HYSTRIO

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo anno XXIX 4/2016

DOSSIER: LE LINGUE DEL TEATRO

TESTO: CRACK MACHINE, di MusellaMazzarelli

teatromondo
SCANDINAVIA
EDIMBURGO
PRAGA
CINA

teatro ragazzi / critiche / biblioteca / società teatrale

ANNO XXIX 4/2016 OTTOBRE-DICEMBRE

WWW.HYSTRIO.IT EURO 10 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

Teatro Grassi - M1 Cordusio
11 ottobre - 18 dicembre 2016

Elvira

(Elvire Jouvet 40) di Brigitte Jaques © Gallimard
traduzione Giuseppe Montesano
regia Toni Servillo
costumi Ortensia De Francesco
luci Pasquale Mari
suono Daghi Rondanini
aiuto regia Costanza Boccardi
con Toni Servillo, Petra Valentini,
Francesco Marino, Davide Cirri
coproduzione Piccolo Teatro
di Milano - Teatro d'Europa e Teatri Uniti

STAGIONE 2016|17

PICCOLO
TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA
1947·2017 70 ANNI DI TEATRO

Toni Servillo
in abbonamento al Piccolo
Prenota subito i tuoi posti

foto Massar Pasquali

Info e biglietti **piccoloteatro.org - 02.42.411.889**

2 vetrina

Falk Richter: le acute provocazioni di un eterno adolescente — di Irina Wolf
Il sogno (o l'incubo) del traduttore — di Pino Tierno
Monticchiello celebra i 50 anni di Teatro Povero — di Laura Caretti
Un'utopia ancora giovane, l'Elicantropo compie 20 anni — di Alessandro Toppi
Christiane Jatahy, maestra dal Brasile a Venezia — di Roberto Canziani
A Favara, le nano-performance di Roberto Zappalà — di Francesca Serrazanetti
Teatropersona, il teatro che mostra senza raccontare — di Marco Menini
Mario Perrotta: Versoterra, storie di migranti — di Claudia Cannella

14 teatromondo

Scandinavia, dove i teatri sono luoghi di appartenenza — di Francesca Serrazanetti
Edimburgo: il festival ai tempi della Brexit — di Maggie Rose
Praga, la magia del teatro nero — di Franco Ungaro
Cina, un teatro della gente a vocazione internazionale — di Nicola Pianzola

26 humour

G(l)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

27 dossier

Le lingue del teatro — a cura di Claudia Cannella e Sara Chiappori, con interventi di Gerardo Guccini, Stefano Bartezzaghi, Sandro Avanzo, Laura Bevione, Laura Santini, Roberto Canziani, Massimo Bertoldi, Giuseppe Liotta, Francesco Tei, Diego Vincenti, Rossella Battisti, Stefania Maraucci, Giusi Zippo, Alessandro Toppi, Nicola Viesti, Paola Abenavoli, Dario Tomasello, Filippa Ilardo, Elisabetta Reale, Rossella Porcheddu, Totò Rizzo, Giuseppe Montemagno, Edoardo Erba, Renato Gabrielli, Stefano Massini, Fausto Paravidino, Letizia Russo, Michele Santeramo e Spiro Scimone

60 nati ieri

I protagonisti della giovane scena/49: Tindaro Granata — di Renato Palazzi

62 teatro ragazzi

Ai festival per ragazzi, grandi autori per tutte le età — di Mario Bianchi

64 critiche

Tutte le recensioni dai festival estivi

88 lirica

L'estate all'opera è romantica e barocca
— di Mario Bianchi, Pierfrancesco Giannangeli e Nicola Viesti

90 danza

Atletica, ironica e poetica, è la danza da Berlino a Civitanova
— di Laura Bevione, Paolo Ruffini e Carmelo A. Zapparrata

96 testi

Crack Machine. Il denaro non esiste — di Paolo Mazzarelli e Lino Musella, Premio Hystrio alla Drammaturgia 2016

108 biblioteca

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

112 la società teatrale

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

Nel prossimo numero: DOSSIER: La scena argentina/TEATROMONDO: Parigi, Londra, Belgrado, Vienna, Cluji, Cile/ RITRATTI: Monica Piseddu e Carrozzeria Orfeo/le recensioni della prima parte della stagione, libri e molto altro…

Falk Richter, le acute provocazioni di un eterno adolescente

Drammaturgo, regista, curioso indagatore dei mali della società occidentale e ideatore di un originale linguaggio che ibrida teatro, danza e immagini, Richter è anche, fra gli artisti tedeschi, una delle voci di critica sociale più lucida e urticante.

di Irina Wolf

«Ho quarantatré anni e la parola "risveglio" mi provoca ancora una strana forma di frustrazione. Vivo tuttora come un adolescente e partecipo a tutte le feste». Leggendo questa battuta, tratta dal suo dramma *Small Town Boy*, Falk Richter inizia a sorridere. L'impressione è che stia parlando di se stesso e, in effetti, sembra ancora un adolescente. In verità, Richter ha quarantasette anni. Lo incontro alla Schauspielhaus di Vienna: indossa abiti *casual* ed è impegnato nella lettura del volume *Small Town Boy e altri drammi*, appena pubblicato nella collana "Dialog" della rinnovata casa editrice berlinese Theater der Zeit.

Falk Richter è considerato uno dei più importanti fra i drammaturghi e i registi della sua generazione. Ha studiato all'Università di Amburgo con maestri quali Jürgen Flimm, Manfred Brauneck, Christof Nel, Jutta Hoffmann e Peter Sellars. A partire dal 1996 ha lavorato come autore, traduttore e regista *freelance*. Per molti anni ha collaborato con la Schauspielhaus di Zurigo, i berlinesi Schaubühne e Maxim Gorki Theater, la Düsseldorfer Schauspielhaus. I drammi di Richter esplorano l'impatto dell'economia neo-liberista sullo stile di vita della società occidentale, in cui le relazioni interpersonali sono divenute assai tormentate. La perdita del senso della realtà nell'età della globalizzazione e la tragica deformazione dell'identità personale operata dai *media* sono temi ricorrenti che egli declina in modo analitico. A partire da *Gott ist ein DJ* (Staatstheater Mainz, 1999), Richter palesa il disagio suscitato dalla videosorveglianza e dal prevalere dell'individualismo. «Ci sono telecamere di sorveglianza che inseriscono ciascuno dei movimenti registrati direttamente in Internet», scrive l'autore nel suo primo dramma di successo, il cui titolo (*Dio è un dj,* ndt) è tratto dal titolo di una canzone del gruppo pop britannico Faithless.

L'incontro con Anouk van Dijk

Nello stesso anno, Richter inizia a collaborare con la coreografa olandese Anouk van Dijk. Il loro primo lavoro è *Nothing Hurts* (Kampnagel Amburgo, 1999): una serata dedicata alle ferite, alla vulnerabilità e all'intontimento tipici di una giovinezza vissuta negli anni Novanta. Lo spettacolo viene invitato nel 2000 ai Theatertreffen di Berlino.

Richter si occupa molto frequentemente del disorientamento dell'uomo nel mondo globalizzato. In *Trust* (Schaubühne am Lehniner Platz, 2009), van Dijk e Richter esplorano la fragilità della condizione umana di fronte all'attuale crisi economica. I loro esseri umani vivono una condizione di isolamento, aggravatasi con il passare degli anni, malgrado la loro costante brama di amore. «La questione dell'identità, come quella del possesso, assume sempre maggiore importanza nella nostra società occidentale globalizzata, in cui le tradizionali forme di relazione e di identità nazionale stanno scomparendo», afferma Richter in un'intervista riguardante *Complexity of Belonging*, il suo primo dramma scritto in lingua straniera (Melbourne Festival, Southbank Theatre Melbourne, 2014): un altro lavoro coraggioso e pervaso da *humour* nero realizzato con la van Dijk.

Il metodo definito "tecnica del contrario" elaborato dalla van Dijk – i danzatori mantengono sempre il proprio allineamento e il proprio equilibrio compiendo costantemente per ciascun movimento un altro in direzione contraria – ha notevolmente influenzato lo stile registico di Richter. Nelle due decadi passate, egli ha elaborato un particolare metodo di lavoro. I suoi spettacoli ibridano sequenze danzate, monologhi, movimenti concisi e melanconici *tableaux*. Nel 2013, in occasione della consegna a Falk Richter del premio Friedrich Luft per la migliore messinscena, l'autrice tedesca Lucy Fricke, nella propria *laudatio*, così descrisse *For the Disconnected Child* (una coproduzione della berlinese Schaubühne con la Staatsoper unter den Linden): «Unico è il modo in cui sono resi lo sforzo titanico e l'isolamento, a partire dalla scenografia fino al singolo movimento dei danzatori. Sperimentiamo la solitudine, la tristezza e la disperazione che si tramutano in rabbia, isteria ed esasperazione; monologhi che costantemente crescono di intensità; il gridare l'uno contro l'altro, contro se stessi e contro le proprie paure. (...) Falk Richter ha creato un'immagine spietata della nostra società e dipinto un ritratto di genere ultramoderno».

Parallelamente alla messa in scena delle proprie opere, l'artista ha stupito con l'allestimento di alcuni classici. Ecco qualche esempio: *Il gabbiano* di Cechov (Salzburger Festspiele, 2004), *Elettra* di Richard Strauss (Frankfurt Opera, 2004), *L'importanza di chiamarsi Ernesto* di Oscar Wilde (Vienna Academy Theatre, 2005), *Giulio Cesare* di Shakespeare (Vienna Burgtheater, 2007) e *Il giardino dei ciliegi* (Berlin Schaubühne am Lehniner Platz, 2008). Spettacoli che testimoniano flessibilità e creatività. Non bisogna dunque stupirsi del fatto che Richter sia considerato uno dei registi contemporanei più prolifici.

Polemiche e querele

A partire dal 2013 Richter lavora anche con il coreografo israeliano Nir de Volff, facendo dialogare teatro, danza e musica. *Never Forever* (Schaubühne, Berlino, 2014) e *Small Town Boy* (Teatro Maxim Gorki, 2014) sono due degli spettacoli nati da questa collaborazione. Nel secondo – il cui titolo è tratto dall'omonima canzone del gruppo pop inglese Bronski Beat – Falk Richter descrive la fuga di un ragazzo da una comunità oppressiva e della mentalità assai ristretta verso la grande città. «Il mio lavoro si interroga su quanto si cela dietro i nostri stereotipi sociali, su come essi operino ancora quando si tratta di immigrati, omosessuali, ma anche donne che osano spezzare le norme sociali», afferma il regista in un'intervista rilasciata alla Badische Zeitung. Nella sua messinscena, sullo scivolo del palcoscenico, vengono esposte fotografie del soprano Anna Netrebko e di Angela Merkel, Silvio Berlusconi e Vladimir Putin, mentre un attore insulta il *leader* russo per le sue politiche omofobe. Vengono utilizzati termini osceni, e si sostiene che la Netrebko, così come la cancelliera tedesca, avrebbero favorito la discriminazione degli omosessuali in Russia. Non stupisce, dunque, che questo provocatorio spettacolo abbia suscitato un acceso dibattito.

Ma non è nulla se paragonato all'*escalation* polemica suscitata da *Fear* (Schaubühne, Berlino, ottobre 2015) e culminata con una causa penale dovuta alle accuse rivolte nello spettacolo al populismo di destra della AfD (Alternativa per la Germania) e della Pegida (Patrioti Europei contro l'Islamizzazione dell'Occidente). In un allestimento di due ore che mescolava prosa, danza, musica, suoni, fotografie e video, volti noti venivano mostrati quali *zombie* ovvero morti viventi; fra gli altri, Marie Le Pen, Viktor Orbán, Anders Breivik e i due querelanti: Hedwig von Beverfoerde, coordinatore della Coalizione Azione "democrazia per tutti", e Beatrix von Storch, capogruppo della AfD. Pochi giorni dopo la prima, la Schaubühne ha ricevuto svariate telefonate e lettere minatorie, con le quali si chiedeva che lo spettacolo venisse cancellato dal cartellone del teatro. Sono stati necessari più di due mesi prima che la Schaubühne vincesse le cause. «Non possiamo tollerare alcun attacco alla libertà dell'arte», ha affermato il direttore artistico, Thomas Ostermeier, in un'intervista con il settimanale *Die Zeit*. E, dunque, nel gennaio 2016, le facce di von Beverfoerde e von Storch sono state nuovamente esposte in scena.

L'interesse per la società contemporanea e per la crescente diffusione in Europa del populismo di destra che caratterizzava *Fear* è evidente anche in *Je suis Fassbinder*, che Falk Richter ha allestito al Teatro Nazionale di Strasburgo, dove ha iniziato a lavorare come artista associato nel 2015 (e Stanislas Nordey, direttore del teatro, interpretava il ruolo di Fassbinder). Al momento, il regista sta nuovamente collaborando con il coreografo Nir de Volff e la sua compagnia di danza Total Brutal per realizzare *Città del Vaticano* (il titolo originale è in italiano, ndt), che ha debuttato a maggio alle Festwochen di Vienna. I due hanno elaborato «un metodo sperimentale basato sull'improvvisazione, un *work in progress* "fisso", incentrato sulla personalità, la storia personale, le aspirazioni, le convinzioni riguardanti religione, cultura e identità degli attori». Un nuovo spettacolo provocatorio, dunque. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, una scena di *Fear* (foto: Arno Declair); in questa pagina, un ritratto di Falk Richter (foto: Bernhard Musil).

Il sogno (o l'incubo) del traduttore: servo di scena o autore-ombra?

Versione, adattamento, trasposizione, tanti sono i nomi che la traduzione ha quando si riferisce a una pièce teatrale. Ma qual è il posto che spetta al traduttore? Alla ribalta o dietro le quinte, ben nascosto dal sogno di un'impossibile fedeltà al testo?

di Pino Tierno

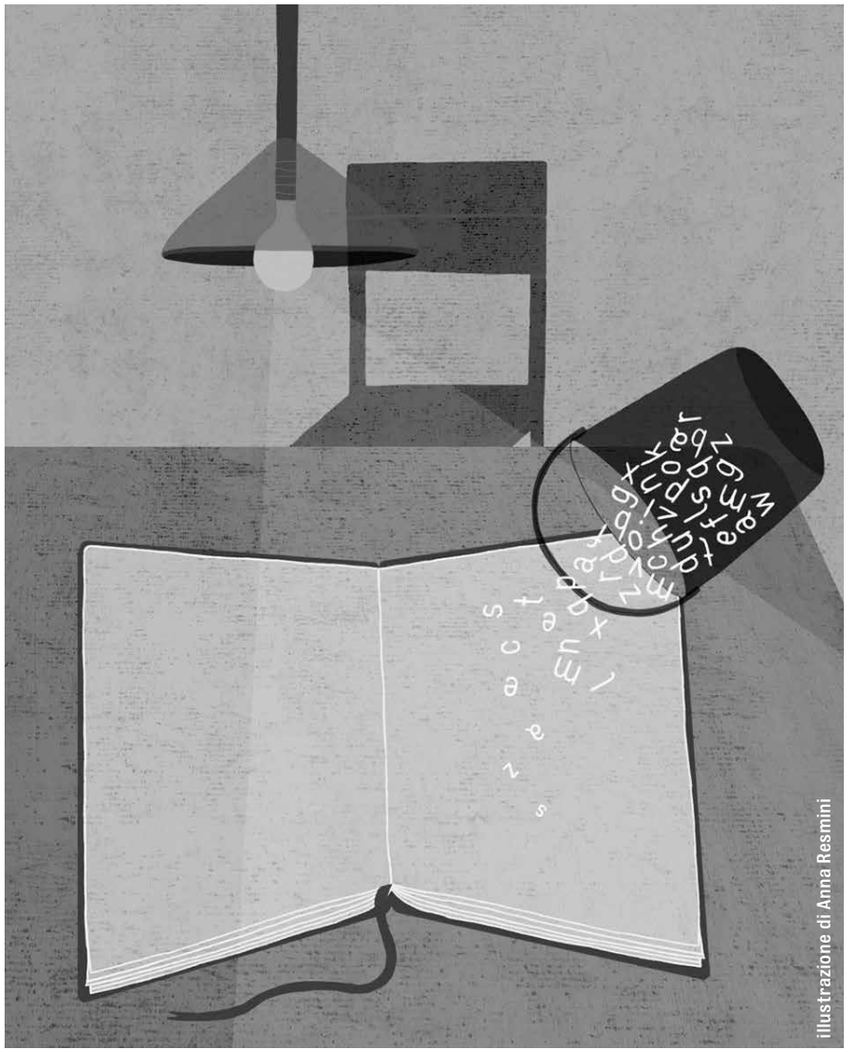


illustrazione di Anna Resmini

Il sogno del traduttore teatrale, quanto meno di quello alle prime esperienze, non è probabilmente diverso da quello di ogni altro traduttore: trovare la maniera e, attraverso questa, le parole, per traghettare il più fedelmente possibile, nella sua lingua, il mondo che gli è stato consegnato dall'autore. Il traduttore tenderà a credere, all'inizio, che la sua vittoria più grande, il suo obiettivo massimo debba essere quello di ricoprire al meglio il ruolo di servo di scena e, dunque, di impegnarsi, dietro le quinte, per far brillare sulle tavole il protagonista, l'autore appunto. La speranza è quella di raggiungere l'utopia del calco e nascondersi fino a scomparire. Essere talmente bravi o semplicemente umili da risultare invisibili. Accontentarsi di essere citati nel retro del frontespizio, in caso di pubblicazione, o di vedere scritto il proprio nome in caratteri minuscoli, se si tratta di un manifesto teatrale. Questo quando va bene. Figuriamoci, è già tanto se scrivono il nome dell'autore, in tempi in cui titoli e attori di richiamo tendono a occupare tutto lo spazio. Il non essere, secondo questa prospettiva, secondo questo sogno, sarebbe l'indice della vera professionalità del traduttore, in generale.

Il testo, una paternità condivisa

Colui che traduce per la scena, si diceva, vorrebbe far suo questo sogno; desidererà magari condividere l'estetica del sacrificio, l'ideologia della sparizione eppure, se è un vero traduttore teatrale, sentirà ben presto che questo ideale a lui si adatta poco. Già i diversi nomi conferiti al suo lavoro stanno a indicare una sorta di diversità. La traduzione di un romanzo è in genere definita… traduzione. Quella di un testo teatrale può anche risultare una versione, un'elaborazione, un adattamento, una trasposizione, una riduzione, una "drammaturgia"… I tanti appellativi che vengono attribuiti a questo lavoro sono forse indice di una ribellione o, più semplicemente, di una inadeguatezza. Messo da parte un sogno che non può essere il suo, il traduttore teatrale, che non è più narciso dei colleghi che lavorano per altri *media,* si rende ben presto conto che, per svolgere bene il suo lavoro, non può acquattarsi tra le pieghe di un sipario o rattrappirsi su di uno strapuntino in piccionaia con vista limitata. Il traduttore teatrale può anche essere nella vita la persona più timida del mondo ma, se intende acquisire dignità e professionalità nel suo lavoro, dovrà uscire dai mille anfratti o botole di cui è provvisto anche il teatro più piccolo, e uscire allo scoperto, anzi, salire alla ribalta. Dovrà rivendicare a buon diritto il suo ruolo di rivale dipendente.

Un autore, che non sia un vero autore teatrale, potrebbe obiettare: «Eh no, qui ci salgo solo io. Si è mai visto, per caso, un traduttore apparire in scena per gli applausi finali? Proprio no, perché il mondo, i personaggi, il dialogo sono io a crearli. Tu sei solo il mio servitore e se ti licenzio o ti dimetti, faccio presto a trovarne un altro». Già, questo può avvenire, purtroppo…

Un autore, tuttavia, che sia un vero autore teatrale, lungi dall'essere infastidito da quella che potrebbe apparire un'ingerenza, saprebbe invece idealmente accogliere in scena a braccia aperte il suo traduttore, anzi tutti i suoi traduttori. Sa bene che la storia, le vite, il mondo raccontati in scena è lui ad averli creati, ma sa anche che il mondo che ha affidato, tanto agli artisti della scena quanto al traduttore, è per sua natura un mondo instabile, magmatico, che necessita quasi sempre di ancorarsi a qualcos'altro. Il testo teatrale si caratterizza da subito per la sua insufficienza o anzi per la sua apertura a milioni di prospettive, già nella versione originale. La necessità di traduzione è insita nella sua natura, dal momento che, appena scritto, un testo per il teatro reclama il teatro, appunto. Invoca la sua traduzione scenica, anzi, auspicabilmente dieci, cento, mille traduzioni. Gli attori e il regista già "tradurranno" in carne e in movimento quelle parole, facendole proprie e apportandovi la loro creativa corporeità. Un autore di teatro, che sia un vero autore, sa che la paternità dell'opera resta totalmente sua ma capisce anche che è, deve essere una paternità condivisa. Con gli artisti in scena ma anche con i suoi colleghi artisti della parola, i traduttori che, al suo mondo, conferiranno un'altra forma che sarà comunque la stessa, aggiungeranno una musica nuova che suonerà in sintonia con quella originaria. L'essenza, quella, rimane, deve rimanere intatta.

Libertà vigilata

Si dirà che questo è quanto avviene, grosso modo, anche per gli altri tipi di traduzione. Sì, certo; o anche no. È un tipo di traduzione, quella per il teatro in cui, più che in altre, è fondamentale trasporre il ritmo, il silenzio, la relazione, gli echi. Nel tradurre lo spirito di una frase, un traduttore di dialoghi cinematografici potrà poi contare sull'ausilio delle immagini, un traduttore di saggi o romanzi conterà sul tempo dilatato a disposizione del lettore per spiegarsi con un'introduzione, una nota a piè di pagina. Il traduttore per la scena deve lavorare sul qui e ora. Non c'è modo di tornare indietro, non c'è possibilità di ripetere. La parola deve evocare o chiarire, provocare o esplodere in questo stesso istante. È adesso che deve assolvere il suo compito, è adesso che deve "funzionare". Un gioco di parole mal reso è un effetto emotivo perduto. Per sempre. Un riferimento fedele ma impossibile da afferrare nella nuova cultura non sostiene né l'intenzione dell'autore né la ricezione da parte del nuovo pubblico. La fedeltà non è il diavolo, come pure è stato scritto, ma nemmeno legge scolpita sulle tavole di Mosè. Il traduttore per il teatro deve ricercare la "sua" fedeltà, nel rispetto di uno spirito più profondo, di meccanismi più sottili alla base del testo.

Man mano che avrà affinato la sua esperienza, man mano che avrà trovato la sua posizione, sempre malferma eppure equidistante da autore e pubblico, avvertirà che l'autonomia da praticare nel suo lavoro, più che un'esigenza, è un dovere. Autonomia, è appena il caso di dirlo, responsabile. Libertà vigilata. Il controllo è esercitato, in questo caso, dalla propria professionalità e dal riguardo per il proprio ruolo.

In moltissimi Paesi, la natura artistica e creativa del lavoro del traduttore teatrale è ampiamente riconosciuta. A differenza di quanto avviene per i colleghi che operano negli altri campi mediatici, il traduttore per la scena è considerato, a tutti gli effetti, autore; in percentuale, va pure detto, non troppo distante da quella dell'autore originario. In quel riconoscimento economico già si legge la necessità e la responsabilità di una rispettosa ma anche snodata ricreazione del testo. Via dunque ogni atteggiamento aggressivo o fuorviante, ma alla larga anche da inclinazioni troppo servili e letterali. Se il compito è quello di traghettare, occorre cercare di rimanere sempre in equilibrio sulla barca, sospinti da correnti a volte contrapposte. Non lasciarsi intimidire troppo dalle teorie accademiche sulla traduzione teatrale. Sono teorie, appunto, e la pratica è sempre un'altra cosa. Fra l'altro non tutte le scelte, anche quelle che si rivelano ingegnosissime, si possono sempre perfettamente chiarire altrimenti, diciamolo, che artisti si sarebbe! Ricordarsi che non si può sempre tradurre nel chiuso della propria stanza, oltre tutto in silenzio, ma confrontare il prima possibile le proprie parole con il corpo, la voce e la polvere. Non lasciare, tuttavia, al regista scelte che si possono e si devono operare da subito, nel rispetto e nella salvaguardia del proprio ruolo… Insomma, ce n'è abbastanza per smettere, una volta per tutte, di sognare un'utopica ricerca dell'uguale, un impossibile calco, una desertica e infantile riproduzione, per mettersi invece a lavorare duramente. Con gli occhi ben aperti. ★

La notte visionaria di Monticchiello celebra cinquant'anni di Teatro Povero

Mezzo secolo di "autodrammi" fanno del Teatro Povero di Monticchiello un caso unico, con una comunità che si rappresenta, raccontandosi attraverso il teatro e confrontandosi col proprio presente e con la propria storia.

di Laura Caretti

Notte di attesa (foto: Emiliano Migliorucci)

La crisi che stiamo attraversando accende la memoria e l'immaginario del Teatro Povero di Monticchiello nella creazione di *Notte di attesa* (Monticchiello, 23 luglio-14 agosto): una messinscena che abilmente interseca passato e presente, realtà e finzione, confermando la bravura di questa eccezionale compagnia, capace di rinnovarsi ogni anno per dare espressione alla propria e alla nostra storia in spettacoli che non sono mai solo dei *selfie*.

Quando sul palco si tolgono i teli che coprono la scenografia e si alzano le quinte merlate di un castello, lo scenario svela più delle parole il dilemma dei personaggi del nuovo spettacolo del Teatro Povero di Monticchiello, *Notte di attesa*. «Che fare? – ci si domanda – se la vita è minacciata da forze potenti che scuotono il mondo? Come difendersi?». Ed ecco che la costruzione di un muro sembra ad alcuni un'azione protettiva che può anche riunire tutta la comunità. Altri percepiscono invece il pericolo di un imprigionamento e ne vedono per di più l'inefficacia, anche perché, appena costruita, la barricata crolla come se fosse impossibile soddisfare quell'istinto di "arroccarsi". Qualcuno sta a osservare con distacco, qualcun altro propone di trarre vantaggio dal progetto per creare, all'interno del fortilizio, un'oasi di benessere che attragga gente e denaro. La scena è animata da voci contrastanti in un dibattito che, come sappiamo, da sempre costituisce uno dei motori fertili di questo teatro.

La sensazione di essere presi nella morsa di una crisi epocale agisce sulla memoria collettiva e il passato riemerge all'improvviso. Le luci si fanno calde come in una sera al tramonto, gli abiti mutano a vista in quelli di un tempo, quando la società contadina era stata scompaginata e ogni famiglia aveva dovuto decidere se restare al podere o andarsene. Che fare? C'è chi vorrebbe lottare per rivendicare il diritto alla terra, chi pensa di comprarla, e chi invece vuole andarsene e sogna una libertà mai conosciuta. È un *flashback* sorprendentemente breve rispetto ad altri spettacoli di Monticchiello, che così spesso hanno puntato i riflettori sul momento storico dell'abbandono della campagna, e tuttavia (anzi proprio per questo) la scena riesce a creare un rapporto immediato con il presente, visto come simile e insieme diverso da allora, forse più angoscioso e meno carico di futuro. Quale scelta è oggi possibile? Quale libertà? Chi sono i nuovi invisibili nemici di cui si hanno notizie allarmanti attraverso i media?

Una voce di donna si leva sulle altre a suggerire un cambiamento di prospettiva. È un invito a non chiudersi e a guardare il mondo oltre le mura. Si aprono così le finestre delle quinte merlate e l'immaginario trasforma la quarta parete in un invisibile schermo. È l'inizio di una "notte di attesa", in cui lo sguardo proiettato lontano anima le visioni surreali di un incubo condiviso. La coralità delle voci dà corpo a un'enorme sagoma scura che vacilla, rischia di cadere, e non bastano a tenerla ritta i puntelli con cui si cerca di sostenerla. È un organismo vivo, che si tenta di rianimare. La colonna sonora registra il battito del cuore, poi, nel silenzio, un crollo fragoroso. E di colpo lo scenario cambia e ad apparire è una landa desolata, illuminata dalla luna, con migliaia di persone che dormono riparate sotto scheletri di barche. La visione realistica diventa grottesca e si vedono volpi che guidano macchine di lusso e avvoltoi sorridenti in giacca e cravatta. La natura è stravolta: gli alberi sono di metallo o di cemento, alcuni con una sola foglia enorme... Gli attori in scena sono insieme creatori e spettatori di questa allucinante fantasmagoria d'immagini, finché l'alba arriva a dissiparla. L'orologio segna di nuovo il tempo reale e si torna a teatro, in quella piazza, dove cinquant'anni prima la comunità di Monticchiello aveva iniziato il suo viaggio, mettendo in scena un ben diverso "assedio", quello dell'esercito di Carlo V. Lo stesso attore di allora, il bravo Arturo Vignai, chiude così questa *Notte di attesa*, incitando tutti a uscire fuori dalle mura e a non temere i nemici, quelli di oggi come quelli di ieri. Ricongiungendosi così a quella sua origine lontana, quando era la tradizione del "bruscello" a essere profondamente reinventata, il Teatro Povero di Monticchiello (Premio Hystrio-Anct nel 2011) mostra di aver saputo mutare nel corso degli anni la propria inconfondibile voce, tessendo una drammaturgia più complessa, affinando i modi di una regia che il talento artistico di Andrea Cresti fa nascere insieme alla scrittura, da sempre creazione collettiva. Anche la vita biologica della compagnia ha inciso sul cambiamento. Persi alcuni straordinari attori storici, ora i giovani portano nuove voci, idee ed esperienze, spingendo in avanti la macchina del tempo teatrale per mettere in scena la propria e la nostra storia. ★

Un'utopia ancora giovane, l'Elicantropo compie vent'anni

Utopia o miracolo che dir si voglia, il minuscolo teatro di Carlo Cerciello e Imma Villa resiste tenace al suo posto, nel cuore di Napoli, per diffondere nuova drammaturgia, formare attori e pubblico, politico e poetico più che mai.

di Alessandro Toppi

«Noi, venticinque spettatori ammessi alla rappresentazione, seguiamo i giovani attori, ciechi come da copione, aggrappandoci a una corda, brancolando nei bui cunicoli dell'Elicantropo, teatrino in Vico Gerolomini, nella vecchia Napoli di Eduardo prossima al Rione Sanità, fondaco in rovina destinato all'*off*». Così scriveva Ugo Ronfani, che finiva su *Hystrio* la recensione de *Il contagio* – opera che Cerciello trasse nel 1999 da *Cecità* di José Saramago – con la frase «Miracolo a Napoli».

«Miracolo» scrisse Ronfani, perché la letteratura diventava una messinscena degna di premi e di menzioni; perché due generazioni di teatranti partecipavano a uno spettacolo che coniugava in modo nobile la politicità del teatro; perché tra i «giovani e squattrinati attori dell'Elicantropo» e lo scrittore portoghese s'era instaurato un rapporto tale da indurre quest'ultimo a «venire a sedersi su una delle brandine dove brancolavano i suoi ciechi» diventando spettatore tra gli spettatori. «Miracolo» scrisse Ronfani, ma miracolo laico e terreno – bene sottolinearlo quando si parla di Napoli, città che attende ogni anno che il sangue d'un santo si sciolga – perché dovuto alle scelte, agli investimenti e alla progettualità di uomini e donne che questo luogo – un teatrino da trentotto posti ricavato nella cappella laterale di un complesso monumentale del Seicento – l'hanno fatto nascere e lo tengono aperto quasi ogni giorno: da vent'anni.

Compie vent'anni l'Elicantropo, storia-simbolo della teatralità indipendente partenopea, costretta da sempre a confrontarsi con l'indifferenza delle istituzioni locali; storia che implicitamente dice di molte altre storie se è vero che a Napoli spesso qualcuno riapre un vecchio teatro, o ne costruisce uno nuovo, soltanto con le proprie forze; storia perciò associabile a nomi e a volti specifici: quelli di Carlo Cerciello e Imma Villa, naturalmente, e quelli di Pierpaolo Roselli ed Enrico Grieco, che fu fotografo di ciò che accadde nei primi anni; quelli della "signora Franca", da sempre al botteghino, di Massimo Maraviglia, che inventò il nome notando un'elica che ancora si trova nel foyer, e di Walter Manfrè, il cui testo *La confessione* diede inizio nel 1996 alla programmazione. Storia in questo simile ad altre ma anche storia del tutto diversa dalle altre perché – in un contesto culturale innamorato di sé e che della tradizione fa presto convenzione – l'Elicantropo è il teatro dove è stato possibile fare/vedere, condividere/conoscere, studiare/diffondere la drammaturgia italo-europea del Novecento, in opposizione all'Eduardesimo di fattura presepiale, alla "napoletanitudine" da palco, al canone dei classici consueti: Müller e Brecht, dunque, e Weiss, Bernhard, Gor'kij, il *Macbett* di Ionesco celato nel *Macbeth* di Shakespeare e Pasolini, Paravidino, Anatole France formano nel tempo un'identità precisa, che è stata ribadita con coerenza stagione dopo stagione.

Farei però un torto all'Elicantropo se mi limitassi soltanto agli spettacoli prodotti e ospitati poiché, in questi vent'anni, è stato ed è ancora un luogo di formazione: del pubblico, che oggi sceglie con coscienza di causa ciò sta per osservare varcando questa soglia ma – ancora di più – di attori e attrici poiché l'Elicantropo "accoglie", anzi "è" un laboratorio permanente che ha contribuito alla maturazione artistica di parte significativa dell'odierna teatralità campana.

Infine. Il tempo del teatro è il presente, lo sappiamo, e nel presente del teatro coincidono gli anni che sono trascorsi e i giorni che verranno. Celebrando ciò che è stato occorre dunque chiedersi cosa ne sarà, domani, dell'Elicantropo. Mortificato dal recente decreto sul Fus – che sottraendogli milleottocento euro gli ha tolto, più che i soldi, il riconoscimento simbolico che il Ministero dovrebbe per diritto a questa storia e a questo luogo – l'Elicantropo persevera il proprio impegno, idealmente spalla a spalla con chi – in Italia – ancora dà vita a esperienze d'incidenza territoriale, alla brulicante operosità "dal basso", alla circuitazione necessaria di opere inedite e di autori, registi e attori più giovani e/o meno conosciuti.

«D'altronde cos'altro fare se non resistere qui?» mi disse una volta Carlo Cerciello. «Qui», all'Elicantropo: dove col teatro «proviamo a sondare e a contrastare il malessere e il degrado» di una città; «qui» dove, per dirla con Imma Villa, «siamo riusciti a costruire qualcosa di duraturo e d'importante: per noi e per gli altri».

«Qui», in Vico Gerolomini numero tre. ★

E se elas fossem para Moscou?

Christiane Jatahy: «E se dal Brasile me ne fossi andata a Mosca?»

Nata a Rio De Janeiro, si muove agile tra cinema e teatro, anzi li mette d'accordo. *E se elas fossem para Moscou?*, la sua creazione tratta da Cechov, è stata, a Venezia, lo spettacolo più bello della Biennale Teatro 2016.

di Roberto Canziani

Sa il fatto suo, Christiane Jatahy. In vena di complimenti, comincio e le dico: «A Venezia, al festival della Biennale, subito dopo aver assistito a *E se elas fossem para Moscou?*, alcuni giovani spettatori hanno dichiarato che era lo spettacolo più bello visto in vita loro». Per nulla sorpresa, lei risponde a tono: «A me lo hanno detto tanti altri: spettatori molto più maturi». Così oltre ad apprezzarne il talento, mi cresce la simpatia per questa spigliata regista brasiliana, vicina alla cinquantina, ma con la voglia d'avventura di una ventenne. Una iniziale passione per il cinema («Fare la cineasta in Brasile? Molto, molto difficile») e una formazione in teatro a Rio, l'hanno portata alla convinzione che sì, questi due desideri lei poteva tenerli assieme. E penso davvero anch'io che quello spettacolo, dietro a cui c'è un rapporto speciale con Cechov e le sue *Tre sorelle*, sia un gran bel capitolo del teatro (e pure del cinema) recente.

