una serata da ricordare che ha riprodotto con acume in scena la nascita di una comunità. *Carmelo A. Zapparrata*

VENEZIA

McGregor, Jan Fabre e Baryshnikov, installazioni tra danza e video-arte

FUTURE SELF, installazione di Random International. Coreografia di Wayne McGregor. Costumi di Moritz Junge. Con Jacob O'Connell e Rebecca Bassett-Graham. Prod. Made-Berlin & Random International, Londra.

NOT ONCE..., di Jan Fabre. Drammaturgia di Miet Martens. Film diretto da Jan Fabre e Phil Griffin. Musica di Stef Kamil Carlens. Con Mikhail Baryshnikov. Prod. Angelos-Troubleyn/Jan Fabre-Antwerp (Be) - Baryshnikov Productions, New York. BIENNALE DANZA 2021, VENEZIA.

L'installazione, quale strumento per esplorare sia sentieri creativi poco battuti sia nuove modalità di fruizione, è stata una delle pratiche artistiche promosse dalla Biennale Danza di Wayne McGregor. Grazie, infatti, alla *joint venture* tra Biennale Danza e Biennale Architettura, Festival e mostra, varie installazioni hanno animato diversi luoghi della città lagunare, sviluppando interessanti sinergie tra spazi, corpi e multimedia.

Nella suggestiva Sala delle Colonne di Ca' Giustinian, *Future Self* ha creato sculture di luce per evidenziare le varie qualità del movimento umano. Sviluppata dal gruppo Random International insieme all'apporto coreografico di Wayne McGregor, l'installazione plasma degli *avatar* di luce riflettendo il movimento di due performer che danzano sulle musiche di Max Richter. Un dialogo affascinante con il proprio doppio luminoso che anche gli spettatori hanno potuto sperimentare in prima persona, giocando con le scie luminose dei loro gesti.

All'interno dell'Arsenale, invece, è stata presentata in prima assoluta una nuova creazione che ha visto l'incontro di due colossi, Jan Fabre e Mikhail Baryshnikov, il primo autore e il secondo interprete di *Not Once*, nato dopo quattro anni di gestazione. Che sia un lavoro di video-teatro, un'installazione museale o una coreografia multimediale poco importa, poiché ci troviamo di fronte a un'opera d'arte con la A maiuscola che sfugge a qualsiasi etichetta. Rimettendo mano a un proprio monologo scritto nel 1996, Jan Fabre ha quindi invitato Baryshnikov a esserne l'interprete per incarnare lo scambio di sguardi e sensazioni tra un modello e una fotografa. Attraverso le undici stanze immaginarie di un'ipotetica mostra fotografica, il corpo del modello Baryshnikov è così moltiplicato in diverse entità, sino a incarnare l'idea stessa della metamorfosi. Il tutto scorre sul filo molto intimo che lo lega alla fotografa, figura arguta e a volte crudele che viene però solo evocata dai racconti del modello. Quest'ultimo, passando da una stanza all'altra, cambia la materia di cui è composto, da tagliente vetro a densa schiuma, da soffice piuma ad arida terra, traducendo i diversi sistemi corporei immaginati dalla fotografa per la propria mostra. Sensuale e con una vena sadomasochista, *Not Once*, nelle sue ultime battute svela la natura platonica del rapporto tra i due, divisi dalla lente di un obiettivo: «Ma in tutti questi anni/ in cui lei mi ha scattato fotografie/non mi ha mai toccato./Non una volta».

Carmelo A. Zapparrata



UMWELT, ideazione e coreografia di Maguy Marin. Costumi di Nelly Geyres. Luci di Alexandre Béneteaud. Musiche di Denis Mariotte. Suono di Chloé Barbe. Con Compagnie Maguy Marin. Prod. Compagnie Maguy Marin, Sainte-Foy-lès-Lyon (Fr) e altri 4 partner nazionali. ORIENTE OCCIDENTE DANCE FESTIVAL, ROVERETO (Tn).

Entrati ormai nella terza decade del Duemila, è necessario che le firme apparse a fine Novecento siano rimesse in scena, invitando così le nuove generazioni a conoscerne la poetica. Oriente Occidente per questa sua edizione numero 41 si è richiamato alla propria storia, ospitando Maguy Marin con un lavoro creato più di diciassette anni fa ma mai presentato in Italia. È *Umwelt*, parola tedesca che sta per "ambiente", plasmato dalla madre della Nouvelle Danse nel 2004 sulle musiche di Denis. Un'opera-mondo, è questa l'espressione corretta con cui salutare lo spettacolo, azionato come un fine meccanismo di alta orologeria. In scena i nove interpreti, dei quali solo uno reduce dal cast ori-

ginario del 2004, diversi per età, fisico e carattere presentano un grande affresco dell'esistenza umana, parcellizzata in innumerevoli microscene dal forte impatto visivo. Qui l'essenza stessa dell'umano viene messa a nudo così come la luce, passando attraverso un prisma, si scompone nella sua differente gamma cromatica. Tra folate di vento, gli interpreti attraversano una selva di specchi, in cui giochi ottici riverberano azioni all'apparenza banali e "assurde" ma che esprimono una netta presa di posizione verso il potere. Cacce e pasti primitivi, pulsioni sessuali, atti fisiologici e gesti quotidiani, passi di jota aragoneso, vengono presentati attraverso un disegno coreografico dalla precisione impressionante, dove emerge a più riprese la figura di un reuccio/tiranno con tanto di corona posticcia a simboleggiare l'esercizio del potere. Accompagnati dal suono di tre chitarre elettriche, poste sulla ribalta e azionate grazie a dei rocchetti di filo, questi movimenti incessanti trovano una stasi solo quando uno dei danzatori rivolge lo sguardo verso gli spettatori, invitandoci forse a riflettere su quanto acca-

de nelle nostre vite. Classe 1951, la pasionaria Maguy Marin ha ancora molto da insegnare alla scena odierna. Carmelo A. Zapparrata

MIXED DOUBLES, coreografie di Venetsiana Kalampaliki, Faizah Grootens, Diego Tortelli e Roser Lopez Espinosa. Prod. Onassis Stegi, Atene - Holland Dance Festival - Fnd/Aterballetto, Reggio Emilia - Oriente Occidente, Rovereto - Skånes Dansteatre, Malmö (Svezia). ORIENTE OCCIDENTE DANCE FESTIVAL, ROVERETO (Tn).

Promotore del progetto *Europe Beyond Access (2018-21)*, co-finanziato dal programma Creative Europe dell'Unione Europea, il Festival Oriente Occidente è impegnato in prima linea nell'inclusione degli artisti con disabilità per ampliarne gli orizzonti produttivi e creativi. Un mirabile esempio è stato dato dalla serata *Mixed Doubles*, voluta in chiusura della rassegna roveretana, nel quale gli artisti con disabilità, siano essi coreografi o interpreti, si sono messi in dialogo con altri performer e maestranze, plasmando solidi duetti coprodotti da un'importante rete internazionale. Impegnata in prima persona in scena, la greca Venetsiana Kalampaliki in *Re-Call*, prodotto dall'Onassis Stegi, attraverso il fine lavoro geometrico sviluppa una creazione dove la purezza di gesti e movimenti, spesso sottolineati da luci inusuali, evoca ritratti femminili dal sapore nostalgico. Tutt'altra atmosfera, invece, per *Cornered* di Faizah Grootens, coreografa di base nei Paesi Bassi. Prodotto dal Holland Dance Festival, questo lavoro presenta un duetto adrenalinico da cui emerge come interprete la splendida Annemieke Mooji. Quest'ultima figura anche in *Feeling Good* di Diego Tortelli, coprodotto da Fnd/Aterballetto, di cui l'autore è coreografo residente, e da Oriente Occidente. Sulle note della canzone omonima si dispiegano diversi effetti multimediali ispirati all'operazione della "quadratura del cerchio" di vitruviana memoria, inserita in un tessuto coreografico limpido e ben strutturato in grado di far brillare i due interpreti. E, infine, siamo stati conquistati da *Fine Lines* della catalana Roser Lopez Espinosa. Un vero e proprio "passo a due", prodotto dalla compagnia svedese Skånes Danstea-

tre, che mette in scena una schermaglia alla pari tra una danzatrice in carrozzina e una in piedi. Fluido ed energico, questo lavoro contempla giochi di equilibrio e prese, ruote virtuosistiche e variazioni di energia accompagnate da una gustosa ironia, sottolineando dunque che non vi sono limiti per la danza ma solo possibilità, tutte da esplorare senza porre barriere a priori. Carmelo A. Zapparrata

DOPPELGÄNGER. *Chi incontra il suo doppio, muore*, di Michele Abbondanza, Antonella Bertoni e Maurizio Lupinelli. Luci di Andrea Gentili. Musiche di Orlando Cainelli. Con Francesco Mastrocinque e Filippo Porro. Prod. Compagnia Abbondanza/Bertoni, Rovereto (Tn) - Armunia, Castiglioncello (Li) - Nerval Teatro, Rosignano Solvay (Li). PERGINE FESTIVAL (Tn).

Dall'unione del duo consolidato Abbondanza/Bertoni, il cui stile abbraccia il teatro-danza, e di Nerval Teatro, che da anni cura un laboratorio permanente con attori diversamente abili, nasce uno spettacolo ricchissimo, visionario, una vera perla nello sterile panorama attuale che, da quando conviviamo con una pandemia mondiale, ha mostrato in Italia più creatività in rete che sul palcoscenico. *Doppelgänger* è tutto ciò di cui gli occhi desiderano nutrirsi dopo un anno e mezzo di distanziamento sociale. Un trionfo del contatto, dell'avvicinamento, dell'incontro intimo fra i corpi di due performer eccezionali, l'attore disabile Francesco Mastrocinque e il danzatore Filippo Porro, lasciano emergere la personale qualità, tutta umana e individuale, del movimento. I due sperimentano la prossimità fisica superando qualsiasi barriera, alterandola con un gioco, a tratti clownesco, di attrazione e di repulsione. Il titolo si riferisce a una parola tedesca che identifica il "doppio", l'*alter ego* seppellito in ciascuno di noi, il sosia ignoto che in alcune culture, se incontrato, simboleggia il presagio di morte. Ma la morte si può sbeffeggiare nel mondo incredibile della scena, e anche l'espressione sul volto di una persona morta reca in sé il riso sardonico. Come due esseri animati e asessuati, dall'espressività fortissima, l'icastico Mastrocinque, con un grande senso dell'ascolto dell'altro e del ritmo scenico, e Filippo Porro,



di una bellezza folgorante, danno vita a una sorta di pudico amplesso, una fusione che nella sua configurazione plastica ricorda la fotografia di Edward Weston in cui la luce - qui il potente disegno luci è di Andrea Gentili - ridona forma al reale, catturandone il suo potenziale sensuale e astratto. *Renata Savo*

REQUIEM (SIÀ KARÀ), di Radhouane El Meddeb e Matteo Franceschini. Coreografia di Radhouane El Meddeb. Costumi di Dador Havanna. Luci di Eric Wurtz. Musiche di Matteo Franceschini, su commissione della Fondazione Haydn. Con MiCompañía e Orchestra Haydn. Prod. La Compagnie de Soi, Francia - MiCompañía, Cuba - Bolzano Danza/Tanz Bozen - La Briqueterie e Théâtre Jacques Carat de Cachan. **BOLZANO DANZA/TANZ BOZEN.**

Punta di diamante del palinsesto della *kermesse* bolzanina è stata la nuova creazione in prima assoluta *Requiem (Sià Karà)*, dedicata alle vittime del Covid e alle loro famiglie. Partito dal mondo del teatro per poi passare alla danza, il coreografo tunisino di base in Francia, Radhouane El Meddeb, ha qui plasmato un'opera suggestiva lavorando gomito a gomito con l'autore delle musiche Matteo Franceschini. Ispirandosi alla messa funebre di Mozart, il compositore trentino ha realizzato una nuova partitura eseguita in buca dall'Orchestra Haydn e sul palcoscenico da Tovel, lui stesso nelle vesti di deejay. Completano il quadro i danzatori della cubana MiCompañía, diretta da Susana Pous Anadon. Rituale ma non funebre, questa opera coreografica entra nelle nostre menti in maniera dolce e lenta, giungendo solo alla fine a sciogliere i nodi intrecciati prima. In una scena spoglia, ravvivata da luci a terra come bracieri, scorgiamo alla consolle Tovel, mentre uno dei sei danzatori sparge della cenere, cercando un possibile contatto col suolo. Apparsi uno alla volta, gli altri interpreti declinano giochi tra i loro corpi per poi dimenarsi con disperazione e battere ripetutamente i piedi a terra. Con echi mozartiani e, ben calibrata tra parte elettronica e orchestrale, la musica spinge verso una potente deflagrazione che modifica il tessuto coreografico rendendolo più veloce e sinuoso. Sparito il dolore, i corpi, ora fluidi

e leggeri, sembrano sospinti dal vento, planando di fronte a venticinque testimoni della comunità locale. E in un abbraccio corale portato sino alla ribalta, dove si perdono i confini tra performer e amatori, il toccante lavoro esorcizza la morte, assorbita ora nel ciclo della vita, facendo proprio il motto cubano del titolo, *Sià Karà*: "smetti di piangere e cerca soluzioni". Lo spettacolo è atteso in tournée il 21 novembre alla Grand Opéra di Avignone per poi giungere in dicembre a Cuba, presso il Gran Teatro Alicia Alonso de L'Avana. *Carmelo A. Zapparrata*

HIDDEN, di Lali Ayguadé con la collaborazione di Fanny Cleyrat. Scene di Martina Cabanas. Costumi di Ferran Casanova e Cristian Betancurt. Con Anna Calsina, Diego Sinniger, Lisard Tranis, Akira Yoshia, Pierot Steiner, Joana Gomila (voce). Prod. Big Story Productions, Barcellona. **BOLZANO DANZA/TANZ BOZEN.**

Coperti da un cellophane, i corpi emergono così come i ricordi dalla mente di quel signore in elegante abito beige. Il suono del telefono, le patate sbucciate da mamma, una pianta, un sofà o un tavolino attorno al quale giocare alla morra sono le immagini che emergono dal buio, immagini familiari definitivamente passate e che rivivono nella memoria con un pizzico di malinconia. In un mix di folklore e di racconto memoriale, *Hidden* della coreografa Laly Ayguadé, è uno spettacolo dalla forte fisicità dei danzatori, in cui le scene di lotta e sfida fra i tre fratelli e quelli di tenerezza di giovani amanti si susseguono in un *continuum* che è leggero e dolce come quei ricordi nascosti dal tempo. C'è spazio per i giochi, il sapore dei cibi di mamma, le sfide adolescenziali, c'è spazio per una vita che è evocata, una morte che è presente e di volta in volta esorcizzata o semplicemente allontanata. *Hidden* decolla ed emoziona quando il narrato lascia spazio ai corpi e a una coreografia che sa farsi ben volere, facile da seguire e in grado di equilibrare scene corali e delicati cammei grazie ai danzatori Anna Calsina, Diego Sinniger, Akira Yoshida, Lesard Tranis e Pierot Steiner che sanno essere un tutt'uno e comporre *tableaux vivants* inanellati sul filo del tempo che fu. La voce di Joana Gomila e la musica originale di Fanny Thollot ne fanno



un lavoro che sa giostrarsi abilmente fra energia e malinconia, nel segno di una coreografia che evoca e dice, inquieta e fa gioire in una corsa senza soluzione di continuità in cui rivivere quei ricordi che emergono gravidi di nostalgia. *Nicola Arrigoni*

TETRIS MON AMOUR, coreografia di Roni Haver. Scene di Ascon de Nijs. Costumi di Evgeniia Shalimova. Luci di Maarten van Rossem. Musiche di Thijs De Vlieger, eseguite dal vivo. Con Club Guy & Roni. Prod. Club Guy & Roni, Paesi Bassi. **BOLZANO DANZA/TANZ BOZEN.**

Un videogioco sovietico può diventare uno spettacolo di danza? Sì, con il Club Guy & Roni. Nata nel 2002 a Groningen, nei Paesi Bassi, questa compagnia rispecchia appieno lo stile dei propri fondatori, gli israeliani Guy Weizman e Roni Haver. Già danzatori per il Batsheva Ensemble a Tel Aviv e in Europa per Wim Vandekeybus, la coppia dalla propria base olandese confeziona lavori gustosi e tellurici, dove l'amore per ricerca e sperimentazione non nega mai a danzatori e spettatori il piacere della danza, tratto distintivo questo di molte firme legate alla "Scuola Israeliana" diffusasi grazie alla diaspora. Divertente e di grande effetto il loro *Tetris Mon Amour*, una vera e propria dichiarazione d'amore verso il videogioco inventato nel 1984 a Mosca da Aleksej Pažitnov. Sulle musiche elettroniche eseguite dal vivo e composte *ad hoc* da Thijs De Vlieger dei Noisia, lo spettacolo è stato presentato in prima nazionale al Festival Bolzano Danza/Tanz

Bozen elettrizzando il pubblico. Tre percussionisti scandiscono il tempo, mentre sette danzatori, opportunamente divisi dal punto di vista cromatico grazie ai costumi bianchi e neri muniti di crinoline, vivono calati in una scenografia imponente. Quadrati di acciaio si intersecano alle diverse rette disegnate da fasci di luce in continuo divenire, contornando corpi dalle qualità quasi robotiche. In diversi movimenti segmentati, e spesso "bloccati", i danzatori esprimono, infatti, quel calcolo combinatorio alla base del videogioco sovietico, ricamando però in filigrana un messaggio criptato che va ben oltre la logica dell'unione tra tetramini. L'interazione tra "tasselli" bianchi e neri, infatti, fa emergere, seppur in maniera discontinua, le problematiche di relazione tra i sessi, subito stemperate nel flusso di un gioco avvincente incarnato da danzatori di alto livello tecnico e carattere scenico, tra cui spicca Sofiko Nachkebiya. E, infine, arriva il faticoso *game over*, una vera e grande festa tra suoni di campane e luci ragianti. *Carmelo A. Zapparrata*

In apertura, *Triptych. The Missing Door. The Lost Room. The Hidden Floor* (foto: Maarten Vanden Abeele); a pagina 87, Stefania Tansini in *La grazia del terribile* (foto: Luca Del Pia); a pagina 88, Germaine Acogny in *Somewhere at the Beginning* (foto: Courtesy La Biennale di Venezia, Andrea Avezù); a pagina 89, nel box, *Not Once...* (foto: Andrea Avezù); nella pagina precedente, dall'alto, *Re-Call* (foto: Sarah Melchiori) e *Doppelgänger* (foto: Tobia Abbondanza); in questa pagina, *Tetris Mon Amour* (foto: Club Guy & Roni).

Da Pesaro a Martina Franca, tra farsa e tragedia regnano gli intrighi dell'opera

Dalle rossiniane atmosfere bibliche di Pizzi all'ardita versione contemporanea di *Elisabetta regina d'Inghilterra* firmata da Livermore, fino a «le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori» dell'*Angelica* di Nicola Porpora, la lirica dell'estate operistica.



MOÏSE ET PHARAON, di Gioachino Rossini. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Coreografie di Gheorghe Iancu. Luci di Massimo Gasparon. Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, Coro del Teatro Ventidio Basso, direttore Giacomo Sagripanti, Maestro del coro Giovanni Farina. Con Roberto Tagliavini, Eleonora Buratto, Erwin Schrott, Vasilisa Berzhanskaya, Andrew Owens, Monica Bacelli, Alexey Tatarintsev, Nicolò Donini, Matteo Roma, Maria Celeste Losa, Giocchino Starace. Prod. Rossini Opera Festival, Pesaro. ROSSINI OPERA FESTIVAL, PESARO.

Pier Luigi Pizzi presenta un nuovo allestimento di *Moïse et Pharaon*, aderendo pienamente alla visione musicale di Sagripanti che, considerata la matrice biblica come la destinazione quaresimale, lo accosta più a un oratorio che a un'opera. Lo scenografo definisce uno spazio perfettamente simmetrico nel segno di una ricercata eleganza di toni e di linee: bianco e nero, oro, blu

e viola sono gli unici colori di uno spettacolo che relega il coro ai lati della scena, sfruttandone il centro per l'azione come per le coreografie di Iancu - invero imbarazzanti, benché affidate a una statuaria coppia scaligera. Il regista latita, o meglio diventa ripetitivo, quando sfrutta la passerella che circonda la fossa orchestrale in tutti i finali d'atto. Unica innovazione è l'uso di inserti video, con cui risolve i momenti "sublimi", in cui è previsto l'intervento del soprannaturale: una piramide che si sgretola, fiamme e cieli corruschi occupano l'orizzonte scenico, benché la multimedialità si riveli estranea alla sintassi di Pizzi. Ne scaturisce uno spettacolo di algido nitore estetizzante, che raggela l'azione in una serie di *tableaux* di superiore bellezza, limitando i movimenti e rinunciando alla tensione drammatica. Per questo sorprende il finale, dopo una traversata del Mar Rosso risolta unicamente in punto pantomimico, con gli Ebrei che scivolano via dal fondo e gli Egiziani sovrappaffati dall'infuriare degli elementi:

per il *Cantique* di ringraziamento, infatti, il popolo eletto dismette i costumi atemporali dell'opera per vestire gli abiti dei sopravvissuti all'Olocausto, mentre Moïse accoglie un bambino con cui si allontana, tenendolo per mano. La vita è bella, parafrasando Benigni, anche dopo le proverbiali piaghe d'Egitto. *Giuseppe Montemagno*

IL SIGNOR BRUSCHINO, di Gioachino Rossini. Regia, scene e costumi di Barbe & Doucet. Luci di Guy Simard. Filarmonica Gioachino Rossini, direttore Michele Spotti. Con Pietro Spagnoli, Giorgio Caoduro, Marina Monzó, Jack Swanson, Enrico Iviglia, Gianluca Margheri, Chiara Tirota, Manuel Amati. Prod. Rossini Opera Festival, Pesaro - Royal Opera House, Muscat - Teatro Comunale, Bologna. ROSSINI OPERA FESTIVAL, PESARO.

Vestivamo alla marinara. Era forse questo lo spunto con cui il *team* creativo composto dal regista Renaud Doucet e dallo scenografo e costumista André Barbe, ha pensato di rileggere

Il signor Bruschino, ultima delle "farse" composte da Rossini per il Teatro di San Moisè di Venezia nel 1813. Eppure è proprio la "medietà" di questo genere, ibrido come quello semiserio, a costituire uno scoglio interpretativo di non poco conto: ci riesce Michele Spotti, con il prezioso aiuto di due buffi della caratura di Spagnoli e Caoduro; ci provano i due artisti canadesi, che trasportano la «sala terrena che mette sul giardino» nel Castello di Gaudenzio in una barca, ormeggiata al porto. Le luci calde e radiose di Simard ambientano l'azione in un afoso meriggio estivo, tra vele e cordami, casse e barili, in un'ambientazione che privilegia l'ocra e l'arancio, il legno e la sabbia. Dalla contemporaneità primottocentesca si passa a una Belle Époque in cui è del pari credibile la contrapposizione tra Gaudenzio, ora armatore, e Bruschino padre, borghese e misantropo, intenti a tessere le loro trame - destinate a naufragare - per far convolare a nozze i rispettivi figli. Se non eluso, il registro comico viene fortemente ridimensionato e devoluto al personaggio di Bruschino: titolare del tormentone, «Uh che caldo!», che fa sorridere se non altro per la torrida temperatura esterna; e protagonista di un esilarante pediluvio che gli fornirà anche l'acqua per dissetarsi. Più riuscita, piuttosto, è la ricerca di una dimensione garbatamente surreale, che sembra quasi anticipare il teatro dell'assurdo. È il caso della grande aria di Bruschino: «Ho la testa o è andata via?», che in realtà diventa un sestetto con la partecipazione di tutti gli altri personaggi coinvolti in un concertato "di stupore", momento di autentico straniamento sottolineato dalle luci stroboscopiche che illuminano il palcoscenico. E la barca va... *Giuseppe Montemagno*

ELISABETTA REGINA D'INGHILTERRA, di Gioachino Rossini. Regia di Davide Livermore. Scene di Giò Forma. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Nicolas Bovey. Videodesign di D-Wok. Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, Coro del Teatro Ventidio Basso, direttore Evelino Pidò, Maestro del coro Giovanni Farina. Con Karine Deshayes, Sergey Romanovsky, Salome Jicia, Barry Banks, Marta Pluda, Valentino Buzza. Prod. Rossini Opera Festival, Pesaro - Teatro Massimo, Palermo. ROSSINI OPERA FESTIVAL, PESARO.

È un discorso sulla regina quello che Livermore immagina per l'esordio napoletano di Rossini. Le travagliate vicende della *virgin queen*, diventano materiale per uno slittamento cronologico, narrativo, ideologico: l'Elisabetta che qui si rappresenta è quella in carica, icona della monarchia britannica, protagonista di declinazioni filtrate attraverso la consueta lente multimediale. Così, in una reggia dalle pareti di vetro, prendono vita *The Queen* e la *silhouette* dell'aristocratico cervo reale, ma soprattutto gli intrighi di palazzo di *The Crown*: sullo sfondo di una Londra devastata dalla guerra, maggiordomi e cameriere volteggiano senza posa sulla scena per osservare "dal basso" i tormenti della regina, le macchinazioni di Norfolk, che qui assume la pinguetudine di un subdolo Churchill, la nobiltà d'animo del generale Leicester, vincitore dei disertori scozzesi, che atterra con una pattuglia della Royal Air Force. Il citazionismo di Livermore assume tratti vertiginosi, nel segno di un iperrealismo che si snoda dai sontuosi costumi di Falaschi, in tinte pastello a elevato tasso glicemico, sino alla fedele ricostruzione - ancora una volta, dopo ...*A riveder le stelle* - del *Singing Butler* di Jack Vettriano. Un meccanismo a orologeria di rara perfezione, che tuttavia spesso rischia di incepparsi: anziché suggerire nuove piste di lettura, la riscrittura drammaturgica spesso oscura l'azione, diventa vacuo trionfo di incessanti controcene. La ridondanza dell'elemento visivo e il suo inevitabile prevalere sull'aspetto squisitamente musicale è il limite forse più significativo di uno spettacolo che, pure, ha il merito di tratteggiare personaggi di forte impatto, portando in primo piano decisioni pubbliche e scontri privati, l'altra faccia del potere, quegli

arcana imperii disvelati secondo un approccio ora storico-politico, ora ai limiti del gossip da fiction. Ma tant'è: quando Elisabetta doma gli affetti privati, per governare all'insegna della giustizia e della clemenza, il regista la incorona in trono, mentre sullo sfondo sventola il vessillo del regno. *God save the Queen!* Giuseppe Montemagno

GRISELDA, di Alessandro Scarlatti. Regia di Rosetta Cucchi. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Claudia Pernigotti. Luci di Pasquale Mari. La Lira di Orfeo e Coro Ghislieri, direttore George Petrou. Con Raffaele Pe, Carmela Remigio, Francesca Ascioti, Mariam Battistelli, Krystian Adam, Miriam Albano, Carlo Buonfrate. Prod. La Lira di Orfeo, Lodi - Coro Ghislieri, Pavia. FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA, MARTINA FRANCA (Ta).

Il Festival operistico della Valle D'Itria ha proposto una vera rarità: *Griselda* l'ultima delle opere giunta fino a noi di Alessandro Scarlatti, composta nel 1721, su libretto di Apostolo Zeno, da una delle novelle del *Decameron* del Boccaccio. Al centro della trama vi è Griselda, un'umile pastorella di grande bellezza e virtù, andata in sposa al re di Sicilia Gualtiero e invisata ai suoi cortigiani per i suoi umili natali. A fare da contraltare alla vicenda di Griselda vi è il contrastato amore tra Roberto, il fratello minore del principe di Puglia, e Costanza. Come si evince già dalla trama una storia che mette al centro la sopraffazione e il potere maschile ed ecclesiastico sul destino autonomo della donna. La regia, firmata da Rosetta Cucchi, sottolinea questi elementi per mezzo di diversi accorgimenti, dalla presenza di diversi confessionali che diventano poi sedili dove delle figu-

ranti senza volto cuciono, come dovrebbe confacersi a delle donne a modo e che Griselda abbatte alla fine con rabbia, all'utilizzo della sabbia, che diventa metafora della violenza maschile sulla protagonista. Nell'ultima parte, Rosetta Cucchi cambia registro interpretativo, ponendo i personaggi in prosenio, tranne significativamente Griselda, legati alle loro sedie con alcuni figuranti che alle loro spalle rappresentano il loro doppio e che al loro posto mimano ciò che il canto rappresenta. Di pregevole fattura la parte vocale che ha avuto, nella parte della protagonista, Carmela Remigio e in quella di Gualtiero, il giovane, ma già affermato controtenore, Raffaele Pe. Nel complesso, corretta l'orchestra La Lira di Orfeo con il Coro Ghislieri, sotto la direzione di George Petrou. *Mario Bianchi*

ANGELICA, di Nicola Porpora. Regia, scene e costumi di Gianluca Falaschi. Coreografie di Mattia Agatiello. Luci di Pasquale Mari. La Lira di Orfeo, direttore Federico Maria Sardelli. Con Teresa Iervolino, Paola Valentina Molinari, Ekaterina Bakanova, Gaia Petrone, Sergio Foresti, Barbara Massaro. Prod. Fattoria Vittadini, Milano - Staatstheater Mainz, Maganza Germania. FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA, MARTINA FRANCA (Ta).

Angelica di Nicola Porpora, è più propriamente una serenata, una via di mezzo tra una cantata e un'opera. La trama vive sul rapporto tra sei personaggi che, attraverso soprattutto "arie con da capo", esprimono i loro contrastanti sentimenti, carichi di allusioni sensuali: due coppie, gli ariosteschi Angelica e Medoro, i pastori Tirsi e Licori, un confidente, Titiro, che elargisce con-

sigli di comportamento, e un antagonista, Orlando, ovviamente pazzo perché Angelica non gli corrisponde. Difficile il compito di rendere teatrale una siffatta trama e una siffatta composizione: Gianluca Falaschi, che ben conosciamo come uno dei nostri più fantasiosi ed eccellenti costumisti teatrali, non solo d'opera, e che in questa occasione debuttava nella regia, ci prova, imbastendo una grande e lunga tavolata, dove i sei protagonisti, di volta in volta, esprimono i loro affetti e le loro emozioni. I cantanti vengono accompagnati per dar maggior peso drammaturgico a un'opera di per sé poco vivace, da un via vai di serventi (i mimi della compagnia Fattoria Vittadini, guidati dai movimenti coreografici di Mattia Agatiello) vestiti in modo seducente, che di volta in volta, dietro pannelli trasparenti, riverberano visioni erotiche, immaginando anche mondi popolati da meduse e cavalli. Il tavolo si cosparge di un bellissimo grande vaso di fiori spumeggianti e di torte, tra cui l'ultima, sormontata da un cuore sanguinante, si immagina quello del povero Orlando. Tra i cantanti emergono Paola Valentini Molinari come Medoro, che esegue benissimo la meravigliosa aria *Bella diva all'ombre amica...*, Ekaterina Bakanova come Angelica e la meravigliosa Teresa Iervolino, di rosso vestita, che interpretando da par suo Orlando, conclude fremente l'opera: «Aurette leggere che intorno volate, tacete fermate, che torna il mio ben». Di routine ci è sembrata la direzione di Federico Maria Sardelli, con l'orchestra barocca La Lira d'Orfeo. *Mario Bianchi*

In apertura, *Moïse et Pharaon*; in questa pagina, *Elisabetta regina d'Inghilterra* (foto: Rof-Studio Amati Bacciardi); e *Angelica* (foto: Clarissa Lapolla).



MENO/TTI
TEATRO FILIPPO PEREGO
STAGIONE 21 - 22



È SOLO UN NUOVO *Inizio*

WWW.TEATROMENOTTI.ORG



EL SINOR

CENTRO DI PRODUZIONE TEATRALE

Gli spettacoli in tournée | Stagione 2021/2022

#nuoveproduzioni

LA GRANDE ABBUFFATA

regia di Michele Sinisi

FESTEN

IL GIOCO DELLA VERITÀ

regia di Marco Lorenzi

PARADISO

DALLE TENEBRE ALLA LUCE

di e con Simone Cristicchi

LE RANE

regia di Marco Cacciola

#repertorio

TRADIMENTI

regia di Michele Sinisi

SUPERMARKET

A MODERN MUSICAL TRAGEDY

regia di Gipo Gurrado

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

DI LUIGI PIRANDELLO

regia di Michele Sinisi

L'OPERAZIONE

LO SPETTACOLO DA VEDERE...PER FORZA!

regia di Rosario Lisma

+39 02 69 01 57 33
elsinor.net



Foto Luca Del Pia



DAL 14 OTTOBRE A MILANO

FINO AL 19 DICEMBRE IN TOUR



FERDINANDO BRUNI

Diplomazia

ELIO DE CAPITANI



PLUMDESIGN.IT FOTOGRAFIE LAILA POZZO

di Cyril Gely regia De Capitani / Frongia

e con Michele Radice, Alessandro Savarese/Alessandro Frigerio, Simon Waldvogel



elfo.org

WONDERLAND

BRESCIA, 27. 11 — 5. 12

FESTIVAL DI TEATRO 2021



Foto Dorothy Brown

MO.CA – Centro
per le Nuove Culture

Sotterraneo, Silvia Mercuriali, Qui e Ora / I Sacchi di Sabbia, Carmentalia/La Confraternita del Chianti, Stefano Cenci, Il nastro di Mobius, Image Collective, Roberta Moneta, Roberto Capaldo...

IDRA Teatro
Via Moretto, 78

info@wonderlandfestival.it 030 291 592
www.wonderlandfestival.it 339 296 8449

WonderlandFestival



FATE IL VOSTRO GIOCO



STAGIONE
2021.2022

Centro Servizi
Culturali S. Chiara
presenta:

GrandeProsa

NOVEMBRE • APRILE

Centro Servizi Culturali S. Chiara
Trento, Via S. Croce 67
www.centrosantachiara.it

Numero Verde
800-013952



ph. Giulia Di Viantonio

I SEMINARI DI HYSTRIO

I Seminari di Hystrio sono appuntamenti formativi intensivi. Sono pensati come percorsi formativi in cui i docenti, scelti per il loro profilo professionale e per la loro competenza, condividono la propria esperienza con i partecipanti, nel corso di 12 ore, suddivise in moduli articolati su più giorni. Per la stagione 2021-22, si svolgono online sulla piattaforma Zoom.

I temi affrontati:

comunicazione e marketing per lo spettacolo,
web social e universo digitale, l'ufficio stampa
risorse e fundraising
amministrazione e distribuzione
elementi di organizzazione teatrale
le drammaturgie europee ed extraeuropee
organizzare il teatro ragazzi.

I destinatari:

Operatori e organizzatori teatrali che vogliono approfondire e ampliare le proprie competenze professionali.

Restate connessi con noi

Hystrio, via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02 40073256
Web hystrio.it/i-seminari-di-hystrio
fb [hystriotrimestrale](https://www.facebook.com/hystriotrimestrale)

FACTORY 32

DIRETTO DA VALENTINA PESCHETTO

CORSI DI TEATRO E STAGIONE TEATRALE



VIA WATT 32 MILANO
INFO@FACTORY32.IT - WWW.FACTORY32.IT



Le storie, i sorrisi e le provocazioni: gli addii di fine estate

Se ne vanno, tra agosto e settembre, Piera Degli Esposti, Micha van Hoecke, Franco Graziosi, Graham Vick, Antonio Salines e Gianfranco D'Angelo, lasciando alla memoria il segno del loro passaggio sulle scene.

di Roberto Canziani, Carmelo A. Zapparrata, Pierfrancesco Giannangeli e Albarosa Camaldo



Dicono tutti che lavorare con lei era divertente. «Si rideva sempre alle prove». «Morivo a sentire le sue storie». Di storie, **Piera Degli Esposti** (Bologna, 1938-2021) ne aveva tante. Raccontava tutte le balle che Lucio Dalla sapeva mettere in fila da piccolo, quando andavano assieme alle scuole elementari a Bologna. Lui la chiamava "dea", lei gli mostrava la lingua. Raccontava che il suo primo ruolo a teatro era stato quello di un marinaio, in *Dieci minuti a Buffalo* di Günter Grass, diretta da Antonio Calenda. A vederli, una sera, c'era anche Giorgio De Chirico. Il pittore volle complimentarsi: «Sei stato molto bravo». Lei gli fece presente che non era un ragazzo: «Fa niente, bravo lo stesso». Raccontava del suo smisurato amore per l'attore Robert Mitchum e della lettera che gli aveva scritto, senza poi imbucarla. La sua amica regista, Lina Wertmüller, a sorpresa, glielo invitò una sera a cena. Raccontava anche di una volta che aveva detto di no a Giorgio Strehler. Per paura, sicuramente,

te. Insomma, era una grande affabulatrice, Piera, artista di un teatro «mezzo comico mezzo astratto», come hanno scritto in tanti.

Perché per lei era naturale passare da Ibsen (per Massimo Castri era stata Rebecca, in un *Rosmersholm* essenziale e asciutto con Tino Schirinzi) ad Achille Campanile (*Un'indimenticabile serata*, per esempio: spettacolo di un umorismo paradossale, strambo, con il quale era approdata anche a Parigi per il Théâtre des Italiens). In quel titolo a dirigerla era stato Calenda, con cui aveva iniziato la carriera, a Roma, al Teatro dei 101. Il regista l'aveva poi voluta protagonista spesso. Con lui era stata una coraggiosa *Mutter Courage* e Clitemnestra nella trilogia di Eschilo e la Madonna in *Rappresentazione della Passione*. Le si addiceva quest'ultimo ruolo: *Stabat Mater* aveva fatto conoscere ovunque la scrittura fino ad allora sconosciuta di Antonio Tarantino.

In *Wikipiera. Vita amori e miracoli*, una specie di biopic in palcoscenico, aveva ripercorso tutta la propria carriera. Dalla Bologna degli anni Quaranta, figlia di una donna così avanti nei comportamenti da diventare la scandalosa protagonista del libro scritto insieme a Dacia Maraini (*Storia di Piera*) e della pellicola che ne aveva poi tratto Marco Ferreri (con Hanna Schygulla, Isabelle Huppert e Marcello Mastroianni).

Metteva quindi in fila tutti i film che aveva fatto (ancella di Maria Callas nella *Medea* di Pasolini, ma poi diretta anche da Mingozzi, Moretti, i Taviani, Bellocchio, Sorrentino) e passava agli spettacoli che erano rimasti nella storia (*Molly cara*, dall'ultimo capitolo dell'*Ulisse* di Joyce, reinventato per il teatro dalla regista Ida Bassignano, davvero memorabile).

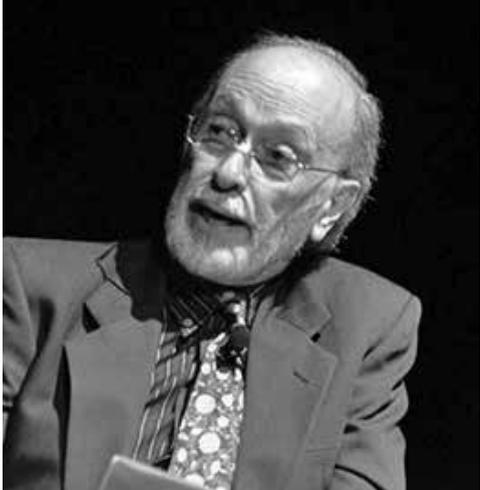
Finiva con la televisione, con gli sceneggiati e le fiction che avevano trasformato l'attrice astratta in una beniamina del grande pubblico (dal mitico *Conte di Montecristo* anni Sessanta, ai successi recenti e pop di *Tutti pazzi per amore*, dov'era Clelia, avvocatessa divorzista, e *Una grande famiglia*).

È scomparsa ad agosto a Roma. Aveva ottantatré anni, mezzi comici mezzi astratti. *Roberto Canziani*

Lo scorso 7 agosto si è spento **Micha van Hoecke**, artista cosmopolita che aveva scelto l'Italia quale sua casa. Colpito da un tumore, il poliedrico creatore è spirato all'età di settantasette anni all'Ospedale di Massa.

Nato nel 1944 a Bruxelles da padre belga pittore e madre russa cantante, studia danza a Parigi con Olga Preobrajenska, già prima ballerina del Teatro Mariinsky di Pietroburgo all'epoca di Marius Petipa, per poi entrare giovanissimo prima nella compagnia di Roland Petit e poi nel Ballet du XXe siècle di Maurice Béjart. Divenuto uno dei suoi danzatori di spicco, nel 1979 Béjart lo nomina direttore della scuola Mudra. Desideroso però di sviluppare la propria poetica votata all'eclettismo, Micha van Hoecke fonda nel 1981 il proprio gruppo, chiamato L'Ensemble, e otto anni più tardi stabilisce la propria sede a Castiglioncello. Dalla danza al teatro, passando per la regia e il cinema, non vi è arte che van Hoecke non abbia toccato. Memorabile il suo sodalizio col Maestro Riccardo Muti che lo accoglie con diversi progetti artistici, giocati tra regia e coreografia, sia alla Scala di Milano sia al Ravenna Festival. In veste di direttore guida poi due corpi di ballo, quello del Teatro Massimo di Palermo (2000-02) e quello dell'Opera di Roma (2010-14), continuando anche in anni recenti a emozionare grazie alle sue creazioni, tra cui va ricordato *Pink Floyd*. A preser-





vare il suo lascito e repertorio sarà l'istituzione di una fondazione, così come annunciato dalla moglie Miki Matsuse, danzatrice giapponese, sua musa e braccio destro per molte decadi. Carmelo A. Zapparrata

Nei cento anni di Giorgio Strehler che ricorrono in questo 2021, ci sono dentro a pieno titolo i novantadue di **Franco Graziosi**, scomparso a Roma l'8 settembre scorso. Una vita al Piccolo la sua. Del Piccolo Graziosi era da un lato uno dei *frontman* più apprezzati ogni sera sul palcoscenico e dall'altro un prezioso formatore nella scuola che ha coltivato i migliori talenti. A Milano era arrivato dalla provincia, essendo nato nel 1929 a Macerata, dove aveva mosso i primi passi nella Compagnia teatrale "Oreste Calabresi", sotto la guida del leggendario (per il mondo degli amatori) Angelo Perugini, che lo preparò e accompagnò al provino all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, dove Silvio D'Amico in persona lo accolse e gli predisse un grande futuro. E, in effetti, la sua è stata una straordinaria carriera, vissuta su tutti i versanti, teatro, cinema e televisione. Al Piccolo è stato protagonista di spettacoli passati alla storia, da *Arlecchino* a *El nost Milan*, e poi *Il giardino dei ciliegi* e *I giganti della montagna*, dove era il mago Cotrone nella versione con Andrea Jonasson nei panni di Ilse. Fu anche lo splendido commissario Ingravallo, per Ronconi, nel *Pasticciaccio* di Gadda.