«Mi piace giocare con gli autori. Che sia Cechov o Strindberg, di cui ho allestito *Signorina Giulia* (ndr: *Julia*, visto sempre a Venezia nel 2015) non ha importanza. Mi piace il processo di avvicinamento e allontanamento dall'opera che ogni volta viene messo in atto. La spinta del mio desiderio, lo sguardo che rivolgo al testo, il mio entrarci dentro, e poi il distanziarmene, quasi ne fossi spettatrice. È come maneggiare una fionda. In questo modo l'opera si rinnova».

Mosca, l'utopia dell'altrove

Centosedici anni fa, per Olga, Mascia e Irina, Mosca era il luogo del desiderio, l'anelito al cambiamento. Per le tre giovani donne che Jatahy ha portato in scena (*E se fossero andate a Mosca?*), la capitale è invece la voglia di altrove. «All'inizio del lavoro – racconta la regista – siamo andati a Parigi, a Francoforte, e a São Paulo, e abbiamo chiesto a persone di diversa estrazione sociale cosa fosse per loro l'utopia. Ne è emerso un "documentario" sul desiderio di cambiamento nel mondo d'oggi». E per noi, pubblico della Biennale, di come cambia il teatro.

E se elas fossem para Moscou? è uno spettacolo che si sdoppia in una simultanea rappresentazione in palcoscenico e su grande schermo, per due gruppi di spettatori, che si scambieranno poi i ruoli. Telecamere e azione teatrale, primi piani e controcampi si intrecciano fluidi in scena e nel montaggio in diretta. Il che regala allo spettatore una particolare impressione di verità.

Jatahy lavora molto con le contemporanee tecnologie cinematografiche. Utilizzando te-

lecamere a braccio, come succedeva nel suo film *A falta que nos move*, 13 ore di girato continuo, senza tagli, rimontate poi in un film molto apprezzato nei festival internazionali. Oppure telecamere di sorveglianza, come ha fatto in *Corte seco*. O ancora insinuandosi negli spazi domestici: formula che aveva utilizzato a Londra, nel progetto *In the comfort of your home*, una doc/video installazione in cui filmava le performance di 30 artisti brasiliani nelle loro case inglesi.

«È vero: ho lavorato molto con il cinema e ne conosco bene gli strumenti. Mi muovo dunque sul confine tra ripresa filmica e teatro, ma è inevitabile che l'elemento principale del mio lavoro sia l'attore. A essere più precisi: la capacità che dovrebbe avere un attore, o un'attrice, di vivere la scena, di crearla nel momento stesso in cui si trova di fronte al pubblico. In questo modo lo spettatore ha davanti a sé qualcosa che non è più *fiction*, ma non è nemmeno realtà, perché le due cose si compenetrano. Ecco la spiegazione di quella particolare impressione di verità». E anche di sincerità. E sintonia.

La domanda mi esce allora spontanea: vale ancora la definizione di regista per una che lavora così? «Confesso che trovo anch'io una certa difficoltà nel collocarmi. Penso di aver realizzato, nel mio percorso, alcuni buoni documenti politici sul mondo contemporaneo e sulla condizione umana. Mi sento anche autrice quindi. E nel lavoro con gli attori, anche una pedagoga. Perché le nostre creazioni sono sempre frutto di un dialogo e di una collaborazione collettiva. Vicina, poi lontana, poi ancora vicina, l'opera di un drammaturgo diventa parte di me. Ma si trasforma in qualcosa di molto più ampio quando attraversa anche gli attori. E sfocia nell'interazione con lo spettatore, che io pongo nella condizione di essere totalmente partecipe della creazione, di viverla anch'egli». È su questa base che si svilupperà il nuovo impegno di Jatahy, questo inverno a Parigi: uno spettacolo che la tratterrà in Europa fino al febbraio prossimo.

E continua: «Il cinema, arte che è nata soltanto da un secolo, è stata una macchina in grado di liberare nuove possibilità creative, di trovare nuove forme. Penso che si possa spingere ancora più avanti questo processo, lasciando uno spazio maggiore allo spettatore». Suggerisco che in questo sovrapporsi di linguaggi di rappresentazione, cinema e teatro, uno spazio progressivo lo sta conquistando internet: anche la rete ha potenzialità artistiche. «Internet influenza il mondo in cui viviamo. Lo spettatore stesso ne è quindi influenzato. Credo che questo nostro pervasivo rapporto con la rete possa, o debba, manifestarsi all'interno delle opere. Però pensare a internet come un vero e proprio strumento artistico, no, questo non mi pare. O almeno: non mi pare ancora». ★

CHRISTIANE JATAHY/2

Udine, École des Maîtres, con camere di sorveglianza

Cut. Frame. Border. Sono termini cinematografici. Aspetti tecnici con cui lavora chi deve realizzare un film, in fase di ripresa e poi di montaggio. Ma sono anche concetti che Christiane Jatahy applica al teatro. Perché per lei i due linguaggi non sono soltanto complementari. Ma intercambiabili.

Cut, frame, border è anche il titolo che Jatahy ha scelto di sviluppare assieme ai giovani allievi dell'École des Maîtres, il corso internazionale di perfezionamento per attori giunto nel 2016 alla 25ma edizione (**nella foto**). Auspice il Css di Udine, capofila italiano del progetto nato da un'intuizione di Franco Quadri, la Scuola dei Maestri ha portato a settembre il *maître* Jatahy e i suoi attori a Udine e Roma, e poi Coimbra, in Portogallo, quindi a Liegi in Belgio, a Reims e Caen in Francia, per altrettante dimostrazioni pubbliche, durante un mese di lavoro comune. Provengono da quei quattro Paesi e dall'Italia, i 16 attori che partecipano a questa tornata e hanno trovato in Jatahy un maestro che, per principio, intende valorizzarli. «Il mio proposito è fornire loro una base, degli strumenti e - come lo chiamo io - un sistema vivo di drammaturgia, grazie al quale assieme a me e alla presenza del pubblico, gli attori possono creare direttamente in scena. Stiamo continuamente utilizzando nuovi stimoli e nuove situazioni in questi giorni. Anche nuovi strumenti».

Che siano le telecamere di sorveglianza esterna che in *Cut. Frame. Border* sono diventate un vero e proprio interlocutore per gli attori e per il pubblico? «Siamo circondati da telecamere che ci sorvegliano e di cui spesso nemmeno ci accorgiamo», spiega Jatahy. «Questo tipo di controllo sociale a molti dà un senso di sicurezza. Ma è un'illusione. Le telecamere inquadrano una porzione di realtà. La realtà più importante, il più delle volte, resta fuori della cornice. Il dentro e il fuori, il desiderio di controllare ciò che ci circonda, e l'impossibilità di farlo. Su questo ci siamo concentrati in questi giorni, durante i quali ciascun attore ha fatto una ricerca individuale su una vittima, deceduta in un attentato, nonostante la rete di sorveglianza che avrebbe dovuto salvarla». Come quel poliziotto, rimasto ucciso nel gesto terroristico del luglio scorso a Nizza, e al centro dell'episodio allestito a Udine. Per ricordarci che inevitabilmente la realtà permea la *fiction*. E che nella *fiction* opera un principio di realtà. In questo caso, anche, di memoria. **Roberto Canziani**

Le nano-performance di Roberto Zappalà, quando la cultura rigenera il territorio

Un piccolo spazio abbandonato in un quartiere di Favara, provincia di Agrigento, completamente ristrutturato con risorse private, diventa parco culturale dove trova sede Scenario Farm, minuscolo avamposto per la danza contemporanea.

di Francesca Serrazanetti

Il Farm Cultural Park

«Procedere a passo di danza». È un'indicazione che si incontra passeggiando nel centro storico di Favara, a pochi chilometri da Agrigento, dove nel 2011 è nato Farm Cultural Park. Il cartello si trova esattamente davanti a **Scenario Farm**, un piccolo immobile interamente tinteggiato di nero che da luglio ospita la nuova micro-sede di Scenario Pubblico e della **Compagnia Zappalà Danza**. È un "presidio della danza contemporanea" innestato nel cuore della Sicilia: un'altra tappa lungo il percorso che Roberto Zappalà sta tracciando con la voglia di restituire alla propria terra un diverso modo di percepire il corpo e la danza.

È uno spirito che muove da una scelta molto precisa da parte del coreografo oggi a capo di uno dei tre Centri di Produzione della danza in Italia. È la scelta di "restare", anziché migrare in una delle grandi capitali dove il suo lavoro ha sempre trovato terreno fertile. Una decisione che ha molto in comune con l'approccio visionario che ha portato alla nascita di **Farm Cultural Park**, per volontà di Andrea Bartoli, notaio, e Florinda Saieva, avvocato. Insieme, hanno deciso di «rendere concreta una nuova visione di un possibile quotidiano» utilizzando l'arte come motore di rigenerazione urbana di un quartiere abbandonato fin dagli anni Ottanta. Nell'area del Cortile Bentivegna, accanto alle case dei pochi abitanti rimasti, i ruderi ormai fatiscenti sono stati trasformati in edifici ricostruiti, ripuliti e tinteggiati di bianco, spazi espositivi e laboratoriali, servizi di ristoro e corti verdi. Un mix di epoche e stili cui corrisponde anche uno scambio generazionale che coinvolge direttamente le persone: insieme agli anziani del posto – che ben hanno accolto questa forma di rivitalizzazione radicata sul territorio, che non ha nulla della colonizzazione – si incontrano giovani, artisti, turisti, creativi, giornalisti di ogni nazionalità e investitori privati (i soli, a oggi, a mantenere in piedi l'operazione).

Il contesto di Favara diventa allora la motivazione e allo stesso tempo la condizione ideale per la nascita di Scenario Farm, il primo spazio destinato alle arti performative e al movimento dei corpi nell'ambito di Farm Cultural Park. L'edificio consta di due sole stanze, una sopra all'altra, ricavate da un rudere interamente ristrutturato. Agibilità massima per ognuna: dieci spettatori. Un ambiente molto piccolo che risponde anche a una volontà di differenziazione della ricerca e dei contenuti da parte della compagnia, che, a Catania, dispone ormai da tempo di spazi di produzione più ampi. A Favara trovano invece casa due diversi filoni artistici con le rispettive specificità: al piano terra, nello spazio **Videobox**, opere e installazioni di video-danza, mentre al primo piano, in **Nanobox**, si svolgono nano-performance, pensate per un rapporto *one to one* tra danzatore e spettatore.

La programmazione che inaugura questo nuovo spazio – e che apre la stagione 2016/2017 di Scenario Pubblico – porta il titolo *Dare*. Agli abitanti e ai visitatori ha offerto, ogni fine settimana fino alla fine di agosto, l'opportunità di assistere, per il nano-prezzo di un euro, alle nano-performance di sette diversi danzatori nel nano-spazio del primo piano, per un nano-tempo di pochi minuti. A cominciare da **Annalisa Di Lanno** che nel box porta il suo ***Uomini***. Lo spettatore entra per primo in una stanza invasa dalla luce, per essere immediatamente raggiunto dalla danzatrice che, senza mai intercettare il suo sguardo, viene progressivamente assorbita in un moto circolare che finisce per risucchiarla. La coreografia sembra voler rappresentare il limite tra il conscio e l'inconscio di uno stato dell'essere legato al genere maschile, in una lotta in cui l'istinto animale e la violenza cercano di avere il sopravvento. Al piano terra nel frattempo, a precedere una stagione di residenze e installazioni dedicate alla video-danza, è l'opera ***Mindbox*** dell'artista **Christian Graupner**: una *slot-machine* con cui lo spettatore governa ritmi, suoni e cambi di scena di un video-trittico di cui è protagonista lo stesso Zappalà.

Nella diversificazione dei contenuti, Scenario Farm propone uno sguardo "altro" sulla danza, andando a indagare lo spazio dell'intimità, dell'incontro e dell'interazione tra i corpi. Alle performance si alterneranno anche workshop rivolti agli abitanti, azioni danzate per le strade di Favara, in un'ottica di contaminazione che parte dal principio dell'innesto: un piccolo seme che, col tempo, potrà mettere radici forti. ★

Teatropersona, la parola inessenziale e la drammaturgia d'immagini

Nata nel 1999, la compagnia laziale ha fatto della centralità dell'attore e della composizione formale la cifra distintiva di un teatro che mostra senza raccontare, ispirandosi al cinema, come all'arte figurativa e all'essenzialità grotowskiana.

di Marco Menini

Se chiedete ad Alessandro Serra – regista e drammaturgo fondatore della compagnia nel 1999, insieme all'attrice Valentina Salerno – l'origine del nome Teatropersona vi parlerà di Ingmar Bergman, regista molto amato, e del suo film del 1966, *Persona*, da cui il nome prende spunto. Il cinema, del resto, piace molto a Serra e spesso ne trae ispirazione: in alcune scene del suo spettacolo per bambini *Il grande viaggio* si riconosce la suggestione di Hayao Miyazaki. La compagnia è infatti attiva anche nel teatro ragazzi con lavori apprezzati all'estero come *Il principe mezzanotte* (2008) o *H+G* (2015), premiato di recente con un Eolo Award.

Nella poetica di Alessandro Serra l'infanzia riveste un ruolo fondamentale. Nella sua autobiografia l'esperienza in collegio segna la memoria, divenendo regno di fantasie così forti da superare la realtà. L'infanzia è considerata da un doppio punto di vista: è il momento destinato a segnare in modo indelebile l'io di ciascuno di noi ed è anche il periodo nel quale, come sosteneva la poetessa Cristina Campo, l'individuo è in possesso di un organo misterioso di presagio e corrispondenza, pronto allo stupore nei confronti della realtà, destinato col tempo, purtroppo, a perdersi.

E se parliamo d'incanto e stupore troviamo un *fil rouge* che lega tutti gli ultimi lavori di Teatropersona, sempre racchiusi nell'idea di un «incontro tra esseri umani» così caro a Serra. A eccezione delle produzioni per il teatro ragazzi, dove invece la storia è affidata alle parole degli attori e a voci fuori campo, negli ultimi lavori risaltano caratteristiche evidenti, quali l'assenza di parola – o forse meglio sarebbe dire di "parlato" – e l'architettura drammaturgica costruita attraverso le immagini che si vanno a comporre in scena. Non ci sono un testo o parole, piuttosto una partitura "verbale" ottenuta per mezzo di suoni e rumori che riverberano in scena, un borbottare d'oggetti e gesti. Per Alessandro Serra il teatro deve mostrare, non dire o raccontare. È all'immagine, portatrice di ricordi e di drammaturgie, che è affidato lo sviluppo della messinscena che ha nell'attore il suo fulcro. E non è un caso che dopo la *Trilogia del silenzio* (*Beckett box*, 2006, *Trattato dei manichini*, 2009, e *Aure*, 2011) che ha visto Serra confrontarsi con tre giganti della letteratura come Samuel Beckett, Bruno Schultz e Marcel Proust, egli abbia deciso con *L'ombra della sera* (2014) di affrontare Alberto Giacometti, in uno spettacolo che ha aperto un ulteriore varco nel suo cammino, percorrendo quella «via di uno soltanto» di cui parla Tahar Ben Jelloun in un suo scritto dedicato allo scultore elvetico. Un teatro infatti che molto deve alla potenza evocativa dell'immagine e testimonia una forte ammirazione per maestri quali Peter Brook, Tadeusz Kantor o il Grotowski di *Akropolis*, lavoro definito dal regista laziale «uno spettacolo straordinario, che rasenta la perfezione».

È importante sottolineare anche come sia Serra stesso a occuparsi delle messinscene nella loro totalità. «Di solito nelle mie creazioni mi occupo di tutto: regia, drammaturgia, scenografia, luci, costumi. Non saprei come altro fare» racconta. Creazioni nelle quali gli attori interpretano precise partiture gestuali e abitano quadri raffinati che hanno nell'essenzialità la loro caratteristica principale: pochi elementi scenografici e gesti ripetuti che donano vita agli oggetti e riecheggiano presenze passate, una pulsazione vitale che sembra uscire dalle forme geometriche della mobilia, in perfetto equilibrio con i protagonisti. Un ruolo fondamentale nei lavori di Teatropersona lo giocano anche le musiche e i suoni registrati, che amplificano l'emotività delle azioni. Spesso, a frantumare una freddezza e un distacco solo apparenti, irrompe in scena la sensualità di una figura femminile, icona di un erotismo più spiato che compiuto, che sembra provenire dalle pagine di certi romanzi di inizio Novecento.

Chi non avesse mai assistito a uno spettacolo di Serra troverebbe un riferimento a queste affermazioni in alcuni quadri del pittore danese Vilhelm Hammershøi (1864-1916), al quale il regista si è ispirato per le scenografie di *Aure*, seconda tappa della *Trilogia del silenzio*. Basta osservare alcune rappresentazioni di "interni", dove l'artista raffigura con precisione squarci domestici freddamente illuminati, caratterizzati da un'immobilità che sembra nascondere figure o accadimenti imminenti dietro a una porta, oltre una finestra.★

Il grande viaggio (foto: Simone Ridi)

Versoterra, storie di migranti dall'alba a mezzanotte

È nel natìo Salento che Mario Perrotta ha ambientato il suo nuovo progetto: quattro giorni in cui, dall'alba al tramonto, prendono vita incredibili storie di migrazioni, da e per l'Italia, tra presente e passato prossimo.

di Claudia Cannella

«A noi è patria il mondo come ai pesci il mare». Sta scritto un po' scrostato sulla facciata di un brutto edificio abbandonato a San Foca, una ventina di chilometri a sud di Lecce. Era il Centro di Permanenza Temporanea Regina Pacis, salito tristemente agli onori della cronaca per le sevizie che un prete, don Cesare Lo Deserto, infliggeva ai profughi lì ospitati. È l'alba di una bella mattina di inizio ottobre. Il freddo è reso più pungente dall'umidità. All'orizzonte si vede la costa albanese. Il silenzio viene rotto dal ronzio di motori. Due gommoni. Un manipolo di uomini e donne sbarcano furtivi sulla spiaggia. Mentre un'orchestrina alle loro spalle suona musiche balcaniche, raccontano, a turno, le ragioni di quel loro viaggio della speranza: sono venuto qui per spacciare, per rubare, per chiedere l'elemosina, rubare il lavoro agli italiani, fare figli e prendere sussidi, prostituirmi, aprire una moschea, fare il kamikaze… Ma cosa stanno dicendo? Il realismo mimetico dello sbarco si infrange contro l'intelligenza sferzante di una drammaturgia "a contrasto" dove i beceri luoghi comuni contro gli extracomunitari diventano sarcastiche carte d'identità dei loro sogni e delle loro autopresentazioni.

È *Approdi*, il primo tassello di "Versoterra – A chi viene dal mare" (30 settembre-2 ottobre 2016), una maratona dall'alba a mezzanotte sul tema della migrazione, che Mario Perrotta, dopo il successo del Progetto Ligabue, ha proposto in diversi luoghi del Salento, tra il centro storico di Lecce e la costa adriatica e ionica. Oltre 40 gli artisti coinvolti (Ippolito Chiarello regista di percorso, Claudio Prima ed Emanuele Coluccia per le musiche, Maristella Martella per le coreografie), la "sua" associazione culturale Permàr e la cooperativa Coolclub, in collaborazione con numerosi partner pubblici e privati, a realizzare il tutto. *Chapeau*!

Si è fatto giorno, i migranti spariscono, noi tutti in fila infreddoliti aspettiamo il nostro turno per un caffè offerto da inservienti in divisa e guanti di plastica che sembrano usciti dal rudere di quel sinistro Cpt. Non ci vuole molto a far correre il pensiero… e se ci fossimo stati noi su quei gommoni? Basta tornare indietro di una manciata di decenni ed era quello che accadeva su treni stipati all'inverosimile che attraversavano da Sud a Nord la penisola diretti in Germania, in Svizzera, in Belgio, per non parlare delle Americhe… Ce lo racconta Perrotta, che col treno Lecce-Stoccarda aveva un appuntamento fisso mensile per raggiungere il padre a Milano e farsi controllare l'apparecchio dei denti. Il treno e le sue mille storie diventano per lui, bambino in viaggio da solo affidato a famiglie di volta in volta reclutate in stazione dalla madre, scuola di vita e di formazione. Sono le storie bellissime, bizzarre, tragiche, comiche, epiche di operai, minatori, innamorati destinati a perdersi per sempre, che hanno popolato la fortunata trasmissione radiofonica *Emigranti Esprèss* e che Mario ripropone *live*, nella sua città, nel cortile del Castello Carlo V. E sarebbe bello poterle riascoltare ancora, dal vivo, in teatro.

Ma intanto quei migranti, che si erano dileguati a San Foca dopo lo sbarco, rispuntano, al tramonto, a Porto Selvaggio, sulla costa ionica. Che cosa hanno trovato nel Belpaese? Eccoli, in *Approdi*, icone mute di un percorso a stazioni attraverso la splendida pineta che conduce alle calette, tristemente "realizzati" negli unici ruoli che è stato consentito loro di interpretare: puttane, papponi, ladri, raccoglitori di pomodori, operai in nero o, nella migliore delle ipotesi, richiedenti asilo, magari "sospesi" nelle pastoie burocratiche come in quei bozzoli neri appesi sui pini sopra le nostre teste. Da lassù raccontano cosa hanno lasciato e cosa hanno trovato. Bilancio in rosso. E non basta a ridare speranza, in spiaggia, una bambina che gioca con un grande mappamondo… in mare ci sono cadaveri galleggianti.

La speranza è cosa per chi ha fortuna e soprattutto per chi la fortuna se la costruisce con le unghie e coi denti. Come Lireta Katiaj. Della sua storia, scovata all'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano e ora pubblicata da Terre di Mezzo (*Lireta non cede*), Perrotta si è innamorato e l'ha trasformata in uno struggente, grintoso monologo (*Lireta – A chi viene dal mare*) per Paola Roscioli, splendida attrice e cantante (accompagnata da Laura Francaviglia alla chitarra e da Samuele Riva al violoncello), che chiude la maratona nella minuscola insenatura di Acquaviva. Nel buio della sera, su una piccola pedana sull'acqua, Paola-Lireta racconta la sua odissea di migrante albanese della prima ondata, figlia della guerra civile scoppiata a inizio anni '90 dopo lo sgretolarsi del Muro di Berlino e dei regimi comunisti. La fame, la famiglia troppo numerosa, la violenza del padre, la fuga da casa con un malavitoso e un doppio viaggio della speranza verso le coste italiane. Ce la fa. È tosta Lireta, sa rialzarsi dalle disgrazie e tener testa al destino. Peccato, però, che si debba essere così speciali per avere una vita normale. ★

(foto: Luigi Burroni)

stagione 2016|17

TEATRO MANDANICI
BARCELLONA POZZO DI GOTTO

direzione artistica
sergio maifredi

Comune
di Barcellona
Pozzo di Gotto

22 ottobre 2016 | ore 21

Tiromancino
Concerto

5 novembre 2016 | ore 21

Caravaggio
di e con
Vittorio Sgarbi

9 dicembre 2016 | ore 21

Balletto di Mosca
Il lago dei cigni

26 dicembre 2016 | ore 18.30

Banda musicale
Placido Mandanici
Gran Concerto
di fine anno
Direttore Bartolo Stimolo

22 gennaio 2017 | ore 21

Massimo Lopez
con Jazz Company
Massimo Lopez
Show

11 febbraio 2017 | ore 21

Compagnia
Italiana Operette
La vedova
allegra

18 marzo 2017 | ore 21

Cristiano De André
De André
canta De André
Concerto

29 aprile 2017 | ore 21

Un canto
mediterraneo
Voci e suoni dal Pozzo
dei Goti al Mare Nostrum
Direzione artistica
e regia Mario Incudine
Maestro concertatore
e direttore Antonio Vasta

www.teatromandanicibarcellona.it

il tuo teatro

Teatro Placido Mandanici
c/o Villa Primo Levi (Piazzale C. Santalco 2)
Barcellona Pozzo di Gotto

Biglietti in prevendita nei circuiti Tickettando e Ticketone
Info biglietteria • botteghino del Teatro
tel. 331 6703392 • www.teatromandanicibarcellona.it

ticketone.it

tickettando

Belonging: in Scandinavia i teatri sono luoghi di appartenenza

Funzionali, ipertecnologici, dotati di forte personalità estetica: sono i numerosi edifici teatrali nati in Finlandia, Svezia e Norvegia negli ultimi anni, dove la cultura dello spazio pubblico è ovunque al centro della politica urbana.

di Francesca Serrazanetti

Il Kilden Performing Arts Center (foto: Ivan Baan)

Finlandia, Svezia e Norvegia contano un numero piuttosto elevato di spazi dedicati alle arti performative, soprattutto in proporzione al numero di abitanti. I dati del 2015 ci dicono che la Finlandia, con solo venti città di oltre 50.000 abitanti, ha però circa cinquanta City Theatre, riconosciuti e finanziati dalle istituzioni pubbliche. Oltre agli edifici storici e alle rifunzionalizzazioni di immobili industriali, hanno trovato terreno fertile anche un certo numero di teatri di nuova edificazione. Significativo è, a questo proposito, lo sguardo gettato sulla nuova architettura dei Paesi nordici dal Padiglione Norvegese alla veneziana Biennale Architettura 2016: ai Giardini, nell'edificio di Sverre Fehn allestito ad anfiteatro, sono presentate trecento opere realizzate nei Paesi nordici tra il 2008 e il 2016, selezionate attraverso una *open call*. A ogni progettista è stato chiesto anche di rispondere alla domanda: «Quale contributo ha dato questo progetto alle attuali condizioni della società scandinava?». Il risultato è un'articolata esplorazione della produzione degli ultimi otto anni – organizzata nelle tre categorie Foundational, Belonging, Recognition – che mira a rappresentare lo stato di salute dell'architettura dei Paesi Nordici e a infrangerne l'immagine cristallizzata. La categoria **Belonging** in particolare – di cui fanno parte «architetture che creano spazi pubblici» e consentono alle «persone di diventare cittadini» – include diversi teatri e offre uno spaccato interessante sulla ricerca di nuovi spazi per la cultura e per le arti performative in particolare, e sul ruolo che questi sono oggi chiamati ad avere nella società.

Scolpire le istituzioni cittadine

Il finlandese **Kuopio City Theatre**, per esempio, è definito come «un prototipo perfetto di istituzione culturale cittadina scandinava», ponendosi come ponte tra il passato e il presente. L'edificio attuale è l'esito dell'ampliamento del complesso originale progettato nel 1963 da **Risto-Veikko Luukkonen** e **Helmer Stenros**. Con una vasta rosa di proposte per gli abitanti, dalle più tradizionali alle più sperimentali, con circa 300 rappresentazioni all'anno, è diventato un punto di riferimento della realtà teatrale, anche al di là dei confini cittadini. Il nuovo intervento, curato da **ALA Architects** (2014), oltre ad aggiungere una sala flessibile da 200 posti, ha rinnovato impianti, servizi accessori, vecchie facciate e aree pubbliche, dando nuovo respiro a uno spazio in continua relazione con la città e offrendo nuo-

ve opportunità di relazione con il pubblico.
Proprio ALA Architects è lo studio scandinavo oggi più sensibile e attivo nell'ambito degli spazi per lo spettacolo: fondato nel 2005, in dieci anni ha progettato nove edifici per le arti performative. L'ultimo è il particolare **City Theatre di Lappeenranta** (Finlandia, 2016), cittadina molto vicina a San Pietroburgo che attrae flussi turistici ed economici provenienti dalla Russia. È una presenza che sfida un contesto di per sé respingente, cercando di intercettare una fascia di pubblico molto varia. Si trova infatti all'ultimo piano di un centro commerciale, in un'alta e anonima struttura in calcestruzzo sulla quale si innesta come luogo aperto e accogliente: come affermano i progettisti, «il teatro appare come una timida negazione dei motivi e delle superfici circostanti, donando tregua, contrasto e un senso di fuga dalla frenesia del centro commerciale». Le sale offrono un alto livello di flessibilità, garantito dalla complanarità degli ambienti al livello del palcoscenico, che consente di caricare e spostare le scenografie in modo pratico.
Il progetto più noto e rappresentativo del lavoro di ALA è tuttavia il monumentale **Kilden Performing Arts Center** (Kristiansand, Norvegia, 2012), in cui hanno sede l'Agder Teater, la Kristiansand Symphony Orchestra e l'Opera Sør. Quattro sale, che contano dai 150 ai 1.200 posti circa, si integrano con spazi di supporto e attrezzature di produzione condivise. L'edificio introduce un nuovo tipo di spazio pubblico per la città di Kristiansand: fa mostra di sé, rispondendo alla propria vocazione performativa, con il suo volume curvo e scultoreo che aggetta sopra alla facciata vetrata e al foyer. Quest'ultimo è uno spazio di passaggio, che attrae e accompagna il visitatore dalla condizione di cittadino distratto a quella di spettatore. Il Kilden si afferma come luogo di incontro informale, come sfondo del paesaggio urbano, e infine come destinazione dove prende vita un vasto spettro di eventi performativi.
Il grande fronte trasparente in cui si innesta, come fosse sospesa, la superficie ondulata di materiale ligneo, ha qualcosa in comune con il teatro più noto della Norvegia, la **Oslo Opera House** progettata dallo studio **Snøhetta** (2008). A connotare dal punto di vista formale l'edificio qui è, esternamente, la copertura praticabile a tutti i livelli, una rampa-piazza che rende la monumentalità dell'edificio sinonimo di accessibilità; l'interno è invece segnato da un "muro-onda" in legno, visibile al di là della grande facciata vetrata, che separa il foyer, spazio poroso e pieno di luce, dall'intimità protetta delle sale. Affacciato sul fiordo, il nuovo complesso di Oslo è diventato caposaldo dell'immagine urbana della capitale e accoglie grandi produzioni di opera e balletto. Organizzato in due blocchi principali separati dalla "strada dell'Opera", contiene aree produttive e amministrative da una parte, e funzioni pubbliche con due sale (da 1.360 e 400 posti) dall'altra. Qui, trovano spazio anche ambienti dedicati a servizi di ristorazione e a un'articolata promozione culturale, ospitata nell'*education center*: introduzioni gratuite agli spettacoli prima di ogni replica, attività appositamente pensate per i bambini e incontri con gli artisti.

Nuovi *habitat* culturali

Restando in Norvegia, ci sono alcuni esempi recenti di centri culturali pensati per ospitare realtà teatrali ponendosi come ponte tra arte e comunità. Il **Teatret Vårt** di **Molde** – fondato nel 1972 e affermatosi come una delle realtà più attive e influenti nella produzione di spettacoli di prosa tanto classici quanto di nuova drammaturgia, con una particolare attenzione al teatro ragazzi – ha trovato una nuova casa nel centro culturale **Plassen**, realizzato nel 2012 sul progetto dei **3XN** (autori anche del, per certi versi simile, **Buen Cultural Center**, Mandal, Norvegia, 2012). Nel nuovo edificio coesistono, insieme al Vårt, quattro delle istituzioni culturali più importanti della regione: la biblioteca comunale, il Centro Regionale per gli artisti, il Festival norvegese della letteratura internazionale e il Molde International Jazz Festival. Una struttura votata alla flessibilità e alla polifunzionalità, in cui spazi per prove e performance, biblioteca, bar e gallerie espositive abbracciano la sala principale ad anfiteatro per 200 spettatori. All'esterno, le coperture dell'edificio creano tre livelli di gradonate utilizzabili come sedute e platee per performance all'aperto.
Lo **Spira Culture Center**, nella regione di Jönköping (Svezia, 2011), progettato da **Gert Wingårdh**, è un altro esempio di equilibrata sintesi tra riconoscibilità architettonica e un'articolazione di ambienti e funzioni aperta e accogliente. Casa del teatro, della musica e della danza per bambini, giovani e adulti, la sua architettura è caratterizzata da soluzioni ad alto contenuto tecnologico: la facciata espressiva si compone di 6.000 metri quadrati di vetro con diverse finiture cromatiche; gli interni ospitano quattro scene flessibili, per una capacità di pubblico totale di circa 1.700 persone, e il foyer è uno spazio fluido che segue la curvatura del fronte, offrendo viste panoramiche sul lago all'esterno.
Dai centri urbani più piccoli alle grandi città, la nuova architettura per lo spettacolo nel nord Europa testimonia un approccio inclusivo e trasversale, che mira da una parte a coinvolgere nuove generazioni di visitatori nelle attività artistiche attraverso la facilità di accesso, dall'altra a creare consapevolezza e partecipazione nel modo di abitare gli spazi. Il carattere scultoreo di questi edifici diventa allora non ostentazione formale ma espressione di una presenza riconoscibile e accogliente. Non è un caso che la mostra alla Biennale, in cui figurano tutti i progetti qui citati, porti il titolo *In Therapy*: la nuova architettura, messa "in terapia", mostra il volto di una comunità aperta alle nuove sfide del contemporaneo e che si esprime anche, e soprattutto, attraverso i suoi teatri. ★

Per saperne di più

kuopionkaupunginteatteri.fi
kilden.com
operaen.no
teatretvart.no
smot.se

«Benvenuto, Mondo!» Edimburgo ai tempi della Brexit

In barba all'antieuropeismo, Eif e Fringe hanno registrato nuovi record di partecipazione e, mentre si celebra Shakespeare attraverso le riletture di Donnellan, Ostermeier e Jemmett, al Fringe si rincorrono i temi più attuali e "William" arriva in bicicletta.

di Maggie Rose

Nonostante il clima globale di instabilità politica e le prospettive di incertezza generate dalla Brexit – è diffusa tra gli Scozzesi la frustrazione per l'uscita della Gran Bretagna dall'Unione Europea – i manifesti disseminati in tutta Edimburgo proclamavano «Benvenuto, Mondo!»: slogan destinato ai turisti ma anche a tutti i 2.442 artisti provenienti da 36 Paesi che hanno partecipato al Festival Internazionale di Edimburgo.

Di fatto, il programma messo a punto dal direttore Fergus Linehan, al secondo anno del suo incarico, ha chiamato a raccolta artisti e gruppi da tutto il mondo, come pure un'eccellente rassegna di talenti scozzesi. Così come è avvenuto lo scorso anno, Linehan ha ideato un grande spettacolo multimediale, intitolato *Deep time*: sullo sfondo del castello di Edimburgo, ha saputo contemperare tecnologie avanzate e racconto drammatico, capace di coinvolgere un pubblico di massa.