Prestigiose le sue partecipazioni cinematografiche, da *Il terrorista* (regia di De Bosio) a *Il caso Mattei*, cardinale in *Habemus Papam* di Moretti e il conte Colonna ne *La grande bellezza* di Sorrentino. Pierfrancesco Giannangeli

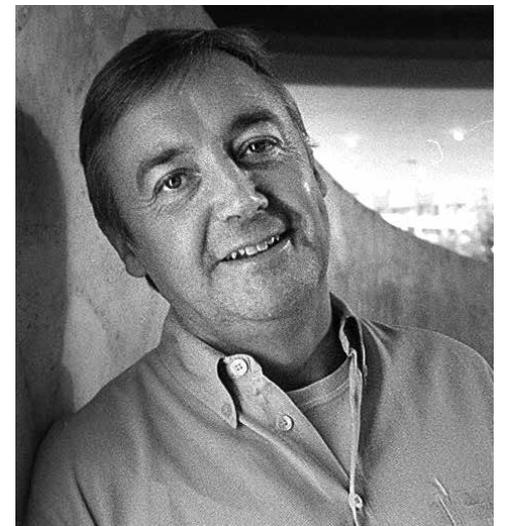
Tutta la vita artistica di **Graham Vick** (Birkenhead, 1953-Londra, 2021: se l'è portato via il Covid) si può riassumere in una frase che pronunciò alcuni anni fa in occasione della presentazione alla stampa di un suo *Don Giovanni*: «La lirica non può essere un privilegio per pochi o per chi si aspetta di trovare in teatro ciò che già conosce: l'arte si deve preoccupare di dare stimoli, di provocare, di disturbare». Sì, era disturbante Vick, ma le sue regie penetravano fin nelle pieghe più nascoste del testo e della musica, quindi nei segreti dell'opera. Era questa la qualità per cui i direttori d'orchestra gli erano immensamente grati, a cominciare da Michele Mariotti, con cui nell'ultimo decennio ha firmato produzioni epocali. Certo, questa sapienza registica poteva non piacere a chi ancora resta abbarbicato a una presunta tradizione interpretativa. La capacità di Vick, che l'ha reso un autentico visionario, era, invece, quella di trasformare i libretti in un segno visivo contemporaneo, e pure fortemente politico, senza snaturarli, anzi, rendendoli sorprendentemente chiari e attuali allo spettatore senza paraocchi. L'hanno raccontato, in Italia, il *Macbeth* e l'*Otello* della Scala, la *Lucia* a Firenze, il trittico *Moïse et Pharaon*, *Mosè in Egitto* e *Guillaume Tell* al Rossini Opera Festival, lo *Stiffelio* di Parma, il *Flauto magico* a Macerata, fino alla *Bohème* di Bologna, che ha riscritto la storia di quest'opera, con la morte solitaria e cruda di Mimì. Pierfrancesco Giannangeli

Antonio Salines (La Spezia 1936-Roma, giugno 2021), attore, regista e impresario, direttore del Teatro Belli di Roma dagli anni Settanta, aveva debuttato come attore nel 1961 con Carmelo Bene e partecipato al Teatro Popolare di Vittorio Gassman. Figlio del compositore Enrico Salines, si era diplomato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma e aveva, neodiplomato, costituito, con Carmelo

lo Bene, I ribelli, una delle prime compagnie teatrali italiane autogestite. Frequenta il cinema, gli sceneggiati Rai, diventando volto noto al grande pubblico. Versatile interprete, amava affiancare i classici, tra cui *Adelchi*, *Betia*, *Toller* di Dorst, diretto da Chéreau, ai ruoli comici – come *I ragazzi irresistibili* di Neil Simon, al fianco di Johnny Dorelli –, alle sperimentazioni. Tra le sue recenti interpretazioni anche *Aspettando Godot*, con la regia di Scaparro.

Gianfranco D'Angelo (Roma, 1936-agosto 2021) aveva esordito in teatro nel 1963 con *I Teleselettivi*, commedia satirica al Teatro delle Arti di Roma, e poi in testi di Maurizio Costanzo. Dopo diversi anni in radio, era stato scelto da Garinei e Giovannini per il ruolo dell'arcivescovo in *Alleluja brava gente* a fianco di Renato Rascel e Gigi Proietti. Come cabarettista si era esibito al Derby di Milano, al Bagaglino di Roma, con Gabriella Ferri, Oreste Lionello, Enrico Montesano e Pippo Franco. La grande popolarità era arrivata con i programmi Mediaset, con gli sketch di *Drive in* dove rivela la sua vis satirica. Alla carriera televisiva affiancò sempre quella teatrale, recentemente anche con la figlia Daniela. Visse gli ultimi anni della vita in difficoltà economica, sentendosi dimenticato. *Albarosa Camaldo*

In apertura, dall'alto, Piera Degli Esposti (foto: Ernesto Ruscio) e Micha van Hoeke; in questa pagina, dall'alto, Franco Graziosi e Graham Vick.



L'albero, metafora vegetale di un metodo di analisi

Annelis Kuhlmann e Adam J. Ledger
Eugenio Barba, *l'albero della conoscenza dello spettacolo*

traduzione di Leonardo Mancini, Imola (Bo),
Cue Press, 2021, pagg. 114, euro 22,99



Come fosse un organismo. Un sistema complesso, vivo e scalcante (*alive and kicking*, direbbero gli inglesi). Composto da parti strettamente connesse. Forse perfino dipendenti, una dall'altra. È con questo sguardo che Annelis Kuhlmann e Adam Ledger hanno provato ad avvicinare l'esperienza

dell'Odin Teatret, analizzandone la fitta rete di attività, pratiche, riflessioni teoriche. A pensarci, nulla di troppo azzardato. Anzi. Nonostante l'ampiezza della creatura artistica di Eugenio Barba, difficile infatti non riconoscerne l'omogeneità di pensiero, per quanto sviluppato in ramificazioni profonde. Ma quello che sorprende è la sostanziale agilità del volume proposto in traduzione da Cue Press. E, soprattutto, la struttura scelta dai due autori, che nella scrittura si sono lasciati ispirare da *L'albero*, produzione 2016 della compagnia danese ma anche metafora vegetale per un vero e proprio paradigma formale di analisi. Curioso. L'Odin diventa dunque un progetto le cui radici crescono col tempo, forti, solide, terrene. Mentre si racconta di paesaggi e di geografie. Di coltivazioni, rami, serre. D'altronde le immagini si prestano a tratteggiare le sensibilità del terzo teatro. Qui in un tripudio botanico, dove in ogni caso emergono con forza alcuni temi portanti dell'Odin: dalla centralità del lavoro attoriale alla drammaturgia come strumento di dialogo e di sintesi, fino al ruolo degli spettatori. Oltre, ovviamente, alla figura di Eugenio Barba, regista "in esilio" e guida venerata, le cui parole scandiscono un volume bizzarro quanto denso. Di frammenti e di suggestioni. *Diego Vincenti*

La Napoli di Montella

Angelo Montella
La vita è una partita doppia

introduzione di Stefano De Matteis, postfazione di Goffredo Fofi, Napoli, Liguori Editore, 2021, pagg. 167, euro 14,99

Tre sezioni (*'O teatro nun me piace, Nuovo Teatro Nuovo, Cambio di scena*), cinquantasei capitoli brevi

e un *Commiato* compongono l'autobiografia in cui Angelo Montella intreccia vicende intime (la famiglia d'origine, i giochi da piccolo, la scoperta del sesso e gli amori vissuti e perduti, la nascita di una figlia, il nonno che gli insegna le regole del tressette) con l'avventura della fondazione del Nuovo Teatro Nuovo (con aggiunta, nel 1985, di Sala Assoli): sede di azzardi, fallimenti e insistenze; casa per alcuni tra gli innovatori del teatro napoletano e italiano: Neiwiller, Taiuti, Carpentieri e Corsetti, Delbono, Latella, Davide Iodice e Ludovica Rambelli, Marco Manchisi e Arturo Cirillo. Così Montella - attraverso una prosa parlata più che letteraria, con cui tiene assieme Thierry Salmon e i ragazzini del vicolo, Biagio il fruttivendolo ed Enzo Moscato - riavvolge il nastro e ricorda: la coabitazione con gli abitanti dei Quartieri Spagnoli, cui l'apertura della sala dava fastidio, e la necessità di dare «un'anima» al teatro, le cene post spettacolo avvenute in taverna, la volta in cui la camorra gli ha chiesto denaro puntandogli contro una pistola. Ma l'autobiografia è anche un ritratto che si amplia divenendo il racconto di una micro-collettività. Ecco dunque affiorare Vittorio Lucariello, senza il quale forse non ci sarebbero stati Martone e Servillo; Roberto De Monticelli, che paga il biglietto per recensire *I negri* di Genet messi in scena da Gennaro Vitiello; Annibale Ruccello, in auto mentre va incontro alla morte; Leo de Berardinis che, osservando la danza con cui Laurence Olivier sale sul tram, commenta: «Non riuscirò mai ad avere le capacità che ha lui». Scritta bobina alla Krapp, «contabilizzazione di una vita», per dirlo con Stefano De Matteis, e resoconto di una stagione di Napoli rivista in soggettiva, il volume si chiude con la parola «amore». Ecco: un libro sull'amore. È questo, in definitiva. *Alessandro Toppi*



Buone pratiche di un teatro sociale d'arte

Maria Chiara Provenzano
Cross the Gap. Attraversamenti nei teatri del possibile con Factory Compagnia Transadriatica

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 256, euro 24,99

Avamposto proteso naturalmente verso la Grecia, porta orientale d'Europa, Factory Compagnia Transadriatica porta già nel proprio nome un impegno: costruire ponti attraverso il mare. L'attraversamento come moto verso l'altro è una delle cifre distinti-

ve dell'azione del gruppo che, accanto agli spettacoli, apre spazi d'incontro come festival (Kids, insieme a Principio Attivo, e Teatri della Cupa) e intesse relazioni per progetti internazionali. *Cross the Gap* è un progetto di inclusione nel e attraverso il teatro, nato nell'ambito del programma europeo Interreg V-A

Grecia-Italia 2014-2020 con l'obiettivo di abbattere le barriere sociali e architettoniche e rendere la cultura accessibile. Altri attraversamenti da costruire, dunque, quelli fra le diverse abilità. Il volume raccoglie gli atti del convegno *Buone pratiche nel teatro e disabilità*, organizzato da Factory nel gennaio 2020. Artisti (Antonio Viganò, Enzo Toma, Damiano Scarpa, Simone Guerro, Robert McNeer, Detlef Köhler, Martina Kolbinger-Reiner, Vincenzo Deluci), operatori culturali attivi nel teatro sociale, critici e studiosi (Vito Minoia, Andrea Porcheddu), si sono interrogati su questioni cruciali: quale ruolo ha il teatro nella rappresentazione sociale dell'infanzia e dell'alterità? Cosa lega i due ambiti? Quali sono le buone prassi per chi lavora nell'ambito del disagio e dell'infanzia per interagire sui temi dell'inclusione, della valorizzazione delle diverse abilità di ciascuno? Il volume prosegue il cammino raccogliendo i materiali creativi dello spettacolo *Hubu re*, realizzato da Factory nel contesto di *Cross the Gap* con attori italiani e greci con diverse abilità, esito di una prassi possibile di quello che Andrea Porcheddu ha invitato a definire "teatro sociale d'arte". Conclude il libro un racconto di *Diario di un brutto anatroccolo*, lavoro di Tonio De Nitto che parte dalla fiaba di Andersen per farne un "racconto di formazione". *Ilaria Angelone*



Stabile di Bolzano: settant'anni di teatro

Ilaria Riccioni
Teatro e società: il caso dello Stabile di Bolzano
Roma, Carocci Editore, 2020, pagg. 209, euro 24

Massimo Bertoldi
70 Teatro Stabile di Bolzano. La storia, gli spettacoli
Milano, Electa, 2020, pagg. 366, euro 52

Sono due importanti volumi a loro modo complementari che ci illustrano e fanno il punto su uno fra i più antichi e rilevanti Teatri Stabili italiani che si è sempre contraddistinto nel panorama teatrale nazionale per una sua fertile "anomalia" sia territoriale che estetica, di ricerca, "di confine",



in una città sostanzialmente “bilingue” non soltanto per le due lingue parlate ma per la convivenza di due culture, di ragioni e sentimenti che quotidianamente si confrontano e che hanno trovato nello spazio del teatro un necessario e costante punto di riferimento. Ilaria Riccioni ricostruisce la lunga vicenda dello Stabile di Bolzano sottolineandone le prerogative “istituzionali” e “sociali” come se fossero indivisibili e connaturate le une alle altre in un proficuo ed efficace lavoro di interscambio e di intesa

politica. Ne viene fuori il ritratto di una realtà locale che col passare degli anni diventa sempre più di carattere e valore nazionale e internazionale, per quella sua innata e particolare vocazione a dialogare col presente. Inaugurato il 19 dicembre del 1950, ha coltivato in questi settant'anni, grazie soprattutto a Marco Bernardi, il suo direttore più longevo, un immutato impegno verso un repertorio “classico” di qualità italiano e straniero: un teatro “di parola” alto e popolare sia sul piano formale che dei contenuti: sempre contemporaneo in quello sguardo costantemente volto al futuro. Una seria e ricca analisi sociologica di dati riportati da un articolato osservatorio sul pubblico testimonia e sottolinea la sua speciale “identità” teatrale e culturale.

Suo perfitto *pendant*, il bellissimo volume di Massimo Bertoldi accoglie un prezioso e puntuale contributo di Marco Bernardi, ricco di pensiero e di episodi sconosciuti, che ripercorre, con immagini straordinarie accompagnate da scritti di notevole pertinenza e conoscenza dei singoli spettacoli, la storia dello Stabile attraverso i trentacinque spettacoli delle sue settanta stagioni con una dettagliatissima teatrografia e molte locandine del tempo a cui attingere per lavori futuri. Nel grande formato di un libro d'arte si vedono le più significative foto di scena di tutte le rappresentazioni passate per quel luogo; ed è un tuffo in un mare di emozioni per quel tempo ritrovato e per quei volti di interpreti straordinari, Tino Schirinzi, Valeria Ciangottini, Corrado Pani, Patrizia Milani e Carlo Simoni, Gianna Giacchetti e Mario Scaccia, Gianni Galavotti e quelle direzioni registiche che riuscivano a dare un senso vero e particolare a qualsiasi spettacolo: Fantasio Piccoli, Renzo Ricci, Maurizio Scaparro, Alessandro Fersen, Marco Bernardi. Ma che emozione vedere una giova-

nissima, irricognoscibile Mariangela Melato in *Piccola città* (stagione 1963-64) a ricordarmi che lo Stabile di Bolzano è stato sempre una formidabile palestra per giovani attori, registi e drammaturghi che qui hanno trovato, come i grandi personaggi dello spettacolo, la loro casa. *Giuseppe Liotta*

Nel culto laico degli spiriti,

Enzo Moscato

Tà-kai-Tà

a cura di Antonia Lezza, Spoleto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2020, pagg. 131, euro 12

Evocatore di spettri riparlanti, sollecitatore di morti che sono morti solo in apparenza, devoto al culto laico napoletano degli spiriti che - se cantati, carezzati - incidono ancora sulla realtà e sopravvissuto che ricorda i compagni persi nel naufragio, teatrante convinto davvero che col teatro sia possibile richiamare chi fu perché torni «a donarci l'eco di una voce che abbiamo amato, che ci è stata cara e che nella gioia e nella pena ci ha formati», Moscato stavolta traghetta dall'aldilà all'aldilà Eduardo perché egli si dica in un modo in cui nessuno lo disse mai. «Ho avuto zone oscure nel mio cuore. Incoscienze impenetrabili. L'anima mia, a tratti, è stata vocca 'e lupo. Intricata, reticente, misteriosa, buia. Certi pensieri sono stati abissi insondabili e ostili», afferma dunque quest'Eduardo inedito, inatteso, un'altra cosa proprio dal De Filippo cui ci siamo abituati. Con un testo intermittente, che ha in sé citazioni, flash confessionali, rifacimenti di scorcio biografici e invenzioni straordinarie *Tà-kai-Tà* ci offre quindi le vergogne, i salti infantili, gli «amori miei delusi», i momenti silenziosi di Eduardo. Di Eduardo ci offre l'amarezza, l'istante in cui si è visto perso, un pianto segreto e questo dolore alle dita fragili, anchilosate, che funzionano da bacchetta di Prospero ormai solo in assito. Questo e altro: per mezzo d'una prosa musicale; senza la presunzione del quadro completo, sapendo che è impossibile scrivere l'infinità dell'uomo. Preceduto dal saggio di Antonia Lezza (diciotto pagine essenziali, in cui l'opera viene letta in ogni suo dettaglio) *Tà-kai-Tà* - che è rimanenza diversa, accresciuta e ulteriore del copione dello spettacolo che fu in scena, per poco, nel 2012 - merita insomma di essere acquistato e conservato. Prima che il bulimico mercato editoriale ingoi per sempre il libro facendo in modo che di questo gioco di prestigio, di questo dono fatto da un poeta a un altro poeta, non resti traccia. Come non fosse mai avvenuto. *Alessandro Toppi*



Disarmare il teatro, nuove traduzioni per Koltès

Bernard-Marie Koltès

Teatro

Roma, Arcadiateatro Libri, voll. 1 e 2, pagg. 317 e pagg. 237, euro 22 cad.

È ampia, variata, e sorprendente perfino, la storia della ricezione in Italia del teatro di Bernard-Marie Koltès (1948-89). Lo è fin dal primo allestimento, alla Biennale di Venezia: *Quai Ouest*, diretto da Chérif, nello stesso anno, il 1984, in cui il Gruppo della Rocca mette in scena con la regia di Mario Missiroli *Negro contro cani*. Merito soprattutto di Ubulibri che in due volumi aveva portato all'attenzione dei produttori italiani testi diventati poi classici del Novecento. Come *Nella solitudine dei campi di cotone* (con la traduzione di Ferdinando Bruni) e *Roberto Zucco* (tradotto “con amore” da Franco Brusati). Il teatro poetico-politico di Koltès attraversa così due generazioni di interpreti, da Carlo Cecchi a Remo Girone e Giulio Scarpati, a Claudio Santamaria e Lino Guanciale, oltre che di registi. Alcuni peraltro insospettabili, come Giancarlo Cauteruccio, Pippo Delbono, Licia Lanera. Per farsi infine manifesto umanitario nel frammento da *La notte poco prima della foresta* (così recita esattamente il titolo) che al pubblico generalista del Festival di Sanremo 2018 impone un memorabile Pierfrancesco Favino. È nell'introduzione che Graziano Graziani premette al secondo volume dell'edizione completa delle opere in italiano, che la fortuna del teatro di Koltès si manifesta in tutta la sua ampiezza. Tanto da suggerirci di andare a rileggere uno per uno i testi, nelle nuove traduzioni recentemente pubblicate dalla casa editrice Arcadiateatro Libri (che ne cura i diritti per l'Italia). E scoprire così anche i molti inediti, le cose mai andate in scena, le prove d'autore di un Koltès non ancora trentenne, le note rilevate da taccuini e appunti. In attesa che l'ultimo volume, previsto prossimamente, completi il trittico per permetterci di guardare «un teatro che disarmare il teatro con la sua evidenza». Le traduzioni sono di Anna Barbera, Francesco Bergamasco, Marco Calvani e Chiara Forlani. *Roberto Canziani*



biblioteca

Marianna Zannoni (a cura di)
«FORSE TU SOLA HAI COMPRESO».
LETTERE DI ELEONORA DUSE
A EMMA LODOMEZ GARZES
Venezia, Marsilio Editori, 2021,
pagg. 272, euro 25

Un volume prezioso, che attinge al patrimonio epistolare conservato presso l'Archivio Duse dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia; oltre trecento lettere scritte da Eleonora Duse all'amica intima di una vita, nel corso di quarant'anni, dagli anni Ottanta dell'Ottocento agli anni Venti del Novecento. Una corrispondenza che getta luce sulla vita, le scelte, il lavoro e il "privato" dell'attrice, un racconto "storico" e personale, interessante e di valore.

Franco Marengo (a cura di)
WILLIAM SHAKESPEARE
ARTIGIANO E ARTISTA
Bologna, Il Mulino, 2021, pagg. 192,
euro 26

Partendo dalla traduzione di *Tutte le opere* di William Shakespeare (Bompiani-Giunti, 2014-19) realizzata da un gruppo di studiosi, l'autore conduce un'analisi della scrittura shakespeariana per evidenziarne gli schemi interni, i meccanismi "spettacolari" che Shakespeare metteva a punto grazie alla collaborazione di attori, impresari, vari "mestieranti" esperti della messinscena di fronte a un pubblico diversificato ed esigente. Una testimonianza della complessità dell'approccio di studio offerto dall'opera del Bardo.