Shakespeare *on the beach*

Il cartellone ha privilegiato i classici anche se in nuove chiavi interpretative. Il 2016 – quarto centenario della morte di Shakespeare – non poteva fare a meno del Bardo: ma non in originale. Non è stata tra l'altro invitata nessuna compagnia britannica, forse proprio per sottolineare il tema centrale del «Benvenuto, Mondo!». Così il ***Misura per misura*** di **Declan Donnellan** era in russo, il ***Riccardo III*** di **Thomas Ostermeier** in tedesco, mentre era in francese ***Shake***, riscrittura della *Dodicesima notte* di **Dan Jemmett**. La notorietà di quest'ultimo è legata soprattutto alla sua compagnia Primitive Science, ma di recente Jemmett ha fondato il nuovo collettivo Eat a Crocodile, in scena a Edimburgo. Britannico di nascita, Jemmett lavora da tempo a Parigi: ha adattato e ridotto questa commedia shakespeariana sfruttando la traduzione francese per una migliore attualizzazione. La scena apre su una serie di cinque malconce cabine da spiaggia, tutte con una porta e una finestrella. Siamo sulla costa di Illiria, dove ha luogo la vicenda. All'inizio gli attori si preparano per la recita dentro le cabine mentre gli spettatori spiano attraverso le finestrelle. Una volta in scena gli attori sdoppiano i ruoli in continuazione, indossando costumi e parrucche diverse. Il teatro, ci dicono attraverso questo noto gioco scenico, non è altro che illusione. Jemmett è alquanto incline a evidenziare gli aspetti farseschi, talvolta a detrimento del lato oscuro e inquietante di questa commedia – anche se Malvolio viene debitamente imprigionato in una delle cabine, dentro cui Olivia e i suoi amici lo torturano con lunghe picche. Per ottenere un *plus* di comicità il regista ha anche reinventato alcuni personaggi: il Clown di Olivia, Feste, diventa un bagnino e, parlando in inglese, siede languidamente fuori dalla capanna bevendo del tè, raccontando barzellette, facendo il dj e commentando l'azione scenica. Impegnati in un duplice ruolo uno straordinario Antonio Gil Martinez (Orsino e Malvolio) e Vincent Ber-

ger con un Sir Toby intento a manipolare un Sir Andrew Aguecheek ridotto a pupazzo da ventriloquo.

Vanishing Point, la compagnia scozzese internazionale e sperimentale, ha presentato al festival due lavori: ***Interiors*** (al debutto del 2009 hanno fatto seguito numerose tournée) e la nuova produzione ***Destroyed room***. Nella pratica di questa compagnia la sperimentazione inizia fin dal primo giorno delle prove, con la partecipazione del cast e del regista e drammaturgo Matthew Lenton. In questo caso il percorso realizzativo ha incluso improvvisazioni, letture di brani da *Intérieur* di Maurice Maeterlinck e da *La jalousie* di Robbe-Grillet, studi sui dipinti di David Hockney, un viaggio fino alle isole Shetland per prendere ispirazione dall'atmosfera e dalla luce nordica. Tutte queste sollecitazioni trasfuse in *Interiors* costituiscono, secondo Lenton, non solo un'esplorazione delle dinamiche interpersonali di gruppo nella quotidianità, ma anche delle misteriose forze che governano le nostre vite. Tensione e *suspence* si creano già con l'arrivo degli ospiti: un uomo intirizzito arriva da fuori, imbacuccato in un ampio mantello, coperto da un cappello su cui sta una grande torcia; subito dopo una donna terrorizzata entra nella stanza agitando un enorme fucile. Una forte tensione interno-esterno, in un'atmosfera maeterlinckiana: è la notte più fredda e più lunga dell'anno, ci dicono. Ma chi è che racconta la vicenda? Lenton ha ideato un'ingegnosa forma drammaturgica in cui agli spettatori è assegnato un ruolo voyeuristico, spiando l'azione scenica da dietro uno schermo di vetro che occupa il proscenio. Noi vediamo il padrone di casa che accoglie i suoi ospiti nella sala da pranzo, ma non possiamo sentire le sue parole. Un personaggio narrante, all'inizio fuori scena, descrive l'azione in corso in un tono spesso ironico e divertito. Un'esperienza alquanto insolita per lo spettatore.

Al Fringe si grida W l'Europa!

Girando per il **Fringe**, ho respirato un'aria contraddittoria. Da una parte operatori e artisti mi parlano della loro preoccupazione nel post-Brexit. «Questa decisione non ci rappresenta», sento dire più volte, e soprattutto la filosofia del Fringe deve rimanere aperta e internazionale. Comunque la manifestazione rimane *upbeat*, con più di 50.000 repliche, oltre 3.000 produzioni (106 con ingresso gratuito), e artisti provenienti da 43 Paesi diversi; e – ciò che non guasta mai – si registra un ottimo bilancio economico finale. Quest'anno, poi, il Fringe ha ricevuto 590.000 sterline dall'Expo scozzese portando delle novità. Per la prima volta i visitatori hanno trovato il Fringe App, che permette di navigare per i teatri, trovare i biglietti più convenienti e scambiare idee sugli spettacoli. Il Centro Fringe si è anche potenziato con un maggior numero di corsi di formazione di tutti i tipi per giovani artisti da tutto il mondo e un dibattito articolato sui nuovi pubblici. Parole chiave: inclusione e accessibilità. Come sempre gli spettacoli prediligono temi di attualità, con opere che mettono al centro le nuove tecnologie, i problemi connessi alla sessualità, la salute mentale. Altri ancora erano centrati sulla precaria condizione delle nostre vite nello scombussolato mondo attuale. Molte delle compagnie che si sono misurate con quest'ultimo argomento erano formate da giovani, che mostrano la volontà di smantellare i linguaggi teatrali canonici.

A Summerhall, fra i *venue* più sperimentali e internazionali, la compagnia teatrale **Broken Talkers** e i danzatori di **Junk Ensemble** si sono uniti per la prima volta nell'opera ***It folds***. Megan Kennedy, una dei quattro scrittori-registi, ci ha descritto il processo creativo per cui, dopo aver concordato la vicenda centrale – il rapimento e l'uccisione di un ragazzino – ogni gruppo l'ha sviluppata in autonomia prima di mettere in comune le idee. All'inizio dello spettacolo un chierichetto depreca la situazione della Chiesa cattolica nell'Irlanda contemporanea. Nella scena successiva un prete cattolico si spoglia e abbraccia un ragazzino. Poi il ragazzo bendato si esibisce in una danza di rabbia e disperazione. In ultimo un grande coro augura cantando buon compleanno al ragazzino, una scena di festa che nulla toglie all'atmosfera cupa dello spettacolo. Se da un lato c'erano alcune immagini di grande suggestione, tuttavia lo spettacolo rimane troppo frammentario e involuto.

Ipotesi sulla fine del mondo

World without us, assolo, creato dalla nota compagnia belga **Ontroerend Goed**, pone più esplicitamente la questione della fine del genere umano. Il narratore immagina che tutti gli esseri umani siano scomparsi lasciando sul pianeta soltanto animali e natura. In certi momenti il pubblico rimane al buio continuando però ad ascoltare la narrazione, in altri tornano le luci e vediamo insieme il narratore e la proiezione di immagini sulla distruzione del mondo. Opera di sicura squisitezza formale e poetica, il testo scritto dalla compagnia e recitato da Valentijn Daenens, ci accompagna via via verso l'annientamento finale.

Un premio Fringe è andato a ***Heads up***, scritto e recitato da **Kieran Hurley**. Seduto a una consolle, Hurley opera un vero e proprio *multitasking*: manovra luci, colonna sonora e musica – scritta appositamente dal brillante compositore Michael John McCarthy. Una specie di Cassandra dei nostri giorni, Hurley. Con ampi prestiti da romanzi come *NW* (di Zadie Smith) e *Capital* (di John Lanchester), i quattro personaggi inventati da Hurley conducono vite molto isolate, accompagnate da una colonna sonora. Mercy, un'operatrice della finanza, si rende conto che non c'è più futuro; Abdullah lavora in una caffetteria per un salario minimo; Ash è un *teenager videogame*-dipendente; Len una popstar cocainomane. Il disastro finale, spiega lo scrittore-performer, lanciando ogni tanto un urlo di dolore e rabbia che percorre la sala come uno sparo, può essere scongiurato solo se noi siamo capaci di tener alta la testa e ridare un senso alle relazioni sociali.

Nel nome del Bardo

Come era prevedibile data l'occasione del quarto centenario shakespeariano, al Fringe il Bardo era ovunque. Tuttavia, a differen-

za di quanto è avvenuto al Festival ufficiale, gli scrittori si sono sforzati di prendere le distanze dai testi originali: le compagnie hanno preferito quindi "spacchettare" temi e personaggi shakespeariani ponendosi dalla prospettiva del XXI secolo. È la proposta venuta da pièce come *Queen Lear, Shit-faced Shakespeare, Shakespeare for breakfast (in its 24th year), Shakespeare impromptu*. Uno dei migliori Shakespeare che ho visto è stato il ***Much ado about nothing*** prodotto da **Handlebards**. Uno dei fondatori di questa compagnia itinerante, Paul Moss, ci racconta la sua storia: insieme ad altri due studenti, entrambi di facoltà scientifiche, intraprende nel 2012 la carriera di artista nomade. Da allora, Handlebards si è esibita in Gran Bretagna (ma anche in India e Africa) muovendosi, se possibile, in bicicletta: anche a Edimburgo sono arrivati dopo una bella pedalata da Londra. Handlebards ha presentato il testo in versione integrale, in uno stile il più fedele possibile a quello shakespeariano. Recitato sullo sfondo dell'affascinante giardino botanico edimburghese, senza palco né luci né effetti sonori, i quattro attori uomini hanno recitato tutte le parti, hanno suonato musica dal vivo e creato le situazioni con un minimo di oggetti di scena, una buona dose di *humour* e una straordinaria fisicità, incoraggiando la partecipazione del pubblico.
Nello spazio teatrale The Space sono stati presentati due spettacoli in abbinamento, un ***Sogno di una notte di mezza estate*** e ***Under the southern bough***, frutto della collaborazione tra le Università di Leeds e di Pechino per commemorare insieme a Shakespeare il poeta e commediografo cinese Tang Xianzu, suo contemporaneo che pure morì nel 1616 – tra le sue ultime opere un *Sogno sotto il ramo volto a sud*. All'adattamento shakespeariano – centrato sulle vicissitudini dei quattro amanti del *Sogno* – hanno lavorato tre drammaturghi, la cinese Wang Bingying, la britannica Lucy Nordberg, e Li Jun, professore di teatro inglese all'università di Pechino, anche curatore della regia. Invece che nel bosco shakespeariano, gli amanti si ritrovano in un modernissimo hotel cinese gestito da Puck, il tutto su un testo che, con molta perizia, intreccia la versificazione shakespeariana con versi originali in inglese moderno, spesso in pentametri giambici. Dalla Cina anche le musiche del compositore Zahand Guokun. Per stimolare la discussione sul ruolo delle donne nella società cinese, Li Jun ha anche scelto di far recitare le attrici nei ruoli maschili e viceversa.
Al Greenside ***Shakespeare syndrome*** messo in scena dal gruppo teatrale dell'**Università di Saint Andrews**: una pièce che l'autrice Catriona Scott ambienta in una clinica psichiatrica, i cui i pazienti sono Macbeth e la Lady, Amleto e Ofelia, Riccardo III e Queen Margaret. I personaggi vanno e vengono, impegnati in rapidi consulti con il dottore, William Bard, e anche incontrandosi tra loro nella sala d'attesa dove uno zelante segretario fa del suo meglio per tenere sotto controllo questa banda di nevrotici. Una divertente pièce con molti sprazzi di umorismo e intuizioni interessanti; forse sarebbe stata più efficace con un approfondimento dei temi della psichiatria. Ottima l'interpretazione del gruppo di studenti.

Italiani d'Oltremanica

Nell'attesa che sia nominato il nuovo direttore dell'Istituto di Cultura Italiana, il console Carlo Perrotta ha incaricato Laura Pasetti di assistere i gruppi italiani presenti al Fringe. E Laura Pasetti, che è regista della compagnia italo-scozzese Charioteer nonché riconosciuta collaboratrice del Piccolo di Milano, mi ha confidato di essere stata molto impressionata dalla qualità e dal talento dei gruppi partecipanti. Tra questi c'erano i danzatori della compagnia milanese **Nue** (hanno presentato ***Bang! To the Heart***, una storia d'amore hip hop che echeggia *Romeo e Giulietta*) e varie compagnie teatrali come **Fabbrica del Vento** (il loro ***Petrol*** di Giacomo Gamba è stato premiato anche per l'uso innovativo delle maschere) e il collettivo bresciano **Malcostume**, con il loro spettacolo ***Macchina***, ispirato alla Commedia dell'Arte.
Ancora a The Space ho visto ***Romeo and Juliet post scriptum***, dell'autrice svedese Annika Nyman, che fa sopravvivere i due giovani protagonisti alla tragica vicenda shakespeariana. Soffuso di luce rossa compare all'inizio Romeo appena dopo aver ucciso Paride: lui e Giulietta stanno programmando la fuga. Legati insieme con una lunga fune i due discutono del conflitto che oppone le loro famiglie e sulla loro incapacità di porre fine all'odio e allo spargimento di sangue. Un bell'esempio di produzione europea: il testo svedese è splendidamente diretto da Giorgia Lepore (regista del Teatro dell'Orologio di Roma), mentre gli attori Francesco Petruzzelli e Sara Lazzaro, entrambi bilingui, operano sia in Gran Bretagna che in Italia. ★

In apertura, una scena di *Shake* (foto: Mario Del Curto); nella pagina precedente, Kieran Hurley in *Heads up* (foto: Jassy Earl); in questa pagina, un'immagine da *Much ado about nothing*.

ARGOT
PRODUZIONI

Direzione Artistica MAURIZIO PANICI

LE NOSTRE PRODUZIONI IN PROGRAMMAZIONE

ALBANIA CASA MIA
di Aleksandros Memetaj regia Giampiero Rappa

7-8-9 ott 2016 RIC-FESTIVAL (Rieti)
22 ottobre 2016 ATTRAVERSAMENTI MULTIPLI (Roma)
16 novembre 2016 AVANGUARDIE 2030 (Bologna)
8-12 marzo 2017 TEATRO FRANCO PARENTI (Milano)
24-26 marzo 2017 TEATRO TOR BELLA MONACA (Roma)
30 feb - 2 mar 2017 TEATRO ELICANTROPO (Napoli)

PREGO
di Giovanna Mori

3-4-5-10-11-12 febbraio 2017 TEATRO DEGLI INCAMMINATI (Milano)

NESSUN LUOGO È LONTANO
scritto e diretto da Giampiero Rappa

23 novembre - 11 dicembre 2016 TEATRO DELLA COMETA (Roma)
18-19 marzo 2017 TEATRO TOR BELLA MONACA (Roma)
21 marzo - 2 aprile 2017 TEATRO FRANCO PARENTI (Milano)

COLETTE
NUOVA PRODUZIONE

di Catherine Spaak e Marzia G. Lea Pacella
regia Maurizio Panici

16-26 febbraio 2017 TEATRO PARIOLI PEPPINO DE FILIPPO (Roma)
10-12 marzo 2017 TEATRO TOR BELLA MONACA (Roma)

TEMPESTA
NUOVA PRODUZIONE

adattamento e regia Maurizio Panici

2-20 novembre 2016 TEATRO ARGOT STUDIO (Roma)

CONCERTO PER ODYSSEO
con Maurizio Panici e Raffaello Simeoni

22-24 dicembre 2016 TEATRO TOR BELLA MONACA (Roma)

LE CITTÀ INVISIBILI
adattamento e regia Tiziano Panici

21 ottobre 2016 FESTIVAL ATTRAVERSAMENTI MULTIPLI (Roma)
20-22 dicembre 2016 TEATRO ARGOT STUDIO (Roma)

MISANTROPO
adattamento e regia Francesco Frangipane

4-23 ottobre 2016 TEATRO ARGOT STUDIO (Roma)

SENZA GLUTINE
NUOVA PRODUZIONE

di Giuseppe Tantillo

26 aprile - 7 maggio 2017 TEATRO ARGOT STUDIO (Roma)

CANTO DI NATALE
adattamento di Tiziano Panici e Alice Spisa

13-16 dicembre 2016 TEATRO MANCINELLI (Orvieto)

WWW.ARGOT.IT

ARGOT
STAGIONE 2016/2017

la felicità è una cosa semplice

dal 4 ottobre 2016 **MISANTROPO**

25-27 ottobre 2016 **ALICE DRAGSTORE**

dal 2 novembre 2016 **TEMPESTA**

25-27 novembre 2016 **AL PALO DELLA MORTE**

2-4 dicembre 2016 **CODICE NERO**

dal 6 dicembre 2016 **MARATONA DI NEW YORK**

20-22 dicembre 2016 **LE CITTÀ INVISIBILI**

dal 10 gennaio 2017 **E' UN PROCESSO IRREVERSIBILE**

26-29 gennaio 2017 **CERIMONIA D'ADDIO**

dal 31 gennaio 2017 **LE MUSE ORFANE**

24-26 febbraio 2017 **TIERGARTENSTRASSE 4**

28 febbraio - 5 marzo 2017 **ISOLA TEATRO**

14-19 marzo 2017 **NOGU TEATRO**

24-26 marzo 2017 **NON DOMANDARMI DI ME**

dal 28 marzo 2017 **DALL'ALTRA PARTE DEL BOSCO**

11-13 aprile 2017 **CONFIRMATION**

dal 26 aprile 2017 **SENZA GLUTINE**

30 maggio - 4 giugno 2017 **DOMINIO PUBBLICO**

TEATRO ARGOT STUDIO
SINCE 1984

VIA NATALE DEL GRANDE 27, ROMA (TRASTEVERE)
TEL/FAX 06.5898111
INFO@TEATROARGOTSTUDIO.COM
WWW.TEATROARGOTSTUDIO.COM

Praga, la magia del teatro nero

Qui nacquero Kafka e la Lanterna Magika, Maja Plisetskaja e il Black Light Theatre di Jiri Srnec, ottantacinquenne genio inventore del teatro nero, quella tecnica di animazione dove gli oggetti prendono vita dal buio. Che ne è oggi di quella tradizione?

di Franco Ungaro

Ora che Praga la attraverso a piedi, è la città stessa che mi viene incontro con i suoi odori e umori, suoni e tensioni. Calpesto giorno dopo giorno Na Příkopě e Národní, due delle arterie principali di Praga dove è impossibile non notare il maestoso Teatro Nazionale con ciò che resta degli spettacoli di Lanterna Magika inventati dall'effervescente trio Josef Svoboda, Miloš Forman, Alfred Radok. E sono queste le vie dove scopro le insegne del Teatro Nero di Praga, confuse fra quelle delle banche e delle *griffe* multinazionali. Si trovano lì, interrate come vecchie arene, la nuovissima sala del Black Theatre Image fondato da Alexander Čihař ed Eva Asterová e quella del Black Light Theatre Metro diretta da Michal Urban e dalla giovanissima Kateřina Urbanová, figlia di Maja Plisetskaja Ščedrin, stella celebratissima del balletto céco. E c'è soprattutto il Black Light Theatre di Jiri Srnec, considerato il padre fondatore del Teatro Nero di Praga (il suo spettacolo *Antologia* arriverà in esclusiva nazionale al Teatro San Domenico di Crema il 7 gennaio prossimo).
«Frequentavo l'Accademia di Marionette per non fare il servizio militare – mi racconta l'ottantacinquenne Jiri Srnec, parlando come un bambino che strabuzza gli occhi mentre ascolta il racconto della sua fiaba più amata –. Durante le prove avevamo un fondale nero sul palcoscenico e quelli che indossavano magliette e pantaloni neri apparivano invisibili dinnanzi al fondale nero. Non sapevamo ancora nulla di luci ultraviolette e così lentamente cominciammo a scoprire la tecnica come la usiamo oggi. Scoprii che quel trucco veniva usato da illusionisti e maghi per rendere l'effetto di un corpo senza mani o senza testa, anche se nessuno in teatro aveva ancora avuto l'idea di rendere il nero realmente invisibile e gli oggetti visibili. Capii che potevamo raccontare storie usando il principio del *black cabinet*. Stava arrivando il tempo dell'ultravioletto, delle luci UV e dei colori luminescenti».

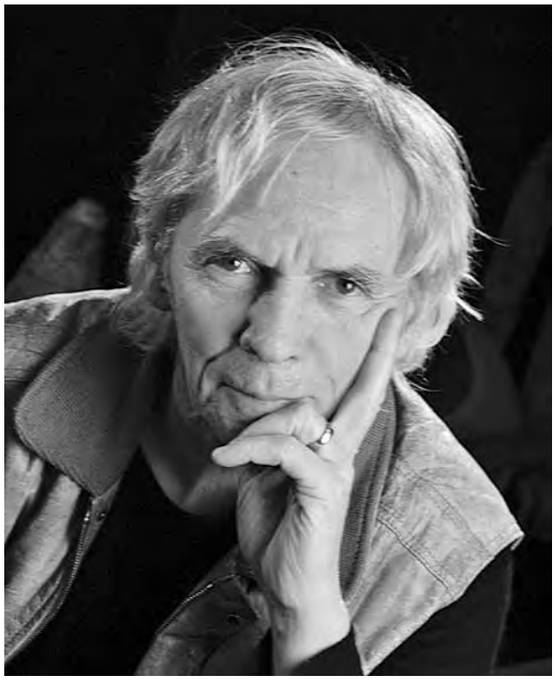
La città alchemica

Mentre Jiri Srnec avanza nella ricostruzione degli inizi del teatro nero, continuo a credere che non poteva che essere Praga l'unica città europea dove avrebbe potuto nascere e svilupparsi quel genere di teatro. E quando esco dal suo teatro, continuo a pensare che noi italiani non avremmo mai potuto amare e apprezzare con

piena consapevolezza culturale gli spettacoli di teatro nero, non ne avremmo mai compreso le origini e gli elementi fondanti, se Angelo Maria Ripellino non avesse scritto *Il trucco e l'anima* e *Praga magica*, sebbene in queste opere non si faccia alcun cenno esplicito a quel genere teatrale.
Origini che non possono essere ridotte soltanto a scoperte tecniche come l'uso delle luci ultraviolette in teatro né possono essere legate a semplici contingenze politiche, come l'occupazione comunista della Cecoslovacchia, quando la gente utilizzava e lanciava messaggi col teatro nero per protestare contro il governo. Ne è consapevole Jiri Srnec sostenendo con orgoglio che «sono stati importantissimi gli anni Sessanta per la cultura céca, è lo stesso decennio della Lanterna Magika, del Teatro Na Zábradlí, della Pantomima Ceka, del Činoherní Club, del famoso musical *Semafor*. Erano gli anni di Miloš Forman, Věra Chytilová, Juraj Hertz, Jiří Trnka, Alfred Radok. Venivamo tutti da una forte educazione musicale e cominciavano a scrivere per i teatri Milan Kundera, Karol Sidon, Václav Havel. Io ero ispirato dal cinema muto, Charlie Chaplin, Jean Cocteau, Buster Keaton. E c'era una reciproca influenza e amicizia fra i pittori céchi, Jan Zrzavý, Josef Šíma, Jiří Baltzar, Jiří Anderle, Zdeněk Sklenář».
Origini quindi che hanno a che fare con questioni di poetica e di cultura teatrale, di confluenza di linguaggi diversi fra cinema, teatro, danza, musica e che potremmo collocare ancora più indietro ai tempi della rivoluzione antiverista e antinaturalista del teatro di Stanislavskij in cui disciplina e invenzione, rigore e fantasia, sogno e realtà si mescolano. Origini che hanno a che fare con la peculiare identità di una capitale come Praga, una città nera come neri sono i suoi umori e malumori, la città dannata e dolente di Kafka con le taverne buie e maleodoranti e le sbornie tristi, il senso di colpa e di peccato, la città di un barocco mai liberatosi dal gotico. Praga, esattamente come l'ha descritta con sublime stile Angelo Maria Ripellino, ovvero la città funeraria, la città di elisir alchimistici, la città stregonesca, la città di prodigi. Jiri Srnec ci tiene a dire di essere nato a Žalov, vicinissimo a Praga, ci tiene a dire che l'essenza magica del posto insieme alle letture del poeta indiano Rabindranath Thakur (Rabindranath Tagore) e dei cinesi Tao Te Ting e Lao Tse hanno permeato in maniera irreversibile la sua creatività, il suo immaginario. Soltanto la nera Praga poteva generare, per contrasto e sublimazione, quel linguaggio e tutta quella giostra di effetti visivi, di sorprese spiazzanti, di fantasie irrefrenabili. Buio e colore, appunto.

Attrazioni per turisti

Ora che la città la attraverso a piedi da un'estremità all'altra per arrivare nel quartiere Florenc al Tanec Praha, fra i centri più importanti in Europa della danza contemporanea, Praga sembra cambiata tanto. Rimane ben poco della Praga magica, misteriosa e tragica di Kafka e Ripellino, paga il suo debito pesante alla globalizzazione e alla omologazione con i tanti poveri e infelici che chiedono l'elemosina davanti ai tanti negozi di lusso per i nuovi ricchi, con la città vecchia assediata a ogni ora da frotte di turisti rumorosi e beoni. Anche Praga ha completato la sua transizione consegnando la sua diversità politica, culturale e antropologica nelle mani del mercato globale. E con essa temo sia cambiato anche il teatro nero ora impoverito di visione e di idee, sono cambiate le sale di teatro nero, pienamente integrate con la vocazione commerciale della città, sono cambiati gli spettacoli che affidano alle tecnologie multimediali e alla spettacolarizzazione televisiva le residue capacità di attrazione, è cambiato il pubblico ormai fatto di turisti in cerca di intrattenimento.
«Ai céchi interessa poco il teatro nero, piace di più ai turisti» – mi aveva detto uno sconfortato Michal Urban. E Jiri Srnec si innervosisce quando gli dico che il teatro nero è diventato un prodotto per turisti. «Molte compagnie – risponde – sfruttano soltanto il nome famoso di "teatro nero" ma non hanno niente a che fare con la mia idea originaria di diffondere magia e poesia».
A notte fonda attraverso al contrario la città, dal quartiere Florenc a Malá Strana. Incrocio la Piazza della Città Vecchia con l'Orologio Astronomico del Municipio, il Ponte Carlo, la Chiesa di San Nicola, la Cattedrale di San Vito e il Castello. Non c'è scenario più suggestivo di quello notturno mentre la città scivola di nuovo negli umori neri, con le insegne dei teatri spente, le strade umide e deserte, i fumi che fuoriescono dai tombini e i barboni addormentati sui marciapiedi. Realtà e sogno, visibile e invisibile, ombre e luci tornano a confondersi, si rincorrono come nelle scene più riuscite di teatro nero. ★



In apertura, una scena di *Antologia* (foto: Karolina Srncová); in questa pagina, un ritratto di Jiri Srnec.

Cina, un teatro della gente a vocazione internazionale

È proiettata nel futuro da una politica economica aggressiva, che rischia di schiacciare le fasce più deboli. Eppure, a dispetto della censura, a Pechino, come a Tijanjin e Shangai, il "popolo" si commuove ancora a sentire storie come quella dell'Ilva di Taranto.

di Nicola Pianzola

L'**International Performing Arts Festival Nan Luo Gu Xiang** prende il nome da una zona di Pechino che negli ultimi anni è diventata una delle più frequentate della capitale, grazie alla riqualificazione dei suoi storici *hutong,* dedali di vicoli in cui perdersi nello scorrere della quotidianità dei suoi abitanti e dove antiche porte di pietra decorate vanno a braccetto con accattivanti insegne al neon.

È qui che ha sede il **Penghao Theatre**, motore di un festival cresciuto rapidamente negli ultimi anni, fino a diventare il contesto privilegiato per un teatro contemporaneo internazionale. Questo minuscolo teatro da 100 posti, che assomiglia molto agli spazi *off*, da *fringe*, dei distretti teatrali di alcune metropoli asiatiche, durante il festival diventa il punto di riferimento del panorama teatrale cinese. Appena arrivati al Penghao, nel grazioso caffè antistante alla sala teatrale, nella stessa sera, incontriamo Pietro Valenti di Emilia Romagna Teatro Fondazione, Enzo Vetrano e Stefano Randisi di Diablogues, che hanno appena presentato il loro *Totò e Vicè*, e Thomas Ostermeier direttore artistico dello Schaubühne di Berlino. Inoltre, in qualità di maestri, invitati a dirigere uno dei workshop che costituiscono la ricca offerta formativa che affianca la programmazione degli spettacoli del festival, abbiamo avuto modo di conoscere e vedere all'opera Yoshito Ohno, il celebre maestro giapponese di danza Butoh. Un universo teatrale racchiuso in un teatro "microcosmopolitano" che in Cina rappresenta una rarità, in quanto è nato dall'iniziativa privata di un professionista del settore dentistico, che ha deciso di investire i ricavi della propria clinica nella fondazione di un teatro "della gente", traduzione alla lettera di Peng-

hao. Durante la nostra permanenza al festival abbiamo avuto modo di fare una lunga e piacevole chiacchierata con il suo direttore artistico: Whang Xiang, il "dentista" che ha inventato un teatro.

Il dentista e il suo teatro

«Il mio lavoro di dentista è la fonte di supporto per il nostro teatro. Se non ci fosse la clinica dentistica non ci sarebbe il Penghao. Ricordo che durante un festival in Europa, quando ho raccontato di questa particolare situazione, un giornalista ha commentato: "Vorrei che ci fossero meno artisti e più dentisti!". Nella vita puoi avere diversi ruoli. Puoi essere un tecnico specializzato e un artista, perché l'arte ha due livelli: uno "tecnico" e uno "spirituale".

«Il Penghao è nato per resistere al sentimento di "paura" durante un evento storico: i giochi olimpici di Pechino. Oggi in Cina sembra che la gente abbia più potere di acquisto, ma per raggiungere quest'obiettivo il governo costringe il popolo più povero a condizioni durissime di lavoro portandolo a una perdita del proprio spirito. Ho fondato il Penghao, per resistere a questa caduta di valori umani e per permettere alle persone di coltivare il proprio spirito, in un paese "anti-umano" dal punto di vista dell'arte».

In Cina, il governo applica una censura molto restrittiva, che non permette all'arte di veicolare un messaggio politico o sociale. Per questo motivo il festival ha assunto da subito una vocazione internazionale, per mostrare al pubblico cinese come il teatro, in altri paesi, possa farsi portavoce di temi di attualità.

Whang Xiang ci racconta che in passato, il governo ha tagliato i fondi al suo teatro in seguito alla programmazione di uno spettacolo, in occasione della cerimonia di apertura di una precedente edizione del festival, che narrava di come la vita di una famiglia felice fosse stata devastata dal governo che un giorno ha distrutto la loro casa. Poi fa un riferimento al nostro spettacolo *Made in Ilva* palesandoci la motivazione della sua scelta di programmarlo nel festival.

«Nel vostro lavoro le emozioni passano attraverso l'azione fisica, ma io sono stato toccato principalmente dalle parole, dal testo così denso di umanità. Come la gabbia nel vostro lavoro è quella della fabbrica, qui in Cina è quella molto più grande che abbraccia tutto il mondo del lavoro. Spettacoli come il vostro possono dare forza al pubblico cinese e agli altri artisti per lottare contro quelle persone che nel nostro Paese reprimono l'arte perché ne hanno paura».

In effetti siamo rimasti anche noi in *stand-by* fino all'ultimo giorno, rischiando di non ottenere i visti necessari per entrare nel Paese, dato che per il contenuto del nostro spettacolo dipendevamo dal verdetto della censura cinese.

Nel nostro caso, pur trattandosi di un tema legato alla condizione dei lavoratori e dell'ambiente, siamo riusciti a superare lo sbarramento censorio, basandoci su un episodio italiano, quello dell'Ilva di Taranto, per parlare, però, in maniera universale di fabbrica, lavoro, alienazione, contaminazione. Così facendo siamo riusciti a portare il pubblico cinese a riflettere sulla propria condizione lavorativa e sugli effetti negativi del proprio sistema economico e industriale. In Cina è molto raro assistere a spettacoli con questo tipo di contenuto e ancora più rara è l'occasione di fermarsi dopo la performance per un *questions&answers* con gli artisti. Siamo rimasti stupiti dalla curiosità del pubblico, in grandissima percentuale composto da giovani. Le domande sono state così tante da continuare la discussione nel foyer, quando la sala teatrale ha dovuto chiudere rispettando i rigidi orari. Studenti, professori, ricercatori universitari, altri artisti e performer vogliono restituirci le proprie impressioni, suggerirci testi e temi ai quali il nostro lavoro li ha fatti pensare e, in mancanza ormai del traduttore ufficiale, fanno uno sforzo per vincere la timidezza e azzardare con noi una comunicazione in lingua inglese. Quello di Pechino è senza dubbio un pubblico attento ai nuovi linguaggi del contemporaneo.

Niente passato e niente memoria

Lo abbiamo notato già nei giorni precedenti alle repliche, quando abbiamo diretto il workshop "La memoria del corpo e il canto dell'assenza". Con le giovani allieve cinesi abbiamo condiviso una riflessione pratica sull'attualizzazione delle tradizioni performative nelle società contemporanee. Nel nostro immaginario la Cina è luogo colmo di tradizioni di ogni tipo, forse perché il folklore di questo Paese è stato trasmesso attraverso spettacoli, danze ma anche decorazioni, cibo, e molto altro, ma in Cina le tradizioni performative sono ancora vive? Tra le prime richieste rivolte ai partecipanti c'era quella di preparare alcuni materiali: un canto tradizionale e un testo avente come tema la memoria. Una richiesta che ha messo in crisi una generazione nata dopo una rivoluzione culturale che ha segnato una cesura netta con il passato e la tradizione. «La mia famiglia era benestante un tempo, viveva in una grande casa, ma con la rivoluzione culturale è stata privata di tali privilegi» ci racconta una delle partecipanti scavando nella memoria dei racconti dei suoi parenti, in un tempo antecedente la proclamazione della "Nuova Cina".

Il workshop è stato uno stimolo per riscoprire frammenti di arti tradizionali oggi considerate inutili, non funzionali alla formazione dell'individuo e alla sua crescita professionale. Frammenti che hanno trovato una ricongiunzione nella performance conclusiva presentata al festival, dove ogni movimento, ogni suono e un unico oggetto, un *foulard* di seta rosso, hanno assunto significati molto forti. Il rosso, simbolo della Cina, è infatti anche il colore della sposa, in un Paese dove molte donne sono ancora soggette a matrimoni combinati, nonostante l'apparente uguaglianza imposta dal comunismo. Le nostre allie-

ve studiano quasi tutte in Europa o negli Stati Uniti e rappresentano la generazione del cambiamento, della libertà di espressione, quella nuova *élite* culturale che ruota intorno a un festival sempre più in fermento e in crescita e che da Pechino, quest'anno, per la prima volta arriva a interessare anche la vicina Tianjin.

Tianjin e la catastrofe industriale

Così dalla capitale ci spostiamo verso questa città portuale, per l'esattezza al **Tianjin Grand Theatre**, un'immensa struttura in acciaio e vetro che si rispecchia nelle acque giallognole del lago artificiale antistante. Perché *Made in Ilva* replica a Tianjin? La scelta del direttore del festival è davvero coraggiosa e ammirevole se si pensa a ciò che è accaduto in questa città il 12 agosto 2015. Tianjin, purtroppo, è sinonimo di una delle più grandi tragedie industriali della storia del Paese. Un'intera zona periferica è stata completamente rasa al suolo da una serie di esplosioni. A noi sono giunte solo poche immagini apocalittiche di file di auto tutte identiche e completamente carbonizzate e di palazzi collassati, circondati da dune di cenere. Per diversi mesi, l'aria è rimasta contaminata da cianuro di sodio e nel nostro albergo, insieme alla mappa della città, ci viene data una mascherina antismog.

La popolazione di questa megalopoli, offuscata dalla vicina Pechino, è rimasta segnata da questo episodio e ci chiediamo come possa recepire un lavoro forte come *Made in Ilva*, incentrato proprio su questo tema. In Cina il pubblico è molto legato alla "storia", al testo di uno spettacolo, per questo controlliamo personalmente ogni *slide* della traduzione in cinese del testo che proponiamo nella sua versione in lingua inglese. Vogliamo essere certi che arrivi allo spettatore ogni singola parola, ogni messaggio, ogni sfumatura poetica della drammaturgia tessuta fra le testimonianze dei lavoratori dell'acciaieria tarantina e la poesia di Luigi Di Ruscio.