Gigi Dall'Aglio
IL TEATRO DALL'INTERNO
DELLA SUA PUPILLA. WITHIN THIS O
Parma, Nuova editrice Berti, 2021,
pagg. 300, euro 18

In un suo verso, Shakespeare alluse al teatro come a una O, un cerchio perfetto, luogo circoscritto che può essere percorso da eserciti, re, mascazzoni e anime di ogni genere, e dalle infinite possibilità offerte dalla fantasia. Per oltre cinquant'anni, Gigi Dall'Aglio ha cercato, insieme a Teatro Due di Parma, di riempire questa O con i suoi spettacoli. Resoconti, riflessioni, aneddoti, finti dialoghi, divagazioni,

satire, lettere reali e ipotetiche, scherzi e aforismi si susseguono nel libro, restituendo l'immagine complessiva di un modo di fare teatro dal forte impianto etico.

Chiara Guidi
INTERROGARE E LEGGERE.
LA DOMANDA E LA LETTURA COME
FORME IRRISOLVIBILI DI CONOSCENZA
Faenza, Sete edizioni, 2021, pagg. 88,
s.i.p.

Ottantotto pagine dense e profonde raccolgono le sei lezioni che danno il titolo al volume, svoltesi come aggiornamento per i docenti presso il Teatro Comandini di Cesena, sede di Societas. Un appuntamento annuale, quello con i corsi, nato dal bisogno di «conoscere il teatro attraverso il confronto con l'arte dell'insegnamento», trovando uno spazio di dialogo fra due ambiti cardine della produzione di pensiero. Chiara Guidi indaga le funzioni della parola, dal suo prodursi al suo dirsi all'azione fisica che ne completa l'espressione, in un percorso di grande fascino per l'intelletto.

Sara Chiappori (a cura di)
STREHLER, IL GIGANTE DEL PICCOLO
prefazione di Piero Colaprico, postfazione di Claudio Longhi, Torino, Gedi e Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis Edizioni, 2021, pagg. 180, s.i.p.

A cento anni dalla nascita del regista triestino, un prezioso allegato di *la Repubblica* ricostruisce arte e vita privata attraverso le testimonianze degli attori (Ferruccio Soleri, Giulia Lazzarini, Ottavia Piccolo, Gabriele Lavia), degli allievi (Massimo De Vita), dei cantanti (Juan Pons e Jonas Kaufmann), dei registi (Filippo Crivelli, Lluís Pasqual), delle donne della sua vita (Ornella Vanoni e Andrea Jonasson), dei colleghi e collaboratori (Carlo Fontana, Giovanni Soresi, Sergio Escobar), dei molti - artisti e non - che hanno incrociato la sua strada testimoniandone in qualche modo il mito.

Valentina Cavazzuti, Franco Fussi,
Angelo Fernando Galeano
LA VOCE NEL MUSICAL. STORIA,
DIDATTICA, TECNICA, STILE,
FISIOLOGIA E IGIENE VOCALE
Milano, Volontè & C., 2021, pagg. 184,
euro 19,90

Il testo si propone di fornire a professionisti, studenti, appassionati e neofiti un'immersione nella vocalità del Musical Theatre facendo chiarezza sulla modalità di utilizzo e potenziamento della qualità del suono attraverso Legit, Mix, Speech&Twang e Belt, le principali modalità d'emissione della didattica anglosassone. La prefazione è di Shawna Farrell, Simon Lee e Saverio Marconi.

Ian De Toffoli
CONFINI
Spoleto, Editoria e Spettacolo, 2021,
pagg. 182, euro 16

Nato dall'esperienza del lavoro comune attraverso numerose residenze in Italia e in Lussemburgo, sviluppato da Ian De Toffoli insieme a Davide Sacco e Agata Tomsic di ErosAntEros, il testo parla delle migrazioni del passato, del presente e del futuro. Un'opera sulla storia politica, economica e industriale dell'Unione Europea, che è anche monito sull'emergenza climatica e sull'avvenire dell'umanità.

Silvia Garzarella
VALERIA MAGLI
O LA POESIA BALLERINA
Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis, 2021, pagg. 142, euro 12

Valeria Magli si è ritagliata uno spazio unico nel panorama della nuova danza degli anni Ottanta, in continuità con le pratiche delle Neoavanguardie storiche in termini di capacità innovative nel campo delle tecniche compositive coreografiche, della comprensione del testo poetico, del rapporto con la musica. Il volume è il primo studio sistematico sulla "poesia ballerina" di Magli, condotto attraverso ricerche sul campo, d'archivio e interviste ai testimoni.

Giuliana Musso
DENTRO. UNA STORIA VERA,
SE VOLETE
Milano, Scalpendi, 2021, pagg. 64, euro 10

Il testo, doloroso e sconvolgente, è la storia del dialogo, costruitosi nel tempo, tra una madre e l'autrice. Una madre che con fatica racconta la sua storia, il rapporto violento con sua figlia, il mistero che avvolge la relazione della ragazza con il padre, il sospetto di una violenza domestica che

si fa anche fatica a nominare. «*Dentro* - dichiara la Musso - non è un lavoro sulla violenza, ma sull'occultamento della violenza».

Federica Rosellini, Fiona Sansone,
Nadia Terranova
CARNE BLU. STUDIO SU UN ORLANDO
DI FEDERICA ROSELLINI
introduzione di Claudio Longhi, Roma, Giulio Perrone Editore, 2021,
pagg. 168, euro 15

Da una fitta corrispondenza tra Virginia Woolf e Vita Sackville-West nacque Orlando, l'idea e il libro, il personaggio che muta identità e sesso attraverso gli anni, rinascendo e trasformandosi a ogni rinascita. *Carne blu* nasce da una corrispondenza tra Federica Rosellini, attrice-autrice tra le più talentuose degli ultimi anni, Fiona Sansone e Nadia Terranova, entrambe autrici. A venire al mondo è un nuovo Orlando, protagonista di una favola contemporanea «che mette in gioco le questioni dell'identità e del doppio, della menzogna e del disvelamento, dell'omissione e del dispendio di sé» (Claudio Longhi).

Mimmo Sorrentino
CHE TUTTO SIA BENE
prefazione di Massimo Recalcati, Lecce, Manni Editore, 2021, pagg. 112, euro 14

I ventidue racconti che compongono la raccolta narrano episodi della vita teatrale di Mimmo Sorrentino, autentico "uomo di teatro" nel senso più profondo, che attribuisce all'arte della scena un ruolo sociale e civile potentissimo. Episodi tratti dalle sue esperienze di teatro in carcere, di teatro sociale e partecipato, dove la parola e il corpo dialogano, talvolta confliggono, facendo emergere i temi cruciali dell'esperienza umana, la vita, la morte, il senso dell'esistenza individuale e collettiva. Un libro e una testimonianza preziosa di che cosa il teatro può essere.

Anna Paola Corradi
LA BARACCA. 45 ANNI DI TEATRO
RAGAZZI. UNA SCELTA DI VITA,
L'INVENZIONE DI UNA PROFESSIONE
Bologna, Pendragon, 2021, pagg. 255,
euro 18

Il volume ricostruisce la scelta di un gruppo di giovani, nella Bologna

della metà degli anni Settanta, di fondare la cooperativa teatrale La Baracca dedicando la propria azione all'infanzia e all'adolescenza; dalla fondazione all'apertura nel 1982 del Teatro San Leonardo, primo Centro Teatro Ragazzi in Italia, fino all'attuale gestione del Teatro Testoni Ragazzi. L'intento è quello di approfondire i significati culturali e artistici dei progetti sviluppati per affermare in ambito nazionale e internazionale il diritto delle giovani generazioni al teatro, all'arte, alla cultura.

Marinella Cocchi, Paola Morselli, Antonia Pagliarulo
TEATRO INTIMO. DIALOGHI SULL'ANIMA FEMMINILE

Bologna, Persiani, 2021, pagg. 92, euro 15,90

Un gruppo di donne, coetanee alla soglia della mezza età, accomunate dalla consapevolezza che la accompagna, dopo aver condiviso il *Libro rosso* di C.G. Jung, da poco pubblicato in Italia, raccontano emozioni e impressioni nell'esplorare la propria interiorità. Un'esperienza che ha dato vita allo spettacolo teatrale *Teatro Intimo. Dialoghi sull'anima femminile* e alla creazione e scrittura di questo libro.

Antonin Artaud
MESSAGGI RIVOLUZIONARI

a cura di Marcello Gallucci, Milano, Jaca Book, 2021, pag. 304, euro 20

In un periodo in cui il razionalismo è imperante, Artaud lascia l'Europa per il Messico, in cerca di materia viva per il suo teatro, di una cultura originaria e umana su cui poter fondare un'autentica rivoluzione che, prima ancora d'essere sociale, deve essere della mente poiché «la Rivoluzione più urgente da compiere è una sorta di regressione nel tempo».

Cristina Fiordimela, Vittoria Pasca Raymondi, Tommaso Urselli (a cura di)
NOWHERE RESIDENZE ATTIVE-NOWHERE ACTIVE RESIDENCIES. L'OPEN PROGRAM DEL WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS A MACAO
Roma, Sensibili alle Foglie, 2021, pagg. 240, euro 25

NowHere residenze attive è il racconto della residenza artistica dell'Open Program del Workcenter a Macao, nell'ottobre 2014, con gli spettacoli *Electric Party Songs* e *I Am America*, dedicati all'opera di Allen Ginsberg *The Hidden Sayings*, a cui si aggiungono laboratori rivolti alla cittadinanza, incontri, l'esplorazione degli archivi digitali di Karlsruhe e l'esperienza della prima edizione del Festival Internazionale dei Beni Comuni di Chieri nel 2015.

Cesare Catà
CHIEDILO A SHAKESPEARE. GLI ANTIDOTI DEL BARDO AL MARE DELLE NOSTRE PENE

Milano, Ponte alle Grazie, 2021, pagg. 348, euro 16,80

Shakespeare disegna l'intera gamma delle passioni umane tramite i pensieri e i gesti di Amleto, Falstaff, Giulietta, Desdemona e i suoi molti altri personaggi. Cesare Catà si muove tra le opere del Bardo come dentro una mappa dell'anima, i personaggi ci conducono a capire meglio la nostra psiche, analizzando paure, gioie, disperazioni. Il teatro shakespeariano diviene un luogo dove ritrovarsi e riscoprirsi.

Jean Cocteau
LA VOIX HUMAINE

a cura di Filippo Annunziata, Pisa, Ets, 2021, pagg. 184, euro 18

Una nuova traduzione curata da Filippo Annunziata, evidenzia i punti di forza di un testo, *La Voix humaine*, divenuto un classico fin dalla sua prima rappresentazione, grazie agli infiniti spunti interpretativi, di rilettura, rielaborazione e citazione che non accenna a diminuire ancora oggi, prestandosi a generi diversi di messinscena: dall'opera, alla musica pop, al rock, fino al cinema.

Miranda Pisone
PROTAGONISTE. 55 MONOLOGHI PER ATTRICI TRATTI DALLE SERIE TV
Roma, Dino Audino Editore, 2021, pagg. 128, euro 15

Una raccolta dei monologhi pronunciati dai personaggi femminili delle principali serie televisive degli ultimi anni



Valeria Magli in *Le Milleuna* (1979) (foto: Rina Aprile), immagine tratta dal volume *Valeria Magli o la poesia ballerina*, di Silvia Garzarella, edito da Mimesis.

racconta l'universo femminile contemporaneo, ma anche linguaggi, modalità di scrittura, di costruzione dei personaggi di uno degli ambiti più interessanti in cui gli autori si sono cimentati. Da Meredith Grey e Cristina Yang (*Grey's Anatomy*), da Belinda Friers (*Fleabag*) e Miriam "Midge" Maisel (*La fantastica signora Maisel*) a Piper Chapman (*Orange Is the New Black*) ed Elizabeth (*The Crown*), i testi sono tradotti dall'originale e introdotti da note che contestualizzano il personaggio.

Francesca Serrazanetti, Maddalena Giovannelli (a cura di)
2011-2021. DIECI ANNI DI TEATRO FUORI LUOGO
Milano, Scarti, 2021, pagg. 247, euro 30

Il volume ricostruisce la decennale esperienza di Fuori Luogo La Spezia, progetto di teatro contemporaneo fondato da Gli Scarti, con la direzione artistica di Andrea Cerri, Renato Bandoli e Michela Lucenti. Il caso particolare diviene occasione per una riflessione più ampia e complessiva sul paesaggio della scena teatrale d'innovazione degli anni 2011-21 in Italia, raccogliendo testimonianze e saggi critici di artisti e osservatori: da Bob Wilson, Massimiliano Civica, Marco Martinelli, Danio Manfredini, Babilonia Teatri, Sotterraneo ad Antonio Attisani, Gerardo Guccini, Graziano Graziani, Alessandro Toppi e molti altri.

Fabio Mòlica
ALLE ORIGINI DELLA DANZA DI SOCIETÀ. IL BALLO IN OCCIDENTE DALLA RIVOLUZIONE FRANCESE AL CONGRESSO DI VIENNA

Roma, Dino Audino Editore, 2021, pagg. 144, euro 18

L'autore conduce un'approfondita analisi dei cambiamenti che hanno coinvolto la danza tra Settecento e Ottocento, dal punto di vista degli stili, dei costumi, dei luoghi e di tutte le abitudini a essa collegate (etichetta, costumi, musiche), analizzati Stato per Stato (Francia, Gran Bretagna, Germania, Italia, Stati Uniti, Danimarca e Russia). Completa il volume una bibliografia aggiornata e completa.

Nicoletta Capozza
TUTTI I LAZZI DELLA COMMEDIA DELL'ARTE. UN CATALOGO RAGIONATO DEL PATRIMONIO DEL COMICO

Roma, Dino Audino Editore, 2021, pagg. 367, euro 39

Quello dei "lazzi" della Commedia dell'Arte è un catalogo vastissimo e disperso in molti diversi patrimoni scritti. Il volume ne tenta un catalogazione, preceduta da un saggio che introduce il tema, spiegandone il segreto del successo, la natura teatrale e le potenzialità come risorsa per l'ispirazione scenica.

testi

AMORE STORTO

di Christian di Furia

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2021



Personaggi

Cameriere
Bianca Garufi
Cesare Pavese

Un tavolino, due sedie. Su una sedia, una donna. Scrive, su un foglio. Legge, fra sé. Un cameriere si accosta al tavolo. Lei chiede

BIANCA - Un caffè.

e il cameriere va via. E la donna continua a leggere. A scrivere, su un foglio sul tavolo. Sul tavolo puntella un gomito, il mento sulla mano. Il cameriere ritorna con una tazzina, che adagia sul tavolino.

BIANCA - Grazie.

E il cameriere va via. E la donna continua a leggere, prende la tazzina. La porta alle labbra e in scena entra un uomo. Lei alza lo sguardo, si ferma. Lui la guarda, si ferma. La guarda. Fa un passo, sorride, ma è teso, si avvicina, al tavolino, alla sedia, la scosta. Si guardano. Lui in piedi, lei abbassa la tazzina. Lui, piano, si siede. Gli occhi di uno negli occhi dell'altra. Respirano piano, i cuori veloci. Entra il cameriere. Lui chiede

CESARE - Un brandy.

e il cameriere va via. Seduti, i due. Al tavolino, si fissano. Senza fare un gesto, il minimo spostamento. Il cameriere ritorna con un bicchiere, che adagia sul tavolino.

CESARE - Grazie.

E il cameriere va via. E i due rimangono. Da soli. Silenzio - estatico. Sono tesi, felici. Sono felici, imbarazzati. Sono imbarazzati, commossi.

BIANCA - Va bene. *(Pausa)* Cose che si possono fare davanti a un brandy.

CESARE - *(Sorride)* Aspettare.

BIANCA - Guardare.

CESARE - Rimandare.

BIANCA - Ammutolire.

CESARE - Ricordare.

BIANCA - Trattenere.

CESARE - Stupire.

BIANCA - Salutare.

CESARE - *(Sorride)* Ciao baronessa.

BIANCA - *(Sorride)* Ciao barone.

Pausa. Sono meravigliati e lei beve il caffè e non abbassa lo sguardo.

BIANCA - È tanto che non ci vediamo.

CESARE - Ci scriviamo.

BIANCA - Non è la stessa cosa.

CESARE - Lo so. È meglio.

BIANCA - *(Sorride)*.

CESARE - *(Silenzio)*.

BIANCA - L'ultima volta che ci siamo visti è stato a Milano.

CESARE - Non lo so.

BIANCA - È così, ho controllato sul mio diario, ero a Milano. Sei venuto a trovarmi a casa. Io ero a letto, malata, e tu mi leggevi Eliot.

CESARE - *(Sorride. Prende il bicchiere di brandy dal tavolo)* Aprile è il più crudele dei mesi, genera

Lillà da terra morta, confondendo

Memoria e desiderio, risvegliando

Le radici sopite con la pioggia della primavera

BIANCA - *(Sorride)*.

CESARE - *(La guarda. Beve).*

BIANCA - Sei la terra e la morte.

La tua stagione è il buio
e il silenzio.

CESARE - *(Aggrotta le sopracciglia. Sorride)* Ma questo non è Eliot.

BIANCA - *(Sorride)* No.

CESARE - *(Sorride. Beve).*

BIANCA - Non ho ancora letto il tuo ultimo romanzo.

CESARE - *(Poggia il bicchiere sul tavolo).*

BIANCA - È bello?

CESARE - L'ha scritto Pavese.

BIANCA - Quindi è bello.

CESARE - *(Pausa)* L'ha scritto Pavese.

BIANCA - *(Silenzio)*.

CESARE - *(Silenzio)*.

BIANCA - Pavese è un grande scrittore.

CESARE - Avrebbe preferito vivere.

BIANCA - *(Silenzio)*.

CESARE - Ma bisogna scegliere: o vivere o raccontare. Quando si vive non accade nulla.

BIANCA - Questo non è Pavese.

CESARE - È Sartre.

BIANCA - *(La nausea)*.

CESARE - *(Annuisce)*.

BIANCA - *(Pausa)* Vuoi ancora rimproverarmi?

CESARE - *(Prende il bicchiere)* Per cosa?

BIANCA - Per non averne mai finito la traduzione.

CESARE - *(Beve)* Già. È vero.

BIANCA - Mi pagavate poco.

CESARE - Sei sempre stata pigra.

BIANCA - Ed ero malata.

CESARE - E indisciplinata, e incostante. Te ne infischi. Pietra che rotola non raccoglie muschio.

BIANCA - *(Silenzio)*.

CESARE - *(Poggia il bicchiere sul tavolo)*.

BIANCA - Fernanda è sicuramente più brava di me.

CESARE - Fernanda più di te ha solo che conosce l'inglese.

BIANCA - E ama Hemingway.

CESARE - *(Pausa)*.

BIANCA - E anche tu ami Hemingway, e io lo trovo noioso.

CESARE - Non hai mai saputo trattare coi grandi scrittori.

BIANCA - Neanche con te?

CESARE - *(Pausa)* Io sono uno scrittore medio.

BIANCA - *(Silenzio)*.

CESARE - *(Silenzio)*.

BIANCA - Stai scrivendo?

CESARE - Sempre.

BIANCA - Qualcosa di nuovo?

CESARE - Sì.

BIANCA - *(Pausa)* Non ti viene mai il disgusto?

CESARE - Di scrivere?

BIANCA - Sì.

CESARE - *(Dalla tasca, tira fuori una pipa e il tabacco)* Io ho soltanto parole, Bianca. *(Pausa)* Ho soltanto ricordi.

BIANCA - *(Tira fuori un pacchetto di sigarette. Ne sfila una, l'accende)*.

CESARE - *(Prepara la pipa, carica il fornello)* Fumi?

BIANCA - *(Sorride)* Ho ripreso in questi giorni.

Bianca alza una mano per richiamare l'attenzione del cameriere. Il cameriere entra, si avvicina al tavolo e Bianca gli chiede

BIANCA - Un posacenere, grazie. E un altro caffè.

e il cameriere va via. Cesare accende la pipa, fuma, fuma Bianca. In silenzio. Il cameriere ritorna con una tazzina e il posacenere. Li adagia sul tavolino.

BIANCA - Grazie.

Il cameriere prende la tazzina vecchia, e va via. Bianca fa cadere la cenere nel posacenere, fuma. Cesare fuma, beve. Nessuno parla. Solo fumo.

BIANCA - Cose che si possono fare davanti a un caffè.

CESARE - (Pausa) Le stesse che si possono fare davanti a un brandy.

BIANCA - Una in più: cercare lo zucchero.

CESARE - Ma tu lo prendi amaro.

BIANCA - E se avessi cominciato a prenderlo zuccherato?

CESARE - (Alza le spalle).

C'è una zuccheriera sul tavolo, Bianca la apre. C'è un cucchiaino, Bianca lo prende. Raccoglie un po' di zucchero e lo rovescia nella sua tazzina. Gira, tintinnio di porcellana. Batte il cucchiaino sul bordo della tazzina, tre squilli di porcellana. Poggia il cucchiaino sul piattino, beve.

BIANCA - (Disgustata) Ssss.

CESARE - (Sorridente) Che scema.

BIANCA - (Ride).

CESARE - Te ne ordino un altro.

BIANCA - Non preoccuparti, lo bevo così.

CESARE - (Ride).

BIANCA - (Vuota la tazzina in un sorso) Ssss.

CESARE - (Ride).

BIANCA - (Riprende tra le dita la sigaretta che prima aveva lasciato sul posacenere).

CESARE - (La guarda fumare).

BIANCA - Sono felice.

CESARE - (Fuma) Fai qualcosa per rimediare.

BIANCA - (Sorridente) Scrivo. Sai benissimo che so scrivere solo di violenze, lutti e bambini malati.

CESARE - (Prende il bicchiere dal tavolo, fissa Bianca. Beve).

BIANCA - (Sorridente).

CESARE - E il quindicesimo capitolo?

BIANCA - (Spegne la sigaretta nel posacenere, soffia il fumo).

CESARE - (Appoggia il bicchiere al tavolo, fuma).

BIANCA - Ci ho provato, più volte.

CESARE - (Abbassa lo sguardo, fissa le proprie mani).

BIANCA - Il quattordicesimo capitolo è meraviglioso.

CESARE - (Si rigira fra le dita la pipa).

BIANCA - Il tuo capitolo è troppo bello, devi darmi il tempo di scrivere qualcosa che sia all'altezza.

CESARE - (Alza lo sguardo, di colpo) Finiscila.

BIANCA - (Silenzio).

CESARE - Hai scritto dei capitoli molto belli. E mi dispiace per te che come al solito non hai gusto per giudicare, specie le cose che scrivi.

BIANCA - (Silenzio).

CESARE - (Silenzio).

BIANCA - (Giocherella col cucchiaino nella tazzina).

CESARE - (Prende il bicchiere, beve, appoggia la pipa sul tavolo).

BIANCA - Cosa succederà quando il nostro romanzo sarà finito?

CESARE - (Pausa) Verrà pubblicato.

BIANCA - Smetteremo di sentirci?

CESARE - (Silenzio).

BIANCA - (Silenzio).

CESARE - (Dà un sorso, poggia il bicchiere).

BIANCA - Potremmo continuare a scriverlo per l'eternità.

CESARE - L'eternità è incompleta.

BIANCA - E allora il nostro romanzo lo lasceremo incompleto, per sempre.

CESARE - Odio le cose incomplete.

BIANCA - (Silenzio) Stanotte non andrò a dormire, scriverò senza mai smettere.

CESARE - Non c'è bisogno. Se non vuoi scrivere, non scrivere. Dormi, fai altro. Sii felice.

BIANCA - Senza rimediare?

CESARE - (Sorridente) Sì. Impunemente felice.

BIANCA - Allora rimani qui.

CESARE - (Prende il bicchiere, vuota quanto rimasto).

BIANCA - C'è un bosco qui vicino, dormiamo insieme. Domani faremo una lunga camminata, cammino molto in questi giorni, sapessi come è bello.

CESARE - (Sorridente, la guarda).

BIANCA - (Lo guarda, sorride).

CESARE - Ti amo, Bianca.

BIANCA - (Silenzio).

CESARE - (Silenzio).

BIANCA - Perché?

CESARE - (Pausa) Perché non trovi le parole. (Pausa) Perché cammini in silenzio. Perché ti immagino, e non ho paura (pausa) di trovarti uguale a me, so per certo che non lo sei.

BIANCA - (Pausa) Ho capito. (Ghigna) Non rimarrai.

CESARE - (Sorridente) Rovineremmo tutto.

BIANCA - Perché?

CESARE - Perché non saremmo lontani. (Pausa) La lontananza invece è una storia perfetta e meravigliosa.

BIANCA - In cui ci sappiamo soli.

CESARE - E noi amiamoci come possiamo.

BIANCA - Questo non è amore.

CESARE - È amore. (Pausa) È amore storto.

BIANCA - (Ghigna. Silenzio).

Cesare sorride, e alza un braccio per richiamare l'attenzione del cameriere. Il cameriere entra, si avvicina al tavolo. Cesare gli porge il bicchiere vuoto senza guardarlo - guarda Bianca - e gli chiede

CESARE - Un altro.

e il cameriere va via, preso il bicchiere vuoto.

CESARE - Spero sempre di sposarti.

BIANCA - (Sorridente).

CESARE - (Sorridente).

BIANCA - (Silenzio).

CESARE - (Prende la pipa dal tavolo, aspira. Ma la pipa è ormai spenta).

Il cameriere ritorna con un bicchiere di brandy, che adagia sul tavolo, e poi va via. Cesare tira boccate dalla pipa, prova a riaccenderla. Non ci riesce, rinuncia.

BIANCA - Ecco che tendi i tuoi trabocchetti.

CESARE - (Prende il bicchiere dal tavolo, beve).

BIANCA - (Lo fissa).

CESARE - (Silenzio).

BIANCA - Il tuo amore è un rebus.

CESARE - Come dire: un passatempo?

BIANCA - Come dire: un rompicapo.
 CESARE - (*Ghigna*).
 BIANCA - Tu non hai mai saputo voler bene, Cesare.
 CESARE - (*Sul punto di parlare, si ferma. Abbassa lo sguardo*).
 BIANCA - Avanti, dimmi.
 CESARE - (*Scuote la testa*).
 BIANCA - (*Guarda la tazzina. È vuota, sul fondo i fondi del caffè*).
 CESARE - (*Beve*).
 BIANCA - Aiutami, Cesare. (*Pausa*) Aiutami ad amarti come posso.
 CESARE - Ti ho portato il mio diario.
 BIANCA - (*Pausa. Scuote la testa, sorride*).
 CESARE - (*La fissa*).
 BIANCA - (*Abbassa lo sguardo*).
 CESARE - Non vuoi leggerlo?
 BIANCA - Lo sai, (*pausa*) no.
 CESARE - (*Appoggia il bicchiere, prende la pipa. Prende la pipa, la rigira fra le dita*).
 BIANCA - (*Dal pacchetto sfla una sigaretta, la porta alle labbra*).
 CESARE - (*Silenziò, lo sguardo è basso*).
 BIANCA - (*Toglie la sigaretta dalle labbra, la tiene fra le dita*) Leggimelo tu. (*Rinfilà la sigaretta nel pacchetto*) Rimani qui, rimarremo svegli. Stanotte, tu leggi per me il tuo diario, e io ti ascolto al buio.
 CESARE - (*Silenziò*).
 BIANCA - (*Lo guarda*).
 CESARE - (*Dà di nuovo fuoco alla pipa. Tira piccole boccate consecutive*) Leggilo da sola.
 BIANCA - No.
 CESARE - (*Fuma. Aspira, la guarda*) Perché?
 BIANCA - Perché ogni cosa, anche un sentimento scritto è finto. (*Pausa*) I libri sono finti. Se vuoi che io creda alle tue pagine, leggimele.
 CESARE - (*Fuma*) No.
 BIANCA - Perché?
 CESARE - (*Pausa*) Ci sono parole scritte in silenzio, e in silenzio vanno lette. Scritte in segreto, (*pausa*) non si dicono ad alta voce.
 BIANCA - (*Silenziò*).
 CESARE - (*Fuma*).
 BIANCA - Perché dobbiamo sempre rincorrerci, Cesare? (*Pausa*) Perché?
 CESARE - (*Smette di fumare, incanta lo sguardo. Guarda Bianca*) L'amore è tutto lì: nella rincorsa. Ho sempre... (*Pausa. Scuote la testa*) Pensa alla sciocca abitudine degli innamorati di tenersi per mano. (*Pausa*) Così un giorno ho pensato che lo fanno perché forse corrono, e non vogliono rischiare di perdersi. (*Abbassa lo sguardo*) E forse corrono, anche quando camminano; anche a letto, quando dormono.
 BIANCA - (*Sorride*) Allora potremmo leggere il tuo diario fino ad avere gli occhi pesanti. Fino ad addormentarci.
 CESARE - (*Lascia la pipa sul tavolo, prende il bicchiere. Beve*).
 BIANCA - (*Silenziò, lo fissa*).
 CESARE - (*Appoggia il bicchiere sul tavolo*).
 BIANCA - Ma noi siamo fermi. Lo siamo sempre stati.
 CESARE - Non è vero. È che noi sappiamo quant'è bello perdersi. A noi piace anche perderci, Fernanda, (*chiude gli occhi, veloce si corregge*) Bianca.

Silenziò. Cesare ha gli occhi chiusi. Cesare è una mano sulla fronte, la testa bassa. Bianca ha la bocca schiusa. Bianca è uno sbuffo di stupore, le dita che sfilano una sigaretta dal pacchetto. Lei fuma, sorride. Lui alza la testa, prende il bicchiere, beve. Si ferma e poi beve. E in un sorso ingoia il resto, lascia il bicchiere, prende la pipa. Aspira, la pipa è spenta. L'appoggia, la guarda. Silenziò.

AUTOPRESENTAZIONE

Cesare Pavese e Bianca Garufi, frammenti di una storia d'amore fatta di parole

Amore storto è il racconto di un affetto distorto, di un amore asimmetrico, zoppicante: è la storia di una dipendenza - amorosa, esistenziale. In scena un uomo e una donna si incontrano dopo molto tempo, e tutto ciò che hanno da dirsi si insinua tra i loro silenzi, e i loro imbarazzi, e i loro bisogni. *Amore storto* trae ispirazione dal rapporto fra Cesare Pavese e Bianca Garufi. Scrittori, traduttori e colleghi per un breve periodo presso la casa editrice Einaudi, il loro rapporto sempre in bilico tra la professione e l'affetto è stato a lungo una relazione a distanza, consumata in un duraturo rapporto epistolare, non sempre appagante. L'Italia del secondo dopoguerra è lo sfondo storico di un incontro che si posa sui resti di un Paese da ricostruire, non solo materialmente - case, strade, palazzi - ma anche culturalmente: è in questi anni che i lettori fanno la conoscenza di Hemingway, di Melville, di Whitman, di Sartre - per merito della casa editrice Einaudi e proprio di Pavese; è in questi stessi anni che in Italia si diffonde sempre più rapidamente, e in maniera radicata, la dottrina psicoanalitica, specie di matrice junghiana. Nella mente di giovani donne e uomini l'Italia arricchisce la propria identità culturale e diventa un Paese di floride speranze e di grande spessore artistico, storico e politico. Cesare Pavese e Bianca Garufi; quindi Natalia Guinzburg, Fernanda Pivano, Bobi Bazlen; Italo Calvino, Elsa Morante, Roberto Rossellini, Alberto Moravia, e ancora Palmiro Togliatti e Norberto Bobbio: sono solo alcune delle personalità che costituivano la ragione e i sentimenti di un'intera comunità.

Quante vicende possono quindi innestarsi in una storia d'amore tra due semplici persone che forse, tuttavia, una semplicità non possono permettersela? Individualità collettive - ossimori che vivono, respirano, esistono. I conflitti, dalle trincee, muovono e si spostano, per svolgersi nell'intimità del proprio cuore; alcuni silenzi diventano spettrali e si fanno vuoto, un niente inospitale che giorno dopo giorno si aggrappa allo stomaco. Eppure c'è tutto il tempo e il candore per riconoscere la bellezza: trovarla in una carezza, nei giochi buffi, in alcune risate sguaiate e liberatorie.

Questo testo è la storia inedita di due diari, di romanzi incompiuti, di poesie lette di giorno; di amanti, di occasioni sprecate e di depressione. È la storia di due solitudini che si accompagnano, senza mai unirsi.

Christian di Furia



CESARE - Cose che si possono fare davanti a una pipa spenta.

BIANCA - (*Sorride*) Fingere.

CESARE - Insistere.

BIANCA - Ripensare.

CESARE - Soffocare.

BIANCA - Respirare.

CESARE - Rimpiangere.

BIANCA - Rincuorare.

CESARE - Scusarsi.

BIANCA - (*Pausa. Sorride*) Perdonare.

CESARE - *(Pausa)* Mi dispiace, Bianca.

BIANCA - Non preoccuparti.

CESARE - *(Silenzio. Annuisce)*.

BIANCA - Mi hai dato così tanti nomi.

CESARE - Tu non dovresti avere un nome. *(Pausa)* Le divinità non dovrebbero.

BIANCA - *(Ride)* Eppure ce l'ho. *(Pausa)* Molti nomi mi diede Odisseo stando sul mio letto.

CESARE - *(Ride)*.

BIANCA - E sono stata per te Circe.

CESARE - E Leucotea.

BIANCA - E baronessa.

CESARE - *(Pausa)* E Bianca.

BIANCA - *(Sorridente)*.

CESARE - *(Abbassa lo sguardo)*.

BIANCA - *(Ride)* Una volta Moravia mi disse: «Non firmarti Bianca Garufi, suona male; firmati Bianca Mondello, e chi se ne frega che è il cognome del tuo ex marito».

CESARE - *(Ride)*.

BIANCA - *(Ride)*.

Cesare alza un braccio per richiamare l'attenzione del cameriere. Il cameriere entra, si avvicina al tavolo, Cesare prende il bicchiere vuoto e glielo porge poi gli chiede

CESARE - Un altro.

Il cameriere prende il bicchiere e guarda Bianca che gli chiede

BIANCA - Un calice di vino rosso.

E il cameriere, presa anche la tazzina vuota di caffè, va via.

BIANCA - *(Spegne la sigaretta, e guarda il cameriere andare via. Sorride)* Chissà cosa penserà di noi.

CESARE - Mi ero ripromesso di non bere più troppo.

BIANCA - È un brutto vizio.

CESARE - Lo è anche fumare.

BIANCA - Intendevo: promettere. È un brutto vizio.

CESARE - *(Ride)*.

Il cameriere torna con un vassoio: porta un bicchiere di brandy e un calice. Poggia il calice, per Bianca, il bicchiere davanti a Cesare. Inchina appena il capo a Bianca che gli dice

BIANCA - Grazie.

e poi va via.

Cesare e Bianca avvicinano i rispettivi bicchieri, cincin, e sorseggiano.

E Bianca poi lascia il calice sul tavolo.

BIANCA - Ti ricordi com'è che ci siamo conosciuti io e te?

CESARE - *(Beve. Annuisce)* Alla deriva.

BIANCA - *(Ride)*.

CESARE - Io naufragavo e tu vivevi su un'isola.

BIANCA - *(Sorridente)* Quindi per magia.

CESARE - O per caso.

BIANCA - Pensa se la magia fosse un caso.

CESARE - *(Rimugina. Sorride)*.

BIANCA - *(Prende il calice dal tavolo)* Potrei sperare un giorno di fare una magia, così, inaspettatamente.

CESARE - *(Ha il bicchiere a mezz'aria. Guarda Bianca)* Quale magia vorresti fare?

BIANCA - *(Sorseggia il vino, incanta lo sguardo. Sorride)* Non *(pausa)*

Sorridente. Silenzio) Avevo undici anni, ero a Letojanni. Giù in Sicilia, in vacanza. Un pomeriggio ero al mare, c'era mia madre. Eravamo sedute. Guardavamo il sole, il sole era rosso. Stava tramontando, dietro l'orizzonte, nel mare. Sott'acqua. In silenzio, per tutto il tempo, avevamo fissato quella discesa, che sbavava in cielo e a me graffiava la gola. Il sole era tempera, colava sull'azzurro già asciutto del mare. Eravamo lì sedute da un'ora, appena qualche secondo e il sole sarebbe sparito, ormai era una piccolissima curva sul mare, così piccola da sembrare un trattino, un refuso arancione sull'orizzonte. E poi mi sento chiamare, d'improvviso, da dietro, Bianca!, e mi volto. Guardo, e non c'era nessuno. Stringo gli occhi, ma non c'era nessuno. Così mi giro di nuovo verso il mare. Ma il sole ormai era sparito. E io non avevo visto l'ultimo istante. Mia madre sì, e sorrideva beata. *(Pausa)* Potessi fare una magia, tornerei indietro. Tornerei indietro per non voltarmi più. E vedere.

CESARE - *(La guarda)*.

BIANCA - *(Beve)*.

CESARE - Atteone vide, e per questo morì.

BIANCA - *(Sorridente)* Perché Diana era nuda. *(Sorseggia, il bordo del bicchiere sfrega le labbra)* E invece tu sei ancora vivo.

CESARE - *(Beve e bevendo la guarda e guardando sorride)* Così sei Circe, e Leucotea e ora anche Diana.

BIANCA - Dunque la mia prerogativa è trasformare gli uomini in animali?

CESARE - Essere una strega. Avere poteri magici.

BIANCA - Come quello di mutarti in un cervo, come Atteone, e farti sbranare dai tuoi cani.

CESARE - Come quello di indossare la luna come corona.

BIANCA - Come quello di rendere immortali i miei seguaci.

CESARE - Come quello di risuscitare i morti.

BIANCA - *(Sorridente)*.

CESARE - *(Beve, poi lascia il bicchiere sul tavolo)*.

BIANCA - *(Incanta lo sguardo sul calice tra le mani)*.

CESARE - Certo esoterismo popolare vuole che Diana abbia creato l'universo, il mondo intero.

BIANCA - *(Beve, poi allontana il calice dalla bocca)* Potessi creare il mondo, sicuro ne creerei uno in cui io non ci sono. *(Pausa)* Un mondo di cui non voglio sapere niente.

CESARE - *(Pausa)* E poi?

BIANCA - Poi cosa?

CESARE - Questo tuo mondo, raccontamelo.

BIANCA - *(Poggia il calice sul tavolo, pensierosa guarda in alto, pensierosa guarda Cesare)* Un mondo dove il tempo è fermo, e ci si dimentica la vita.

CESARE - E poi?

BIANCA - Non ci sono ricordi, e non c'è futuro.

CESARE - E poi?

BIANCA - Dove le persone hanno sei sensi, la vista, il gusto, l'udito, il tatto, l'olfatto *(pausa)* e il silenzio.

CESARE - E poi?

BIANCA - Dove lago e cielo si confondono. E il riflesso è la sola dimensione del reale.

CESARE - *(Pausa)* Se non ci fossi, questa terra sarebbe ugualmente com'è. Pare un paese immaginato.

BIANCA - Veduto di là dalle nubi.

CESARE - *(Annuisce e sorride. E prende il bicchiere)*.

BIANCA - *(Ride)* Quei tuoi dialoghetti li ho imparati quasi a memoria.

CESARE - *(Sorridente)* Lo vedo.

BIANCA - Ti ricordi cosa mi hai scritto sulla prima pagina di quel libro, quando me lo portasti?

CESARE - *(Pausa. Il bicchiere tra le mani. Sorride e annuisce)* Certo.

BIANCA - Mi hai dedicato il tuo libro più bello, Cesare.

CESARE - *(Sorride)* Eppure i libri sono finti, hai detto.

BIANCA - Per questo sono belli. Tutte le cose belle sono finte. C'è chi usa dividere il mondo in bene e male, e sbaglia. Il mondo si divide così: da una parte c'è la bellezza, dall'altra la verità.

CESARE - E tu come sei?

BIANCA - *(Sorride, lo guarda)* Io, come sono?

CESARE - *(Sorride)* Bellissima.

BIANCA - *(Sorride)* E tu come sei?

CESARE - Come sono?

BIANCA - *(Pausa)* Bruttissimo.

CESARE - *(Ride. Beve).*

BIANCA - *(Ride. Beve).*

CESARE - *(Silenzio).*

BIANCA - *(Silenzio)*

CESARE - *(Poggia il bicchiere sul tavolo, fa per prendere la pipa).*

BIANCA - E noi come siamo?

CESARE - *(Pausa)* Noi, come siamo?

BIANCA - *(Prende il calice dal tavolo. Fissa dentro, il vino, il proprio riflesso nel vino)* Sbagliati.

CESARE - *(Prende la pipa, la guarda fra le mani. Sogguarda Bianca)*

E da che parte del mondo stanno gli sbagliati?

BIANCA - *(Pausa)* Nel vento.

Cesare sbuffa un sorriso e poi pesca un fiammifero che sfrega - il fuoco si piega nel fornello della pipa che si accende - il fumo sbuffa dalla bocca di Cesare che sorride, e che sbuffa soffiando via il fumo: una nuvola bianca. Si alza Cesare. Bianca è seduta. Sorseggia il vino dal calice e guarda Pavese in piedi che le dà le spalle. L'uomo sta fermo, ma presto inizia a girandolare. Un passetto dopo l'altro, arzigogola un circuito casuale. La pipa in bocca, riprende a fumare. Lo sguardo basso, ha una mano in tasca. Pensieroso, ubbioso. Sperso, rapito.

BIANCA - Vuoi andare via.

CESARE - *(Si volta)* Come?

BIANCA - Quando cominci a camminare così è perché vuoi andare via; o perché stai scrivendo.

CESARE - *(Silenzio).*

BIANCA - Te l'ho visto fare tante volte.

CESARE - *(Silenzio).*

BIANCA - *(Poggia il calice sul tavolo).*

CESARE - Vorrà dire che sto scrivendo.

BIANCA - Cosa?

CESARE - Me. *(Si volta di nuovo. Pausa)* E te. E questo incontro. E come andrà a finire, e ciò che dirò, e ciò che dirai; e il momento in cui ci saluteremo, il momento in cui andrò via.

BIANCA - *(Silenzio. Guarda Cesare camminare).*

CESARE - *(Silenzio. Continua a camminare).*

BIANCA - E come andrà a finire questo incontro?

CESARE - *(Cammina).*

BIANCA - Con te che vai via. E non sai dove andare.

CESARE - *(Si volta verso Bianca)* Il contrario, Bianca. Il contrario. Io so perfettamente dove andare, il problema è che io so perfettamente dove andare. So sempre esattamente ciò che devo fare. Mi sveglio la mattina e so cosa consumerò a colazione, e so a che ora finirò. Finisco e so che comincerò a scrivere, e so le storie che scriverò. E le scrivo e so che saranno tutte uguali, nient'altro che la stessa storia, scritta sempre peggio. Chiudo e so a che ora uscirò di casa, so dove andrò, e per arrivare alla casa editrice so quali strade camminare e so con chi parlerò. Mi alzo e so a che ora me

ne andrò, e so dove andrò a dormire, e so la notte, ogni notte, prevedo il giorno, ogni mattina, e so che tutto ricomincerà. E so che tutto ricomincerà. Il giorno dopo, uguale. *(Pausa)* Io so tutto, so ogni cosa. E non vorrei.