Siamo coscienti di rappresentare una novità, un esperimento, in un teatro caratterizzato da una programmazione classica e operistica, in una città che, a differenza di Pechino, è povera di una scena teatrale variegata e contemporanea. La disposizione particolare del pubblico che chiediamo per il nostro spettacolo è sufficiente a mettere in crisi il personale di sala della, ironia della sorte, *multifunctional hall*, progettata per adattarsi a diverse configurazioni delle sedute. In Cina, nei teatri, e in genere in tutti i luoghi dove accede un gran numero di persone, manca totalmente il concetto di *audience management*. Così, gli spettatori sono liberi di entrare anche alla fine dello spettacolo, di muoversi liberamente e rumorosamente nella sala per cambiare posto, minacciati da un fastidioso raggio laser solo nel caso estraggano i loro amati smartphone per filmare la performance. Eppure, qui a Tianjin, il buio cala insieme a un silenzio sconcertante, poi le lacrime di alcuni spettatori, e infine tutti in piedi durante gli applausi. Molti tra il pubblico hanno già visto lo spettacolo a Pechino, sono tornati, e hanno portato con loro amici e conoscenti. Tutto questo ci fa capire come nelle città con meno offerta teatrale sia viva la necessità di un teatro capace di andare oltre alle logiche d'intrattenimento e di compiacimento di un governo fortemente invasivo a livello culturale. La scelta di estendere un festival internazionale e sperimentale come il Nan Luo Gu Xiang di Pechino alla vicina Tianjin si rivela ancora una volta in linea con la poetica e la missione "spirituale" del piccolo Penghao, un teatro della gente e per la gente.

Shanghai, workshop al museo

Se nella prima parte della nostra tournée siamo entrati a contatto con i grandi teatri statali e con rarissime esperienze di teatri indipendenti, a Shanghai sono i musei di arte contemporanea, i distretti artistici e le grandi accademie teatrali ad accogliere il nostro lavoro e proiettarci in un panorama culturale in cui la contaminazione fra il teatro e le arti visive è più evidente ed è possibile sviluppare progetti teatrali in spazi non convenzionali e in modalità *site-specific*. È il caso di **The Power Station of Art**, forse attualmente il più importante Museo di arte contemporanea di tutto il Paese, una ex centrale elettrica che oggi nei suoi sette piani, ospita esposizioni, workshop, eventi. È qui che iniziamo e concludiamo il nostro progetto "The Organic Body" organizzato in collaborazione con Vertebra Theatre, una delle realtà cinesi emergenti più attive nell'ambito della produzione teatrale contemporanea.

Dopo aver tenuto una conferenza di apertura in una delle sale del Museo, visitiamo i suoi spazi, rimanen-

do affascinati dalla *location* presente al quinto piano, chiamata Spa: una lunga sala dove sono presenti tre vasche vuote, di diverse forme, completamente piastrellate in bianco, e dove la città sembra abbracciarti dall'enorme vetrata della terrazza panoramica. È il luogo ideale per presentare la performance conclusiva con i partecipanti al workshop intensivo di cinque giorni che abbiamo diretto alla Shanghai Theatre Academy: una vera e propria istituzione a livello nazionale, che conta tre differenti complessi dislocati nella città. Con i suoi due teatri, un *campus* dove gli studenti possono risiedere e svariati edifici per le lezioni, scopriamo, con grande sorpresa, di essere nel più piccolo dei tre! I nostri allievi provengono da diverse zone del Paese e da esperienze differenti. Alcuni sono insegnanti dell'Accademia, altri lavorano come attori professionisti teatrali e televisivi, altri ancora sono appassionati di teatro e studiano arti visive e altre discipline. Tutti sono accomunati dall'interesse per il tema principale del nostro lavoro: la ricerca dell'organicità di corpo e voce per il raggiungimento della "verità" scenica e il processo creativo del performer.
Molti di loro lavorano in televisione, uno è addirittura una *movie star* che i giovani fermano per strada per scattarsi un *selfie*. La noiosa interpretazione del solito personaggio da serie tv, la frustrazione del piangere a comando su indicazione del regista e la mancanza di contenuti nelle produzioni di un'industria cinematografica e televisiva che, qui a Shanghai, la fa da padrone, hanno spinto questi ragazzi a cercare qualcosa di più vero e profondo.

Porsche e arte contemporanea

Diffondere a Shanghai un teatro d'attore dalla forte componente fisica ed emotiva è la *mission* di Qianpeng Li, la direttrice artistica di Vertebra Theatre, la quale, conoscendo la nostra esperienza internazionale e i nostri precedenti progetti con attori asiatici, ha costruito con noi questo percorso intensivo prevedendo una restituzione al pubblico della Power Station of Art, che durante la performance finale è libero di muoversi e di condividere con gli attori il suggestivo spazio della Spa. È un pomeriggio afoso, le temperature toccano i 40 gradi, la forte luce che filtra dalla vetrata rende tutto surreale e avvolto da un bianco abbagliante. L'assenza di aria condizionata fonde lacrime e sudore sui corpi degli attori in un crescendo emotivo che coinvolge ogni singolo spettatore portandolo in questo viaggio verso la riscoperta del corpo, nella sua individualità e come unica essenza di un gruppo.
Ci emozioniamo anche noi perché capiamo di essere riusciti nel nostro intento, non solo quello di trasmettere una tecnica ma qualcosa di più, una passione, una disciplina, un modo nuovo e diverso di fare teatro.
Se Pechino rappresenta ancora la tradizione, con il suo omonimo teatro d'opera classico, Shanghai sembra la negazione di questa, la commercializzazione di una cultura sempre più globalizzata. Grazie ad Alberto Manai, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Shanghai che, nel seguire il nostro progetto, ci guida alla scoperta dei centri nevralgici dell'arte contemporanea di questa metropoli, in una sola settimana ci sentiamo catapultati nella sua vibrante vita culturale dalle tante sfaccettature e dai forti contrasti.
Nella stessa sera e nello stesso *art district* di Red Town, uscendo dall'inaugurazione di una mostra sugli artisti cinesi del terzo millennio al museo di arte contemporanea Minsheng, incrociamo il ben più folto pubblico della serata di lancio promozionale della nuova Porsche. In una città da sempre votata a essere la numero uno del Paese in fatto di crescita economica, sono i prestigiosi musei di arte contemporanea a farsi promotori di un teatro sperimentale e internazionale e a ritagliarsi un pubblico di nicchia tra i 23 milioni di persone che affollano le vie commerciali di questo scenario futuristico. È proprio qui che torneremo presto, in questa città densa di suggestioni per il nostro progetto di ricerca "Megalopolis", nell'ambito del quale svilupperemo una nuova produzione con il Vertebra Theatre, che debutterà a ottobre del 2017 per la regia di Anna Dora Dorno e con un cast di attori cinesi.
La Cina ci ha affascinato con la sua commistione di tradizione che resiste sotto la superficie di un livellamento culturale votato alla crescita economica e innovazione artistica che trova spazio negli enormi *art districts* sorti sulle rovine di un'archeologia industriale urbana. Salutiamo il gigante asiatico, pronti a continuare la nostra tournée. Ancora una volta non si tratta di un addio, ma di un arrivederci. ★

In apertura, un tetto di Pechino; nella pagina precedente, un momento del workshop "The Organic Body" (foto: Yin Xuefeng).

Instabili Vaganti sbarca in Cina

Il #worldtour2016 di Instabili Vaganti, la lunga tournée che ha portato la compagnia in Asia e che culminerà con l'America latina, ha interessato anche la Cina dal 29 giugno al 24 luglio. Nell'ambito della settima edizione del Nan Luo Gu Xiang International Performing Arts Festival a Pechino e Tianjin è andato in scena *Made in Ilva*. Inoltre Anna Dora Dorno e Nicola Pianzola, fondatori della compagnia, hanno diretto il workshop "La memoria del corpo e il canto dell'assenza" al 77 Drama Centre di Pechino, in occasione della celebrazione del decennale del progetto *Stracci della memoria*, e il workshop "The Organic Body" alla Shanghai Theatre Academy, un progetto in collaborazione con Vertebra Theatre, che si è concluso con una performance *site-specific* al museo di arte contemporanea The Power Station of Art.

G(L)OSSIP

From Dante to Emma Dante & Ritorno

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Will the anglo-mylanes be the New Contemporary on stage Language?
Signore e Signori, grazie per la partecipazione a questo *panel* sulle neo-lingue arcaiche del teatro italiano di tendenza. La tendenza del multilinguismo etnico-local-populista pare aver esaurito la sua tensione: dopo i campioni della scena italiana da sottotitolare, ora sembrano proliferare e prevalere i furbetti dell'analfabetismo di ritorno. Passiamo subito all'esemplificazione con il reperto *number one*: «Ce steva 'n miezzo 'na via nu strugasso de la malora k'a jettava fora un burdel... ma un burdel!... un burdasso!... ch'a vnjeva zo dal siel 'na piova... ma 'na piova... 'na piovassa!.. e lu cumpari sujo ghe diseva sul mus a brut mus "sangue de falco, ti vol star cito?"**».** Ghe vor nagott... ci vuol niente a imbastire tirate di questo genere, che potrebbero persino portare se non al Nobel (Fo comunque ha qualche freccetta di più al suo arco) almeno a congrua decima Siae. Ma quando un attore con la pistola dialettale incontra un attore con il laser dello *slang* teatrale internazionale, l'attore con la pistola è fritto: magari azzecca un'imboscata alla Little Big Horn, ma è comunque destinato alle riserve indiane delle rassegne.

Shakespeare, Goldoni, Tiziano, Tintoretto
Se il Bardo è com'è, il Tiziano della drammaturgia mondiale, nel Tintoretto venezian-goldoniano l'itala scrittura teatrale trova le basi di ri-lancio della sua universalità (= versalità + unica che rara). Scrive lo Sgarbi, a proposito del Tintoretto: «È il teatro a dominare la sua mente e le mille e varie soluzioni scenografiche lo spingono, come nessun pittore, neppure Caravaggio, verso un linguaggio cinematografico». Che *chance* per l'autore contemporaneo: partendo dal sublime localismo dell'arte rinascimentale, produttore di talento poderoso a Roma, Firenze, Venezia, come a Parma, Brescia, Lodi (cfr. il Pordenone a Piacenza, Cortemaggiore, Cremona) può allestire per il palcoscenico globale un suo travolgente *brand* scenico. Se il milanese caravaggesco del *Seppellimento di Santa Lucia* di Siracusa è «opera intensa, drammatica, shaespeariana» (sempre Vittorio Sgarbi), un Testori dei nostri giorni e dei giorni a venire può partire dalla *mise en espace* del Merisi per descrivere il teatro in divenire. Altro che subalternità al repertorio internazionale, altro che micragnoso populismo vernacolare! E non si dimentichi che il Gianni dell'Ambleto fu anche (soprattutto, come il grande Buzzati?) pittore in Brera!

Madonna alla parmigiana
- Madonna, che collo lungo hai! -
- Per sedurti meglio-.
È la Madonna dal collo lungo del Parmigianino (Firenze, agli Uffizi) che parla. Parla da Primattrice, giganteggiando su una scenografia minimale, affiancata da un coro lolitesco, guidato da pallida *puella*, gemella della Pallade Atena, sempre del Parmigianino, ad Hampton Court. Ecco la *testimonial* ideale della *nouvelle vague* teatrale che stiamo ipotizzando e lanciando, all'ombra della Mia Bela Madunina. Bell'e pronta la *chorus line* del primo numero di un musical italo-internazionale di Fermenti ed Estasi, che coinvolgerà come deuteragonista la beata (e)statica, eppur sì dinamica, Ludovica Albertoni del Bernini, da San Francesco a Ripa in Roma. Per arrivare con la Caduta dei Giganti di Guido Reni a Pesaro al trionfo della Compagnia della Contessa Paulsen...

Ocio x Ocio, Dante x Dante
Ben prima dei Benigni Fasti dei *reading* danteschi, l'Alighieri, solista carmelobeniano, aveva da solo data voce e lingua alla Commedia italiana. Voce e lingua poetica che risuona pure nella commedia palermitana di un'Emma Dante. Ma ora è l'ora di passare al dopo Dante come al dopo Pirandello. Sarà vera gloria? Ai *post* (e ai *next* e ai *tweet*) l'ardua sentenza. Da parte mia, avendo iniziato con l'esempio del reperto *number one*, concludo con il reperto *number two* (chi ha bisogno della cuffia, se ne serva a piacere): «La ruera rumenta scovassa l'ha fa' el so temp, now let's wake up with the Joyce's Finnegan's wakes, ciapa el tram ciamà Desire e cunta su e canta lo cunto de li cunti in un iconico slow, perché è il tono dell'attore che fa senso (sensazione); il resto è rumore. Se l'è, la balena con su i sokur o Moby Dick?».

DOSSIER: Le lingue del teatro

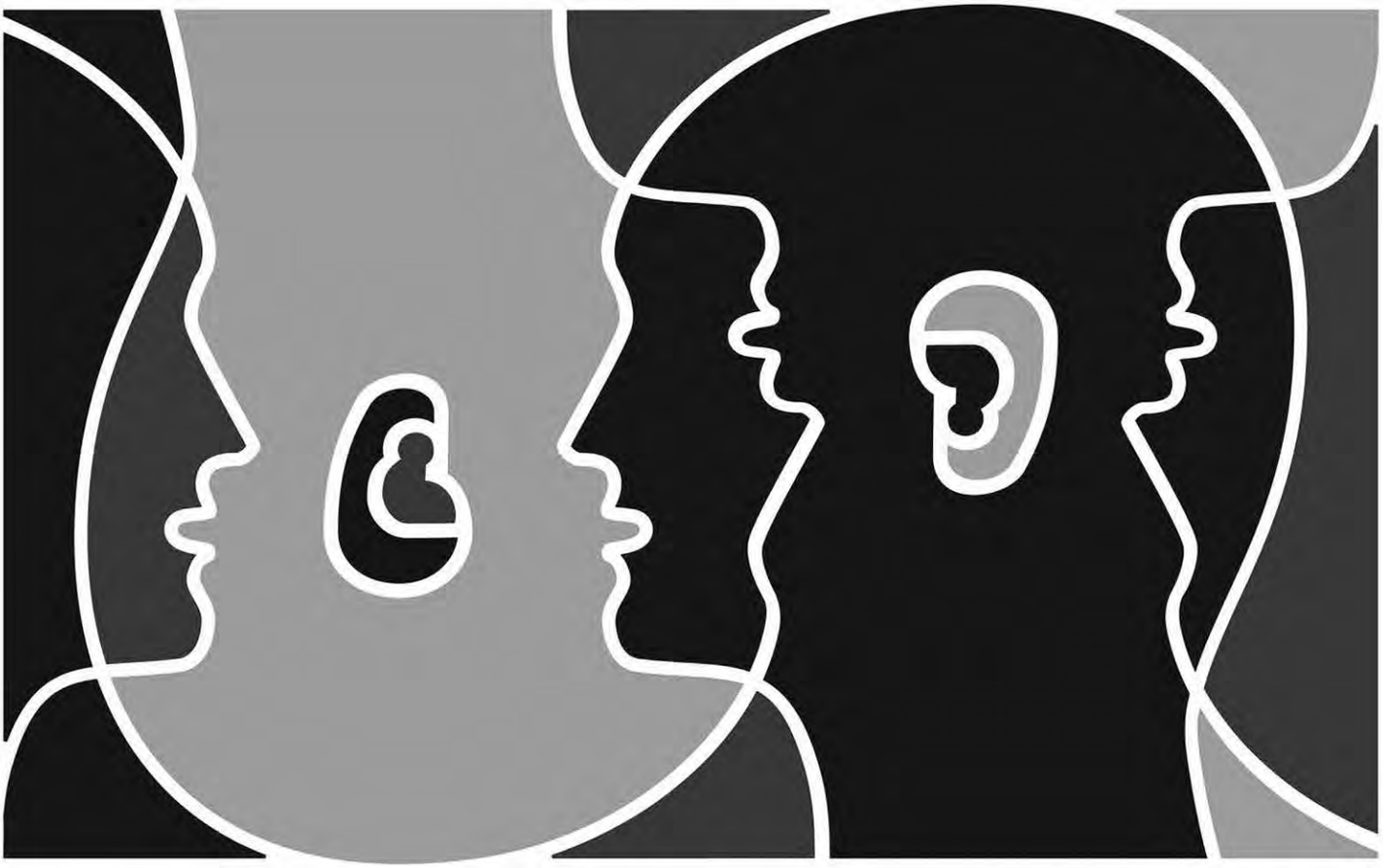
a cura di Claudia Cannella e Sara Chiappori

In Italia il cortocircuito tra la lingua comune e il pluralismo dei dialetti ha generato, fin dal tempo dei Comici dell'Arte, complesse stratificazioni drammaturgiche. Negli ultimi trent'anni sono state proprio le identità regionali il principale serbatoio di sperimentazione e innovazione della lingua scenica. Soprattutto al Sud, dove sono emerse figure autoriali ormai riconosciute a livello nazionale: da Moscato a Emma Dante, da Scaldati a Borrelli passando per De Simone, Santanelli, Ruccello, La Ruina, Scimone, Caspanello e tanti altri.

La "rosa dei venti" del multilinguismo teatrale

A partire dai Comici dell'Arte, il pluralismo verbale riflette l'assenza di una lingua comune. L'affermarsi delle parlate regionali in cortocircuito con l'italiano generano negli ultimi trent'anni drammaturgie stratificate, da Teatro Settimo a Scimone, passando per De Simone, Martinelli, Ruccello, Moscato, La Ruina e altri.

di Gerardo Guccini



In Italia, il teatro degli attori professionisti è nato all'incrocio dei linguaggi parlati in un contesto civile molteplice e frammentato, dove ogni area geografica, ogni componente sociale e ogni livello culturale aveva una propria oralità. All'inizio, primo germe della **Commedia dell'Arte**, il bergamasco del servo – impersonato dallo Zanni – si confronta con il veneziano del padrone – impersonato da Pantalone. Ai loro linguaggi si aggiungono il bolognese del Dottor Graziano, il latino del Pedante, le parlate del Capitano napoletano e di quello spagnolo, i dialetti del secondo Zanni, l'italiano letterario degli Innamorati e numerose altre componenti linguistiche che rientravano fra le competenze dei singoli comici. Il multilinguismo delle compagnie non corrispondeva al disegno di riunire nello spazio simbolico del teatro differenziati folclori, ma rifletteva il magmatico pluralismo dei linguaggi che si sovrapponevano e combinavano nel mondo orale degli italiani. Anche per questa ragione, tale "linguaggio di linguaggi" appartiene alla contemporaneità del teatro italiano: il multilinguismo comico, infatti, affronta – e risolve a modo suo – un problema ancora attuale come l'assenza d'un italiano parlato che coniughi sistematicamente linguaggio degli attori e oralità del mondo sociale.

Le cause socio-linguistiche che hanno determinato il successo di lunga durata dei Comici dell'Arte corrispondono alle ragioni che hanno affievolito l'influenza degli autori drammatici, e che, in anni recenti, hanno fatto delle drammaturgie in lingua napoletana, siciliana, calabrese o romagnola manifestazioni di punta del teatro d'innovazione. Nell'immediato retroterra di questi differenziati fenomeni culturali troviamo un mondo orale plurale e ribelle alla lingua letteraria.

Rivista alla luce delle esperienze contemporanee, l'azione fondativa dei Comici dell'Arte presenta *in nuce* le principali dinamiche trasformative che orientano la storia del multilinguismo teatrale. Esaminiamole in breve.

Riversandosi in scena, i "diversi linguaggi" del mondo orale avevano attribuito ai comici che se ne facevano portatori, giurisdizioni drammatico/espressive parcellizzate e autonome: possedere il fragoroso latino maccheronico del Dottor Graziano o le sonorità gutturali dello Zanni bergamasco, faceva dei titolari di tali maschere gli autori del proprio

parlato. Di qui l'esigenza d'un ruolo connettivo, che mantenesse l'agire di queste collettività di attori/autori a vocazione solista nell'alveo di narrazioni drammatiche, se non autonomamente espressive, quanto meno capaci di coniugare le singole performance attorali. Forti delle loro competenze letterarie, gli Innamorati divennero i drammaturghi interni al mondo comico.

Andrea Perrucci riporta nel suo trattato *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso* (1699) un noto proverbio che sintetizzava i due principali filoni di competenze e abilità presenti nelle pratiche teatrali dell'epoca: «Lazzi napoletani e soggetti lombardi». In altri termini, per trovare storie ben congegnate conveniva riferirsi alle compagnie che si formavano in area padana; mentre, se si voleva godere dell'eccellenza performativa dei comici solisti, niente di meglio che seguire le peregrinazioni degli attori napoletani. Dietro l'arte dei "soggetti" c'erano i linguaggi parlati dai comici, gli interventi dei drammaturghi interni agli *ensemble* (che mutuavano dai classici schemi narrativi, situazioni e storie) e l'attitudine a concertare le azioni sceniche; dietro l'arte del "lazzo" c'erano le relazioni dirette fra performer e spettatore, le declinazioni fonico/espressive della lingua materna e una sapienza corporea fortemente individualizzata.

Le dinamiche ricavate dai processi trasformativi del teatro dei professionisti descrivono una sorta di "rosa dei venti" nella quale le correnti della vita scenica si orientano intorno a quattro punti cardinali strettamente connessi due a due. Da un lato, l'affinarsi in senso performativo delle lingue materne e delle parlate regionali si confronta con le proprietà mediatrici e connettive dell'italiano. Dall'altro, la densità antropologica del performer solista si confronta con il respiro mimetico/rappresentativo della forma dramma (e viceversa). La storia del teatro intreccia fra questi quattro poli orientativi inesauribili innesti e relazioni che coniugano le opere dei nostri maggiori drammaturghi, da Goldoni a Pirandello, Eduardo, Testori e Dario Fo, alle pratiche dell'innovazione.

L'attore performer

I "linguaggi diversi" riaffiorano in *Elementi di struttura del sentimento* (1985) di **Laboratorio Teatro Settimo**, dove le serve, che s'incaricano di restituire per indizi e parziali narrazioni le vicende delle *Affinità elettive* di Goethe, parlano differenti idiomi: il monferrino stretto, un italiano con pesanti inflessioni dialettali, il linguaggio dei segni, il francese.

Annibale Ruccello passa dalla drammaturgia al contempo emblematica e narrativa di *Ferdinando* (febbraio 1986), dove, intorno al fatiscente giaciglio di Donna Clotilde, prende corpo il conflitto fra italianità e napoletanità, lingua italiana e lingua napoletana, a *Mamma. Piccole tragedie minimali* (luglio 1986): connessione di monologhi in un napoletano denso e contaminato, che riprende precedenti scritture dell'autore aggiungendovi parti originali come il folgorante *Maria di Carmela, ovvero Piccolo Delirio Manicomiale*.

Nei percorsi di **Enzo Moscato** e di **Saverio La Ruina** troviamo analoghe transizioni fra le drammaturgie del "soggetto" e il condensarsi di lingua e corpo nell'agire dell'autore/performer che si fa sineddoche dell'umano (parte concreta del tutto per il tutto). Moscato, in *Scannasùrice* (1982), esplora l'universo-Napoli attraverso la barocca e funerea densità della lingua napoletana. Poi, nel primo quinquennio degli anni Ottanta, scrive testi – afferma lo stesso drammaturgo – «senza troppo errore classificabili come scrittura teatrale di genere: drammi, commedie, atti unici». Per Moscato, però, la conquista dell'arte del "soggetto" non è un approdo, ma la premessa di consapevoli fughe dalla tradizione, che, nuovamente, incontrano la dilatazione linguistica del "lazzo".

Saverio La Ruina procede in senso inverso, passando dalla scrittura scenica della trilogia calabro-scespiriana – *Hardore di Otello* (2000), *Amleto, ovvero Cara mammina* (2002) e *Kitsch Hamlet* (2004) – alla musica verbale di *Dissonorata* (2006) dove l'autore rappresenta *en travesti* il personaggio di Pasqualina, un'identità corale nel cui parlato si stratificano, dice La Ruina, «molteplici voci di donna, di madre, di sorella, di vicina»: il mondo femminile del Pollino.

Armonie di corpi e parole

Impiantato su un doppio binario costituito dalle composizioni a misura d'*ensemble* e dall'esplorazione del dialetto in quanto lingua della presenza, è il teatro di **Marco Martinelli**: opere di concezione epica e drammatica come *Pantani* (2012) e *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi* (2014) vi convivono con sprofondamenti monologici nel dialetto romagnolo come il rifacimento di *Lus* (2015), dove la voce di Ermanna Montanari si unisce alla musica dal vivo di Luigi Ceccarelli e Daniele Roccato, animando una performance al cui centro la persona dell'attrice si dà nel musicale pronunciamento della lingua materna (qui affidata ai versi di Nevio Spadoni).

Le drammaturgie messinesi di **Spiro Scimone** dislocano "tipi" desunti dagli attori (principalmente lo stesso Scimone e Francesco Sframeli) lungo lo svolgimento di apologhi memori dell'assoluto presente dei personaggi beckettiani. Qui, al contrario di quanto avviene in Moscato o nei monologhi di Ruccello, la corporeità del lazzo non si dilata, ma rastrema e miniaturizza a misura di parola sicché ogni espressione sottende intenzionalità strutturate e in sé poetiche.

Di diverso segno, l'analogo minimalismo d'un altro drammaturgo in lingua messinese (e recentemente passato a un limpido "italiano metafisico"), **Tino Caspanello**. Il suo teatro mostra quanto in scena non c'è (il mare o i piloni del ponte sullo stretto): lo corteggia e lo fa esistere attraverso ripetizioni, toni interrogati, stupiti o violenti, che strutturano a misura del parlato il ritmo musicale della scena.

Incardinato al composito dialetto di Torregaveta, il percorso di **Mimmo Borrelli** fra la composizione di vasti poemi drammatici e l'allucinata e rituale assunzione – in *Malacrescita* (2012) – dei sensi e dei suoni nell'agire dell'autore/performer.

Dopo essermi soffermato sulle dinamiche comuni alle esperienze del passato e del presente, vorrei ora concludere indicando una particolarità propria all'uso contemporaneo del dialetto. Nella cultura del Nuovo Teatro, i dialetti incarnano, infatti, l'ideale d'una *langue-parole* che supera le contrapposizioni fra ordine discorsivo e concretezza corporea, stringendo patti di mutua evocazione fra i segni verbali, le cose e il parlante. Di conseguenza, l'esperienza del nuovo e l'approccio sperimentale al fare teatro sono stati fra i principali veicoli delle nuove drammaturgie vernacolari e multilingue. Fra i primi lavori che abbiano colto le possibilità di questi sviluppi: *La gatta Cenerentola* (1976) di **Roberto de Simone** e, con forte investimento di durature necessità poetiche, *Il pozzo dei pazzi* (1976) del siciliano **Franco Scaldati**, col cui nome mi fa piacere concludere questo contributo introduttivo. ★

Inventare lingue per inventare mondi

Manipolazioni e slittamenti semantici, annientamento della sintassi e cosmologie verbali, onomatopee e omonimie, assonanze, mescolanze e variazioni. Da Dario Fo a Carlo Emilio Gadda, da Giovanni Testori ad Alessandro Bergonzoni, quando è la lingua a dare (e fare) spettacolo.

di Stefano Bartezzaghi

Oggi gli inventori di lingue si chiamano *conlanger* (*da conlang, constructed language*) e la rete è piena di siti scritti nell'Elfico del *Signore degli Anelli* di Tolkien o nel Klingon di *Star Trek*. Il fenomeno risponde al fascino, radicato nell'infanzia, per la logica della crittografia e per la poesia delle sonorità inusuali, un richiamo di magia che ha trovato la sua scena madre in un *flashback* di *8 1/2* di Federico Fellini. Il prestigiatore alle terme ha fatto un numero di lettura del pensiero e ha indovinato le parole a cui il regista Guido Anselmi stava pensando: «Asa Nisi Masa». Da bambino, Anselmi veniva coricato assieme agli altri bambini della famiglia in uno stanzone buio e pauroso, in cui un raggio illuminava solo un ritratto, spaventoso pure quello. Imparò allora, e non scordò più, la formula magica «Asa Nisi Masa»: era quella che induceva il ritratto a muovere gli occhi. Fellini non la spiega, ma chi da bambino ha giocato con l'"alfabeto farfallino" e l'"alfabeto serpentino" sa che si tratta della parola "anima", pronunciata con l'inserzione giocosa di sillabe superflue (a-SA; ni-SI; ma-SA). Animare gli occhi di attori e spettatori, dare vita ai ritratti inanimati, non è forse il compito specifico di cinema e teatro?

Non solo grammelot

Ma un discorso sulle lingue inventate del teatro, in Italia, non può prescindere da quelle inventate da **Dario Fo**, che sono due. Non c'è, infatti, il solo e famoso *grammelot*, ma anche il cocktail padano di tanti *sketch* di *Mistero buffo* (il famoso Bonifacio VIII: «Te me voi vedar stravasciado col müson in la mota? Atento ti...») e poi di Joan Padàn: divertente e comprensibile anche agli italiani di altre provenienze, grazie all'arte attoriale di Fo. Se questo miscuglio deriva dalla tradizione maccheronica (ma, alla lunga, anche dal plurilinguismo dantesco), il suo caso non va confuso, come in-

vece a volte capita, con quello del *grammelot*, che è tecnicamente e anche teoricamente molto diverso. Nel suo *Manuale minimo dell'attore* (Einaudi 1987), Fo dà "per iscritto" un esempio didattico di *grammelot*; è la parodia di un conduttore di tg: «Oggi traneguale per indottone consebase al tresico imparte Montecitorio...». Questo sarebbe il discorso spropositato, la lingua "sosia" dell'italiano che Valerio Magrelli rintracciava in certi sonetti italoidi di Julio Cortázar («*Vae victis*, Carla, se le strombe urlante/ti immergono tra i tùrpidi stormenti!») e che, con declinazioni diverse, possiamo trovare in Fosco Maraini («... Che fanno i morzacacchi, i gloriconi?/Strabosciano in moffucci, in godicaglie...») o in altri autori che frequentano le frontiere del *nonsense*.
Un *grammelot* molto meno moderato, però, è quello che è possibile solo a teatro, nel senso che non si può neppure trascrivere: è una lingua sosia anche questa, ma "orale". Dunque l'imitazione di una parlata, con le sue tipiche curve intonative, con la ricorrenza di fonemi e con le cadenze dettate dalla sintassi, ma quasi senza parole riconoscibili. È così che Fo mette in scena l'avvocato inglese dello stupratore, la fame padana dello Zanni, o le lezioni francesi di comportamento al giovane signore. Qui la lingua inventata consiste in un annientamento della sintassi o meglio a una sua riduzione alle tracce che ne rimangono nella fonologia e nella mimica (vedi Alessandra Pozzo, *Grr... grammelot. Parlare senza parole*, Clueb, Bologna 1999). Il senso dello *sketch* resta però comprensibile al pubblico perché Fo racconta prima, in chiara lingua italiana, la *fabula* che andrà a narrare. Conoscendo il contenuto ci si può divertire con la ricostruzione dell'espressione.
Il miscuglio linguistico è invece una risorsa meno estrema, che in Italia è stata frequente soprattutto nell'area letteraria dell'influenza di **Carlo Emilio Gadda**. Occasionalmente critico, traduttore e autore di teatro egli stesso, Gadda inscena anche nelle sue opere letterarie una sorta di teatro della parola, dove cioè la parola stessa è protagonista, non esonerandosi Gadda dal frequentare tutte le varianti storiche e dialettali dell'italiano, e le mescolanze possibili con inglese, francese, tedesco, spagnolo. La lezione di Gadda, di cui il critico Gianfranco Contini mostrò il rigore e le precise ascendenze, fu poi ripresa da seguaci come Alberto Arbasino, Pier Paolo Pasolini e Giovanni Testori. L'idea di una parola comunque in scena, e l'idea di un'oralità inseguita dallo scritto con ogni mezzo (invenzione linguistica inclusa), sono state comuni agli autori, anche se con declinazioni del tutto individuali e lontane dall'originale. Fra questi il caso più direttamente teatrale è, naturalmente, quello di **Giovanni Testori**. Nella *Trilogia degli Scarrozzanti* fin dai titoli *Ambleto*, *Macbetto*, *Edipus*, Testori lavora per inserzioni spurie alla costruzione di una lingua guitta, sporca e abbassata. «Sdervisciate il siparium», inventa in *Edipus*, estendendo il verbo lombardo per "aprire", "dervì", sino a fargli accogliere degli incongrui e chissà quanto volontari "dervisci".
Un'analogia di struttura con il *grammelot* teatrale di Fo c'è: anche in questo caso la *fabula* è già stata narrata (*Amleto*, *Macbeth*, *Edipo*): la lingua inventata è dunque una ricostruzione dell'espressione di un contenuto noto; come una variazione sul tema che è stato esposto e che il pubblico ha piacere a riconoscere. Altri esempi potrebbero essere possibili, come quello dei colti «travestimenti teatrali» di **Edoardo Sanguineti** (dal *Faust*, da Dante, da Ariosto...).

La deriva dei significanti

Ma forse è il caso di confrontare l'invenzione linguistica con il lavoro, ormai pluridecennale, di **Alessandro Bergonzoni**. Una catalogazione frettolosa assegna tradizionalmente i suoi procedimenti più tipici al novero dei «giochi di parole» e non si può certo negare che nei suoi testi la parola giochi, e che lo faccia anche a fini umoristici. Fermarci alla giocoleria verbale però non conviene. Da un lato l'operazione di Bergonzoni è chiaramente linguistica; dall'altro non pare limitarsi a una manipolazione o una reinvenzione del piano dell'espressione.
In un suo monologo Bergonzoni dà una chiave al suo lavoro: «Noi non siamo autori, siamo autorizzati dal pensiero, dalla scrittura e dall'arte a raccontare ad altri... Ma non siamo scrittori, siamo scritturati. Non siamo autori, siamo autorizzati» (*Nel*, Garzanti, Milano 2011). La deriva dei significanti innescata dal gioco conduce a nuovi assembramenti degli enti a cui il linguaggio allude. Per questo ogni spettacolo di Bergonzoni è in realtà una cosmologia. Il dizionario, centrifugato dalla turbina bergonzoniana, produce un'enciclopedia, un fenomeno che si osserva quando discutendo la frase «il cuore non ha retto» Bergonzoni si interroga su come sarebbe il corpo umano se il cuore finisse con l'intestino retto. È il mondo che si anagramma, si incastra, si combina e si fa enigma: non più la sola parola.
Il caso di Bergonzoni non è dunque quello del teatro come invenzione della lingua, ma della lingua come invenzione teatrale del mondo, invenzione di cui la giocoleria delle omonimie e dei *calembour* è al più albero motore.
Siamo scritturati e non scrittori, autorizzati e non autori: il gioco si fa facilmente specchio di sé stesso e di questo rispecchiamento troviamo una dimostrazione singolarmente esplicita proprio nel finale di *Nel*. Le ultime battute del monologo sono dedicate al «lessico individuale»: «È una lingua dove morte si dice mamma, uomo si dice Dio, chiodo si dice poggiatesta». I temi del testo ritornano in un elenco di equivalenze e traduzioni: «Persona si dice scritturato, donna si dice frazione, frazione si dice Lodi, diabete si dice portiere d'albergo...Trieste si dice Zara, dettatura si dice sotto, rilegato si dice palo, autostoppista si dice ciuccio, androgino si dice gruppo, errorista si dice organo vitale, mentre si dice nel...». Lo spettacolo si conclude con l'ultima battuta: «E solo nel si dice nel». Perché tutto ciò che non può essere modificato, deformato, reinventato, della lingua e del mondo, è il nostro inesorabile esserci dentro. ★

In apertura, *Macbetto*, di Giovanni Testori, regia di Adrée Ruth Shammah; in questa pagina, Alessandro Bergonzoni (foto: Laila Pozzo).