BIANCA - *(In silenzio, lo fissa in silenzio).*

CESARE - *(Respira)* Per un giorno, nella mia vita, vorrei essere Cesare Pavese, e non aver mai scritto una sola riga su un foglio bianco. *(Pausa)* E mi piacerebbe tanto che quel giorno fosse questo. *(Silenzio)* Ma non lo è.

BIANCA - *(Vuota il calice)* Perché?

CESARE - Perché è così che mi sento.

BIANCA - Come?

CESARE - *(Passa il dorso della mano sulle labbra)* Come un Odisseo, che non è mai tornato a Itaca, *(pausa)* perché da Itaca non è mai partito.

BIANCA - *(Silenzio).*

CESARE - *(Silenzio).*

BIANCA - Rimani qui, stasera.

CESARE - *(In piedi, piano scuote la testa e guarda in basso).*

BIANCA - Perché?

CESARE - *(Sorride, alza le spalle)* Da qualche parte avrò scritto che non posso rimanere. *(Pausa)* Così, non posso fare altrimenti.

BIANCA - Puoi. Sei qui, puoi.

CESARE - Temo di saperti amare soltanto se ti scrivo, baronessa. Ti amo quando scrivo "Cara Bianca" all'inizio di ogni lettera. *(Pausa)* È per questo che non posso rimanere.

BIANCA - *(Pausa)* E allora, Cesare, perché sei venuto?

L'uomo si arresta, ha la pipa in bocca, e guarda in basso. Sbatte gli occhi. Silenzio. Bianca è seduta, le dita a lisciare il collo del calice, e seduta fissa Cesare, che in silenzio piano si risiede. E Bianca guarda il calice. E Cesare Bianca.

CESARE - Per sentire la tua mancanza.

BIANCA - *(Continua a guardare il calice, le dita sul collo).*

CESARE - Non possiamo amarci senza nostalgia.

BIANCA - *(Pausa)* Non possiamo amarci.

CESARE - *(La guarda).*

BIANCA - Tu ami qualcun'altra.

CESARE - Chi?

BIANCA - Tu ami sempre qualcun'altra. Tu ami la tua nostalgia.

CESARE - *(Si guarda le mani).*

BIANCA - Vuoi tutto ciò che non puoi più avere.

CESARE - *(La guarda).*

BIANCA - Ami ancora Fernanda perché non l'avrai mai più.

CESARE - *(Scuote la testa).*

BIANCA - E forse un giorno amerai anche me. Ma solo quando sarà troppo tardi.

CESARE - *(Pausa)* E allora, Bianca, perché sei venuta?

BIANCA - *(Pausa. Alza lo sguardo, fisso a Cesare)* Perché domani sarà troppo tardi.

E dopo aver abbassati gli occhi, distolto lo sguardo, fra le dita prende la penna, prima sul foglio. E mollata la testa, appoggiata alla mano, fatto il silenzio scrive qualcosa. Cesare afferra il proprio bicchiere, lo alza - controlla il brandy rimasto: lo vuota, sul tavolo lo ripone.

CESARE - Cose che si possono fare davanti a me.

BIANCA - *(Sguardo basso, ancora a scrivere)* Arrendersi.

CESARE - Perseverare.

BIANCA - Arrendersi.

CESARE - Capire.

BIANCA - Arrendersi.

CESARE - Domandare.

BIANCA - (*Alza lo sguardo*) Perdere.

CESARE - Dire.

BIANCA - Cosa?

CESARE - Tutto ciò che vuoi, Bianca.

BIANCA - (*Pausa*).

CESARE - Quello che vuoi, che io non so, e non posso sapere.

BIANCA - (*Pausa, respira, ferma la penna a mezz'aria*) Tengo di nuovo un diario.

CESARE - (*Sorride*) Cosa ci scrivi?

BIANCA - (*Alza le spalle*) Tutto quello che non so più scrivere in un romanzo. (*Pausa*) Neanche nel nostro.

CESARE - (*Abbassa gli occhi, è solo un attimo*) E resta qualcosa?

BIANCA - (*Sorride*) Tutto.

CESARE - (*Sorride. Silenzio*).

BIANCA - (*Lo guarda, in silenzio*).

CESARE - (*Sospira*).

BIANCA - Lo so.

CESARE - Cosa?

BIANCA - Ciò che pensi.

CESARE - (*La guarda*).

BIANCA - Non c'è niente che non possa essere scritto in un romanzo, no?

CESARE - (*Sorride*).

BIANCA - Sei accecato dalla tua fede, Cesare.

CESARE - (*Ride*) Sono ateo.

BIANCA - No, tu sei un prete, sei un monaco. La letteratura per te è una religione. L'immaginazione è la tua coscienza, tu non fai altro che pregare.

CESARE - (*Abbassa lo sguardo*).

BIANCA - Non sai fare altro.

CESARE - (*Senza degnarla d'uno sguardo*) Io scrivo, Bianca. Questo faccio, scrivo.

BIANCA - Bellissime preghiere. (*Pausa. Si sporge appena, le mani sul tavolo*) Ma cosa chiedi? In silenzio, al tuo dio, prima di andare a dormire; quando sei nel letto, con gli occhi chiusi, sotto le coperte; al tuo dio, tu, cosa chiedi?

CESARE - (*Silenzio. Guarda a terra*).

BIANCA - (*Silenzio. Guarda Cesare*).

CESARE - Prendi il mio diario.

BIANCA - Finisce che poi lo leggo.

CESARE - (*Sorride*) Potremmo scambiarceli. Potresti darmi il tuo.

BIANCA - (*Sorride*) Non ti piacerebbe. È pieno di cose inutili.

CESARE - Non è vero.

BIANCA - È così. Bernhard mi chiede di scrivere ogni cosa.

CESARE - Bernhard?

BIANCA - Ho cominciato l'analisi con lui.

CESARE - Ah. (*Pausa*) E cosa hai scoperto da quando sei in analisi?

BIANCA - Che grazie al cielo una vita è piena di cose inutili.

CESARE - (*Pausa*) Sembra una teoria molto rilassante.

BIANCA - (*Ghigna, abbassa lo sguardo, scuote appena la testa*).

CESARE - (*La guarda*).

BIANCA - (*Silenzio*).

CESARE - Che c'è?

BIANCA - Sei uno stupido.

CESARE - (*Alza le spalle*).

BIANCA - Farebbe bene anche a te riordinare un po' il tuo caos.

CESARE - Senza il mio caos non riuscirei a scrivere nulla.

BIANCA - E questo sarebbe male?

CESARE - (*Silenzio*).

BIANCA - Mi sembra di averti sentito dire che ti piacerebbe non aver mai scritto una sola riga su un foglio.

CESARE - Ma Cesare Pavese ormai è questo. (*Pausa*) Pavese è uno scrittore, un traduttore, spero dignitoso poeta; è l'impiegato presso l'editore Einaudi. (*Pausa*) Questo è l'unico Pavese che io conosca.

BIANCA - No, non tu. Questo è l'unico Pavese che conoscono gli altri.

CESARE - Che è l'unico Pavese, in definitiva, che conta davvero. (*Pausa*) L'unico che abbia un senso in questo mondo.

BIANCA - (*Silenzio*)

CESARE - L'unico di cui tu ti sia innamorata.

L'uomo si alza. Prende dal tavolo la pipa e si alza. Bianca è attonita, il suo sguardo è fisso, incantato. Cesare è in piedi e le dà le spalle, guarda il vuoto dritto di fronte a sé. Le mani in tasca, inizia a mettere uno davanti all'altro timidi passi. Passi senza senso, passi soprappensiero. Bianca chiude gli occhi, dura un attimo. Poi alza la testa, a guardare in alto un angolo nel buio accanto a sé. Il silenzio è un silenzio molecolare, un incessante pullulio di pensieri taciuti. Finché Bianca non dice

BIANCA - Cose che si possono fare davanti a me.

e Cesare allora si volta, e si avvicina alla propria sedia.

CESARE - (*Sorride*) Spiarti.

BIANCA - Accarezzarmi.

CESARE - Baciarti.

BIANCA - Spogliarmi.

CESARE - Toccarti.

BIANCA - Abbracciarmi.

CESARE - (*Pausa*) Dirti addio.

BIANCA - (*Silenzio*).

Da una borsa Cesare tira fuori il proprio diario, e lo posa sul tavolino. In piedi, l'uomo rimane a fissare la donna seduta. Occhi negli occhi. Dall'alto in basso, una diagonale.

CESARE - Ciao Bianca.

BIANCA - (*Il fiato le muore in gola. Abbassa la testa*).

CESARE - (*Silenzio*) Ciao.

BIANCA - (*Alza di nuovo lo sguardo. Di nuovo, guarda Cesare negli occhi*).

CESARE - (*Sorride*) Ciao baronessa.

Cesare Pavese si mette la pipa fra le labbra, si volta. E si avvia, camminando per uscire.

BIANCA - Cesare!

CESARE - (*Si ferma. Si volta*).

BIANCA - (*Pausa*) Permettimi ancora una magia.

CESARE - (*Silenzio*).

BIANCA - Fai uscire prima me. (*Pausa*) Tu rimani, e guardami andare via. (*Pausa*) Fino all'ultimo istante.

CESARE - (*Sorride, e annuisce*) Va bene.

Bianca, allora, piano si alza dalla sedia. Tra le mani prende il diario lasciato da Pavese, e giusto una borsetta, poggiata a tracolla sullo schienale. Lo sguardo basso, lei in piedi. Si ferma. Alza la testa.

BIANCA - Ci rivedremo ancora?

CESARE - (*Sorride. Prende la pipa in mano*) A Filippi.

Bianca sorride. Un ultimo sguardo. Poi mesta si volta. E va via. Cesare rimane fermo, a guardarla di spalle, fino a vederla sparire. È ancora

fermo, quando Bianca non c'è più. È ancora fermo ed entra il cameriere, che gli sfilta accanto fino ad arrivare al tavolino, per sprecchiare. Un ultimo sguardo. Poi Cesare si volta, e fa per andare via.

CAMERIERE - Signore!

CESARE - (Si volta) Sì?

CAMERIERE - (Ha un foglietto tra le mani, preso dal tavolino) Ho paura che la signora abbia dimenticato questo foglio.

CESARE - (Pausa) Può buttarlo.

CAMERIERE - Va bene. Arrivederla.

Cesare sta per girarsi, quando invece si blocca.

CESARE - Cosa c'è scritto?

CAMERIERE - (Ha il foglietto tra le mani) Posso?

CESARE - La prego.

CAMERIERE - (Legge) 31 dicembre 1950. Chiudo l'anno piuttosto male - scontenta - il Natale è stato anche insignificante - ho fatto l'albero - vari regali. Desidero avere qualche cosa di vivo in me - un sentimento vivo, fertile. A proposito, ho scritto, su queste pagine, che Pavese si è suicidato? Sì, il 28 di agosto. Pavese, sciocco, non potevi farti aiutare? Io forse, adesso, ti potevo aiutare.

Il cameriere alza lo sguardo dal foglio e si volta verso Cesare che fermo guarda nel nulla con un sorriso obliquo tagliato fra le labbra e se ne sta lì come incapace di muoversi, fare un gesto, come magato, rapito. E il cameriere piega il foglio, e piegando il foglio continua a fissare Pavese, e con un tono di voce prima mai sentito - voce ora più grave, ora, più decisa - gli chiede

CAMERIERE - Dove se ne andrà adesso, signore?

CESARE - (Si volta a guardare il cameriere. Silenzio).

CAMERIERE - (Silenzio).

CESARE - La domanda giusta è: dove siamo adesso?

CAMERIERE - (Pausa) Dove non siamo mai stati.

CESARE - E tu chi sei?

CAMERIERE - Bah. (Si squadra) Penso Bernhard.

CESARE - (Annuisce. Pausa) E io?

CAMERIERE - (Alza le spalle) Penso Cesare.

CESARE - (Pausa) Anche adesso?

CAMERIERE - La domanda giusta è: anche prima?

CESARE - (Sorride).

CAMERIERE - (Sorride) Dove se ne andrà adesso?

CESARE - (Si guarda intorno) A dire il vero, non lo so. (Sorride. Ride)

È la sera di San Silvestro, giusto? Se faccio in tempo, posso andare a brindare a quest'anno che non ho mai finito.

CAMERIERE - C'è una domanda che Bianca non ha il coraggio di farti.

CESARE - Lo so.

CAMERIERE - (Pausa) Addio, Cesare.

CESARE - Qual è?

CAMERIERE - Cosa le porto da bere?

CESARE - Addio.

CAMERIERE - Ti ricordi cosa mi hai scritto sulla prima pagina di

quel libro?

CESARE - Certo.

CAMERIERE - Molti nomi mi diede Odisseo stando sul mio letto.

CESARE - (Silenzio).

CAMERIERE - E sono stata per te Circe.

CESARE - E Leucotea.

CAMERIERE - Mi hai dedicato il tuo libro più bello, Cesare.

CESARE - Quel libro è nato con te.

CAMERIERE - Le racconto una storia.

CESARE - Non è questa la domanda.

CAMERIERE - Quel libro è nato per me.

CESARE - La domanda.

CAMERIERE - Le racconto una storia. E un paradosso. (Pausa) In un mondo, ci sono due libri. Ci sono due libri, e questi due libri sono uguali. Due copie, identiche. Sulla prima pagina di uno, però, c'è scritta a mano una dedica: sincera, romantica, sentimentale. Sulla prima pagina dell'altro, invece, ci sono scritte a mano le ultime parole di un suicida: mortali, dolenti, disarmanti. I due libri sono uguali, e stanno lontani. Su due comodini diversi. Accanto a due letti singoli. (Pausa) E adesso il paradosso. Forse il libro è lo stesso, e i mondi sono due. E questi due mondi sono uguali. Due copie, identiche.

CESARE - (Silenzio).

CAMERIERE - (Silenzio).

CESARE - E adesso la domanda.

CAMERIERE - (Pausa) Ti ricordi cosa le hai scritto sulla prima pagina del libro?

CESARE - Certo. (Pausa) Una dedica. Un ultimo saluto. Le stesse parole. Su di un unico libro.

CAMERIERE - (Pausa).

CESARE - Parole d'amore.

CAMERIERE - (Sorride).

CESARE - (Abbassa lo sguardo).

CAMERIERE - Auguri, Cesare.

CESARE - (Annuisce).

Cesare sta per girarsi, quando invece si blocca.

CESARE - Cosa c'è scritto?

CAMERIERE - (Ha il foglietto tra le mani) Posso?

CESARE - La prego.

CAMERIERE - (Legge) 4 luglio 1950. Oggi ho visto Pavese - dapprincipio era un po' restio ad avvicinarsi - poi, dopo qualche minuto era più contento. Sì, Pavese. Era più contento.

Il cameriere alza gli occhi dal foglio, di fronte a sé. Poi si gira, dove prima era fermo Pavese. Ma Pavese, nell'angolo, non c'è più. Buio.

In apertura e a pagina 105, Maria Pilar Pérez Aspa, Giovanni Franzoni e Vito Vicino nella lettura scenica di *Amore storto*, regia di Veronica Cruciani (foto: Gabriele Lopez).



CHRISTIAN DI FURIA è nato nel 1990 a Foggia. Si avvicina al teatro da spettatore, poi da critico, quindi da autore e attore frequentando i laboratori del Teatro dei Limoni di Foggia. Esordisce come autore nel 2014. Con il testo *Grete!-Un viaggio di solo ritorno* giunge al secondo posto nel Premio Nazionale alla drammaturgia Oltrepavola 2015. Nel 2017 arriva in finale al Premio Riccione "Pier Vittorio Tondelli" con il testo *Un pallido puntino azzurro* - poi pubblicato nella collana Teatro della Nowhere Books. Nel 2021 viene invitato dal Piccolo Teatro di Milano, con altre e altri venticinque tra autrici e autori, a partecipare al progetto "Abbecedario per un mondo nuovo", per cui scrive *Simultaneità* - regia di Lisa Ferlazzo Natoli e Alessandro Ferroni. Sempre per il Piccolo Teatro scrive *Il lavoro dei sogni*, pubblicato all'interno dell'antologia *Opera*. Nel 2021 vince il Premio Hystrio-Scritture di Scena con il testo *Amore storto*.

La Regione Calabria e Primavera dei Teatri: cronaca di un delitto perfetto

di Alessandro Toppi



Ventuno edizioni. Più di trecento spettacoli. Laboratori, mostre, presentazioni di libri. E la capacità d'invertire le rotte consuete del Paese teatrale portando critici, operatori e artisti in Calabria; la ricreazione - ogni volta - di una comunità culturale che si ritrova, si riconosce e s'abbraccia e la formazione, nei decenni, di un pubblico ampio ed eterogeneo, lì dove un pubblico neanche esisteva. A Castrovillari - 21.507 abitanti, qualche fermata d'autobus, assente la stazione ferroviaria, l'aeroporto di Lamezia a 136 km di distanza - dal 1999 avviene uno dei più importanti festival italiani. Luogo di debutto e di crescita per almeno due generazioni di teatranti, e tappa irrinunciabile per chi cerca i segni di un possibile rinnovamento dei linguaggi della scena, **Primavera dei Teatri** «non ci sarà poiché è venuto meno ogni rispetto per la nostra storia e la nostra professionalità», dice Settimio Pisano, che del Festival (e della Compagnia Scena Verticale) cura l'organizzazione (la direzione artistica è di Dario De Luca e Saverio La Ruina). Cos'è accaduto? «Nel luglio del 2020» - racconta - «abbiamo risposto all'Avviso della Regione Calabria per l'attribuzione del marchio Grandi Eventi. Il provvedimento aveva molti limiti» - considerava la cultura un attrattore turistico, induceva a un eccesso dell'offerta, pretendeva risultati immediati (dall'alto coinvolgimento di fruitori/consumatori all'impiego di una strategia comunicativa che ge-

nerasse materiale usabile dalla Regione per fini promozionali) - «e tuttavia tracciava una strada, perché prometteva ai selezionati attuazione rapida, un finanziamento di rilievo e azioni strutturali di sviluppo: elementi essenziali per programmare a lungo termine».

E quindi? «Primavera dei Teatri è giunta seconda in graduatoria: noi abbiamo fatto il nostro dovere, realizzando l'edizione 2020, mentre le istituzioni non hanno compiuto il loro». L'Avviso infatti - tra dimissioni dirigenziali, ricorsi degli esclusi e incapacità dell'amministrazione regionale - diventa un *affaire* che si trascina per mesi. Risultato? «Trecentoventi giorni per ottenere gli esiti definitivi della Commissione valutativa».

E il denaro che vi spettava? «A oggi non abbiamo ricevuto un euro. E poi c'è l'Avviso Grandi Eventi 2021, emesso quest'estate: è ciò che ci ha indotto a dire che non se ne può più». Perché? «Ne è stata ridotta la dotazione complessiva, è stata abbassata la soglia massima di contribuzione per soggetto ed è stata tradita ogni prospettiva pluriennale». In aggiunta, «la Regione intende finanziare eventi diversi tra loro (dall'artigianato allo sport, dal design all'enogastronomia) ma adotta un'unica griglia di valutazione», come se programmare Emma Dante, MusellaMazzarelli o Agrupación Señor Serrano, per dirne alcuni, e offrire una tavolata di prodotti tipici fosse la stessa cosa. Insomma,

«avremmo dovuto realizzare una proposta focalizzata sul brand-Calabria, curando aspetti (l'attrazione di sponsor privati, la destagionalizzazione turistica, l'elaborazione di contenuti mediatici con particolare attenzione per il target televisivo) che per noi non sono prioritari, e avremmo dovuto farlo agendo in concorrenza col meeting di atletica leggera o la sagra del peperoncino. Ebbene, che politica culturale è questa? E tutto ciò cosa ha a che fare col teatro?». Ecco perché dunque «a Castrovillari quest'autunno non ci sarà alcuna Primavera» - la Sala Consiliare non avrà palco né gradinate, rimarranno chiusi il Teatro Sybaris e il Teatro Vittoria, il Castello Aragonese non fungerà da scena notturna, resterà vuoto il Chiostro del Protocostante convento Francescano - «né avverranno le altre attività previste».