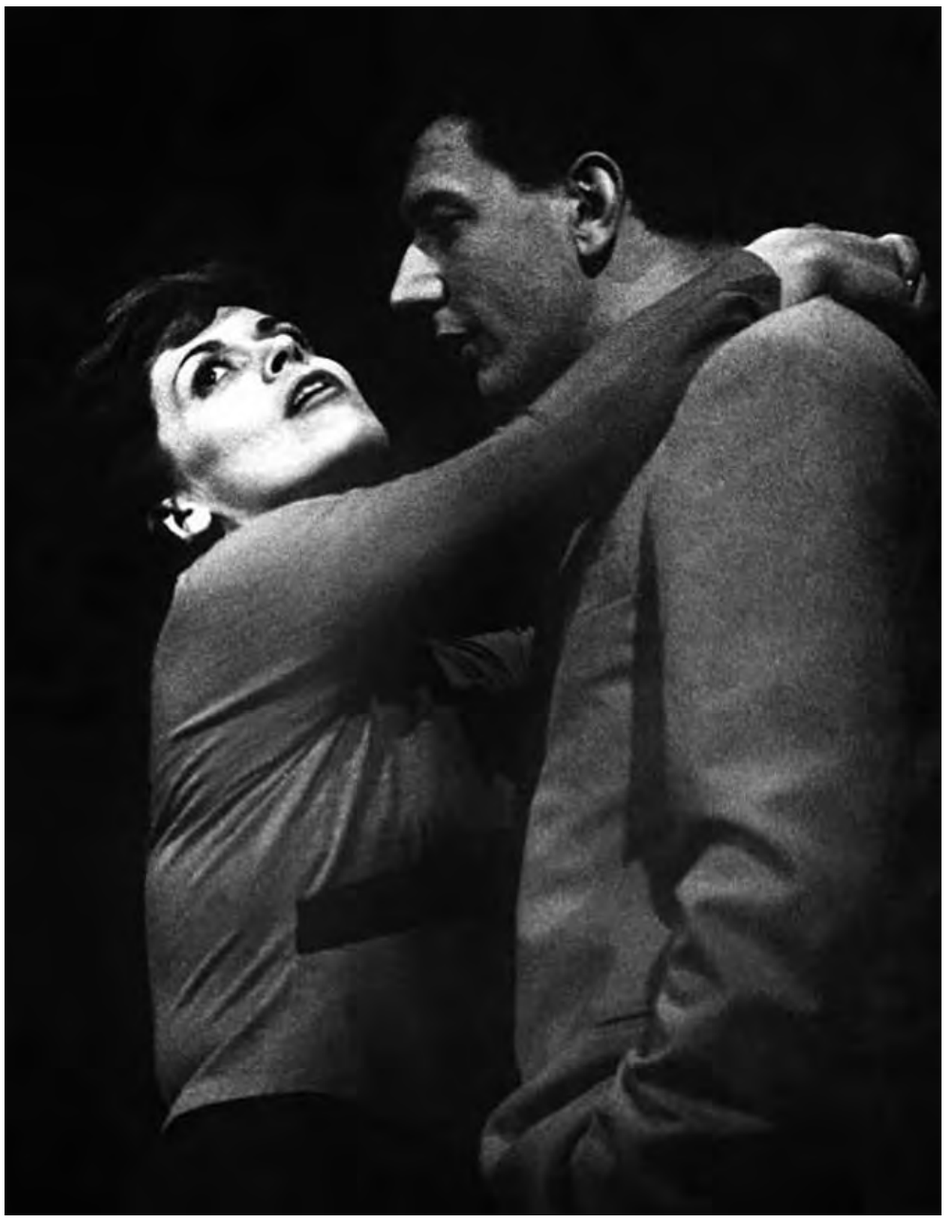
Lassù al Nord, dove i dialetti fanno i conti con la Storia

Se in Lombardia la ricerca linguistica si articola fra la matrice popolare dei Legnanesi, il terragno idioma metropolitano di Testori e la gloriosa tradizione del cabaret milanese, Piemonte e Liguria osano poco. Con alcune eccezioni eccellenti.

di Sandro Avanzo, Laura Bevione e Laura Santini

Lombardia, meticciati metropolitani

Teatro e spettatori, per intendersi, devono parlare un linguaggio comune. Da quando la Tv di Stato ha creato "l'italiano" quale lingua nazionale uniforme (per non dire piatta) da Bolzano a Catania, i dialetti hanno assunto valori e usi differenti. Antropologicamente parlando e partendo dai primi anni '60 si possono fare gli esempi del piemontese usato come mezzo di auto-riconoscimento aristocratico e di esclusione degli immigrati meridionali, oppure del veneto divenuto una fondamentale forma di arrocco di auto-attestazione nei propri valori storici. Così non è avvenuto per il dialetto di Lombardia, terra di immigrazione ma con maggior capacità di inclusione e omologazione. Di tutto ciò troviamo un preciso riscontro anche nella drammaturgia divisa tra localismo regionale e dimensione nazionale: il caso della **Compagnia dei Legnanesi** ne rende una perfetta testimonianza. Nata nel secondo Dopoguerra all'ombra dei campanili parrocchiali e divenuta in breve fenomeno di culto sia popolare che intellettuale, usa il dialetto come specchio del mutare sociale (già nei primi anni '60 si arricchisce di termini ed espressioni milanesi e italiani) e non fatica a integrare tra i propri personaggi, che si esprimono nel vernacolo di Legnano, rare figure di provenienza meridionale (es. la vedova siciliana) ciascuna col proprio preciso linguaggio di origine. Se la loro drammaturgia storica in lingua lombarda, firmata da Felice Musazzi con l'apporto di Toni Barlocco, può a lungo apparentarsi al teatro dialettale (ma con ben diverse consapevolezze espressive), non è più così da quando, dopo la loro morte nella seconda metà degli anni '80, Antonio Provasio ha preso le redini della compagnia e prima ha attualizzato i vecchi testi e ora è autore di copioni del tutto propri e originali. Il suo dialetto, che resta specifico dell'Alto Milanese, è oggi un linguaggio ampiamente contaminato e italianizzato, tanto da essere compreso e apprezzato anche a Roma o a Firenze, come attestano le trionfali tournée al Sistina o al Verdi, ma anche i record di visualizzazioni su territorio nazionale registrate su Rai 5.



Del resto, a un simile ambiente e a un analogo linguaggio popolare, metropolitano e non rurale, si riferisce **Giovanni Testori** nei suoi due testi teatrali *La Maria Brasca* (1960) e *L'Arialda* (1962) appartenenti al ciclo *I segreti di Milano*. Drammi scritti in un italiano così fortemente impastato col lombardo che al momento dell'andare in prova con *L'Arialda* Paolo Stoppa non conosceva il significato di espressioni tipiche come «andare in camporella». «Un idioma evidentemente terragno, che sa di nebbie e di gelo invernale, un idioma dalle robuste sonorità gutturali, duro, vagamente barbarico», come lo

definisce Renato Palazzi, scopre in quei primi anni '60 il proprio potenziale di specifico mezzo espressivo in teatro. Attraverso spettacoli come *El Nost Milan* di **Carlo Bertolazzi** al Piccolo (1955) e successivamente *Milanin Milanon* di **Filippo Crivelli** e **Roberto Leydi** (1962) al Gerolamo. Ancora non lo si sapeva, ma era un lavoro fondamentale che, accanto alle tante canzoni otto e novecentesche di radice popolare (e dunque in vernacolo), portava in scena brani di Emilio De Marchi, Carlo Dossi, Ferdinando Fontana, Carlo Porta, Carlo Emilio Gadda, Salvatore Quasimodo, Luigi Santucci e Delio Tessa e finiva per dimostrare quanto fossero teatrali o teatralizzabili il dialetto e la letteratura milanese. Del resto anche il cabaret che in quello stesso periodo aveva preso piede all'ombra della Madonnina in locali come il **Derby** o il **Nebbia Club**, portava alla medesima dimostrazione. Personaggi come **Enzo Jannacci**, **Cochi e Renato**, **Massimo Boldi**, **Teo Teocoli** hanno fatto del dialetto lombardo un elemento fondante del proprio modo di esprimersi in canzoni, monologhi e *sketch*. Fino all'imbastardimento e alla parodia, negli anni '80, di quello stesso dialetto meneghino nella lingua "terrunciella" di **Giorgio Porcaro** e **Diego Abatantuono**. Ma se un simbolo del teatro di lingua lombarda si deve davvero indicare, allora non si può far a meno di nominare la figura di **Piero Mazzarella**, l'attore che ha dato voce in mille circostanze alla drammaturgia in lingua milanese, sia che si trattasse di far rivivere la storica maschera del Tecoppa del Ferravilla al San Calimero, o di dar vita alle alte parole di *Vecchia Europa* del Tessa al Piccolo (2004), o ancora di calare nelle nebbie padane la scrittura shakespeariana rivisitata da Emilio Tadini nella *Tempesta* al Parenti (1993). Con la sua scomparsa nel 2013 sembrava che il sipario fosse calato per sempre sull'epoca d'oro della drammaturgia in dialetto lombardo, ma solo un anno dopo ecco arrivare sulle scene del Teatro Out Off un testo scritto in una strettissima parlata pavese da **Edoardo Erba**: *Vera Vuz*. Un lavoro quanto mai metaforico che pone al centro della vicenda una lingua quasi perduta che sulla faccia della terra conoscono e parlano solo in due… peccato che tra costoro sia in corso un'eterna lite e che da anni e anni non ci sia alcun discorso tra loro. Sarà questa la fine della lingua (milanese e non) nella vita comune? O sarà il teatro, ancora una volta, a creare un dialogo tra persone che si vogliono comprendere? *Sandro Avanzo*

La scarsa *auctoritas* del piemontese

Esiste un luogo comune duro a morire, ovvero l'equivalenza piemontese = dialetto da "montagnini", gente di poca cultura. Certo una parte di responsabilità è da attribuirsi ad alcune caricature televisive di successo, ma il peso maggiore del mancato utilizzo artistico del piemontese è da attribuire proprio alla scarsa fiducia nutrita dagli stessi teatranti nelle sue ricchezza e duttilità. È pur vero che in Piemonte non c'è stato un Goldoni, né un Eduardo e neanche un Testori, ma solo un provinciale cantore delle disavventure di un modesto impiegato – chi conosce Bersezio e il suo Travet? Ed è anche vero che, nel quinquennio 2010-14, l'amministrazione regionale affidata alla Lega Nord ha, se possibile, ridotto ulteriormente l'interesse degli artisti verso il dialetto e questo malgrado i fondi stanziati. In quel caso un certo snobismo di sinistra impedì ai teatranti di sfruttare quegli inattesi finanziamenti, magari proprio per rivitalizzare in senso contemporaneo il piemontese. Un'eccezione in questo senso è stato **Marco Gobetti** che, nel 2011, si aggiudicò il Premio per un testo teatrale nelle lingue del Piemonte, concorso bandito dal 1997 e fino al 2012 dall'Assessorato alla Cultura della Regione. *L'Anciové sota sal* si caratterizzava per un uso poetico e contemporaneo del dialetto piemontese, pur con qualche intermezzo di italiano. Un'ulteriore eccezione, poiché la prassi seguita da quegli artisti – **Laboratorio Teatro Settimo** *in primis* e poi **Beppe Rosso**, **Luciano Nattino** e la sua Casa degli Alfieri, il cantastorie **Claudio Zanotto Contino** – che dal territorio piemontese e dalla sua cultura – passata e presente, letteraria e popolare – attingono ispirazione, storie e personaggi, è quella di introdurre brevi e rapsodici inserti in dialetto all'interno di un testo scritto rigorosamente in italiano. Il problema vero, come già si accennava, è la limitata fiducia nell'*auctoritas* del piemontese. Una posizione giustificata anche dalla tiepida accoglienza, in primo luogo da parte dei critici, di esperimenti intelligenti quale quello realizzato da Marco Gobetti. Così avvenne nel 2012 anche per l'interessante *Admurese*, una sorta di melologo in cui filastrocche, scioglilingua, canzoni della tradizione popolare piemontese si mescolavano a testi tratti dall'opera letteraria di Cesare Pavese. Ne erano autrici e interpreti la cantante e musicista **Alessandra Patrucco** e l'attrice **Lorena Senestro**, creatrice qualche anno prima di una *Madama Bovary* che trasportava la triste Emma nell'alta borghesia del Canavese. *Laura Bevione*

In cerca di un'identità ligure

In Liguria, teatro dialettale rima con compagnie amatoriali: numerose, vivaci e eterogenee nell'età degli interpreti. In passato, però, al di là della dimensione popolare e comica, l'antica lingua è stata scelta per coniugare aspetti di costume e storici. In una manciata di esperimenti, ci si è provato **Tonino Conte** al **Teatro della Tosse**. Tre in tutto le produzioni: *Il silenzio di Genova* (1986-87), idea e regia di Conte e Nicholas Brandon; *Noi che sempre navighiamo* (2003-2004), dalle poesie di fine '200 dell'Anonimo Genovese sulla durissima vita della gente di mare; *La mia scena è Genova* (2007), da testi di autori vari tra cui Campana, Jarry, Luzzati, Ortese inframmezzati da canzoni popolari, proverbi e insulti "alla genovese".

Dagli anni '90, si attesta poi un altro filone dove la parlata ligure modella originali registri comici di alcuni esponenti della cosiddetta "scuola dei comici genovesi": dai **Broncoviz** (Marcello Cesena, Maurizio Crozza, Ugo Dighero, Mauro Pirovano e Carla Signoris) ai **Cavalli Marci** (Alessandro Bianchi, Luca Bizzarri, Fabrizio Casalino, Paolo Kessissoglu e Michelangelo Pulci) fino a **Enrique Balbontin** e **Andrea Ceccon**. In teatri e locali, fino alla ribalta televisiva (*Bulldozer*) e a YouTube, questi, ma anche altri, per esempio **Maurizio Lastrico**, propongono *sketch* che dosano accento, modi di dire, espressioni gergali, stravaganti metafore, sonorità e tirate alla Govi. Debolmente ma progressivamente, un processo di circuitazione dell'identità linguistica ligure si riavvia, con superamento del monopolio, peraltro meritevole, della scena amatoriale in cartellone al Teatro Garage, al Rina e Gilberto Govi (Bolzaneto) e, tra il 2004 e il 2011, al Teatro della Gioventù. Più recentemente, proprio a **Govi**, (nel 2016, il cinquantenario dalla morte), ha rivolto l'attenzione **Jurji Ferrini** producendo, *Colpi di timone* (Progetto U.R.T., 2014) e, per lo Stabile di Genova, *I manezzi pe majâ na figgia*: commedia degli equivoci dall'irresistibile incalzare tipicamente goviano. In entrambe le produzioni nessuna variazione al testo, di cui Ferrini ha voluto raccogliere l'eredità sonora e la precisa partitura comica. Unico accorgimento: un salto di ritmo. *Laura Santini*

In apertura, Franca Valeri e Alvaro Alvisi in *La Maria Brasca*, di Giovanni Testori, regia di Mario Missiroli (foto: Ledino Pozzetti).

Triveneto *is not Italy* indipendentismi teatrali a Nord-Est

Se la locomotiva veneta manca di un progetto unitario di recupero dell'identità linguistica e si affida all'iniziativa di singoli artisti come Paolini, Babilonia Teatri o Balasso, Trentino Alto Adige e Friuli Venezia Giulia scontano un eccesso di localismi e frammentazioni.

di Roberto Canziani e Massimo Bertoldi

Veneto: individualismi eversivi

Da un punto di vista storico, le lingue di area veneta sono state uno strumento fondante del teatro italiano. Con capisaldi che vanno da Ruzante a Calmo, da Goldoni a Gallina, passando per i ruoli della Commedia dell'Arte e per declinazioni linguistiche che si dipartono dalle più rustiche parlate padane e splendono nel veneziano vivo di una borghesia "serenissima". Fino il tramonto, nei dialetti di terraferma cari a Renato Simoni ed Eugenio Ferdinando Palmieri. O nella fluviale produzione di Gino Rocca. Eppure, diversamente dal napoletano (lingua che nel definire i caratteri primari della scena nazionale ha altrettanta rilevanza), le parlate venete non approfittano del rilancio che a cominciare dagli anni '80 del secolo scorso porta il teatro a ritrovare le lingue regionali.

Il Nord-Est si concentra su altri fronti: in primo luogo quello economico, di cui diventa in quegli anni il "modello". E non si accorge che il suo patrimonio teatrale (e di narrativa e di poesia) potrebbe agilmente essere inserito nel quadro delle rivendicazioni locali: il "venetismo", di cui si fa portabandiera a cominciare dal 1980 la Liga Veneta, movimento che nasce addirittura prima della Lega di Bossi e del suo carroccio lombardo, per confluirvi poi sotto l'insegna Lega Nord. Perché il motivo trainante del modello Nord-Est sono "i schei", come spiega bene Gian Antonio Stella nel suo inoppugnabile reportage del 1996 e perché questa «locomotiva d'Italia» non viaggia alimentata da un progetto unitario, ma spinta da migliaia di frammenti d'imprenditoria individuale. Più che sul recupero e la valorizzazione di tradizioni e culture locali, il venetismo si intestardisce dunque su piani eversivi di indipendenza, così che l'uso delle lingue venete in teatro non diventerà mai fenomeno, come invece accade in Sicilia, in Campania, in Toscana. Saranno piuttosto le ragioni e le storie dei singoli artisti, il loro andare in direzione opposta al *mainstream* del teatro delle istituzioni e dei gruppi, a far trovare alla lingua una sua strada, originale, individuale, speciale. **Marco Paolini**, per esempio, la trova in letture ed esperienze personali. In lui, l'immaginaria autobiografia si modella sulla narrativa del vicentino Lu-

igi Meneghello (*Libera nos a Malo* assieme a *I ragazzi della via Paal* diventa *Tiri in porta*), sul proprio vissuto (*Il racconto del Vajont*) ed esplode poi in una grande stagione di "provincia" (*Bestiario Veneto, Appunti foresti, Il milione – Quaderno veneziano*). **Giuliano Scabia** la accoglie invece come formula di una vagante sperimentazione linguistica (vagante è tutta la sua scrittura) e con essa torna a esplorare luoghi dove è nato (a Padova, 1935) nei suoi performabili approdi di poesia e di romanzo (*Il poeta albero, Nane Oca*). Di quella stessa *koinè*, ma nella variante veronese, fanno un uso terroristico Valeria Raimondi ed Enrico Castellani che, appena nati come **Babilonia Teatri**, vivisezionano le miserie del modello Nord-Est ripetendone pari pari gli slogan e i luoghi comuni: uno *splatter* linguistico che via via si trasforma nei lavori successivi a *made in italy*. È lo stesso brodo culturale da cui raccolgono un concentrato provinciale Marta e Diego, i **Fratelli Dalla Via**, originari dell'Alto Vicentino. Dal loro primo titolo, *Piccolo Mondo Alpino*, discende una teatrografia che rispetto ai lavori della coppia precedente riduce la dose caustica, a favore di una più tranquilla socio-passeggiata ludica (*Mio figlio era come un padre per me*, *Drammatica elementare*).

Oltre ai singoli creatori, segna un percorso interessante anche l'istituzione (o piuttosto il *pool* di istituzioni che nello scorso decennio ha visto collaborare **Teatro Stabile del Veneto** e circuito regionale **Arteven**) nel recupero di quel "teatro minore" in lingua locale che ha caratterizzato la prima metà del '900 (Rossato, Palmieri, Simoni, spesso con la regia del veneziano **Damiano Michieletto**, per un affiatato e abbastanza stabile *ensemble* di interpreti tra cui spiccano Giancarlo Previati e Maria Grazia Mandruzzato), operazione che trova un corrispettivo nel "teatro maggiore" tradotto in veneto, come *La bisbetica domata* a cui si è applicato **Piermario Vescovo** per Stefania Felicioli e **Natalino Balasso**. A quest'ultimo va d'altra parte il titolo di cinico aedo provinciale, che con l'accento del delta padano inventa mitologie (*Ercole in Polesine, La tosa e lo storione*) e le contemporanee saghe dei "magnaschei" (*La cativìsima*). Un'attività che non trascura editoria, radio, cinema e televisione, un po' come comincia ora a fare un altro veneto *multitasking*: Andrea Pennacchi.
Roberto Canziani

Trentino Alto Adige, storia e impegno civile

Il Trentino possiede il dialetto, l'**Alto Adige** versante italiano invece no. Si parla un veneto-lombardo imbevuto di termini tedeschi italianizzati, per effetto dei flussi migratori sostenuti dal Fascismo e poi degli anni Cinquanta. In *Sinigo. L'acqua ci correva dietro* di **Andrea Rossi** (1998), racconto dell'insediamento italiano alle porte di Merano, si animano voci popolari di regionalismi padani, le stesse che si ritrovano nella storia dell'industrializzazione bolzanina trattata in *Acciaierie* di **Antonio Caldonazzi**, **Andrea Castelli**, **Sandro Ottoni**. Figura emblematica di questa mancanza di radici storiche è il *clochard* bolzanino del monologo *Polo Est/Ostpol* di **Mario Giorgi** (1990). Scopre le parlate del territorio e vive un rapporto di smarrimento schizofrenico con la comunicazione. In altre commedie la parlata popolare connota la condizione sociale del personaggio. In *Forse tornerai dall'estero* di **Andrea Montali** (2013) appartiene a un "vecchio" sessantottino emarginato, alcolizzato ma savio; in *Brattaro, mon amour* di **Paolo Cagnan** (2016) caratterizza il gestore del chiosco di würstel. Sostenuto da una ricca tradizione di testi dialettali a carattere amatoriale, il **Trentino** offre esempi più significativi. Nel repertorio del commediografo e attore **Andrea Castelli** dominano opere di ambientazione locale – dall'inaugurale *Sol* (1975) a *Oblò 2000* (1998), da *Cielo dipinto* (2000) e *Trentini & Trentoni* all'ultimo *Libere storie* (2014) – in cui la comicità narrativa si appoggia alla forza e vivacità del trentino. Esempi di calibrata alternanza tra italiano e dialetto sono il monologo di impegno civile *Ciò che non si può dire. Il racconto del Cermis* di **Pino Loperfido** e il successivo *La scelta di Cesare* (2015), in cui il trentino diventa conservazione della memoria storica.

In questa direzione si muove anche **Angela Demattè**. In *Avevo un bel pallone rosso* (2009), il linguaggio esprime scontri generazionali: il trentino è conservato dal padre di Margherita Cagol, moglie di Renato Curcio, che invece adotta l'italiano quando diventa terrorista. Il segno della rottura con la tradizione emerge in *L'officina – Storia di una famiglia* (2013), un testo corale in cui il linguaggio accompagna il cambiamento storico: al dialetto trentino, parlato quando la bottega era artigianale e guidata dal bisnonno Giuseppe, si sovrappone l'italiano, per sancire l'evoluzione industriale e la sua ricaduta nella comunicazione tra le persone, compromessa tra incomprensioni e silenzi. *Massimo Bertoldi*

FVG, statuto speciale, anche in scena

Territorio bifronte, quasi bipolare, il Friuli Venezia Giulia mostra già nella sua denominazione caratteristiche speciali. Che nel caso delle lingue si moltiplicano se si tiene conto che, tra friulano, triestino e sloveno, sono ben tre gli strumenti teatrali capaci di render conto di un tessuto culturale dove la nozione di identità, soprattutto linguistica, è stata per lungo tempo motivo di conflitto, se non di ostilità armata. Si sa che le regioni di frontiera sono particolarmente sensibili al problema.

La fluidità odierna assicura alla comunità slovena (provincia di Trieste e di Gorizia) un **Teatro Stabile** (attualmente inquadrato fra i Tric, per quel che riguarda l'intervento Fus) che solo dallo scorso decennio ha potuto stringere sinergie drammaturgiche (oltre che produttive) con lo Stabile pubblico di lingua italiana (**Il Rossetti**, Tric pure lui). Il quale, a sua volta, ha delegato l'esplorazione del campo dialettale a uno Stabile a iniziativa privata, **La Contrada**. È stato grazie a questa compagnia che si è sviluppata in circa 40 anni una drammaturgia in triestino, ma di impronta eminentemente conservativa, incentrata sulle mitologie imperiali-asburgiche. Alcuni testi scritti da Tullio Kezich e altri giornalisti (Roberto Curci, Pierluigi Sabatti) hanno provato a gettare uno sguardo sulle vicende e i costumi di una Trieste più recente.

La componente friulana (provincia di Udine e, in modo più sfumato, di Pordenone) trova nell'Arlef (Agjenzie regjonâl pe lenghe furlane) un paladino del purismo linguistico, sotto la cui occhiuta giurisdizione, tradotta anche in supporto economico, è difficile emergano o vengano almeno monitorati nuovi modelli espressivi. La strada tentata dalla compagnia **Teatro Incerto** (con il sostegno del **CSS Udine** – già Teatro Stabile di Innovazione del FVG), tende alla messa in scena dei modelli sociologici locali, spesso ritratti sul versante comico contemporaneo, ma teatralmente convincenti.
Roberto Canziani

In apertura, Natalino Balasso e Mirko Artuso in *Libera nos*, di Antonia Spaliviero, Gabriele Vacis e Marco Paolini da Luigi Meneghello, regia di Gabriele Vacis (foto: Giorgio Sottile).

Emilia Romagna, terra di poeti e contadini

La lingua dei padri racconta il presente trasformandosi in strumento teatrale. Un sistema di suoni e ritmi che recupera radici antiche in chiave letteraria come per Zavattini e Baldini, ma anche epica e politica come per Spadoni con il Teatro delle Albe.

di Giuseppe Liotta

Cesare Zavattini *e* **Tonino Guerra** sono stati gli scrittori che per primi hanno dato alla poesia dialettale emiliano-romagnola un riconosciuto valore letterario di rilievo nazionale. Ma che quella specie di poesia avesse anche una sua forza teatrale lo capirono bene Vittorio Franceschi che nel 1983 al Festival Asti-Teatro 5 propose un *collage* di brani in prosa e poesie zavattiniane scritte in luzzarese dal titolo *Monologo in briciole*, tuttora in repertorio, e **Ivano Marescotti** che con **Marco Martinelli**, nato a Reggio Emilia ma di adozione teatrale romagnola, propongono a teatro nel 1996 lo spettacolo *Furistir*, una raccolta di poesie di **Raffaello Baldini**, di cui nel 1993 avevano messo in scena il monologo teatrale *Zitti tutti*, probabilmente il suo capolavoro, scritto su espressa richiesta di Marescotti, il suo attore di riferimento che porterà anche in scena *Carta canta*, con la regia di Giorgio Gallione, e il testo postumo *La fondazione*, per la regia di Valerio Binasco. Dice Marescotti: «I personaggi nascevano dalle parole della poesia di Baldini, così come le varie situazioni e il ritmo delle battute. Io credo di averlo sottopelle, i suoi personaggi sono anche quelli a cui mi ispiro quando faccio cinema, le sue poesie sono dei quadri teatrali stupendi che mi "porto in scena" anche negli altri spettacoli». Per il Teatro delle Albe invece il dialetto fu una scelta precisa. Come scrive Martinelli, «il ruvido dialetto romagnolo fatto di terra e di suoni gutturali, "dialetto di ferro", come l'ha definito Ermanna che portava in dote la musica vibrante e antica del dialetto del suo villaggio, Campiano, segnando una via che si sarebbe rivelata decisiva per tutti noi». E poi, «l'italiano è per me una lingua pesante, una lingua straniera. Il dialetto ha un'altra musicalità, pur avendo una densità ferrosa, scaturisce in me con tutt'altra naturalezza. Ciò che mi guida è il ritmo. Il battito». L'utilizzo di una lingua che si abita fin dalla prima infanzia permette di lavorare in una maniera più ampia e profonda su questa nuova dimensione dello spazio scenico, per una "scena dialettale" – come scrive Marco Martinelli – epica, etnica, politica».

Altro momento fondante, l'incontro col poeta **Nevio Spadoni** di cui nel 1995 Martinelli mette in scena il monologo in dialetto ravennate *Lus*. «Sono cresciuto nel dialetto come prima lingua – dice Spadoni – in uno dei tanti dialetti della Romagna; dalla poesia di misura breve dei primi lavori, sono giunto al teatro. Nell'esperienza del teatro tradizionale romagnolo il monologo ha rappresentato una novità. In *Lus* (*Luce*), il primo, scritto su una figura di donna realmente vissuta in Romagna a cavallo fra '800 e '900, la protagonista ha una parola tagliente, quasi pietra, e mentre scrivevo, già me la raffiguravo scagliata in scena dalla voce politonale di Ermanna Montanari. Anche per la successiva *L'isola di Alcina* si deve a Ermanna la plasticità della figura sulla scena. Alcina è infatti un essere pietrificato nella sua pena, e anche questo, come *Lus* è un lamento, una maledizione. La lingua stessa muta sembiante; da quella ariostesca passa a un dialetto duro, selvatico, e l'attrice ha saputo interpretarla con voce incaponita, acidula, sprezzante, ma anche con toni intensamente lirici». Parliamo infine di *E' bal* (*Il ballo* che completa la sua ideale trilogia): «Ho voluto cucire quest'ultimo lavoro su Roberto Magnani, giovane attore del Teatro delle Albe. Considero *E' bal* un *divertissement* o gioco linguistico, buffo e amaro nel contempo, e come mi ha scritto Sandro Lombardi, si tratta di «un crepitio di voci, la percezione della vocalità popolare… in una lingua misteriosa restituita su due piani paralleli e distinti: quello di una spontaneità naturale, e quello di una raffinata rielaborazione poetica».

E Bologna? Si consola col passato, con le commedie dialettali portate in scena dalla Compagnia di **Arrigo Lucchini**, erede della grande tradizione teatrale bolognese che ha avuto in Alfredo Testoni il suo più illustre capostipite, e in **Massimo Dursi**, drammaturgo, un occasionale e raffinato successore. Negli anni '70 **Dino Sarti** riempiva Piazza Maggiore e i teatri più importanti della città con i sui spettacoli-cabaret in dialetto bolognese. Memorie lontane, che rimandano al Teatro dei Burattini, alle maschere di Fagiolino e Sganapino dove il dialetto bolognese è la lingua madre di quegli spettacoli per bambini. Proprio nel corso di questa stagione teatrale viene ripreso da **Vittorio Franceschi** e **Giorgio Comaschi** il loro spettacolo scritto in dialetto bolognese *Fagiolino e Biavati, caduti dalle nuvole*, classe teatrale 1995. Ma, il corpo (comico) dialettale per eccellenza è quello di **Alessandro Bergonzoni** (vedi articolo di Stefano Bartezzaghi a pag. 30) che, pur non facendo nessun uso del dialetto felsineo, coi suoi movimenti, gesti, suono della voce, "parla" un dialetto petroniano che più stretto e riconoscibile di così non si può. ★

Ermanna Montanari e Giusy Zanini in *L'isola di Alcina*, di Nevio Spadoni, regia di Marco Martinelli (foto: Silvia Lelli).

Toscana, ribelle e anarchica

Le tante lingue della terra di Dante hanno generato drammaturgie diverse tra recupero di memorie rurali e sfrontata affermazione della propria identità. Mentre per le giovani generazioni il dialetto è vettore di sperimentazioni originali.

di Francesco Tei

Metà anni Novanta: sulla scia della scoperta, da parte della critica e non solo, delle potenzialità di una nuova drammaturgia fortemente legata alla vitalità problematica delle parlate regionali, nasce – in Toscana – un festival specifico, "Delle lingue del teatro", che dopo la prima edizione (inevitabilmente dedicata alla Napoli del cosiddetto "dopo Eduardo") si occupa, il secondo anno, proprio della Toscana. Creato da Luciana Libero, il festival – che avrà, purtroppo, breve vita – è realizzato da Arca Azzurra Teatro, la compagnia dell'autore e regista **Ugo Chiti**. Proprio lui è l'uomo che sembra avere definitivamente "lanciato" una nuova drammaturgia regionale toscana, con i suoi drammi che raccontano un «popolo», «la terra e la memoria» in una lingua non fiorentina ma chiantigiana, l'unica possibile e adatta per storie che sembrano legate inscindibilmente a una realtà precisa (esclusivamente o quasi appartenente al passato…) e a personaggi propri di questa sfera popolare e rurale nella quale si svolgono vicende aspre, crude, traumatiche. Ecco *La provincia di Jimmy* (1989), *Allegretto (perbene ma non troppo)* (1987), *Paesaggio con figure* (1993), i testi del Chiti "classico", quelli più fortunati e acclamati. In realtà, l'autore-regista toscano era partito da esperimenti ancora più radicali come lo straordinario *Volta la carta…. ecco la casa* (1983), o *Carmina vini* (1984), che riportavano addirittura alla miticità di un passato arcaico (*Carmina vini*) o animistico-antropologica (*Volta la carta…*).

Nel 1986, Chiti scrive con e per Alessandro Benvenuti un'altra pagina importante del percorso del teatro "in lingua" della Toscana, *Benvevuti in casa Gori*, che nel '95 sarà seguito dal non meno riuscito *Ritorno a casa Gori* e, anni dopo, dall'ultima "puntata" di questa trilogia, *Addio Gori*.

Il ricordo di *Benvenuti in casa Gori* non può, però, non ricondurci indietro e dove, effettivamente, sia nata la stagione della nuova drammaturgia toscana: e cioè dallo storico *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* che negli anni '70 fece conoscere e consacrò un "fenomeno" di natura e caratteristiche assolutamente nuove, quale il suo coautore (con Giuseppe Bertolucci) e unico interprete **Roberto Benigni**. Il toscano – non fiorentino – dell'aretino, ma pratese di adozione Benigni, è la lingua in cui prorompe la sbracatezza incontenibile di personaggi devastati da una condizione sociale e umana annichilente, viventi in periferie degradate, popolate solo da sottoproletari. Personaggi rifiutati da tutti, in particolare dall'altro sesso, che pure costitu-

isce per loro una vera e propria ossessione. Benvenuti riconoscerà, esplicitamente, il suo debito verso il *Cioni* rimettendolo, dopo il 2000, in scena come regista, con Bobo Rondelli protagonista.
Una toscanità maschia, ruvida, irriducibilmente vigorosa e sanguigna sopravviverà fino alla sua scomparsa negli spettacoli di **Carlo Monni**, inizialmente sodale e compagno d'avventura di Benigni (tra *Berlinguer ti voglio bene* al cinema e *TeleVacca-Onda libera* in tv). Disistimato da tanti ma anche incoraggiato e idolatrato da molti, Monni sarà un "animale" scenico libero e anarchico, inarrestabile, con assoli – magari accompagnati da musicisti – in cui proporrà un modo di fare spettacolo assolutamente unico, trasgressivo e travolgente, carnale, plebeo e colto, tra l'invettiva furibonda, la parolaccia e l'oasi di rude tenerezza o intensa, robusta poesia. A Monni possono essere accostati – ancora più aggressivi e violenti – i Due Mendi, **Massimo Ceccherini** e **Alessandro Paci**: orgogliosamente "primitivi", incontrollabili e provocatori, affiancheranno – non a caso – Monni in un incredibile, sbracato, genialmente triviale *Pinocchio*.
Sulla comicità teatrale in chiave (e quindi in lingua) toscana hanno lavorato e lavorano una serie di solisti o gruppi che sarebbe ingiusto non ricordare: dal già citato **Andrea Cambi** al team della trasmissione tv *Vernice fresca* da cui sarebbe emerso, oltre a quello di Pieraccioni, il talento indiscutibile di *showman* da grandi pubblici di **Giorgio Panariello**. Sul versante femminile, ecco **Anna Meacci**, **Katia Beni** e **Sonia Grassi** (dentro e fuori dal trio Le Galline) e la straordinaria fantasista e *show-woman* teatralmusicale **Maria Cassi**, le cui qualità mimiche e comiche trascendono i confini di una impostazione anche solo d'impronta regionale.
Spostandosi sul terreno delle giovani generazioni impegnate nel teatro etichettato come di "ricerca" – detto de **I Sacchi di Sabbia**, che in *Piccoli suicidi in ottava rima* hanno cercato di recuperare il linguaggio e la scrittura popolare dell'antico "maggio" drammatico lavorando con i componenti della sopravvissuta compagnia "Pietro Frediani" di Buti – una scrittura drammaturgica di cui la "lingua" e la parlata toscana costituiscono l'elemento fondamentale è quella degli **Omini**. Nel loro itinerario creativo hanno portato in teatro in vario modo una toscanità "altra", moderna, non solo comica, ma acida, a momenti sgradevole, "scorretta". Adatta a rispecchiare un mondo pittoresco ma grottesco, privo di buoni sentimenti e di luce (vedi i recenti *La famiglia Campione* e *Ci scusiamo per il disagio)*. Peraltro, gli spettacoli degli Omini nascono da un periodo di approfondita frequentazione personale e diretta con realtà umane (piccoli paesi, ma anche le stazioni e la loro gente) nelle quali i quattro giovani attori-autori compiono una sorta di *full immersion* con reperimento di spunti, elementi e materiali che vengono successivamente rielaborati, contribuendo a dare un colore e un'essenza linguistica "autentici" a quello che verrà poi scritto, o reinventato, per la scena.
Non sarebbe completa, la nostra panoramica, senza citare la realtà di "opera collettiva" degli "autodrammi" del **Teatro Povero di Monticchiello**, il paesino della Valdorcia diventato famoso proprio per i suoi spettacoli teatrali estivi. Spettacoli, appunto, scritti, preparati e poi recitati dalla gente del posto: una comunità appartata, ex-contadina che, da ben cinquant'anni racconta tuttora se stessa, la sua storia e realtà, il suo presente, il suo passato, i suoi concreti problemi, dubbi, smarrimenti; e il suo punto di vista sul modo di vivere di oggi. Il tutto reso in una "lingua" che cambia a seconda dell'età e delle caratteristiche umane e sociali dei personaggi, e che a tratti è difficile da intendere anche per un toscano che non sia della zona. Un'esperienza simile, fresca e gustosissima, è tentata da una ventina d'anni anche ad **Anghiari** con la *Tovaglia a quadri*: spettacolo più musicale e nel complesso più comico di quello di Monticchiello, ma ugualmente interessante anche in quanto lavoro su una drammaturgia dialettale. Qui gli autori hanno un nome e un cognome: sono **Andrea Merendelli** e **Paolo Pennacchini**. ★

UMBRIA

Filippo Timi, il dialetto per raccontare i propri demoni

Filippo Timi: autore dialettale. Non certo la prima cosa che viene in mente. Il successo da superstar cine-teatrale si cura infatti poco di regionalismi e gavette. Peccato. Perché i lavori che hanno al loro interno una qualche matrice umbra, rimangono fra i suoi risultati più convincenti. Fin dal 2005, data spartiacque, giusto al termine della lunga collaborazione con Giorgio Barberio Corsetti. È in quell'anno che debutta *La vita bestia*, adattamento teatrale di *Tuttalpiù muoio* scritto a quattro mani con Edoardo Albinati. Ha le stigmate del *cult* ancor prima di essere visto. E fa il botto. Un botto in umbro. Inquieto, solitario, la voce grossa della provincia, in calzini corti, canottiera e mutanda: così Timi si presenta alle folle, quasi libero da quella tensione seduttiva che gli mangia l'anima. Come la paura per Fassbinder. Un autoritratto viscerale, straziante nella sua comicità, genuino. E quale lingua migliore per raccontarsi se non il dialetto di casa? Scelta comune a tanti per raccontare i propri demoni. Come fosse un interruttore da schiacciare per terminare lo scherzo, la finzione della maschera.
E non a caso quell'umbro spurio, altalenante, ritorna in altri due lavori molto diversi fra loro, ma in cui la portata personale mantiene un valore portante e ineludibile. Su tutti il recente *Skianto*, coprodotto nel 2014 dal Franco Parenti con lo Stabile dell'Umbria, altro monologo a trasfigurare ricordi, simboli, dolori. Struggente e centrato, quasi una boccata di ossigeno drammaturgica dopo la confusa bulimia del *Don Giovanni*.
Più ramificate le motivazioni in *Giuliett'e Romeo. M'engolfi l'core, amore*, anno 2011, di nuovo per lo Stabile dell'Umbria. Dove Timi incrocia dialetti distanti, spingendo quel che rimane di Shakespeare verso un immaginario *kitsch* e anarchico. Il progetto è audace, il linguaggio cerca di sostenerlo con una policromia divertita. Più che le radici, qui emerge con forza la volontà di rilettura, di forzare la mano all'autorialità. Tre esempi corposi. Che nella complessità di una carriera sempre più difficile da decifrare (almeno a teatro), offrono la sensazione che il dialetto sia per Timi una sorta di solida àncora alla quale aggrapparsi nel momento del bisogno. A ripulir testa e drammaturgie. **Diego Vincenti**

Filippo Timi in *Giulett'e Romeo.*

Nel ventre di Roma tra vecchio e nuovo

Non solo stornelli, farse e parodie. Sdoganato da Luigi Magni e Gigi Proietti, il vernacolo della capitale si rilancia grazie ad Ascanio Celestini, che ne fa una lingua d'avanguardia per scavare nelle inquietudini dell'oggi, e agli anti-eroi popolari di Gianni Clementi.

di Rossella Battisti

In principio non fu, ovviamente, **Ascanio Celestini**: lunga è la tradizione del romanesco che risale alla fine del Trecento con la comparsa dei primi testi dialettali. Ma certo all'affabulatore di Morena, sperduta periferia della capitale, si deve un sobbalzo di vitalità teatrale per questo dialetto – molto meticciato, invero, e suscettibile di variazioni dalle radici giudaico-romanesche, oggi quasi impossibili da trovarsi allo stato puro. Tuttavia è proprio questa libertà di movimento all'interno di un idioletto a permettere a Celestini lo svincolarsi definitivo dal ghetto di farse e parodie minori per farsi lingua (quasi) di avanguardia. La sua si trasforma in parlata per racconti sull'oggi, o per monologhi che frugano nel passato e riportano la nostra storia con quel tono intimo che solo il dialetto sa trasformare in lessico familiare – e non esclusivamente per romani doc. La popolarità di Ascanio – in scena e per altri media, tv, radio, giornali – ha reso accessibile e legittimo il romanesco come scrittura per commenti e riflessioni, da Pasquino contemporaneo. Spingendosi più in là persino di **Luigi Magni**, arguto cesellatore di affreschi romani, che nel 1962 proprio collaborando alla sceneggiatura di *Rugantino*, commedia musicale di Garinei e Giovannini, si apprestò a diventare esperto cesellatore di personaggi della Roma papalina dell'Ottocento. Sue le regie di film come *Nell'anno del Signore* (1969) e *In nome del Papa Re* (1974), di grande impatto popolare grazie anche a Nino Manfredi. Né possiamo non riportare qui uno spettacolo come *A me gli occhi, please* di **Gigi Proietti** che ha fatto entrare nell'immaginario collettivo una collezione di varia romanità e che rappresenta l'erede più popolare della tradizione petroliniana.

Su un altro versante - ugualmente importante per il *revival* di quella che è stata l'eredità artistica del romanesco - va segnalato il delizioso spettacolo musicale che **Nicola Piovani** confezionò più di dieci anni fa e che continua ad avere spazio nei cartelloni: *Semo o nunsemo*, serata di canzoni e stornelli che riprendeva il sapore della Roma ai tempi delle fraschette e del festival della canzone di San Giovanni. L'omaggio è fin dal titolo che richiama il cavallo di battaglia di Romolo Balzani che di quella tradizione fu araldo indiscusso.

Ben Hur

Per dovere d'informazione segnaliamo che sono tuttora in attività nella capitale teatri dedicati al repertorio vernacolare come il **Rossini**, inaugurato nel 1874 da Adelaide Ristori e quasi subito con un cartellone virato su testi dialettali (vi si esibirono, tra gli altri, Giggi Zanazzo, Filippo Tamburi e Leopoldo Fregoli). Riportato in auge negli anni Cinquanta dopo un periodo di decadenza da Checco Durante, oggi prosegue l'attività con Alfiero Alfieri. A Fiorenzo Fiorentini, che diceva di rifarsi al Belli e a Petrolini e non al dialetto, si deve l'apertura di due spazi scenici dedicati nel cuore di Testaccio. Unico teatro stabile di tradizione romana comica è invece il **Tirso de Molina** diretto da Achille Mellini.

Tornando invece al nocciolo del nostro tema – la rivitalizzazione del dialetto come lingua teatrale –, tra gli autori più in vista c'è **Gianni Clementi**, a cominciare dal *Cappello di carta*, storia di una famiglia operaia negli anni '40 a Roma (interessante notare che nei vari allestimenti fatti di questa commedia le sfumature linguistiche sono state adattate alle situazioni: siculo-romanesco per il debutto a Catania, sfumature umbre per quello a Perugia). Cooptato come drammaturgo da **Paolo Triestino** e **Nicola Pistoia** ha scritto per loro *Ben Hur, Fausto e gli Sciacalli*, fornendo una "consulenza" linguistica a Edoardo Erba per *Muratori*, sempre per la coppia Triestino/Pistoia (per i quali Erba ha firmato in seguito anche *Trote*). «Avevamo sempre avuto il desiderio di nobilitare il romanesco – spiega Triestino – dialetto trattato spesso solo per il cabaret. E ottenere un sapore di verità per storie che hanno per protagonisti gente semplice, persone che abitano nella periferia della capitale e non parlano certo un italiano perfetto». La scelta ha pagato e non solo a Roma: a Trieste spettacoli come *Ben Hur* e *Trote* sono stati tra i primi in classifica come preferiti dal pubblico. Triestino e Pistoia hanno recuperato in lettura scenica anche *Li romani in Russia*, poema autobiografico in versi di Elia Marcelli che racconta la sciagurata campagna tra il 1941 e il 1943 in cui persero la vita più di duecentomila italiani (poema poi ripreso in spettacolo da Simone Cristicchi con la regia di Alessandro Benvenuti). A riprova del fatto che, sotto una penna ispirata, anche il romanesco sa diventare epico. ★

Sul grande palcoscenico di Napoli dove la lingua è un esperimento sociale

Da Viviani ed Eduardo, i padri della scena partenopea del '900, alla rivolta antiborghese di Patroni Griffi, dalla tradizione riscoperta da De Simone alle invenzioni polisemiche della nuova drammaturgia, all'ombra del Vesuvio tutto è teatro.

di Stefania Maraucci

La gatta Cenerentola

Nella storia del teatro napoletano, scrittura e pratica della scena sono andate quasi sempre a braccetto: se si pensa soltanto al Novecento (ma si potrebbe andare molto più indietro nel tempo) lo confermano – fra le tante – le esperienze artistiche di Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, De Simone, Santanelli, Moscato, Ruccello, Cappuccio, Borrelli. Autori-registi-attori rappresentativi di modi di scrivere e fare teatro diversi tra loro, ma specialmente, da un certo momento in poi, accomunati dall'esigenza di fare del dialetto la chiave di volta di sperimentazioni audaci e talvolta irriverenti, in grado di renderlo un formidabile strumento di scandaglio del reale come pure di denuncia sociale.

Sia **Raffaele Viviani** che **Eduardo De Filippo** (per partire da quelli che si possono considerare i padri del teatro napoletano del Novecento), prendendo le mosse da un esercizio scenico "patrimonio di famiglia", approdano, seppure con esiti differenti, a una letteratura drammatica scritta a partire dalla scena e per la scena, nella quale l'integrazione fra oralità e forma letteraria, fra gestualità e scrittura risulta perfetta. In tal senso, l'uso del dialetto, che all'inizio, per entrambi gli autori, più che una scelta poteva costituire un motivo di continuità con la tradizione, diventa gradualmente un'esigenza molto precisa, finalizzata proprio all'incontro fra teatralità orale e scrittura individuale d'artista. Dinanzi a un panorama teatrale caratterizzato da costanti opposizioni fra vari movimenti artistico-letterari, fra tradizione italiana e dialettale, fra esperienze di scrittura e di spettacolo, fra gestione attorica e registica della rappresentazione, Viviani ed Eduardo riescono a conciliare posizioni antitetiche, attraverso le loro drammaturgie e le messinscene dei propri testi, ma, soprattutto, attraverso la loro personale recitazione. Ma in Eduardo l'essere nello stesso tempo autore, regista e interprete del proprio teatro, nel tempo, ha delineato un intento ben preciso: quello di reinventare la tradizione drammaturgica napoletana per aprirla a tutte le possibilità di senso del presente e del futuro in modo da creare la commedia universale, senza epoca, recitabile in qualsiasi tempo e in qualsia-

si luogo e quindi immune dal pericolo di risultare superata o anacronistica. Così, se in Viviani il dialetto è popolare, gergale, musicale, fortemente idiomatico e ricco di soluzioni linguistico-espressive dal valore poetico pari a quello del più rappresentativo teatro europeo tra le due guerre – ma proprio per questo complesso e spesso di difficile comprensione, tanto da comprometterne il pieno successo presso il pubblico come pure la fortuna postuma – in Eduardo, al contrario, il dialetto si italianizza per assecondare il naturalismo della sua drammaturgia e renderla agevolmente fruibile a un pubblico non solamente napoletano. Italiano e dialetto, nelle commedie di Eduardo, convivono con fluida naturalezza, esattamente come accadeva e tuttora accade negli ambienti della piccola e media borghesia napoletana. Una scelta che, se in epoca fascista era stata dettata soprattutto dalla necessità di non contravvenire alle ottuse prescrizioni antidialettali, in anni successivi, si è rivelata necessaria all'autore per favorire la diffusione su scala nazionale delle proprie opere, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione, radiofonici e televisivi.

Peppino l'anticonformista

Un teatro quasi sempre imperniato sulla famiglia, gratificante e consolatorio, quello eduardiano, al quale, a partire dagli anni Cinquanta fa da contraltare l'esperienza di **Giuseppe Patroni Griffi** (da citare i suoi *In memoria di una signora amica*, *Persone naturali e strafottenti*, *Cammurriata. Canti di malavita*) che, partendo da premesse non troppo distanti da quelle di Eduardo, approda a una drammaturgia basata su storie di emarginazione e di diversità che riesce a rappresentare in tutti i loro umori, con la freddezza spietata di un analista e, al tempo stesso, la tenerezza di un innamorato. Autore anticonformista, spesso contestato e censurato per la scabrosità degli argomenti trattati, Patroni Griffi segna una vera e propria cesura contenutistica, ma soprattutto linguistica, nel teatro napoletano del Novecento per la sua sperimentazione espressiva e formale, finalizzata alla costruzione d'una lingua contaminata, un italiano eroso all'interno dal napoletano, esemplare del mondo rappresentato e voce di un'umanità in cui il registro alto e il registro basso si mescolano continuamente. La scelta di parole comuni e la formulazione "fratturata" delle frasi del suo parlato definiscono così uno stile capace di superare l'esangue italiano del teatro borghese restituendo alla scena un'immediatezza espressiva completamente nuova.

D'altra parte, la volontà di sottrarsi a un teatro convenzionale e oleografico trova dalla metà degli anni Sessanta espressioni sceniche altrettanto originali attraverso la sperimentazione di gruppi e singole personalità (da **Leo de Berardinis** a **Gennaro Vitiello**, dai **Santella** al **Circolo Artistico Politecnico** per citarne soltanto alcuni) che, in luoghi alternativi al circuito ufficiale, si propongono con scritture originali, repertori europei, utilizzando attori distanti dai modelli tradizionali.

La zampata di De Simone

In tale contesto fa la sua ulteriormente dirompente apparizione *La gatta Cenerentola* di **Roberto De Simone**. Frutto di anni di ricerca e di studio del patrimonio popolare e delle tradizioni orali e musicali del Sud Italia, quest'opera, che si serve del passato e della tradizione mitica e favolistica per parlare del presente, apre un orizzonte a nuove modalità espressive. Siamo nel 1976 e attori della più solida tradizione teatrale napoletana (vivianesca ed eduardiana), ma pure delle più recenti esperienze avanguardistiche, si misurano con la rielaborazione del seicentesco dialetto di Giambattista Basile e con il sapiente

Moscato: un idioma ancestrale per celebrare *eros* e *thanatos*

L'universo visionario di Enzo Moscato si popola di figure dolenti, deliranti, confuse nella loro sessualità. Le sue pièce si compongono tra ritmo e parola, una parola svuotata di senso ma intrisa di significati ancestrali. Moscato si impone all'attenzione nazionale nel 1985 con *Pièce noir* con cui vince il Premio Riccione Ater. Sono gli anni in cui il drammaturgo lavora al fianco di Ruccello. Tangibile l'ascendente artistico che l'autore stabiese esercita su Moscato, all'epoca insegnante di filosofia in un liceo napoletano che forse non sognava in maniera così prepotente il teatro. Ma l'assoluta peculiarità del suo teatro si delinea fin da subito. Pur conservando un impianto drammaturgico di tipo classico, che riprende forme e stilemi da tragedia classica, è la lingua a connotare e a caratterizzare i personaggi, ed è sempre la lingua a produrre effetti stranianti.

Nel napoletano dei primi lavori, molti termini desueti nell'uso corrente sono adottati con disinvoltura, rimandando a un passato prossimo archiviato. Attraverso le parole, prendono forma atmosfere e luoghi che rimandano agli anni della guerra e dell'immediato Dopoguerra, ma non sono mai ricostruzioni oleografiche. Un naturale quanto appassionato recupero della lingua dei bassifondi, dei vicoli più nascosti della città e del porto, del lirismo della canzone napoletana, ma anche un recupero della lingua barocca di Basile, consentono a Moscato di costruire *pastiche* linguistici, colti e popolari, per trame che si dipanano tra tinte *noir* e rosa, con cui sublima e celebra i temi di *eros* e *thanatos*. Attraverso giochi di metafore, schiude mondi vibranti di lucida follia, in cui i personaggi diventano figure retoriche.

La prematura scomparsa di Ruccello segna la scrittura di Moscato, i suoi impianti drammaturgici e la sua scrittura si frantumano e gli spazi in cui si consuma l'azione diventano luoghi dell'anima: è forse *Partitura* il testo che inaugura questa nuova stagione e che prosegue con la stesura di *Co'stellazioni*, *Lingua, carne, soffio* e *La psychoseparanoïaque, parmilesartistes*.

La lingua viene sempre più usata come una partitura musicale, il *pastiche* linguistico diventa sempre più articolato, all'idioma napoletano si mescolano sempre più frequentemente il latino e il greco, il francese e lo spagnolo, il tedesco e l'inglese: esempio macroscopico ne è *Cartesiana*. Il lirismo che da sempre anima il teatro di Moscato si impone sempre più deflagrante, dolente e il contenuto come la forma si consuma in una reiterazione di ossimori: cupo e solare, carnale e simbolico. **Giusi Zippo**

Enzo Moscato (foto: Fiorenzo de Marinis).

impasto di musica popolare (villanelle, moresche, tammurriate) e musica colta operati da De Simone. La parola, trattata come una sorta di reperto archeologico, viene rielaborata come agglomerato di sillabe, di vocali e valorizzata in tutte le sue possibili valenze ritmico-sonore, a volte anche indipendentemente dal suo significato. La fusione del linguaggio fiabesco con le sonorità arcaiche e popolari, con i codici mimici e gestuali configura una lingua come puro elemento fonico e musicale, capace di diventare, attraverso il corpo degli attori, estremamente materica, viscerale, sanguigna. Una drammaturgia sui corpi, dunque, quella messa in campo da De Simone, costruita per e sugli attori perché corpo e suono diventino un'entità unica, pur nella coralità della tradizione finalmente liberata da ogni forma di oleografia, ma soprattutto da quel buonismo piccolo borghese che per lungo tempo ne aveva svilito la ricchezza.

L'ulteriore rinnovamento del linguaggio teatrale, che si registra a Napoli a partire dagli anni Ottanta, dunque, non poteva prescindere dalle premesse gettate dalle esperienze di Giuseppe Patroni Griffi e Roberto De Simone: un'esigenza di rinnovamento avvertita, d'altra parte, anche nel resto d'Italia, mostrando la fisionomia d'una vera e propria rivoluzione formale capace di mettere in discussione il teatro ufficiale, tutto basato sulla parola, per restituire al gesto e all'immagine il giusto protagonismo.

Le donne sconfitte di Ruccello tra allucinanzioni e violenza verbale

Donne sconfitte, animate dalla «follia della normalità», contaminate da una solitudine dilagante, sono i personaggi che abitano le pièces di Annibale Ruccello. Personaggi che si muovono all'interno di una struttura narrativa da *noir*, condannati a una solitudine fisica ed esistenziale. Indicato come il capofila della Nuova Drammaturgia Napoletana, Ruccello lavora al fianco di Roberto De Simone dal 1975 al 1978 coadiuvandolo nelle ricerche antropologiche e seguendo la nascita de *La gatta Cenerentola*. Una formazione la sua che lo accomuna molto al musicologo napoletano più che a Eduardo. Di Eduardo in Ruccello non c'è più traccia, né nei contenuti, che si rifanno per tematiche e tensioni più a Giuseppe Patroni Griffi, né per forma. La comunicazione adottata per i suoi personaggi è infatti «più fonica che contenutistica», come spiegò egli stesso in un'intervista, ulteriore caratteristica che lo accomuna a De Simone, contrapponendo però al «musicale tornito» di questo artista il «musicale scassato» delle sue eroine.

Eroine che si muovono in un'atmosfera ambiguamente sospesa tra reale e immaginario, dove l'allucinazione è spesso confusa con la realtà, che adottano una violenza verbale pari all'aggressività delle circostanze esistenziali da cui vengono investite. Una lingua degenerata quella di Ruccello, ma anche una lingua inventata, dove lo stabiese, il suo dialetto natio, si mescola a quello dei paesi vesuviani, allo *slang* del napoletano, a quell'italiano imbastardito dalla sottocultura televisiva. Una lingua che caratterizza fortemente i suoi personaggi. Jennifer, Adriana, le mamme delle *Piccole tragedie minimali*, Ida di *Weekend*, si disvelano attraverso il loro idioma così rabbioso, sarcastico e allusivo.

Ruccello riesce a dare un tratto incisivo anche a personaggi che non hanno origini napoletane come l'Anna Cappelli dell'omonima pièce, che da Latina si trasferisce nella provincia di Orvieto. Dimessa e smarrita non può che esprimersi in maniera quasi infantile con un lessico semplice che tradisce una capacità di amare quasi elementare, con la paura della delusione sempre in agguato. Una paura che la condanna a una rabbia soffocata che esplode dirompente portandola a gesti estremi. Per Clotilde di *Ferdinando*, il suo testo più articolato, la raffinatezza dell'idioma coincide con una costruzione più sofisticata di storia e personaggi. La nobile decaduta di Lucanegro, confinata con la sua piccola corte in una villa vesuviana, si fa metafora della decadenza di una classe e di una tradizione all'indomani dell'Unità di Italia. **Giusi Zippo**

La triade del terremoto

Ma a distanza di pochi anni, la "triade" **Ruccello-Moscato-Santanelli**, individuata come iniziatrice della cosiddetta nuova drammaturgia napoletana o meglio ancora del "dopo Eduardo" – nata sulle e dalle macerie di quello spartiacque che è stato il terremoto del 1980 – impone ancora una volta un rapporto del tutto nuovo tra la scrittura (e conseguentemente la lingua) e la rappresentazione. I tre autori, sganciandosi dalla drammaturgia napoletana tradizionale, sperimentano codici comunicativi alternativi, oltre a portare sulla scena storie che, mettendo da parte qualsiasi oleografia, mostrano un'immagine di Napoli dalle tinte fosche, cupe e inquietanti, una città scenario di storie capaci di far emergere le zone più oscure dell'esistenza umana. Questa nuova tendenza non poteva non avere anche ripercussioni linguistiche e in particolare sull'uso del dialetto che questi autori (Moscato e Ruccello, in verità più di Santanelli) sottopongono a un vero e proprio ripensamento critico, avventurandosi in sperimentazioni coraggiose e ai limiti dell'oltraggio che esaltano la musicalità ma talvolta anche la cacofonia dell'idioma partenopeo. Sebbene in maniera diversa, ma con una forza creativa simile, la lingua di Ruccello e di Moscato trasforma il linguaggio fiammeggiante che descrive gli orrori quotidiani in scrittura poetica: un modo per immortalare quanto a Napoli si percepisce come anima, sensi, vita eccessiva. Nel teatro di Ruccello, la lingua non è mai esclusivamente veicolo di contenuti, ma piuttosto una sorta di materia plastica che prende forma dalla contaminazione di più codici, quelli multiformi del dialetto nelle sue espressioni spesso più infime, in primo luogo, ma anche quelli imposti dalla sottocultura di massa. La combinazione di questi due estremi linguistici genera una lingua definita dallo stesso autore «scassata, afasica, spenta, insignificante, appiattita, brutta», che si attesta come la cifra distintiva del suo teatro.

Di barocco degradato s'è parlato per definire la lingua di Moscato, una lingua nella quale la parola si moltiplica in maniera parossistica, facendosi sovrabbondante, mescolandosi con inglese, francese, spagnolo, latino per innescare una sorta di reazione chimica tra la stratificazione di culture che caratterizza la città di Napoli. Una lingua polisemica, frantumata, contamina-

ta, musicale, dunque, ma soprattutto capace di colmare le insufficienze della carne dell'attore.
Sebbene abitualmente accomunato a Ruccello e Moscato, Santanelli (autore, fra gli altri, di *Uscita di emergenza*, *Bellavita Carolina*, *Regina madre*) rappresenta un'esperienza linguistica e drammaturgica di segno molto diverso: il suo teatro, infatti, restituisce al testo la sua centralità tenendo insieme comico e tragico, passando senza soluzione di continuità dalla realtà al sogno, dalla visione alla follia, oscillando fra l'uso dell'italiano e del napoletano in forme al tempo stesso crude e caricate, dure e allucinate, ironiche e nevrotiche, perché affetti da nevrosi sono la maggior parte dei personaggi che lo animano. Santanelli, insomma, adatta come un guanto alle realtà da raccontare la lingua dei propri testi, specialmente quando mette a confronto classi sociali differenti, producendo situazioni che mettono a nudo le piccole e grandi ipocrisie di cui si si veste la quotidianità, evidenziandone i risvolti spesso paradossali e tragicomici, mediante una scrittura impietosa, capace di descrivere storie e personaggi in tutti i loro squilibri e disturbi, ma non per questo meno controllata: uno stile che non a caso ne ha fatto e continua a farne il commediografo napoletano più rappresentato all'estero, dall'Europa agli Stati Uniti.

Partiture sonore, ritmiche e carnali

Nel 1993, con *Delirio marginale* (Premio dell'Istituto del Dramma Italiano), fa il suo esordio come drammaturgo **Ruggero Cappuccio** rivelando una scrittura non lontana da quella di Ruccello e Moscato per le suggestioni linguistiche, per la visceralità, la sensualità e la musicalità della parola, per la visione di una Napoli fosca e torbida, ma orientata verso un'angolazione diversa che De Simone ha definito di «dissenso aristocratico». Refrattario a discorsi superficiali sull'interpretazione della contemporaneità napoletana, Cappuccio si è affermato come un intellettuale – scrittore, drammaturgo, regista, attore – segnato da quella malinconia creativa tanto presente nell'immaginario letterario, teatrale e musicale della cultura campana. Una malinconia che costituisce il registro della lingua utilizzata nelle sue opere, la cui fisionomia drammatica assume la forma di una partitura sonora, ritmica e carnale, tesa a raggiungere lo spettatore non attraverso una modalità cerebrale ma sensuale.
Nel 2005 il Premio Riccione punta i riflettori su un giovane autore destinato a rappresentare un vero e proprio "caso" nel panorama drammaturgico italiano: si tratta di **Mimmo Borrelli**, classe 1979, nato a Torregaveta, nei Campi Flegrei; l'opera premiata *'Nzularchia*. La motivazione della giuria, fra le varie considerazioni, definisce l'autore «giovanissimo e forsennato nella sua ambiziosa loquacità da inferno, uno scrittore furibondo, fluviale, forte, già importante, con un'acuta sensibilità linguistica e un coraggio da leone» e descrive la lingua usata nel testo come «barocca, lampeggiante, a tratti violenta, di quella violenza che è piatto prelibato nel pranzo succulento della vita».
Come in più occasioni ha spiegato lo stesso Borrelli, che dà quasi sempre voce ai suoi testi, l'uso del dialetto flegreo – carico di parole ai limiti della comprensione finanche per un napoletano - nasce dall'esigenza di scolpire, con umiltà artigianale, una sorta di linguaggio cifrato, che vesta a pennello le sue espressioni drammaturgico-emotive. Una lingua contaminata, antica e modernissima, le cui sonorità si fanno azione e, proprio per questo, risultano straordinariamente efficaci e comprensibili sulla scena. Una lingua, viva, autentica che non si limita a raccontare la realtà, ma che in qualche modo la rivela; una lingua che quando trova il supporto del verso (si pensi a *'A sciaveca*, poderosa opera in 190 canti e circa tremila endecasillabi sciolti, premiata col Tondelli nel 2007) si arricchisce di una musicalità e di un ritmo capaci di concretizzare immagini meglio di qualsiasi azione o scenografia. ★

I quattro dialetti dei Campi Flegrei per l'espressionismo barocco di Borrelli

Mimmo Borrelli si impone all'attenzione nazionale nel 2005, a soli 26 anni, anno in cui vince con *'Nzularchia* il Premio Riccione, a cui seguirà nel 2007 il Premio Tondelli, con la tragedia in versi *'A sciaveca*, e nel 2013 il premio Testori con *La Madre: ' i figlie so' piezze 'i sfaccimme*, una rilettura del mito di Medea.
La singolarità della sua drammaturgia colpisce fin da subito pubblico e critica, per originalità e potenza espressiva. La sua è la ricerca di una forma che lo porta a concepire un *pastiche* linguistico dei quattro idiomi, complessi e strutturalmente diversi per forme, cadenze e ritmo, dei Campi Flegrei. Parlate attraverso cui costruisce un linguaggio ricco di iperboli e metafore, una scrittura barocca lampeggiante e violenta. Le sue sono parole che travolgono e irretiscono come un fiume, capaci di comporre una scrittura fisica,improntata a un «espressionismo barocco». Un barocco che per certi versi lo avvicina a Moscato, del quale Borrelli si riconosce debitore, ammettendo gli espliciti rimandi ai primi testi del drammaturgo napoletano contenuti in *'Nzularchia*. Ma la carnalità delle sue opere vira poi lontano dall'elegia immateriale di Moscato. Delinea i personaggi attraverso la parola, insieme artificiosa e antica, con una musicalità compulsiva, ridondante e aggressiva che riesce a ricreare atmosfere, umori, sapori. Una parola abusata, scarnificata, su cui Borrelli indugia fino al parossismo. Come indugia sulle storie, che escono febbrili dalla sua penna.
La vicenda, come nella tragedia classica, prende forma da un antefatto conosciuto e al tempo stesso rimosso da tutti i personaggi. L'azione riporta alla luce la memoria della ferita originaria. I personaggi si rincorrono da un lavoro a un altro come le storie si dilatano fino a delineare nuovi copioni. Così i gemelli de *La Madre* sono i superstiti che in *Malacrescita* narrano la tragedia della loro famiglia: testi concepiti per la scena che assumono la tensione di una cerimonia laica officiata con l'ausilio della poesia. Una poesia vorace che non può prescindere dai luoghi che l'hanno generata. La naturale collocazione dei suoi lavori, infatti, spesso avviene all'interno del contesto paesaggistico e archeologico dei Campi Flegrei, come lo è stato per uno degli allestimenti de *'A sciaveca*, e come lo è per gli spettacoli che presenta ormai da due anni per il Festival itinerante, di cui è direttore artistico, Efestoval, il Festival dei Vulcani. **Giusi Zippo**

Campania, la fatica di essere contemporanei

Figlia di un Novecento ricchissimo, la drammaturgia del nuovo millennio sembra aver perso slancio e vitalità. Per trovare sussulti di innovazione bisogna uscire da Napoli, verso i territori flegrei di Borrelli o le periferie di Punta Corsara.

di Alessandro Toppi

«Si può dire che da qualche anno a questa parte - scrive Renato Palazzi in un articolo intitolato *Il sipario s'alza a Sud* (*Sole 24 Ore*, 3 dicembre 2006) – la fucina creativa della nostra scena sia inequivocabilmente il Sud, dal punto di vista geografico e non solo». Il riferimento di quell'articolo, come spiega Dario Tomasello ne *La drammaturgia italiana contemporanea*, è proprio «la *révanche* drammaturgica meridionale», interpretabile come ostinata «fiducia nella parola e nel testo». Vale anche per Napoli?

Per confrontarsi con le condizioni presenti della drammaturgia napoletana – per valutarne le voci e il tenore, l'incidenza e la forza – occorre preventivamente allontanarsi da Napoli, così da rivolgerle uno sguardo filtrato, meno partecipato e retorico possibile. È in questo modo che ci si accorge di un generale ristagno compositivo, reso evidente dalla propensione a ripetere formule e modalità già espresse in passato.

Freddamente si osservino gli albi d'oro delle sezioni "Drammaturgia" o "Testo" dei più importanti premi nazionali e – a partire dagli anni zero – ci si accorgerà che il rimando agli autori napoletani e campani è una rarità. Nessuna opera premiata dall'Ubu, per esempio, mentre il solo Mimmo Borrelli è meritevole invece del Premio Hystrio (2015), del Premio Riccione (2005) e del Premio Tondelli (2007). A questo dato se ne aggiungano altri: l'assenza napoletana dalle tre principali collane editoriali dedicate alla nuova drammaturgia (*Lo spirito del teatro* di Titivillus, *I testi* di Cue Press, *Fare testo* di Editoria & Spettacolo); una produzione saggistica – locale e nazionale – che si ferma a Eduardo e all'immediato dopo-Eduardo; l'accademismo locale e di settore che ha per soglia di studio gli anni Settanta e la costatazione che la locuzione "nuova drammaturgia" porta alla triade Enzo Moscato-Manlio Santanelli-Annibale Ruccello (*Il rito, l'esilio e la peste* del teatro napoletano, per dirla con Enrico Fiore) e, dunque, a una scrittura maturata un trentennio fa.