Un esempio? «Nell'ambito di **R-Evolution** (progetto che supporta una nuova generazione di teatranti attraverso lo scambio culturale e la residenza condivisa; nel realizzarlo cooperiamo con sedici realtà, da Sardegna Teatro all'Hammana Artist House di Beirut) avremmo dovuto ospitare trenta tra ragazze e ragazzi provenienti dal Libano, dal Portogallo, dalla Grecia: abbiamo dovuto rinunciare perché in queste condizioni non possiamo relazionarci contrattualmente con gli artisti né possiamo rispettare gli impegni previsti dalle reti nazionali e internazionali di cui facciamo parte. Sia chiaro però: la nostra scelta, questa nostra assenza, deve produrre un nuovo inizio. Quel che è avvenuto infatti non riguarda solo Primavera: credo sia perciò necessario» - incalza Pisano - «ridiscutere assieme di come le istituzioni locali e nazionali governano il teatro: origine dei processi decisionali, livello effettivo di competenza degli amministratori, scelta di adeguati criteri di selezione, attuazione di un monitoraggio che sia costante e rigoroso. Occorre un dibattito pubblico, ampio, immediato. Anche perché» - e qui la sua voce mostra crepe tonali, un'emozione ulteriore - «è una questione che riguarda i diritti, la democrazia, la dignità. Ho due figlie, Irene e Lara: desidero diventino donne libere e cittadine consapevoli. Perché avvenga devono avere le stesse opportunità che le loro coetanee e i loro coetanei hanno in altre parti del Paese. Ad esempio: devono potersi confrontare con l'inedito, conoscere le visioni prodotte dagli artisti internazionali, osservare modi diversi di dire della vita e del mondo, vedere tanto teatro. Ma com'è possibile se abitano in un territorio in cui l'occasione scenica è ostacolata dalla burocrazia e l'accesso allo spettacolo dal vivo è vilipeso, in tal modo, ogni giorno?». ★

Cagliari, Sardegna Teatro rimane senza sede

Dopo più di dieci anni, Sardegna Teatro dovrà lasciare il Teatro Massimo di Cagliari. La scelta di non partecipare alla gara di gestione per il biennio 2022-23 è dovuta alle criticità formali e alla scarsa trasparenza rilevate nel bando e alla mancata interlocuzione con le istituzioni, indifferenti verso lo storico della compagnia. Paradossale, infine, è la separazione dei bandi per la gestione del teatro e del bar, parte integrante della struttura, con ricadute sull'agibilità stessa della sala.

Info: sardeginateatro.it

Consumi culturali: a quando la ripresa?

Leggera ripresa dei consumi culturali in Italia, con un +17% di spesa media mensile per famiglia tra dicembre 2020 e giugno 2021 (dai 60 si è passati ai 70 euro): è quanto afferma l'Osservatorio di Impresa Cultura Italia-Confcommercio, in collaborazione con Swg. Se, tuttavia, incoraggianti rimangono i dati relativi all'editoria, i numeri dello spettacolo dal vivo, complici i timori per il Covid e le limitazioni agli ingressi nelle sale, rimangono ben lontani dai livelli pre-pandemia: solo il 3% degli italiani, a giugno, ha infatti acquistato biglietti per il teatro.

Info: confcommercio.it

L'Italia dei Visionari: ecco i vincitori

Sono stati resi noti i vincitori del bando l'Italia dei Visionari 2020-21: *Untold* di UnterWasser; *Togliatti mon amour* di Carlotta Piraino; *Your Body is a Battleground* di Adriano Bolognino; *Bisbigliata creatura* di Mariella Celia e Cinzia Sità; *Eroicamente scivolato* di Filippo Capparella; *Supersocrates* di Eleonora Spezi e Matteo Salimbeni; *Ad esempio questo cielo* di Dimitri/Canessa; *Granito* del Collettivo Munerude e *Vomito* di Lorenzo Terenzi. Agli otto spettacoli scelti dai trentotto visionari di CapoTrave/Kilowatt si aggiungono *Gernika* di Atelier Mamot; *Le Marin Perdu* di Poetic Punks; *Blue Thunder* di Padraic Walsh; *L'agenda-19 luglio 1992* di Collettivo Teatro Prisma; *La vita salva* di Silvia

Frasson; *Apocalisse Tascabile* di Nicolò Fetterappa Sandri e Lorenzo Guerrieri; *Figlie di cagna* de Il buffone non deve morire.

Info: kilowattfestival.it

La scomparsa di Carlo Alighiero

Carlo Alighiero, la voce narrante della celebre *Odissea* del 1968, è scomparso l'11 settembre a Roma. Classe 1927, frequentò l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma e debuttò nel 1952 allo Stabile di Padova con *l'Agamennone* di De Bosio, seguito dall'*Amleto* di Gassman. Membro della Compagnia dei Giovani, dello Stabile di Trieste, Bari e del Teatro Convegno, formò nel 1970 la futura Cooperativa gruppo A.T.A. Regista e drammaturgo, inaugurò nel 1986 con *l'Arlecchino servitore di due padroni* il Teatro Manzoni di Roma, di cui fu direttore artistico fino al 2002. Tra le altre sue opere, *Puccini e la luna*; *La città del sole* e *Attico con vista... vendesi*.

Biennale College, i vincitori del 2021

Si è concluso il 49° Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia con l'annuncio dei vincitori di Biennale College: Tolja Djoković per *En abyme* e Giacomo Garaffoni per *Veronica* sono gli autori under 40 che presenteranno i propri lavori nell'edizione 2022 del Festival, sotto forma di lettura scenica. Il premio di produzione rivolto a registi under 35 è andato invece a Olmo Missaglia e al suo *Una foresta*: alla costruzione dello spettacolo collaboreranno i neo-direttori della Biennale Teatro, Stefano Ricci e Gianni Forte.

Info: labiennale.org

I premiati di Napoli in Danza

A Monte di Procida, a luglio, sono stati consegnati i quattordicesimi premi di Napoli in Danza: Vladimir Derevianko, Cristina Bozzolini, Patrizia Manieri, Massimo Moricone e Raffaella Renzi si sono aggiudicati il Premio alla carriera; mentre quello al talento è andato a Eleonora Scotto Di Perta e ad Antonio Gallo. Tra gli altri segnalati,

i vincitori del Premio alla coreografia Irma Cardano, Gabriella Stazio, Susanna Sastro, Emma Gianchi, Gennaro Cimmino, Edmondo Tucci, Francesco Annarumma e Marco De Alteriis; Manuela Barbato e Silvia Poletti, vincitrici del Premio alla curatela/programmazione e alla stampa; e Rosario Guerra, miglior danzatore italiano all'estero.

Info: danzapp.it

G8 Project a Genova: per non dimenticare

A ottobre il Teatro Nazionale di Genova ha inaugurato la stagione con un progetto dedicato ai fatti del G8 di Genova: nove prime assolute che compongono la rassegna "Il mondo che abbiamo". Nove gli autori invitati, uno per ogni Paese che ha partecipato

al G8 del 2001, affiancati da Andrea Porcheddu: Roland Schimmelpfennig (Germania), Nathalie Fillion (Francia), Guillermo Verdecchia (Canada), Fausto Paravidino (Italia), Sabrina Mahfouz (UK), Toshiro Suzue (Giappone), Wendy MacLeod (USA), Ivan Vyrypaev (Russia) e Fabrice Murgia (Belgio), in rappresentanza dell'Unione Europea.

Info: teatronazionalegenova.it

Milano: new entry e riconferme alla Scala

Rivelati i nomi dei ballerini che andranno a comporre il nuovo Corpo di Ballo della Scala, in seguito al concorso internazionale indetto dalla Fondazione del Teatro. Alcuni nomi sono delle *new entry*, altri delle riconferme: i nuovi primi ballerini sono

Strehler100: tanti auguri, Maestro!

Dal 14 agosto hanno preso avvio le celebrazioni che il Piccolo Teatro dedica ai cento anni di Giorgio Strehler, che si concluderanno il 14 agosto del 2022: dodici mesi ricchi di occasioni di incontro tra spettacoli teatrali, mostre in collaborazione con diverse realtà culturali della città di Milano, convegni, giornate di studio, docufilm, pubblicazioni editoriali e approfondimenti dedicati alla vita artistica del grande regista.

"Strehler100" è un'iniziativa articolata in diversi sotto-progetti autonomi che seguono due direzioni principali: una più puramente teatrale e una teorica improntata alla valorizzazione del patrimonio d'archivio, unitamente alla messa a fuoco del ruolo sociale e politico del teatro oggi. Nella data del compleanno è stato reso pubblico il sito giorgiostrehler.it, una mostra virtuale sul lavoro del regista, uno spazio di approfondimento didattico per le scuole e una mappa digitale dell'intero progetto "Strehler100", il cui scopo principale è quello di restituire il lavoro del Maestro in una prospettiva di cantiere aperto, per riflettere collettivamente sulla sua eredità e proiettarla nel futuro.

Tra le altre iniziative segnaliamo il Festival Internazionale che si svolgerà al Piccolo nella primavera del 2022 e il Quinto Convegno Internazionale Eastap (European Association for the Study of Theatre and Performance), in collaborazione con Università degli Studi di Milano, Università della Calabria, Università Ca' Foscari di Venezia e Cut, a cura di Alberto Bentoglio, Claudio Longhi e Daniele Vianello. **Arianna Lomolino**



E sono dieci: le Maschere del Teatro 2021

In settembre, a Ercolano, si è svolta la cerimonia di premiazione della decima edizione de Le Maschere del Teatro Italiano, presentata da Tullio Solenghi e trasmessa in differita su Rai1.

Il Premio spettacolo di prosa è stato riconosciuto a Roberto Latini per il suo *Mangiafoco* (foto: Masiar Pasquali), tra i finalisti anche *I giganti della montagna* di Gabriele Lavia che si è aggiudicato il Premio per la miglior regia. Daniele Russo è miglior attore protagonista per *Le cinque rose di Jennifer*; per la categoria femminile il riconoscimento è andato a Federica Fracassi (anche Premio Hystrion all'Interpretazione 2021) con *Le sedie*. Gli attori non protagonisti premiati sono Peppino Mazzotta (*L'onore perduto di Katharina Blum*) e Sara Bertelà (*Moliere/Il misantropo*). A Elena Cotugno è stato conferito il Premio riservato agli interpreti emergenti, al veterano Massimo Popolizio quello per l'interprete di monologo (*Furore*); Marta Crisolini Malatesta è miglior scenografa e costumista per *La tempesta*, diretto da Luca De Fusco. Davide Enia bisca il successo del 2019 con *Maggio '43* (miglior autore di novità italiana, questa volta), mentre Paolo Coletta e Pasquale Mari sono, rispettivamente, miglior autore di musiche (*I manoscritti del diluvio*) e disegno luci (*Satyricon* di Andrea De Rosa). Il Premio speciale del Presidente è stato conferito ad Andrea Jonasson, quello alla memoria di Graziella Lonardi Buontempo a Rosalba Giugni. La giuria era composta da Giulio Baffi, Donatella Cataldi, Franco Cordelli, Fabrizio Coscia, Masolino D'Amico, Maria Rosaria Gianni, Katia Ippaso, Tommaso Le Pera, Valerio Santoro e Pamela Villoresi. **Arianna Lomolino**
Info: campaniateatrefestival.it



l'emergente Nicola Del Freo e Marco Agostino; i solisti sono Agnese di Clemente, Alice Mariani (prima ballerina del Dresden SemperOper Ballett), Caterina Bianchi, Matteo Semperboni, Turnbull Navrin, Domenico Di Cristo e Gabriele Corrado.

Info: teatroallascala.org

NID Platform si sdoppia

La sesta edizione di NID Platform - vetrina nazionale della danza - è stata presentata in una veste inedita, in due appuntamenti separati. Il primo, dedicato a dieci progetti in fase di elaborazione, a settembre; il secondo è

in programma a Salerno dal 13 al 15 maggio, con giornate dedicate alle produzioni ormai realizzate e pronte per essere visionate dagli operatori del settore.

Info: nidplatform.it

Otto residenze per la Puglia

Sono otto i progetti vincitori dei bandi per residenze artistiche promossi in Puglia dal Trac_Centro di Residenza pugliese: *Il volto di Karin* di Cantiere Artaud, *Ternitti* di Alephtheatre, *La stanza di Agnese* di Meridiani perduti e *Nsoon* di Corpo Collettivo di Creazio-

ne per il bando nuova drammaturgia e innovazione; cui si aggiungono *Squillibrati* del Duo Bochicchio/Borghetti, *Ancora cadi*, *Caperucita!* di Adriana Gallo, *L'anima smarrita* di Illoco Teatro e *Barbie e Ken* di Teatro la Fuffa per quello dedicato alle nuove generazioni.
Info: tracresidenzeteatrali.it

L'“Opera accessibile” per ipovedenti e ipudenti

Ha debuttato a fine agosto al Pergolesi di Jesi, in occasione dell'opera-tango *Maria De Buenos Aires*, il progetto multisensoriale “Opera accessibile”, realizzato dalla Fondazione per consentire a un gruppo di ipovedenti e ipudenti di “toccare con mano” i segreti di un'opera e di assistere alla rappresentazione, coadiuvati da un servizio di audiodescrizione e da soprattitoli in italiano. Il progetto completa l'offerta di “Social Opera”, ideato dalla Fondazione per promuovere il melodramma tra persone con diverse abilità e nelle scuole.

Info: fondazionepergolesispontini.com

Rifici Maestro del teatro

La giuria del 12° Premio Radicondoli per il teatro, composta da Sandro Avanzo, Rossella Battisti, Claudia Cannella, Elena Lamberti, Enrico Marcotti e Valeria Ottolenghi, ha deciso di premiare come Maestro del teatro il direttore artistico del LAC di Lugano Carmelo Rifici. Sono andati invece al Festival Fuori Luogo di La Spezia e al coreografo Nicola Galli i Premi per il progetto creativo e alla memoria di Valter Ferrara.

Info: radicondoliarte.org

Toti dal Monte: i vincitori

La 49ª edizione del concorso lirico Toti dal Monte si è conclusa con tre vincitori che si sono esibiti, lo scorso 10 ottobre a Bassano, nel *Don Pasquale* di Donizetti. Il ruolo del protagonista è stato assegnato ad Adolfo Corrado; per la figura di Norina è stata scelta Giulia Mazzola, mentre a Matteo Guerzè è andata la parte del Dottor Malatesta. È stata inoltre attribuita la borsa di studio Paolo Silveri a Pierpaolo Martella.

Info: teatrostabileveneto.it

Cucinelli-bis allo Stabile dell'Umbria

Brunello Cucinelli è stato confermato presidente del Teatro Stabile dell'Umbria fino al 2024. Lo ha deciso l'Assemblea dei soci, composta dai rappresentanti della Regione, dei Comuni di Perugia, Terni, Foligno, Gubbio, Narni, Spoleto, la Fondazione Brunello Cucinelli e la *new entry* Università degli Studi. Per l'occasione, è stato anche nominato il nuovo Cda, composto dal vicepresidente Roberto Rosati, Anna Amati, Elmo Mannarino, Alessandro Tinterri e il rettore dell'Università Maurizio Oliviero.

Info: teatrostabile.umbria.it

Un concorso al femminile

Emancip(h)ate di Virginia Rizzo, prodotto da Teatro al femminile, è lo spettacolo vincitore della terza edizione de “La giovane scena delle donne” (1.500 euro), nell'ambito del 17° Festival “La scena delle donne”, diretto da Bruna Braidotti e organizzato a Pordenone dalla Compagnia di Arti e Mestieri. Per l'occasione, è stata conferita una menzione speciale a *Corpi al vento-Arianna, Fedra, Pasifae: le donne di creta* di e con Ilaria Gelmi e Antonella Ruggiero.

Info: scenadelledonne.it

Chiamata dantesca con Marco Martinelli

È stato presentato a settembre, in occasione dell'inaugurazione della quarta stagione de Il Falcone-Teatro Universitario di Genova, il “Purgatorio dei Poeti”, una “chiamata dantesca” pensata da Marco Martinelli per coinvolgere la cittadinanza in una serie di laboratori che verranno restituiti tra l'inverno e la primavera sotto forma di spettacolo, con la collaborazione di Teatro Akropolis, Musicaround, Teatro dell'Ortica, Suq Teatro e Teatro della Tosse.

Info: teatrodelalbe.com

Gli inattesi paesaggi di Tam Teatromusica

Prosegue il progetto Paesaggi inattesi di Tam Teatromusica, vincitore del bando La Città delle Idee 2020-21,

un palinsesto di attività dedicate agli abitanti del quartiere 3A di Padova, realizzato con il contributo del Comune. Tra gli appuntamenti in programma, il 19 dicembre, lo spettacolo *Ho un punto fra le mani* di Alessandro Martinello e Flavia Bussolotto.

Info: tamcittadelleidee.atelier@gmail.com

Artisti per la Triennale

Triennale Milano Teatro ha annunciato gli Artisti Associati del triennio 2022-24: Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, Michele Di Stefano e Alessandro Sciarroni, cui si aggiunge Annamaria Ajmone, già artista associata del teatro milanese, che si conferma così, secondo le parole del direttore Umberto Angelini, «luogo della ricerca e della trasversalità disciplinare».

Info: triennale.org

Nuovo Cda per lo Stabile di Genova

È stato eletto a luglio dall'Assemblea dei soci il nuovo Cda del Teatro Nazionale di Genova, in carica per cinque anni. Confermato alla presidenza Alessandro Giglio, nominato dal Comune, mentre il nuovo vicepresidente, scelto dalla Regione, è Alberto Pozzo. Completano la rosa i consiglieri Anna Maria Calcajano, Riccardo Ferrari ed Ester Armanino.

Info: teatronazionalegenova.it

Paolo Rumiz a Dedicata

È Paolo Rumiz il protagonista della 27a edizione di Dedicata. Promosso dall'associazione Thesis, il Festival propone a Pordenone, fino al 23 ottobre, incontri, letture, mostre, concerti e tre spettacoli teatrali a cura di Massimo Somaglino, Giuseppe Cederna e Franco Però, tutti dedicati all'universo narrativo dello scrittore e viaggiatore triestino.

Info: dedicafestival.it

Emma pigliatutto ai Nastri d'Argento

La 75a edizione dei Nastri d'Argento si è conclusa con ben cinque riconoscimenti a *Le sorelle Macaluso*, pellicola che la regista Emma Dante

ha tratto dal suo omonimo spettacolo teatrale. I premi riguardano le categorie film, regia, sonoro, montaggio e produzione.

Info: nastridargento.it

Un coordinamento per Bologna

È stata fondata a Bologna Act #Bo, l'Alternativa Coordinamento Teatrale. Fondata da Kepler-452, (S)Blocco5, Tsd-Teatro dei Servi Disobbedienti e #NarrandoBo, intende dare voce alle realtà indipendenti del territorio, penalizzate dalla pandemia, e partecipare al dibattito culturale della città.

Info: act.bologna@gmail.com

Laurito e Martone Segreti d'Autore

Sono stati consegnati in agosto, all'interno del Festival dell'Ambiente, delle Scienze, delle Arti e della Legalità, ideato da Ruggero Cappuccio e diretto da Nadia Baldi, i premi Segreti d'Autore. Vincitori dell'11a edizione sono Marisa Laurito e Mario Martone: per loro, una scultura di Mimmo Paladino.

Info: segretidautore.it

A Ivano Marescotti il Premio Novelli

Ivano Marescotti è il vincitore della decima edizione del Premio Ermete Novelli. Fondato nel 2002 e promosso dall'omonima associazione e dal Comune di Bertinoro (Fc), il premio consiste in una statua in bronzo di Sandro Pagliuchi e viene assegnato ogni due anni come riconoscimento alla carriera d'attore.

Info: ermetenovelli.it

Addio a Nino Castelnuovo

È scomparso a Roma il 6 settembre Nino Castelnuovo. Leccese, classe 1936, allievo di Strehler al Piccolo, si fa conoscere dal grande pubblico soprattutto per il film-musical di culto *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) di Jacques Demy e il ruolo di Renzo Tramaglino nella riduzione televisiva del 1967 de *I promessi sposi*, oltre che per il ruolo di testimonial in alcuni spot, come quello dell'olio Cuore.

Torino: il Regio per la città

È stato presentato a settembre il progetto "Regio Metropolitana": a causa dei lavori di ristrutturazione, fino al 2022, della storica sala di Piazza Castello, il Regio di Torino ha presentato una stagione diffusa sul territorio metropolitano, grazie a dodici partner, tra cui il Museo Egizio, le Ogr, Palazzo Reale, la Chiesa del Santo Volto, il Conservatorio e il Lingotto.

Info: teatroregio.torino.it

Confermato il Cda a Pordenone

È stato confermato a settembre dall'Assemblea dei soci il Cda del Tea-

tro Verdi di Pordenone, dal presidente uscente Giovanni Lessio ai consiglieri Davide Fregona, Teresa Tassan Viol, Stefano Pace e Giuseppe Verdichizzi. Tra gli obiettivi futuri, la modifica dello statuto per consentire l'ingresso di soci privati.

Info: teatroverdipordenone.it

Tornano i Premi Puccini

È andato al soprano Daniela Mazzucato e al direttore dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia Michele Dall'Ongaro il 50° Premio Puccini. La premiazione si è tenuta a Torre del Lago a luglio, congiuntamente alla consegna a Michele Girardi del 49° Premio, sospesa nel 2020 a causa della pandemia.

Info: puccinifestival.it

Ruvo di Puglia: un nuovo teatro per La Luna nel Letto

In un momento di grande sconforto per il teatro italiano, attanagliato dagli effetti della pandemia, finalmente una bella notizia: il 31 luglio a Ruvo, un piccolo paese della Puglia, non molto lontano da Bari, è stato inaugurato il nuovo Teatro Comunale, una sala di 227 posti. La nascita di un nuovo teatro è sempre una bellissima notizia, ancor di più se nato in una piccola cittadina del Sud. Il nuovo Teatro Comunale sarà gestito dalla Compagnia La Luna nel Letto, che pervicacemente lo ha voluto e ne ha seguito i lavori.