Napoli tra convenzione e repertorio

Non che a Napoli non si continui a scrivere per il teatro, sia chiaro, ma occorrerà ammettere che osservare il contesto cittadino nella produzione drammaturgica odierna significa scorgere visioni evocate con modalità di racconto vecchie, diventate convenzione. Si passi in rassegna l'ultima stagione del Nazionale: adattamenti, traduzioni e riscritture dei classici sono affidate a Santanelli e Moscato mentre nel Ridotto – ovvero nello spazio destinato alle "nuove drammaturgie e visioni sceniche" – l'unico testo in dialetto è stato *La reggente* di **Fortunato Calvino**: autore tutt'altro che giovane e, oramai, innovativo. Conseguenze di un mercato interno, sostiene Marta Porzio ne *La resistenza teatrale*, che permette «la sopravvivenza di un certo tipo di testi e di autori» diventati oggi un repertorio (soprav)vivente; colpa – tra l'altro – delle mancanze strutturali di una città e d'una Regione in cui i luoghi di sperimentazione artistica sono costretti alla sopravvivenza e latitano le opportunità formative (si pensi, in merito, alla Fondazione De Filippo, che ha tra le finalità inevase proprio «lo sviluppo del teatro contemporaneo» in termini drammaturgici).

Così – mentre Silvestri ha abbandonato città e scrittura – l'accumulo digressivo e frammentario di Moscato, la scrittura piana ed europea di Santanelli, il neobarocco musicale di Cappuccio sono indicazioni esegetiche che ancora risultano valide e che sono ancora impiegabili per un presente da intendere tuttavia come rimanenza del passato più che premessa al nuovo e al futuro. Un panorama di ricordi, scorci sbiaditi e macerie o di ambienti soliti – i quartieri di Moscato, gli interni di Santanelli e Cappuccio – è quindi la Napoli odierna del teatro ufficiale, quando non si dedica all'umorismo televisivo o alla commedia in italiano, basata sul gioco dell'equivoco e che appartiene alla commerciabilità artistica.

Non migliora questa situazione il teatro civile che – posizionate le sue storie nei vicoli proletari del centro storico, nei sobborghi cementificati o nei sottoscala abitati dalla criminalità di periferia – persevera col dettato realistico della *tranche de vie* (anche) lessicale, per cui il dialetto, impastato oggi da neotermini massmediali e lingua burocratico-legale, offre un campionario stereotipato di soprannomi, formule rituali di appartenenza, parole-chiave che servono a definire legami di clan e strategie di conquista camorristica. Non ha inciso **Roberto Saviano** i cui *Gomorra* e *Santos*, in collaborazione autorale e registica con **Mario Gelardi**, sono quadri teatrali interessanti più sul piano informativo e romanzesco che scenico. Non incide in termini d'innovazione linguistica la schiera di neo autori del cosiddetto "teatro della legalità" che si limita sovente a descrivere facendo cronaca giornalistica ed episodica o memoria individuale espressa in forma di monologo o dialogo a due, da recitare frontalmente, in uno spazio vuoto.

Napoli-città (si) parla, dunque, usando una scrittura ferma – nella migliore delle ipotesi – agli anni Ottanta.

La vitalità delle periferie

Dov'è il nuovo allora? Dove scorgere una vera contemporaneità nel rapporto tra territorio e lingua per la scena?

Per cercarne traccia occorre viaggiare oltre i confini comunali: verso Ovest, per esempio, e dunque in territorio flegreo, per ascoltare la poesia pluristratificata di **Mimmo Borrelli**, nella quale il napoletano è ingrediente tra gli ingredienti di un intruglio che vive soprattutto delle molte parlate territoriali (bacolese, puteolano, cappellese, procidano); oppure occorre viaggiare verso Est, seguendo prima gli stradoni squadrati di Scampia, periferia estrema dove **Punta Corsara** ha iniziato un'avventura che – riprendendo il modello della ricerca degli anni Sessanta – coniuga la tradizione fondendo locale (Petito e i suoi proletari extraurbani) all'internazionale ed eterno del teatro (Shakespeare, Molière, Blok). Ancora verso Est si può proseguire lasciandosi Napoli alle spalle, nel tentativo di scovare nuove inflessioni linguistiche del napoletano. Così mi capita una scoperta episodica, quasi accidentale: l'ascolto, in uno spazio *off*, di una cantilena acerrana, campionata seguendo i *beat* della musica rap: *Requiem a Pulcinella* s'intitola l'opera (ancora inedita per l'editoria, per la stabilità e la critica teatrale), l'autore si chiama **Damiano Rossi** e parla del dramma – fino a ora teatralmente rimosso – dell'inquinamento dovuto allo smercio dei rifiuti. Da Acerra, dunque, ovvero dal luogo che brucia e che puzza, viene una nuova forma di scrittura capace di assecondare l'andamento da riutilizzo ritmico che contraddistingue l'*hip hop* con la versificazione melica e la denuncia diretta di responsabili e complici, di vittime, testimoni omertosi e carnefici. Ad Acerra accade, confermando così quello slittamento geolinguistico che sta contraddistinguendo il Sud del teatro, che sempre più afferma non il dialetto del grande capoluogo, ma quelli dei piccoli centri e dei paesi che vivono all'ombra della città dominante la Regione.

Requiem a Pulcinella è l'esempio di una vitalità campana che va scovata setacciando gli altri luoghi della teatralità, lungo direzioni contrarie a quella offerta dalla stantia programmazione delle sale urbane di Napoli: ecco *Pisci 'e paranza*, per esempio, di **Mario De Masi** (segnalazione Premio Scenario 2015) che viene da Monfredane, in provincia di Avellino, o la visività quasi muta di **Teatro di Legno**, che cresce prova dopo prova a Caserta. E se il Damiano Rossi di *Requiem a Pulcinella* è stato allievo della Scuola Elementare del Teatro diretta da **Davide Iodice** all'interno d'uno spazio occupato – l'ex Asilo Filangieri – allora è giusto chiudere proprio con Iodice, da cui verrà (a gennaio) la sfida più interessante della prossima stagione drammaturgica napoletana: la ridefinizione dell'*Amleto* in *Mal'essere*, affidata agli esponenti di cinque tra gruppi o solisti dell'*hip hop* partenopeo. A conferma che il rinnovamento della lingua teatrale napoletana è destinato ad avvenire per extra-teatralità ed extra-territorialità. ★

In apertura, una scena di *Petitoblok*, di Punta Corsara (foto: Marina Dammacco); in questa pagina, Davide Iodice.

Da Lecce a Bari, il dialetto tra racconto e affermazione di sé

Da lingua quotidiana di tutti i ceti a sinonimo di ignoranza, il pugliese attraversa negli anni Settanta del Novecento un processo di riscoperta che arriva ai più recenti felici esperimenti di Kismet, di Sinisi e Santeramo, Mario Perrotta, Koreja e Fibre Parallele.

di Nicola Viesti

Furie de sanghe

Il dialetto pugliese non è mai stato, almeno sino agli anni Cinquanta del secolo scorso, la lingua solo del popolo o dei ceti più bassi. Era invece usato frequentemente da tutti almeno sino al momento in cui la scolarizzazione, che ebbe nuovo impulso dopo la seconda Guerra Mondiale, l'affermarsi del mezzo televisivo, che unificò in un solo idioma la nazione, il boom economico, che ebbe ripercussioni – anche se più deboli che altrove – anche in Puglia accentuando le differenze di classe, lo relegarono a linguaggio, non solo in disuso, ma da ostracizzare, segno di ignoranza e di appartenenza ai margini sociali. Un'avversione che si consolidò negli anni Sessanta e Settanta tanto da diventare preoccupante agli occhi di alcuni intellettuali che sentirono il bisogno, politico e sociale prima che culturale, di studiarlo e diffonderlo anche tramite il teatro. All'eclettico **Vito Maurogiovanni** si deve la scrittura di *Arche vasce* (*Arco basso*) che metteva in scena quadri di vita nella città vecchia di Bari con le sue tradizioni. Lo spettacolo fu rappresentato, nel 1974, dal Piccolo Teatro di Bari, una compagnia che solitamente si dedicava a testi di Arrabal, Brecht o Ionesco, riportando un enorme successo. In quarant'anni ha superato di parecchio le tremilacinquecento repliche dando inizio a un filone dialettale che ha contato epigoni a volte non privi di dignità ma, nella maggior parte dei casi, solo pretesti per grossolano divertimento.

Interessante il lavoro, tutto dentro la ricerca di una attualità del vernacolo, di **Giuseppe Solfato**. Uno dei suoi lavori, *Per donna sola* (1980), scritto in una lingua arcaica in parte di origine letteraria, per forza ed espressività, per attenzione al ritmo scenico, si rivela estremamente attuale. Di rilievo la collaborazione, negli anni Novanta, tra il **Kismet** e Marco Martinelli, che darà seguito a due spettacoli, *Uccelli* da Aristofane (1995) e *Miles* da Plauto (1997) tradotti in barese. La parlata si piega da un verso a rendere ancora più sapidi i sapori della scrittura classica e dall'altro a tinteggiare di accenni poetici due vicende che nella loro crudeltà rivelano mali perenni. Singolare l'uso del dialetto utilizzato dal **Teatro Minimo** di **Michele Sinisi** e **Michele Santeramo** che nel loro *Murgia* (2003) – come acutamente rilevò la giuria del Premio Scenario – adottano una lingua capace di descrivere l'elemento materico del paesaggio e che è attenta a riprodurne i suoni. Nel seguente *Vico Angelo Custode* il vernacolo sfiora i personaggi aiutando la loro caratterizzazione in una vicenda feroce di degrado e abbandono.

Nello stesso periodo un artista leccese, che ormai aveva posto le sue basi tra Bologna e Roma, sente il bisogno di affidarsi a un linguaggio che non aveva mai usato nemmeno da adolescente, il salentino. **Mario Perrotta**, con la collaborazione di Nicola Bonazzi, crea *Italiani cincali* e *La turnàta* facendone un'operazione esemplare. La scena diventa luogo di memoria, di storie che tendono a confluire nella Storia e si fa forte di un'espressività che va oltre la comprensione del testo ma diventa quasi segno autonomo, decifrabile a qualsiasi latitudine per una triangolazione di scrittura di estrema efficacia e di successo anche internazionale.

E, parlando di Salento, non si può dimenticare **Koreja** che con *La ferita* del 1998 mette insieme una babele di dialetti, uno per ogni personaggio della pièce, mentre usa *Il calapranzi* di Pinter per proiettarlo in un Sud avvelenato facendo dei due protagonisti – Ben e Gus – un calabrese e un salentino. Il loro incontro-scontro acquista uno spessore diverso e più misterioso. Belli i due lavori – sempre in salentino – di **Fabrizio Saccomanno** e **Francesco Niccolini**, *Via* del 2004 e, soprattutto, *Iancu* del 2010. Se nel primo il linguaggio ricorda una tragedia, quella di Marcinelle in Belgio e dei tanti emigranti italiani morti nel disastro della miniera, nel secondo le parole illuminano il ricordo dell'infanzia e dell'adolescenza, ostiche ma chiarissime per un racconto picaresco di poetica grazia. **Fibre Parallele** nell'inaspettato e potente *Furie de sanghe* (2010) e nell'episodio del giocatore dello *Splendore dei supplizi* (2013) usano un barese degradato, un suono ormai imbastardito che sembra aver perduto ogni dignità se non quella di gridare la propria esistenza, di affermare un residuo di autentica vitalità. Parole buone per favole cattive ma di fascino aspro e ambiguo, per personaggi alla deriva sul baratro pericoloso – e doloroso – della caricatura di se stessi. Nella *Beatitudine* del 2015 è la protagonista più anziana, Lucia, che ricorre a inflessioni dilettali. Sembra una lingua apparentemente più dolce ma svela una divisione incolmabile tra generazioni, ognuna alle prese con una propria tormentosa solitudine. ★

Calabria, un labirinto di suoni di memorie perdute e ritrovate

Dai primi esperimenti di Giancarlo Cauteruccio ai più recenti di Saverio La Ruina e Francesco Suriano, l'uso dei dialetti calabresi è guidato dall'esigenza di una verità espressiva che nasce come ricerca d'identità locale per divenire critica sociale.

di Paola Abenavoli

In principio fu **Teatro Studio Krypton**: **Giancarlo Cauteruccio**, nel 1990, inizia a utilizzare il dialetto calabrese in produzioni di respiro nazionale e in forma differente. Accanto alla sperimentazione visiva, affianca quella linguistica, usando il vernacolo cosentino (non si può, infatti, parlare di unica lingua regionale, né di unico territorio, molto sfaccettato e differente) come elemento che delinea i personaggi: la loro ermeticità viene evidenziata dalla lingua, arcaica, possente e fonte di memoria. Un lavoro proseguito con la versione di *Finale di partita* (tradotta da John Trumper), *U jocu sta finiscennu*, e con altre opere come *Panza, crianza e ricordanza*. Sempre Krypton – in questo caso, alla regia, oltre che in scena, c'è **Fulvio Cauteruccio** – produce, nel 2001, *Rocco 'u stortu*, scritto da **Francesco Suriano**, romano ma di origini reggine, e che si avvale delle musiche della band calabrese Il Parto delle Nuvole Pesanti, nell'ottica di un complessivo recupero identitario, iniziato in quegli anni. Suriano, insieme al cosentino **Peppino Mazzotta**, fonda **Teatri del Sud** e crea testi come *A cascia 'nfernali* e *L'arrobbafumu*, per proseguire poi con *Perché il cane si mangia le ossa*: i temi dell'emigrazione, del lavoro, legati anche attraverso il dialetto, che guarda un po' più a sud.

Ulteriore e determinante slancio a questa ricerca, a questo uso inedito della lingua calabrese (nonché al superamento dei confini, che avviene a partire proprio dalla Calabria) è indubbiamente dato da **Scena Verticale**: **Saverio La Ruina**, grazie soprattutto a *Dissonorata* e *La Borto*, realizza un lavoro di sperimentazione sul linguaggio, con il recupero di un calabrese-lucano abbastanza particolare, con la reiterazione di suoni e modi di dire, creando una musicalità che fa oltrepassare limiti territoriali o di fruizione del testo, rendendo il linguaggio parte fondamentale di un metodo espressivo, che si integra perfettamente con il gesto.

Parliamo di «suoni arcaici, sedimentati da millenni negli oggetti, nei luoghi e nelle gole di coloro che li abitano. Suoni che, a differenza dell'italiano, non appena pronunciati hanno la potenza di aprirti le porte di stanze abitate da entità, miti e credenze dove ci sono altre porte che ti conducono in altre stanze con ancora più porte – spiega La Ruina –. Un labirinto meraviglioso, in cui rischi di perderti se non cogli l'unità cui tutti sottendono. Ma l'utilizzo del dialetto – aggiunge – per me nasce in primo luogo dal fatto che i personaggi sono figure di estrazione popolare. Certo, avrei potuto ricorrere alla convenzione e utilizzare l'italiano, ma non volevo alcun diaframma che si frapponesse all'espressione della loro verità. Come volevo che gli accenti e i suoni trasmessi dalle parti del loro corpo, quelle stesse parti spesso offese, raccontassero della condizione di quelle donne ciò che a parole non poteva essere espresso. E come ultimo tassello, la gestualità non poteva che aderire spontaneamente a quei suoni». Suoni che ritornano anche in *Italianesi*: il protagonista conosce l'italiano solo nella forma dialettale, riportandone inflessioni e parole. Uno studio approfondito, dunque, in cui la lingua diventa tutt'uno con drammaturgia e messinscena.

Un lavoro che anche il co-fondatore di Scena Verticale, **Dario De Luca**, ha portato avanti, per esempio con *U tingiutu - Un Aiace di Calabria*: tra i protagonisti, esponenti di un nuovo teatro calabrese (che vede molti autori formatisi a Cosenza, altri all'Accademia d'Arte Drammatica di Palmi), che utilizzano il dialetto nelle loro opere, in forme diverse, spesso strumento di teatro sociale. Parliamo del cosentino **Ernesto Orrico**, autore del recente *La mia idea. Memoria di Joe Zangara*, e interprete di testi quali *Jennu Brigannu* (nato come produzione Teatro della Ginestra di Cosenza, compagnia attenta alla ricerca sul dialetto) della reggina **Vincenza Costantino** o *Panenostro* di **Rosario Mastrota**, autore anche de *L'Italia s'è desta*; e ancora, si inseriscono in questo percorso la compagnia **Rossosimona** di **Lindo Nudo** (Cosenza), da sempre impegnata nella ricerca sul linguaggio, **Dario Natale** con **Scenari Visibili** di Lamezia (che ha prodotto pure il pluripremiato *Patres*, scritto da Saverio Tavano); **Max Mazzotta** di **Libero Teatro** (Cosenza); **Nino Racco** (Bovalino); il gruppo reggino **Mana Chuma Teatro**. ★

Dissonorata

La prorompente vitalità della "scuola siciliana"

Da Martoglio a Pirandello, la Sicilia non ha mai perso la vena drammaturgica che ha in Scaldati il nume tutelare e che scorre viva in una variegata e molteplice rete, dal teatro d'attore di Caspanello, Romeo, Scimone, Petyx, al cunto reinventato da Cuticchio, Pirrotta ed Enia, alle ribellioni di Carullo-Minasi e Maniaci D'Amore.

di Dario Tomasello, Filippa Ilardo ed Elisabetta Reale

Quando Beckett spodestò Pirandello

Ci sono delle buone ragioni per credere che la cosiddetta "scuola siciliana" abbia avuto nei propri "maggiori" un antecedente destinato a misurarne la vitalità, a preconizzarne la fortuna?

Intanto, c'è da dire che è in riferimento specifico alla vocazione italiana alla drammaturgia dell'attore che cresce e si sviluppa il multiforme fenomeno di una "scuola siciliana", macroscopico *exemplum* nel novero di una straordinaria fioritura meridionale i cui frutti si vedono da più di dieci anni. Un decennio costituisce, forse, una parabola probante per tentare un primo bilancio di quello che è successo (e che sta ancora succedendo) nella scena isolana.

Quanto questa vicenda riguardi, anche e soprattutto, la ricerca di un linguaggio teatrale nuovo è presto detto e trova riscontro nella distanza notevole che può misurarsi tra gli artisti delle ultime generazioni e i due numi tutelari che avevano inaugurato il secolo scorso, come Martoglio e Pirandello, capaci di cambiare il corso delle cose, a partire da posizioni strategicamente diverse.

Nel contesto dei maestri, più o meno fedeli alla linea, del verismo (Verga, Capuana, De Roberto), **Nino Martoglio** finisce per smarcarsi dall'acre registrazione in lingua del repertorio dei cosiddetti vinti, scegliendo, al contrario, attraverso il più plausibile ricorso a un cantabile e mosso dialetto, la via di una rappresentazione spesso deformante e caricaturale. D'altra parte, **Luigi Pirandello** insegue nell'allucinazione del suo progetto teatrale, tra dialetto e lingua, il fantasma di una rivendicazione autoriale che è destinata a svaporare continuamente in uno dei cortocircuiti più ambigui e paradigmatici della storia tra autore e attore.

In questo senso, fatto salvo per Vincenzo Pirrotta che si è misurato un'unica, ma decisiva, volta con l'eccezione incandescente dell'episodio della *Sagra del Signore della Nave*, non stupisce che Pirandello e le sue vertiginose escursioni dentro e fuori il teatro, abbiano poco interessato i drammaturghi siciliani delle generazioni successive. Questi artisti sanno, come diceva Meldolesi, che la drammaturgia è piuttosto «un oggetto mobile tra attore e autore» e che lo spauracchio pirandelliano dell'autorialità contesa è una sfida che va colta proprio perché è perduta in partenza. All'ombra di un discorso drammaturgico, destinato tra l'altro a smontare la funzione dialogica come sopravvivenza di un'azione teatrale illusoria, riaffiora piuttosto la sagoma di Beckett come classico di un assurdo che a queste latitudini rintraccia inattese, e ancestrali, posture antropologiche.

Il silenzio, per autori come Spiro Scimone e Tino Caspanello, non rappresenta dunque una pausa ristoratrice, né l'intervallo paradossale entro il fluire di un ragionamento, ma un'acuta dissolvenza, una conflagrazione della parola che non può, non sa, né vuole darsi un assetto logico e allora semplicemente, e freneticamente, si ritrae fuggevolmente su se stessa. A maggior ragione, la scelta dell'italiano diverrà, sulla scorta dell'insegnamento beckettiano, la possibilità di imporsi una disciplina impossi-

bile nell'estenuante dilemma della costruzione di una lingua praticabile per il tempo lungo dell'incomunicabilità. Nel quadro di un più complessivo travaglio del dramma, la crisi del dialogo, come aveva capito un maestro tardonovecentesco come **Michele Perriera**, s'inserisce come riflesso preciso di una decostruzione dei rapporti di relazione e quindi del funzionamento dell'ordito.

In questo quadro, assume rilievo in rapporto a quello che è successo dopo, e soprattutto prima di **Franco Scaldati**, la funzione esercitata dall'artista palermitano quale anello mancante nell'evoluzione della storia recente del teatro siciliano, del linguaggio teatrale isolano. D'altronde, che nel novero dei siciliani, la posizione di Scaldati, sia defilata, quasi archetipica, è stato rilevato da Paolo Puppa: «Ma anche l'area siciliana sfoggia articolazioni di generi e pluringuismo. In tal senso, il più rappresentativo è certo Franco Scaldati, poeta e attore, il primo ad aver esportato al di fuori della regione la sua personale griffa, un sottosuolo viscerale e ideologico, fermentante lirismo *naif* e maledettismo sociale, disagi regressivi e gesti eccessivi, il tutto reso in una *koinè* esagitata, tesa a partiture sonore estreme». Un dato ancor più rilevante è rappresentato dalla cronologia. *Totò e Vicè* di Scaldati risale a quel fatidico 1993, l'anno in cui **Spiro Scimone** vince il Premio Idi con *Nunzio*. Sia il testo del palermitano che quello del messinese, segneranno profondamente la storia successiva del teatro meridionale e italiano, lavorando su una dimensione dell'assurdo, fortemente impregnata di umori popolari e isolani.

È questa l'unica linea plausibile, nell'azzardo di una genealogia di qualche respiro, che possa caratterizzare il retaggio della drammaturgia siciliana contemporanea? È difficile dirlo con perentorietà, ma, d'altra parte, certi esiti che vanno da **Tino Caspanello** ai **Maniaci d'Amore** e **Carullo-Minasi**, riprendono, sia pure nei testi in lingua, la vocazione al *nonsense* della sintassi sicula con un coefficiente d'inventività che supera, forse in nome di un ritorno al grande cosmopolita Beniamino Joppolo, qualunque stereotipia dell'assurdo più vieto. *Dario Tomasello*

Il dialetto come dialettica

Non un facile approdo, tanto meno una maniera, per alcuni degli autori della cosiddetta "scuola siciliana" il dialetto è stato un punto di partenza più che un punto di arrivo. Un tradimento, secondo quanto ebbe a dire pubblicamente Franco Scaldati, nel riferirsi a quegli autori che erano passati dal dialetto alla lingua, una questione più complessa nella realtà: la dialettica tra lingua nazionale e scelte dialettali implica il tentativo di creare una lingua nuova, che parte dal teatro e torna al teatro, che coniuga la parola scritta allo svolgimento dell'atto performativo, che sana la frattura tra oralità e scrittura, tra gesto, corpo e *logos*.

Attraversare i percorsi della lingua teatrale in Sicilia ci permette di riflettere su che cosa abbia rappresentato il dialetto per autori come Spiro Scimone, Tino Caspanello, Nino Romeo, Rosario Palazzolo, Sabrina Petyx, nella cui parabola autoriale ha costituito una linfa sotterranea fatta di suoni, di ritmi, di cadenze, intonazioni e intensità, di corpi, di mondi, di modi di essere, di modi di dire e non dire, tutti elementi in grado di far ritrovare il contatto con la vera e viva materia teatrale. Per questi autori il dialetto ha avuto una funzione contrastiva rispetto alla lingua omologata, quasi un'antilingua o «lingua della differenza» per citare Derrida, che non è mai calco naturalistico, che non ha niente di nostalgico, né di archeologico, tantomeno di decorativo.

Erano i primi anni Novanta quelli in cui il duo messinese **Spiro Scimone** e Francesco Sframeli, si imponeva sulla scena contemporanea con *Nunzio* (1994), mentre risale a *Pali* (2009) il passaggio verso l'italiano. Rimane come tratto distintivo il procedere dialogico ossessivamente litanico che perfora la comunicazione: sembra non dire nulla, ma il senso di quelle parole è percepibile solo in una modalità che il pensiero logico non può cogliere. Una creazione simbiotica quella del duo messinese, tra autorialità dell'attore e attorialità dell'autore, che ha come esiti una lingua che trascina il corpo, che diventa corpo verbale, «è il corpo dei personaggi che trova la parola» afferma l'autore.

Se in Scimone è ravvisabile un beckettismo raziocinante, in **Tino Caspanello**, sempre appartenente all'area messinese, il riferimento a Beckett si scioglie in un lirismo nudo, scarnificato. In *Mari* (2003) il siciliano è una lingua democratica, necessaria. Parole che nascondono più che spiegare, parole soppesate, che fanno appena emergere in superficie la profondità di cui sono intessute. La scrittura di Caspanello sente il peso del silenzio, della sottrazione più che dell'aggiunta.

Nino Romeo, voce isolata di una Catania ancora arroccata al dialetto folklorico di un certo Martoglio, che al massimo si è aperta al dialetto scanzonato di alcune messe in scena di Camilleri, è certamente una delle presenze con una autorialità dirompente nell'uso di un dialetto iper-realistico che coniuga carnalità e delicatezza. La ricerca di Romeo passa anche dall'acquisizione del dettato letterario di Domenico Tempio (*In petra*, 2003) e da ardite sperimentazioni dei dialetti gallo-italici (come in *Storia di Frangisca*, 1992). Se ci chiediamo cosa rimanga del dettato dialettale nei testi italiani, lo stesso chiarisce che «l'apprendistato del dialetto, necessario, ma non risolutivo, consente al drammaturgo di osare di più; il siciliano è una lingua materica, nella sua variegata multiformità sintattica, nella sua densità lessicale e metaforica, permette di parlare solo per immagini. Nessuna astrazione è consentita nel dialetto».

È una lingua anarchica, estrema ed estremizzata, il palermitano di **Rosario Palazzolo**, una lingua che è lacerazione, delirio, inganno. A partire da *Ouminicch'* (2007) passando per *Letizia forever* (2013) fino al più recente *Portobello never dies* (2015) il dialetto non è che uno dei tanti elementi che gioca semioticamente con gli altri elementi del linguaggio scenico. La sua lingua tanto più

sembra realistica tanto più diventa metafora di una realtà enigmatica in cui predomina il paradosso, una lingua indomabile che sonda in una marginalità umana, alla deriva da tutto, anche dalle coordinate spazio-temporali. Una lingua che inforca una sguardo distonico su un nulla inconoscibile, su una psiche prismatica in cui non esiste la verità.
Nella cifra stilistica della palermitana **Sabrina Petyx,** convivono almeno tre livelli di scritture in perfetto equilibrio tra di loro: quella performativa, quella drammatica e quella scenica: la sua è una scrittura che nasce da un rapporto profondamente osmotico con la scena, da cui parte e a cui tende. Fondativa l'esperienza con la Compagnia M'Arte, insieme al regista Giuseppe Cutino, con cui sviluppa una ricerca organica e coerente già a partire da *Come campi da arare* (Premio Scenario 2003), *Volevo dirti* (2006), *Ti mando un bacio nell'aria* (2012). Nella scrittura di Sabrina Petyx è il ritmo il più forte principio organizzatore del discorso e della sintassi, ancor più che il dialetto è la metrica palermitana nella lingua parlata che permette di raggiungere «una bellezza delle parole, una dolcezza della musicalità». «Scrivo con le orecchie» dichiara infatti l'autrice. A prevalere è il frammento e un andamento non dialogico in cui le parole diventano essenziali, il linguaggio, che non ha mai niente di mimetico, è sempre frutto di una raffinatissima rielaborazione estetica. *Filippa Ilardo*

Dal *cunto* al teatro di narrazione
Prima che il teatro di narrazione si imponesse sulla scena contemporanea con un ricco fiorire di narr*attori*, la Sicilia era già la terra del *cunto*. Sviluppatosi a partire dall'800 lungo la linea di quel ricco patrimonio leggendario che è l'epica-cavalleresca, orizzonte valoriale condiviso da un intero popolo, le sue origini affondano nella tradizione aedica e rapsodica dell'antica Grecia.
A trasportare il fenomeno in teatro è **Mimmo Cuticchio**, che, dopo un lungo apprendistato con Tommaso Celano, unisce l'antica tradizione del *cunto* a quella dell'opera dei pupi ereditata dalla famiglia, facendo dialogare tradizione e modernità. Tecnica che più si impara più deve essere dimenticata, i tratti performativi del *cunto*, la percussione del piede, la mimica facciale, i movimenti delle braccia con la spada di legno, la scansione fonico-ritmica che enfatizza i combattimenti, acquista in Mimmo Cuticchio, ultimo maestro cuntista-oprante ancora vivente, una vaporosa leggerezza di tocco.
Arte antica che non si tramanda ma si ruba, **Davide Enia** eredita dalle antiche affabulazioni popolari non solo la tecnica vocale, ma anche la capacità di trarre dalla memoria personale un racconto elevato a valore universale pur se venato di umorismo e parodia. Dall'epopea sportiva dell'Italia contro il Brasile nel mondiale dell'82 (*Italia-Brasile 3 a 2*, 2002), che trasforma gli eroi del calcio in paladini da epica cavalleresca, all'odissea di un ragazzino sotto i bombardamenti (*Maggio '43*, 2004), il racconto ha questo valore catartico che rielabora l'immaginario collettivo. Una lingua carica, che non scade nella caricatura, un dialetto che affiora e si rituffa nell'italiano, che ha il gusto della storpiatura come scarto. Uno smacco gravido di *humor* alla lingua corretta, normale, comune. «Di Palermo uso non tanto il dialetto – dichiara l'autore – quanto la base ritmica della sua parlata, quella che possiede il significato, il suono che accarezza e taglia allo stesso tempo, permette accelerazioni e rallentamenti».
A Palermo, città-simbolo per l'accecante convivenza di tutti gli opposti, è dedicato *Malaluna* (2004) di **Vincenzo Pirrotta**. Il suo invece è un dialetto tellurico, barocco, fatto da parole che traboccano, maestose e incontenibili che si saziano della loro sanguigna sonorità. Rapina anche lui a piene mani dalle tecniche del *cunto*, mescolandovi l'uso delle diatonie e del trimetro giambico, come nelle *Eumenidi* (2004), tradotte in un siciliano istintivo pieno di vitalità, o in *N'gnanzou'* (1999), frutto di un'interessante ricerca con i tonnaroti del trapanese che racconta, con immensa varietà di toni-sonorità-ritmi, il mondo atavico dei pescatori.
Se ci spostiamo dall'altro versante dell'isola è Catania la città-inferno che offre ispirazione politica alla ricerca autoriale di **Turi Zinna**. *Ballata per San Berillo* (2001) è una discesa negli inferi della città, una realtà così connotata che è possibile rappresentarla solo sotto la lente di uno smascheramento strutturale. Caratteristiche della sua scrittura sono l'articolata architettura in cui si moltiplicano i punti di vista da un lato e la ricerca sulla cantabilità ritmica dell'andamento sintattico che giunge a una versificazione dentro la stessa prosa. Il suo è un dialetto "citato", incastonato in una narrazione colta, tale da far convivere l'alto e il basso.
L'avanzare distruttivo della modernità ispira anche **Alessio di Modica**, di Augusta (Sr), che in *Zio Ciano Dream* (2007), affonda nella tradizione orale dei pescatori di Augusta, sfrattati dalla nascita del petrolchimico. Frutto di lunghe e rigorose ricerche, il suo teatro, che deriva in modo diretto dalla tradizione del *cunto*, è portatore di valori sociali e antropologici e veicolo di passioni civili, come in *Ossa* (2014), sulla figura di Placido Rizzotto. Tra gli epigoni di questo filone si può citare **Tindaro Granata**, di Tindari (Me), nel suo spettacolo d'esordio, *Antropolaroid* (2011) affastella una rigogliosa galleria di personaggi in velocissimi e

modernissimi *flash*, sfruttando tutte le potenzialità espressive di un dialetto arcaico e fuori dal tempo. *Filippa Ilardo*

Nuove generazioni in cerca d'identità

Testimonianza di un percorso di ricerca che guarda a una parola autentica e si fa corpo, l'uso del dialetto, o di un italiano fortemente cadenzato, nelle voci della nuova drammaturgia siciliana diventa spesso momento identitario, monade drammaturgica in rivolta contro l'incalzante imposizione di archetipi, linguistici e sociali, culturalmente stabiliti e diffusi, ma impersonali. Al posto di un italiano medio e massificato, si utilizza una lingua imbastardita dal dialetto, resa ibrida da un pluralismo di registri tra compattezza linguistica e vitalità artistica. Tanti gli esempi, seppure con intenzioni e modalità espressive differenti.

Nel 2006, per esempio, il primo lavoro della compagnia Sutta Scupa, dal titolo omonimo, testo di **Giuseppe Massa**, propone un palermitano popolare, conciso, musicale, espressivo, ricco di fascino. Il dialetto scava, mostra, valorizza la cultura popolare con cui la narrazione dialoga e affonda le radici, alimentando il mantenimento d'una memoria collettiva, creando comunità d'ascolto di cui diventa interprete di bisogni e sentimenti. Il dialetto è l'unica lingua possibile per il *killer* professionista Ernesto Scùossa – nello spettacolo *Scuòssa* del 2015 – in cui trasfigurare la Sicilia e una umanità uniforme, ostile, estranea.

Il ricorso al dialetto non è mai operazione meccanica, ma ritorno alla terra d'origine e appartenenza, non barriera linguistica ma lingua dell'anima, spesso fatta di silenzi e attese, di cui si è nutrita per esempio la drammaturgia della coppia **Carullo-Minasi**, Premio Scenario per Ustica 2011 col primo testo *Due passi sono* e un percorso artistico che agli inizi li ha visti collaborare col messinese Tino Caspanello. Il reggino Giuseppe Carullo e la messinese Cristiana Minasi mostrano una rinnovata vitalità del meridione e della Sicilia con una lingua che mai si distacca da echi e risonanze che ricordano il dialetto dello Stretto, tra reiterazioni delle parole e tipica intonazione della frase.

Altra coppia che unisce due terre, Sicilia e Puglia, sono i **Maniaci D'Amore**: Luciana Maniaci, della provincia di Messina, e il barese Francesco D'Amore non abbandonano mai un dire cadenzato, che inevitabilmente li riporta ai luoghi d'origine e appartenenza, anche quando essi non sono presenti nella narrazione. Il racconto di **Vucciria Teatro**, Compagnia fondata dai catanesi Joele Anastasi ed Enrico Sortino, con la collaborazione fin dall'inizio dell'attrice Federica Carruba Toscano – ricordiamo *Io, mai niente con nessuno avevo fatto*, del 2013 o il successivo *Battuage* – si plasma su di una lingua viscerale, spesso dialetto, per meglio dare corpo ed evidenza alla loro drammaturgia che vuol essere specchio e veicolo per raccontare personaggi che sono "bestie" ai margini di una società.

Inseriamo in questa breve carrellata anche i siracusani **Esiba Teatro** che con lo spettacolo *Cianciana* raccontano di povertà, arretratezza, mafia, emigrazione, esilio attraverso un coro polifonico che si riconosce nel dialetto.