La Compagnia, diretta da Michelangelo Campanale, ha una convenzione con il Comune per l'affidamento in concessione della gestione del teatro, grazie al modello multicanale delle fonti di finanziamento a cui accede. Dato rilevante su questo fronte è stata infatti la cooptazione di fondi regionali (nello specifico, quelli della Regione Puglia) e comunali (Ruvo di Puglia): quest'ultimo in particolare ha aumentato stabilmente il contributo annuale assegnato a La Luna nel Letto. Il 31 luglio, tutto il teatro pugliese, ma non solo, ha partecipato all'inaugurazione della nuova struttura con performance, musiche e brevi spettacoli. La programmazione del teatro verrà curata col supporto e la collaborazione di diverse e variegate competenze che hanno accettato l'invito della compagnia residente.

Mario Bianchi **Info:** lunanelletto.it



Una medaglia per Mittelfest

In occasione dei trent'anni di attività, Mittelfest, l'associazione culturale di Cividale del Friuli che organizza l'omonimo Festival, è stata insignita dal Presidente della Repubblica Sergio Mattarella della medaglia, conosciuta in bronzo dall'Istituto Poligrafico e Zecca di Stato.

Info: mittelfest.org

Settantacinque anni per il Belli di Spoleto

Proseguono fino a fine ottobre i festeggiamenti per i settantacinque anni del Lirico Sperimentale Belli di Spoleto. Per l'occasione, il teatro è stato insignito della Targa del Presidente della Repubblica ed è stato emesso un annullo postale con cartolina celebrativa.

Info: tls-belli.it

Anche Ralph Fiennes commensale alla cena di Tovaglia a quadri

Per venticinque edizioni Andrea Merendelli e Paolo Pennacchini (registi e autori) hanno steso le loro belle tovaglie - bianche e rosse - sulle lunghe file di tavoli apparecchiate al Poggiolino, una terrazza sulle mura di Anghiari, in provincia di Arezzo. E attorno ci hanno fatto teatro: una drammaturgia popolare, cantata, costellata, tra un atto e l'altro, dai cibi della tradizione locale. Così la città è diventata famosa, oltre che per la sua battaglia (dipinta forse da Leonardo), anche per Tovaglia a quadri, manifestazione agostana che mette assieme i brìngoli (la pasta fatta in casa, che altrove chiamano pici) e la rappresentazione di storie, vicende, problemi locali (in maniera diversa però da ciò che accade nella vicina Monticchiello).

A causa dell'epidemia e delle restrizioni, Tovaglia a quadri ha dovuto rinunciare per quest'anno al suo Poggiolino. Tanto di guadagnato però, perché la nuova location ha storie altrettanto avvincenti da raccontare. Il Castello di Sorci (a pochi chilometri da Anghiari) vanta sì il suo fantasma e le sue vicende di guerra, ma è anche stato convivio di artisti (da Burri a quei due mattacchioni di Benigni e Troisi, che proprio qui hanno inventato e scritto *Non ci resta che piangere*). Vuoi non raccontarle, tutte queste storie, tra le quali c'è da perdere il filo?

Appunto *Filocrazia* si intitolava l'edizione 2021 di Tovaglia a quadri che pure quest'anno ha fatto il pieno di ospiti e commensali. Tra i quali, anche un incuriosito Ralph Fiennes (*Il paziente inglese*, *Grand Budapest Hotel*) che quelle storie, poi, ha voluto farsele raccontare pure di persona (nella foto). Roberto Canziani Info: tovagliaquadri.com



Carla Fracci in un libro

È rivolto ai ragazzi il libro di memorie *Più luminosa di una stella*, che la danzatrice Carla Fracci, recentemente scomparsa, ha composto con Aurora Marsotto. Pubblicato dal Battello a Vapore di Piemme, il volume è arricchito da testimonianze fotografiche e dalle illustrazioni di Giorgia Marras.

Info: battelloavapore.it

Amleto per Amnesty

È andato ad Amleto, l'associazione di promozione sociale per la parità di genere, il Premio "Arte e diritti umani" 2021, istituito da Amnesty International Italia nel 2008. Il riconoscimento è stato consegnato a settembre all'Archi Bellezza di Milano.

Info: amleto.org

Emanuele Masi curatore e consulente

Doppio incarico per Emanuele Masi, già direttore artistico di Bolzano Danza: dal 2022, sarà il curatore del Festival Equilibrio all'Auditorium Parco della Musica di Roma e della sezione danza dell'omonima Fondazione.

Info: auditorium.com

Alessandro Gassmann tra cinema e teatro

Approda al cinema, dopo l'omonima versione teatrale del 2019, *Il silenzio grande*. Tratto dalla pièce di Maurizio De Giovanni e diretto da Alessandro Gassmann, il film è stato presentato alle Giornate degli Autori a Venezia 78 e distribuito da Vision Distribution.

Info: visiondistribution.it

Nuova étoile all'Opera di Roma

Susanna Salvi e Michele Satriano sono stati nominati *étoile* e primo ballerino del Ballo dell'Opera di Roma. Lo ha annunciato la direttrice Eleonora Abbagnato a settembre, al termine della rappresentazione di *Notre-Dame de Paris* di Roland Petit.

Info: operaroma.it

MONDO

I cantieri di Fabulamundi

Procedono a Londra, fino al 12 novembre con *Carbonio*, gli appuntamenti di Fabulamundi Playground di PAV. I drammaturghi coinvolti sono Pier Lorenzo Pisano, Nalini Vidoolah Mootoosamy e Magdalena Barile insieme a tre registi internazionali e con la supervisione di Margherita Lamera. Al termine di ogni sessione, i cantieri di Playground vengono aperti agli addetti ai lavori per un confronto con gli autori.

Info: fabulamundi.eu

McGregor per gli Abba

Debutterà il 27 maggio 2022 all'Abba Voyage Arena, a Londra, lo show che segna la *rentrée* dei Fab 4 svedesi, in cui i quattro musicisti in versione digitale duetteranno con un'orchestra dal vivo formata da dieci elementi. Le coreografie del concerto saranno curate nientemeno che da Wayne McGregor.

Info: abbavoyage.com

Le Albe trionfano in Francia

Il Miglior libro dell'anno che tratta di teatro è di Marco Martinelli: così ha deciso l'Associazione Nazionale dei Critici Francesi, a proposito dell'edizione francese di *Aristofane a Scampia. Come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola*. Il volume era stato pubblicato in Italia nel 2016 da Ponte alle Grazie.

Info: teatrodellealbe.com

Dear Evan Hansen diventa un film

È stato presentato al Toronto International Film Festival *Dear Evan Hansen*. Tratto dall'omonimo musical di Pasek & Paul del 2015, su libretto di Steven Levenson, e vincitore di sei Tony Awards, il film è diretto da Stephen Chbosky e vanta nel cast, tra gli altri, Ben Platt, Julianne Moore e Amy Adams.

Info: universalpictures.com



Balletto di Berlino: cambio al vertice

Cambio di guardia al Berlin State Ballett: il coreografo Christian Spuck, direttore del Balletto di Zurigo (al suo posto, l'inglese Cathy Marston), succederà agli ex co-direttori Johannes Ohmann e Sasha Waltz, a partire dalla stagione 2023-24.
Info: staatsballett-berlin.de/en

Torna il World Ballet Day

È stata celebrata il 19 ottobre, dopo il lockdown dello scorso anno, l'ottava edizione del World Ballet Day. Promos-

sa dal Royal Ballet, The Australian Ballet e dal Balletto del Bolshoi ha presentato interviste, lezioni, prove e dirette degli spettacoli, diffusi da TikTok, Facebook e YouTube.
Info: worldballetday.com

Il Fedora Prize ai Peeping Tom

Il Fedora Prize per la danza (50.000 euro) è stato assegnato al progetto *site-specific La visita* (foto sopra) che i Peeping Tom presenteranno presso la Collezione Maramotti di Reggio Emilia dal 4 al 7 novembre, durante il Festival

Aperto 2021. Sono andati invece a *Like flesh* dell'Opéra de Lille, *Dance Training for People with a Disability* della belga Platform-K e *Out of the Ordinary* dell'Irish National Opera i premi, rispettivamente, per l'opera (75.000 euro), l'educazione e il digitale (50.000 euro l'uno).
Info: fedora-platform.com

Sidi Larbi Cherkaoui sbarca a Ginevra

Alla guida del Ballet du Grand Théâtre de Genève ci sarà dal 2022 Sidi Larbi Cherkaoui. Già direttore del Royal Ballet of Flanders di Anversa, prenderà il posto di Philippe Cohen, ormai vicino al pensionamento.
Info: gtg.ch

PREMI E CORSI

Silvio D'Amico: si riparte

Al via i nuovi bandi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Sono aperte fino al 5 novembre le iscrizioni al master di primo livello in drammaturgia e sceneggiatura (scrittura per il teatro, il cinema e la televisione), in programma dal 3 dicembre per 1.500 ore, e a quello in critica giornalistica (teatro, cinema, televisione, musica), in programma dal 16 dicembre per 1.500 ore e fruibile anche interamente online. Le domande vanno inviate online, il costo dei singoli master è di 3.500 euro. Sono previste, rispettivamente, cinque e otto borse di studio, il numero massimo di allievi è di 25 e 23.
Info: accademiasilviiodamico.it

Scenario Infanzia, la nona edizione

Scade il 31 ottobre il bando della nona edizione del Premio Scenario Infanzia, promosso dai trentacinque soci dell'Associazione Scenario e rivolto ad autori esordienti under 35. Sono previste tre tappe di selezione: tra dicembre e gennaio su tutto il territorio nazionale, ad aprile a Cascina fino alla finale a Bologna, nell'ambito dell'omonimo Festival, tra agosto e settembre. In palio un premio di produzione di 8.000 euro, il tutoraggio durante la realizzazione

dello spettacolo e il possibile debutto fra dicembre e gennaio 2023 al Metastasio di Prato. La domanda va compilata online, la quota d'iscrizione è di 70 euro.

Info: associazionescenario.it

Un anno con Residui Teatro

Il Laboratorio Internazionale Residui Teatro sta cercando giovani europei tra i 18 e i 30 anni per realizzare un progetto di volontariato con il programma Erasmus + Ces. Si tratta di un tirocinio teatrale di trentaquattro ore settimanali, per la durata di un anno. Sono compresi i costi di viaggio, assicurazione, visto, formazione linguistica, trasporto, vitto e alloggio, oltre a un rimborso spese mensile. L'iscrizione è possibile tutto l'anno, previo invio di una lettera motivazionale a info@residuiteatro.it.
Info: residuiteatro.com

Al via il Premio Vallecorsi

È indetta la 59a edizione del Premio Vallecorsi per la Drammaturgia. I testi vanno inviati entro il 30 novembre in formato pdf tramite iscrizione sul sito. La premiazione dei vincitori avverrà a Pistoia in data da definirsi; sono previsti premi in denaro di 2.000 e 1.000 euro, una targa e la pubblicazione dei primi tre classificati.
Info: premiovallecorsi.it

Tornano i Belli corti

Scade il 31 ottobre il bando indetto dal Nuovo Teatro San Paolo di Roma e dedicato ai corti teatrali e ai monologhi, a tema libero. In palio, premi in denaro e la messinscena dei testi finalisti. Le iscrizioni possono essere fatte online.
Info: nuovoteatrosanpaolo.it

Hanno collaborato:

Laura Bevione
Mario Bianchi
Roberto Canziani
Francesca Carosso
Arianna Lomolino
Alessandro Toppi
Chiara Viviani

Francesca Corona e i cinquant'anni dell'Automne parigino

Compie cinquant'anni il Festival d'Automne, la rassegna diffusa che dal 1972 porta tra Parigi e l'Île-de-France artisti da ogni parte del mondo, ogni volta registrando più di 250.000 presenze. Protagonisti dei *portraits* dell'edizione 2021 (fino al 29 gennaio) sono i Forced Entertainment; Gisèle Vienne con tre nuovi lavori (*L'Étang*, *Showroomdummies 4* e una performance); la coreografa brasiliana Lia Rodrigues, con l'ultima creazione *Encantado*; e il compositore britannico Philip Venables, con un'inedita versione-concerto di *4.48 Psychosis*. Accanto a loro, non mancano i grossi nomi di sempre, da Robert Wilson a Christoph Marthaler, da Guy Cassiers a Frank Castorf, passando per i "nostri" Silvia Costa, Deflorian/Tagliarini e l'emergente Mohamed El Khatib.

Ma la vera novità del Festival è la direzione artistica affidata, a partire dal prossimo anno, a Francesca Corona (foto: Andrea Pizzalis). Prima personalità non francese nella storia della manifestazione, l'ex co-curatrice di Short Theatre e attuale consulente per il Teatro India (non verrà lasciato, al momento, l'incarico) subentrerà a Marie Collin, direttrice per ben quattro decenni. La nomina è stata ufficializzata il 19 luglio dal direttore generale Emmanuel Demarcy-Mota insieme alla presidente Sylvie Hubac e a Jean-Jacques Ailagon, presidente dell'associazione degli amici del Festival.
Roberto Rizzente Info: festival-automne.com



HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo

fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Arianna Lomolino, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria), Martina Colucci e Chiara Grimaldi (volontarie).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Nicola Arrigoni, Simone Azzoni, Simona Bertozzi, Mario Bianchi, Matteo Brighenti, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caretti, Francesca Carosso, Tommaso Chimenti, Enzo Cosimi, Paolo Crespi, Luigi De Angelis, Pippo Delbono, Simone Derai, Christian di Furia, Pierfrancesco Giannangeli, Cristina Grazioli, Robert Lepage, Giuseppe Liotta, Claudio Longhi, Fausto Malcovati, Valter Malosti, Danio Manfredini, Stefania Maraucci, Lucia Medri, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Michele Pascarella, Francesco Pititto, Gianni Poli, Armando Punzo, Rodolfo Sacchettini, Renata Savo, Elena Scolari, Alessandro Serra, Francesca Serrazanetti, Francesco Tei, Alessandro Toppi, Valentina Valentini, Diego Vincenti, Chiara Viviani, Irina Wolf, Roberto Zappalà, Carmelo A. Zapparrata, Maria Paola Zedda, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,
segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.
Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).
Distribuzione: Messinter S.p.A., via Campania 12, 20098 San Giuliano Milanese (Mi),
numero verde 800827112.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

abbonamenti Italia euro 40 - Estero euro 70 Paesi europei, euro 110 Paesi extraeuropei
versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Olona 17, 20123 Milano
oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT66Z0760101600000040692204

oppure

on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.

Un numero euro 12, arretrati euro 25. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.



Danio Manfredini, che ha gentilmente concesso l'utilizzo di due suoi dipinti per la copertina e per l'immagine di apertura del dossier di questo numero, è autore e interprete di spettacoli come *Miracolo della rosa*, *Tre studi per una crocifissione* e *Al presente*, *Cinema Cielo*, *Il sacro segno dei mostri*, *Il Principe Amleto*. Dal 2014 al 2016 è stato direttore dell'Accademia d'Arte Drammatica del Teatro Bellini di Napoli. Dal 2014 è lo spettacolo *Vocazione* e del 2017 *Luciano*. Dal 2018 al 2020 conduce presso La Corte Ospitale di Rubiera la scuola di alta formazione, "Repertorio". Nel 2020 debutta con *Nel lago del cor*. È stato interprete in alcuni spettacoli del Teatro Valdoca e della Compagnia Pippo Delbono.

PUNTI VENDITA

Ancona

Bookshop delle Muse
via Antonio Gramsci 2

Librerie Feltrinelli
corso G. Garibaldi 35

Bari

La Feltrinelli Libri e Musica
via Melo da Bari 119

Bologna

Librerie Feltrinelli
piazza Ravegnana 1

Libreria di cinema
teatro e musica
via Mentana 1C

Firenze

Librerie Feltrinelli
via dé Cerretani 30/32R

Genova

La Feltrinelli Libri e Musica
via Ceccardi 16

Milano

Chiostro Nina Vinchi
Libreria Popolare
via Rovello 2

Factory32
via Giacomo Watt 32
Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11

Libreria Popolare
via Tadino 18

Napoli

Feltrinelli Libri e Musica
via Cappella Vecchia 3
Feltrinelli
via dei Greci 70

Padova

Librerie Feltrinelli
via San Francesco 7

Palermo

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cavour 133

Parma

Feltrinelli
via Venezia 61

Pescara

La Feltrinelli Librerie
via Trento angolo via Milano

Pisa

Librerie Feltrinelli
corso Italia 50

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via Diaz 14

Roma

La Feltrinelli Libri e Musica
largo Torre Argentina 11
Librerie Feltrinelli
via V. E. Orlando 78/81

Salerno

La Feltrinelli Libri e Musica
corso Vittorio Emanuele 230

Siracusa

Libreria Gabò sas
corso Matteotti 38

Torino

Libreria Comunardi
via Conte G. Bogino 2
Librerie Feltrinelli
piazza Castello 19
Librerie Feltrinelli
piazza C.L.N. 2311



PEACHUM

Un'opera da tre soldi

di **Fausto Paravidino**
regia **Fausto Paravidino**
scene **Laura Benzi**
costumi **Sandra Cardini**
maschere **Stefano Ciammitti**
musiche **Enrico Melozzi**
luci **Gerardo Buzzanca**
video **Opificio Ciclope**
con **Rocco Papaleo, Fausto Paravidino**
e con **Federico Brugnone/Davide Lorino, Romina Colbasso, Marianna Folli, Iris Fusetti, Daniele Natali**
produzione **TEATRO STABILE DI BOLZANO, TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE**



EICHMANN

Dove inizia la notte

di **Stefano Massini**
con **Ottavia Piccolo e Paolo Pierobon**
regia **Mauro Avogadro**
scene **Marco Rossi**
costumi **Giovanna Buzzi**
musiche **Gioacchino Balistreri**
luci **Michelangelo Vitullo**
produzione **TEATRO STABILE DI BOLZANO, TEATRO STABILE DEL VENETO**



TANGO MACONDO

Il venditore di metafore

drammaturgia e regia **Giorgio Gallione**
liberamente ispirato all'opera "Il venditore di metafore" di **Salvatore Niffoi**, ed. Giunti
musiche originali **Paolo Fresu**
con **Paolo Fresu** (tromba, flicorno), **Daniele di Bonaventura** (bandoneon), **Pierpaolo Vacca** (organetto)
con **Ugo Dighero, Rosanna Naddeo, Paolo Li Volsi**
danzatori **Luca Alberti, Alice Pani, Valentina Squarzoni, Francesca Zaccaria**
scene **Marcello Chiarenza**
coreografie **Giovanni Di Cicco / DEOS**
disegno luci **Aldo Mantovani**
costumi **Francesca Marsella**
produzione **TEATRO STABILE DI BOLZANO**



ROMEO E GIULIETTA

Una canzone d'amore

di **Babilonia Teatri**
da **William Shakespeare**
disegno luci **Babilonia Teatri / Luca Scotton**
con **Paola Gassman, Ugo Pagliai, Enrico Castellani, Valeria Raimondi, Francesco Scimemi**
produzione **TEATRO STABILE DI BOLZANO, TEATRO STABILE DEL VENETO, ESTATE TEATRALE VERONESE**



BALASSO FA RUZANTE

(Amori disperati in tempo di guerre)

di **Natalino Balasso**
con **Natalino Balasso, Andrea Collavino, Marta Cortellazzo Wiel**
regia **Marta Dalla Via**
scene **Roberto Di Fresco**
costumi **Sonia Marianni**
luci **Luca de Martini di Valle Aperta**
produzione **TEATRO STABILE DI BOLZANO**



CASA DI BAMBOLA

di **Henrik Ibsen**
con **Filippo Dini, Deniz Özdoğan, Orietta Notari, Andrea Di Casa, Eva Cambiale, Fulvio Pepe**
regia **Filippo Dini**
scene **Laura Benzi**
costumi **Sandra Cardini**
luci **Pasquale Mari**
musiche **Arturo Anneschino**
aiuto regia **Carlo Orlando**
produzione **TEATRO STABILE DI BOLZANO, TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE**
con il sostegno di **FONDAZIONE CRT**



NEL BOSCO

di **Carlotta Corradi**
con **Jacopo Bicocchi, Elsa Bossi, Lia Grieco, Aram Kian, Francesco Bolo Rossini, Romana Maggiore Vergano, Giulia Weber**
regia **Andrea Collavino**
suono **Hubert Westkemper**
disegno luci **Luigi Biondi**
costumi e scene **Anusc Castiglioni**
produzione **TEATRO STABILE DI BOLZANO**
in coproduzione con **TEATRO DI ROMA, ROMAEUROPA FESTIVAL e RICCIONE TEATRO**



DELLA MADRE

consulenza alla drammaturgia **Massimo Recalcati**
aiuto regia **Yasmin Karam**
costumi **Sabrina Beretta**
con **Mario Perrotta e Paola Roscioli**
produzione **TEATRO STABILE DI BOLZANO, LA PICCIONAIA CENTRO DI PRODUZIONE TEATRALE**

FONDAZIONE
TEATRI
REGGIO EMILIA

www.iteatri.re.it

APERTO



festival



FESTIVAL APERTO

PRINCIPI⁰ SPERANZA

REGGIO EMILIA - 18 SETTEMBRE > 24 NOVEMBRE 2021

DIMITRIS PAPAIOANNOU, **PEEPING TOM**, KATIA E MARIELLE LABÉQUE,
SOLISTI MAHLER CHAMBER ORCHESTRA, HOFESH SHECHTER COMPANY,
LAKECIA BENJAMIN, ROMEO CASTELLUCCI, **MASSIMO ZAMBONI** e molti altri

Partner



Produttori



con il sostegno di



media partner



#RE20/21

ISSN 1121-2691