A Palermo, interessante anche l'uso del linguaggio, fatto da Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi, ovvero i **TeatriAlchemici**. Due voci femminili, per una drammaturgia radicata al territorio: **Laura Rondinelli**, che con *Taddarite*, "pipistrello", miglior spettacolo al Roma Fringe Festival del 2014, dà voce a una narrazione fortemente orientata al grottesco utilizzando la lingua dell'anima, e della palermitana **Claudia Puglisi**, regista e drammaturga. *Elisabetta Reale*

In apertura, una scena di *Il cortile*, di Spiro Scimone, regia di Valerio Binasco (foto: Marco Caselli Nirmal); a pagina 49 Mimmo Cuticchio e Vincenzo Pirrotta (foto: Angelo Macaluso); nella pagina precedente, Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi in *Due passi sono*.

SARDEGNA

Il sardo, una lingua difficile da usare tra timore reverenziale ed esaltazione dell'arcaicità

Da Nord a Sud due varietà principali, una serie di sottovarianti, e alcuni dialetti di derivazione extrainsulare. La distribuzione geografica del sardo è complessa, e difficile è tracciare una mappa regionale del teatro in lingua. Possiamo dire, non senza amarezza, che negli ultimi trent'anni non sono balzati all'onore delle cronache nazionali fenomeni di grande risonanza. Piuttosto si tratta di episodi isolati, singoli spettacoli che sono transitati sui palchi nazionali, e, in rari casi, internazionali. Partendo dai primi anni '80 vogliamo ricordare *Funtanaruja* di Leonardo Sole (**nella foto**), portato in scena dal Teatro di Sardegna, *Mariedda* di Lelio Lecis (Akroama), approdato anche al Festival di Edimburgo. Del 1984 è *Cinixu*, tratto da *Su mundu de ziu Bachis* di Antonio Garau, pièce che ha consacrato alle scene Antonino Medas, rappresentante di una famiglia d'arte ancora attiva a Cagliari.

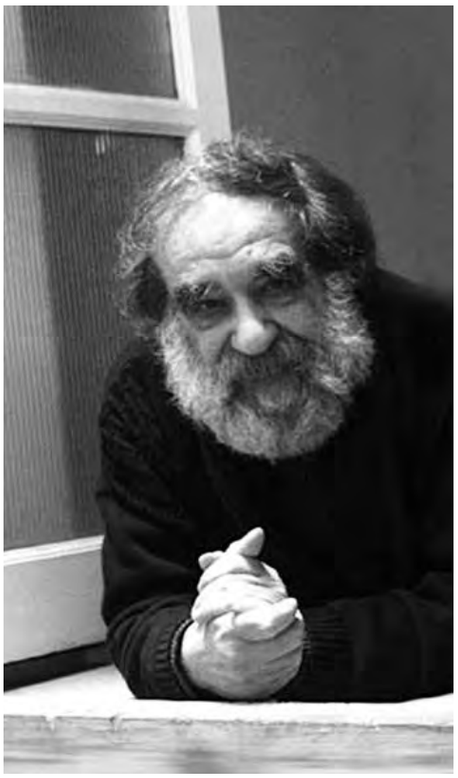
È degli anni '90 il monologo *Sos laribiancos*, interpretato da Pierpaolo Piludu (Cada Die), adattamento di un classico della letteratura isolana, *Quelli dalle labbra bianche* di Francesco Masala. Tra le (ri)scritture più recenti la versione sarda di *Nozze di sangue* firmata da Marcello Fois, coprodotta da Atir e Teatro di Sardegna. Nomi noti a livello locale sono Giampietro Orrù (Compagnia Fueddu e Gestu), Sergio Murru, Salvatore Vargiu e altri ancora.

Molte possono essere le ragioni del mancato scavalcamento dei confini regionali, e hanno a che vedere, in larga parte, con le politiche culturali. Ma crediamo che sia pertinente, stavolta, stimolare una riflessione che ci chiama in causa, e lo facciamo riportando il parere di Mario Faticoni, anima della compagnia Il Crogiuolo e autore di un libro dal titolo significativo, *Un delitto fatto bene*, dove il reato indica la mancanza di narrazione degli ultimi cinquant'anni di teatro in Sardegna. «Non c'è alcun rapporto - ci dice - tra le compagnie sarde e la critica, che non rende conto di ciò che accade». E non possiamo che essere concordi sull'assenza di un racconto ragionato, che coinvolge il teatro sardo nella sua interezza. Ma, a proposito della lingua, potremmo domandarci anche se ci sia, da parte degli artisti nostrani, una sorta di rispetto reverenziale nei confronti del sardo, e, anche, un'incapacità di utilizzarlo per raccontare l'oggi. Forse se la lingua si piegasse a rivelare il presente di una terra di cui viene troppo spesso esaltata l'arcaicità, i confini isolani sarebbero più facilmente varcati. O forse ci piace solo immaginarlo. **Rossella Porcheddu**

Dai quartieri popolari il palermitano bifronte di Scaldati

Dura e dolce, difficile da tradurre e da scrivere, la lingua del "sarto" di Palermo nasce dalla strada, dove si forma la sua ricchezza lessicale e poetica, per vivere in scena nella voce dell'attore e tramandare la sua difficile eredità.

di Totò Rizzo



«Stanuotti s'arubbàru i cavaddi ru Politeama…». L'iperbole onirica, il paradosso fantastico, il delirio immaginario di questa visione la dicono lunga sul rapporto tra Franco Scaldati e Palermo, anzi su quanto Scaldati fosse irrimediabilmente e irredimibilmente palermitano, per fortuna sua e nostra senza alcuna vocazione alla salvezza; ci dicono quanto – senza approfondite esegesi drammaturgiche, tematiche, linguistiche – si possa attribuire a Scaldati un dna panormita dell'inequivocabile purezza di un diamante. Anche linguisticamente parlando, palermitano nelle viscere lo era, il "sarto" (soprannome derivatogli dal lavoro in una sartoria teatrale). Ragioniamoci su. Cos'è, fuori di metafora, il furto dei cavalli del Politeama? Nient'altro che un accadimento criminoso impossibile, nessuno potrebbe immaginare che la *Quadriga* di Rutelli, posta alla sommità del teatro, possa essere rubata, e in una sola notte per giunta. Ma il palermitano sì, gli si deve passare questa tracotante facoltà, anche se soltanto sulle pagine di un copione, anche se attraverso un sogno spacciato l'indomani per realtà, che si moltiplica e si tramanda in leggenda, perché il palermitano s'impennacchia di pennacchi che non ha, anche il *lumpen* scaldatiano lo fa; anzi, più diseredato è, più si sente padrone di una realtà che egli stesso costruisce a sua immagine e a sua difesa, che eleva al quadrato, alla quale fa sfiorare l'eccesso.

Lo stesso vale per la lingua. La lingua "poetica" di Scaldati è bifronte, il suo palermitano (non si può parlare di siciliano – ne esistono mille, di lingue siciliane – né di dialetto in senso stretto perché difficilmente il dialetto si antropomorfizza così come fa la parlata scaldatiana) è durissimo e dolcissimo al tempo stesso. Scevro da sovrastrutture letterarie (pur richiamandosi talvolta negli accenti a certi poeti del passato) e soprattutto mai venuto a contatto con onomatopee tramutate in astuti codici editoriali (penso a Camilleri) o con deviazioni del lessico attribuibili a mutazioni generazionali (penso a Emma Dante), il palermitano di Franco è quello che nasce, e soprattutto resta, in strada, che non vuole imbastardirsi con altri linguaggi, che è così fiero anzitutto del suo fonema, da non aver bisogno di prendere in prestito nulla, nessuna regola, nessun dettame, che aborre novità e convenzioni. E traduzioni, ovvio. È, all'origine, un palermitano stretto, chiuso in sé e di se stesso gonfio, quasi intraducibile, appunto, difficile da traslare sul foglio e vive infatti nella sua interezza soltanto sul palcoscenico, sulla bocca dell'attore (tra i suoi testi ricordiamo *Totò e Vicè*, *Il pozzo dei pazzi*, *Assassina*, *La gatta di pezza* e *Lucio*). Come fai d'altronde se non sei palermitano, a rendere "sangu" leggendolo (che già scritto così sembra quasi un'asineria), suono che solo una strana miscela fonetica di lingua, naso e palato può rendere?

Altra non trascurabile particolarità della lingua scaldatiana: è quella che sta scomparendo proprio mentre Franco – tra la fine dei Sessanta e l'alba dei Settanta – la scrive e la fa poi rivivere sulla scena, è quella imbibita dei lasciti pre-guerra, quella che ha ancora in sé gli accenti del *baccàglio*, che non s'è ancora contaminata con le novità di un palermitano piccolo-borghese, quella che ancora riconosce addirittura il rione d'appartenenza, vuoi sia il corso Olivuzza della Latteria Scaldati sia i catoi di via Colonna Rotta qualche centinaio di metri più avanti. È questo, nella sua storicità, nella sua peculiare localizzazione, uno degli aspetti meno indagati della parlata-poetica scaldatiana.

Tanto scabro, tanto ruvido, tanto geloso di sé e della sua storia è questo palermitano, tanto ti sfida sulle labbra dei personaggi ai quali l'autore lo affida, come se la tracotanza potesse paradossalmente farsi scudo alla curiosità di una comprensione aliena, tanto dolce diventa in certi intermezzi musicali, quasi madrigalistici, dei lavori del primo decennio, o nella sublimazione delle ultime creazioni, quelle partorite dai laboratori dell'Albegheria, per esempio, dove tutto questo terreno viene quasi a contatto, stavolta, non con l'onirismo quasi sempre bacchico dei personaggi d'un tempo, ma con un sogno che ha che fare con Calderón o Shakespeare, che pretende di interpretare uomini e destini, con quel sovrannaturale al quale – come tutti, nella maturità – anche Scaldati presta ascolto.

Vivo Scaldati, questo impegnativo bagaglio lessicale era come antologizzato nelle sue forme, chissà poi quali evoluzioni avrebbe avuto, che strade avrebbe intrapreso se il drammaturgo avesse continuato a scrivere. Morto il "sarto", è diventato purtroppo un'impegnativa, difficile eredità, ma al di là dell'antologia, è giusto che venga riscoperto anche in virtù dell'interpretazione che si vuol dare di questo o di quel testo, possibilmente – ecco – senza dimenticarne la matrice, la radice, l'origine, la vocazione: quella spavalda supponenza di sé nelle varie forme, rabbiosa o melanconica, ribelle o amorosa, quella forma e quella forza del dire che sa – e lo sa bene – di racchiudere tutto. ★

La parola incarnata di Emma Dante strumento di lotta e libertà

È a partire da *mPalermu* che Emma Dante traccia un itinerario drammaturgico fortemente improntato al magmatico, viscerale palermitano d'origine, che pure si piega alle esigenze degli attori; ma esplora una vasta gamma di modalità di espressioni verso il liberatorio anelito all'italiano.

di Giuseppe Montemagno

Alle soglie del nuovo secolo la famiglia Carollo, «dal buio alla luce», si fa strada fino a raggiungere la ribalta della scena. Ed era un programma già il titolo, *mPalermu*: perché per raccontare Palermo, e le singolari gesta di una sua famiglia-tipo, occorreva scendere, sprofondare nei meandri di una lingua, sin dall'inizio irrinunciabile, capace di farsi lente d'ingrandimento, cartina di tornasole per capire l'umanità (a)varia(ta) descritta da Emma Dante. Dal buio indistinto emergono «giaculatorie», incomprensibili borborigmi, sussurri e grida di un gruppo che ha un solo, inattingibile imperativo: «Agire. Varcare la soglia, mettere un piede dopo l'altro e andare. Fuori. Per strada». Talmente tanto forte e avvertito che Mimmo, il più autoritario, per un istante rinuncia al dialetto degli avi e prorompe in un «e certo che dobbiamo uscire!» che lascia tutti basiti, ammutoliti, perplessi: lo ha detto in italiano, commentano tutti, quasi a voler rafforzare un ordine venuto dall'esterno, che non ammette repliche ma per questo attira l'attenzione, quindi la derisione, infine lo scherno.

Basta leggere le prime righe dell'opera che segna il debutto come drammaturga di Emma Dante per rendersi conto del ruolo che l'artista palermitana ha giocato sulle sorti della lingua nel teatro contemporaneo. Anna Barsotti, nella sua monografia dedicata all'argomento, opportunamente si limita agli esordi della *Trilogia della famiglia siciliana* per definirne valenze e confini. Perché per cominciare c'è il palermitano: che era stato, anche negli anni immediatamente precedenti, la lingua di Scaldati. Ma laddove i personaggi di quest'ultimo alzavano lo sguardo e lo sublimavano nella beckettiana ammirazione della luna, qui lo abbassano verso una terra magmatica e contratta, impastata di sofferenze e di violenze. Dalle viscere del mondo deriva la forza ctonia e dirompente di quello che non è semplicemente dialetto ma – come ha osservato Andrea Camilleri – una «lingua personale», ricca, ubertosa, risonante di travolgente autenticità. E la sfida è racchiusa non solo nei dialoghi, quanto nelle didascalie, in gran parte scritte in italiano, ma che volentieri si abbandonano a un italiano di cui l'autrice coglie le mille, raffinate implicazioni: come quando i Carollo, ballando ballando, «si lanciando i vestiti facendo vuccirìa», termine che deriva dal celeberrimo mercato immortalato da Guttuso, ma prima ancora, in maniera ben più carnale, dal francese *boucherie*, quella *Carnezzeria* che diventerà il titolo del suo secondo lavoro.

Se la parola vuole farsi carne, però, Emma Dante comprende subito che non può non fare affidamento sul materiale primo di cui dispone, quegli attori – in gran parte della sua compagnia Sud Costa Occidentale – di cui coglie umori e amori, calori e turgori. Così, nonna Citta assume le cadenze di Pollena Trocchia perché scritta "su misura" per la sua prima interprete; come Stellina, nelle *Pulle*, vivrà perennemente nella dimensione infantile del napoletano di quell'Antonio Tatangelo che è stato, e che non vuole essere più; e lo stesso accade allo Spicchiato di *Acquasanta*, che solca i mari legato alla prua di una nave immaginaria, saldamente ancorata al dialetto d'origine; mentre Katia Macaluso, la più ribelle delle sette sorelle, è anche l'unica che ignora il palermitano per far ricorso a un sapido pugliese, nel quale rimane imprigionata per tutto il tempo dell'azione.

Perché questo, alla fine, diventano le lingue di Emma Dante: fonte di separatezza, frontiera, barriera, gabbia da cui si tenta di evadere – anche se raramente ci si riesce. La lingua è strumento di lotta, *vox clamans* con cui gridare nel deserto dell'indifferenza. Di questo monito ha sparso vari segnali: alla Vicaria, sede del suo laboratorio permanente, dove la parete di ingresso è interamente occupata da una gigantesca aquila dalle ali d'oro, simile a quella che campeggia sullo stemma della città di Palermo: non fosse che qui una delle ali poggia sulla bocca, nel tentativo di chiuderla per sempre, di ridurla al silenzio. O ancora in una delle sue più riuscite regie liriche, per *La Muette de Portici* di Auber, la protagonista non canta né parla, vittima delle violenze infantili che ne faranno la vittima sacrificale della rivoluzione di Masaniello.

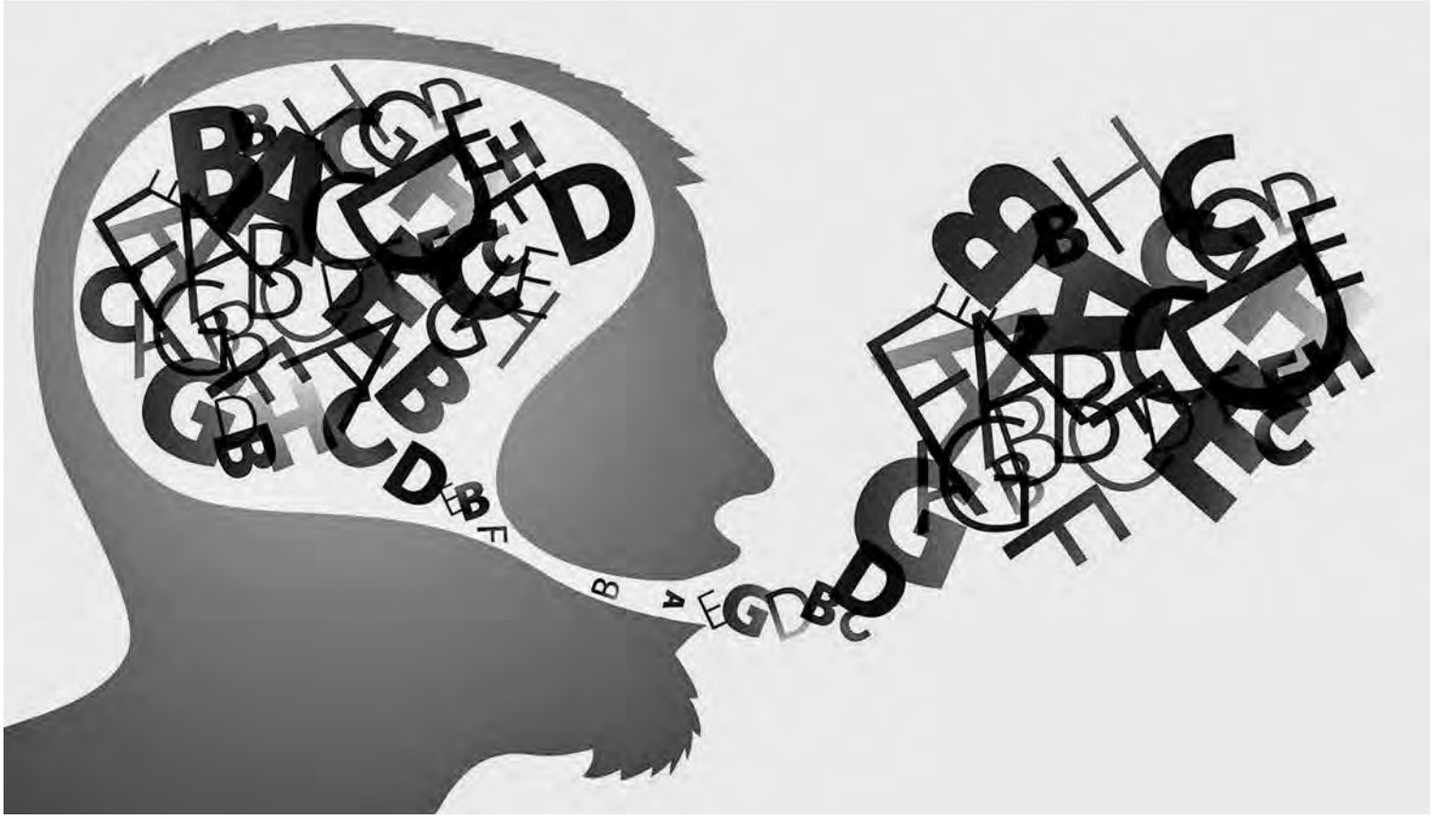
Rimane un miraggio, allora, l'italiano? Forse. «Usciamo. Usciamo in italiano!», prorompe la zia Lucia, constatando come la famiglia Carollo non debba rinunciare alla passeggiata della domenica mattina. Sarà questo l'ultimo anelito di libertà, prima che nonna Citta si spenga: «La sua è una morte in dialetto. Assurda e volgare», conclude l'autrice. Gli altri, al proscenio, spalancano la bocca in uno sbadiglio. O forse in un urlo, cui manca la voce. ★

mPalermu

Le lingue del teatro, una, nessuna, centomila?

Dialetti, ma non solo: la drammaturgia contemporanea tra idiomi regionali e invenzioni. Abbiamo chiesto a sette autori un contributo sulla natura multipla della lingua teatrale e il suo costante bisogno di ridefinirsi in funzione della scena. Alcuni di loro scrivono esclusivamente o prevalentemente in italiano, ma la scelta non è mai univoca e i risultati sono organismi vivi e complessi.

a cura di Sara Chiappori



Edoardo Erba

Parliamo per un momento, indipendentemente dal teatro, della lingua italiana. È rimasta sette secoli sui libri e, quando il Regno d'Italia l'ha imposta, i ragazzi l'hanno più o meno imparata, continuando fuori dalla scuola a parlare dialetto. La svolta la dà la Rai nel 1954. La televisione unifica linguisticamente l'Italia e Mike Bongiorno è il primo maestro nazionalpopolare. I dialetti diventano *old fashion*. Sopratutto al Nord si impedisce alla generazione del *baby boom* di parlarli e l'italiano finalmente sfonda. Però subisce le influenze della lingua precedente, per cui la lingua che si parla a Milano non è quella che si parla a Roma o a Palermo. E poi nasce vecchia. Perché sette secoli di cristallizzazione l'hanno irrigidita. Avrete fatto caso che ho usato due parole inglesi – *old fashion* e *baby boom* – che con tutta probabilità usate anche voi. L'attacco di una lingua molto diffusa nel mondo, padrona della musica, degli affari e della tecnologia, spacca un Italiano nemmeno adolescente e lo trasforma.

> ***Esiste una lingua italiana del teatro o esistono tante lingue diverse?***
>
> ***Spesso la drammaturgia contemporanea, anche quella più sperimentale, fa ricorso alle lingue regionali, in alcuni casi reinventandole. Come mai?***

La buona lingua teatrale unifica due poli: la poesia e il parlato. Come parlante l'autore si trova immerso nella situazione che ho descritto prima. Se vuole un italiano vivo, non ha una lingua media, ha quella regionale e corrotta dall'inglese. Tocca a lui, tocca a noi, trasformarla in poesia.

C'è una barzelletta sulla lingua, che dice tutto. Milano: un figlio ventenne si presenta al padre deciso a fare *coming out*. «Papà, devo confessartelo, sono gay». Il padre lo guarda. «Hai la barca a Montecarlo?». «No». «Hai la Ferrari?». «No». «Abiti in un attico?». «No». «Alura te se no gay, te se un culatun!». L'inglese è il futuro, il dialetto è il passato, e l'italiano sta in mezzo, a tenere insieme questi due poli. Però la battuta è in dialetto. Perché tutte le volte che hai bisogno di comicità spontanea, quando cerchi una forte identificazione e vuoi descrivere una terra, un luogo, una storia che viene da lontano, hai ancora lì, intatto, il tesoro del dialetto.

Personalmente ho scritto due testi in romanesco, *Muratori* e *Trote*, e uno in pavese, *Vera*

(foto: Marina Alessi)

Vuz. In tutti e tre i casi, è stato il soggetto a imporre l'uso del dialetto. L'idea di *Vera Vuz*, per esempio, nasce da una notizia: in Messico ci sono una sessantina di lingue in via di estinzione, una delle quali è parlata da due sole persone. Ma i due hanno litigato e non si parlano più. Per raccontare questa storia dovevo usare una lingua che si sta perdendo. Ho scelto il pavese. Ogni parola che scrivevo era spontanea e mi apriva un mondo. Non era solo una parola, erano tutte le persone che l'avevano detta. Persone indimenticabili, passate, morte. Popolo della mia terra.

Renato Gabrielli

Malgrado la forte spinta all'omologazione da parte di M&M (Mercato&Ministero), la drammaturgia italiana contemporanea presenta ancora uno spiccato pluralismo sui piani di lingua, registro e stile. Ciò deriva – credo – dalla necessità per autori e compagnie d'elaborare soluzioni originali, sebbene effimere, al noto problema storico della debolezza dell'italiano come lingua per la scena. Ci si ritrova così a costruire degli idiomi bastardi e vitali, attingendo non solo a dialetti, ma a lingue straniere, gerghi sub-culturali, codici appartenenti ai *media* elettronici, mescolando alto e basso, registri letterari e legati alla quotidianità. La scrittura teatrale che trovo più interessante è difficile da tradurre in altre lingue e trasporre in forma narrativa o cinematografica. Amo scoprire negli spettacoli cui assisto una poetica irriducibile; un punto di vista specificamente teatrale sulla realtà. Non mi basta una storia "raccontata bene", che si potrebbe raccontare più o meno allo stesso modo sulla pagina o sullo schermo. Non perché non mi piacciano le storie; d'altronde, nei miei stessi testi l'elemento narrativo è sempre presente. Ma l'enfasi che negli ultimi anni si pone su questo aspetto mi dà la nausea. È nel "come" si racconta, rappresenta, evoca o evita una storia che acquista senso fare teatro e si esercita la nostra libertà. La molteplicità di approcci, anche eccentrici, al problema della lingua mi pare dunque sintomo e garanzia di libertà intellettuale. Penso che il giorno in cui dovessimo constatare l'esistenza di una sola lingua italiana del teatro non sarebbe un buon giorno. Perché sarebbe probabilmente la lingua dello *storytelling* di regime. Il regime, già oggi soffocante, dello *storytelling*.

Stefano Massini

Non ridurrei la questione a una contrapposizione fra italiano e lingue regionali (sono più o meno sette secoli che ne parliamo, dal *De vulgari eloquentiae* al Manzoni e via dicendo...). Il punto è che il teatro è un sismografo – per fortuna – di qualcosa di vivo e cangiante come il linguaggio di una società in trasformazione. Mi sembra abbagliante: esistono centinaia di lingue italiane, molto più numerose dei dialetti e delle più note varianti regionali della lingua cosiddetta "madre". In fin dei conti, ognuno di noi ha un suo personale italiano, diverso da quello di chi ti sta seduto accanto in treno o aspettando il verde al semaforo. La linguistica ci insegna che il linguaggio di ogni essere vivente è particolare e proprio, essendo figlio di un vissuto diverso: noi siamo la lingua che parliamo. Tanto più adesso che la nostra società si sta sempre più confrontando con l'immigrazione, tutte le lingue europee sono destinate a mutare ancora, irreversibilmente. Ho letto testi teatrali scritti nella lingua islamico-inglese dei quartieri musulmani di Londra o nel franco-arabo della *banlieue*. Nella zona della Toscana dove sono nato ci sono cinesi di seconda generazione che parlano un toscano tutto loro. E sfido a leggere *La gnora Luna*, commedia scritta (decenni fa) in fiorentino sefardita, la lingua del nostro ghetto. Insomma, c'è molto altro accanto ai dialetti.

La reinvenzione è sostanziale. E ammirevole, fra l'altro: ho sempre avuto una grande stima per chi – sia in narrativa che in teatro – si inventa un codice linguistico tutto suo, partendo dall'italiano o da qualunque altra fonte. Basta dire che i miei primi ricordi da spettatore riguardano Ugo Chiti ed Eduardo De Filippo. L'edificazione di un proprio sistema linguistico mi convince molto di più del ricorso a un dialetto "delle origini", soprattutto in un passaggio storico in cui l'arroccamento identitario sta diventando una bandiera (e una barriera). Credo che la forza di una drammaturgia stia nel suo essere un sistema complesso, di cui la lingua è certo una componente essenziale, ma non esaustiva. Per intenderci: talvolta mi sembra che l'uso di un italiano "regionale" venga interpretato come un immediato viatico di efficacia scenica, per cui perfino prendendo opere straniere si crede di doverle subito convertire in dialetto. Ho sentito attori e registi affermare testualmente che solo con il dialetto si può essere credibili in scena. Citando un lucidissimo Luca Ronconi: «È certo la via più facile, ma è guidando nelle diritture che si rischia il colpo di sonno». In altri termini: non farei gerarchie linguistiche, non elargirei etichette di qualità pregiudiziale. Ragionare in termini di podio va bene alle Olimpiadi, meno per un organismo complesso come il mondo del teatro: l'unicità di ogni percorso (e di ogni opera) è la nostra ricchezza, credo.

Fausto Paravidino

Nel teatro italiano abbiamo almeno tre macrocategorie linguistiche: l'italiano convenzionale, quello letterario e quello mimetico. L'italiano letterario discende dall'autore all'attore: è una lingua poetica che pesca dentro l'italiano reale, lo stilizza, lo sintetizza, lo reinventa e consegna all'attore la responsabilità di concretizzarlo in modo che ci riguardi. L'italiano convenzionale è quello della maggior parte delle opere tradotte, è quello che chiede all'attore la dizione, è una lingua ambiziosamente neutra che finge di essere lingua di tutti o per ricchezza (Manzoni) o per sottrazione (il telegiornale). L'istituzione del centro politico e burocratico del nostro Paese a Roma e la localizzazione dell'emittente di Stato in viale Mazzini ha decentrato l'italiano convenzionale dal toscano (scelto dal Manzoni) al romano (scelto dai romani). È la lingua temuta e odiata da Pasolini, quella del passaggio dalla società conta-

dina alla società di consumo, non ammette inflessioni ed espressioni dialettali che non siano romane o nazionalizzate dai tormentoni televisivi, assume velocemente neologismi tecnologici in maniera piuttosto acritica e non ha pietà nell'italianizzare l'inglese o nell'inglesizzare il latino. Quello che chiamerei l'italiano mimetico è la lingua che speriamo si parli "davvero". Se l'italiano letterario segue il mito della bellezza, quello mimetico segue il mito della verità. La lingua mimetica è necessariamente debitrice dell'italiano convenzionale perché guardiamo troppa televisione ed è al tempo stesso quella che conserva le maggiori tracce della società contadina e delle culture particolari. In questa lingua gli anziani e i meridionali parlano dialetto e i giovani dicono un sacco di parolacce. È una lingua da teatro inglese che, se da un lato ha il merito di portare in scena qualcosa che riconosciamo per vero, dall'altro incorre spesso nel rischio di essere incomprensibile o semplicemente distante fuori regione o fuori dall'ambiente culturale nel quale l'opera è stata scritta.

Se il teatro contemporaneo in Italia attinge spesso sia all'invenzione linguistica che al dialetto, vivo o recuperato, è per paura dell'italiano standard: per cercare una sintesi tra la lingua letteraria, che è quella che speriamo che ci possa dare qualcosa in più in termini di bellezza, e la lingua mimetica, che è quella che più facilmente rende "vero" l'attore. Credo che, per lo meno in alta Italia, oggi, un certo italiano "standard" sia diventato una lingua abbastanza diffusa da poter essere difesa come lingua viva dall'attore, ma perché così sia, più che una maggiore attenzione da parte degli autori alla cura letteraria dell'italiano che usano, servirebbe il diffondersi di una cultura attoriale un po' meno indulgente verso l'immortale trombonismo da un lato e un timido naturalismo farfugliante che si spaccia criminosamente come verismo dall'altro.

Letizia Russo

Esistono tante lingue del teatro, tante quanti sono gli esseri umani che cercano di tradurre sulla scena e per la scena una visione poetica della realtà. Forse più che in altri Paesi, chi scrive per il teatro in Italia (e col verbo scrivere intendo la sostanza del gesto teatrale, non la forma né il processo che porta alla scrittura) è mosso sempre dalla necessità di trovare una lingua fondata, personale, "originale". Perché nel teatro, come nella vita, la lingua è metafora. E se ogni uomo o donna che calca questo pianeta parla in un modo diverso dall'altro, è perché la lingua, come il corpo, come l'anima, cambia, si affila, si accartoccia, si forma su chi siamo, e su cosa di noi non sappiamo. Allora chi scrive per il teatro non può non provare a fare lo stesso, cioè inventare una lingua in grado di farsi metafora del mondo che vuole raccontare. Solo una cosa accomuna tutte le lingue del teatro: la loro riconoscibilità. Perché al di là della scelta individuale, una lingua teatrale non potrà mai essere confusa con nessun'altra. Anche quando si fa secca e storta, quando lavora contro le parole, contro la comprensibilità o contro il pubblico.

Per quanto mi riguarda non ho un dialetto di riferimento. Le materie prime su cui lavoro sono le strutture della lingua italiana, le sue giunture e la sua musica. L'italiano è una lingua anarchica, quindi libera e difficile. Tradirla è un piacere. Da spettatrice, quando è fondato e non solo folkloristico o di maniera, riconosco nel lavoro autoriale sul dialetto due linee di senso: da un lato il dialetto affonda in un tempo arcaico, in un bacino in cui le parole e le cose coincidono e convivono in immagini potenti, che non hanno per forza bisogno di "parlare", ma arrivano per strade diverse dalla comprensibilità dritte fino allo spettatore; dall'altro, costruisce musica, e la musica accompagna il significato, oppure lo sostituisce, continuando a raccontare.

Michele Santeramo

Mi capita spesso di assistere a drammaturgie che partono da una lingua propria, densa di localismi, che rende bene il senso di appartenenza degli autori al paesaggio cui hanno scelto di appartenere. Forse esiste un "linguaggio della scena" italiano.

Penso si tratti di riconoscersi in un paesaggio e di conseguenza in una lingua propri, personali. Non credo che l'Italia rappresenti pienamente gli italiani. Spesso capita di sentirsi estranei in Italia, di finire in posti con abitudini completamente diverse, con modi di pensare e stili di vita molto differenti da quelli a cui si è abituati ad altre latitudini. Prima tra tutte, la differenza tra le grandi città e la provincia. Chi scrive tenta di guardare alle cose con la propria tecnica e il proprio bagaglio emotivo, che molto spesso viene formato da luoghi più piccoli, personali. È una questione di identità. L'Italia mi sembra schiacciata tra due entità più forti: il localismo del posto in cui si è nati o si è scelto di vivere da una parte, la tensione verso il sentirsi "europei" dall'altra. Chi cerca verità di relazio-

(foto: Serena Serrani)

ne tra i personaggi di cui scrive ha bisogno di conoscerli nel dettaglio, di frequentarli come fossero vivi. Per farlo, ha bisogno di ascoltare la loro lingua, la loro maniera di pensare. Credo che la ricerca di questa verità di relazione produca, per necessità, l'uso di una lente che cerca nel piccolo, nel locale, le singolarità che poi possano, se ben approfondite, raccontare caratteri e temi più generali.

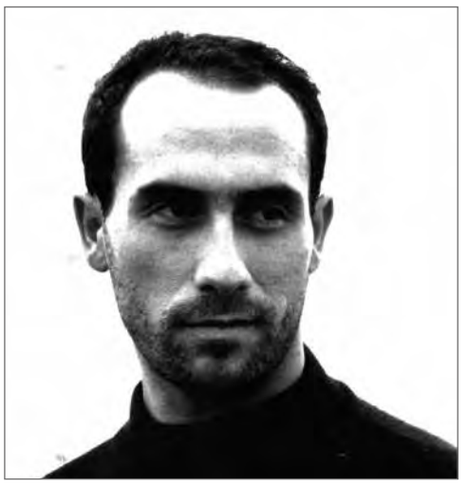
Spiro Scimone

Credo che nel teatro ci sia solo una lingua: la lingua teatrale, che si può creare con le parole di tutte le lingue del mondo. La lingua della mia drammaturgia nasce dalla ricerca del corpo dei personaggi. I personaggi delle mie opere mi hanno sempre suggerito le parole e i dialoghi da scrivere; io ho solo ascoltato le loro voci, i loro respiri, i loro silenzi e per descrivere i gesti e le azioni ho seguito i movimenti dei loro corpi.

Il nostro Paese è ricco di lingue regionali che hanno, da sempre, dato origine a una drammaturgia di grande verità e di forte intensità.

Ho scritto i miei primi due testi con le parole della lingua messinese. Le opere successive le ho scritte con le parole della lingua italiana. In entrambi i casi, però, il linguaggio è stato reinventato. La lingua dei miei personaggi non è il messinese o l'italiano che conosco e parlo nella realtà. I personaggi dei miei testi parlano una lingua teatrale che vive, attraverso il corpo dell'attore, durante la rappresentazione.

Il rapporto personaggio/attore, in teatro, nasce di volta in volta, di attimo in attimo e si conquista con l'invenzione di una lingua che vada oltre il linguaggio della realtà, una lingua che riesca a comunicare, attraverso la finzione, il massimo dell'autenticità.



Per saperne di più

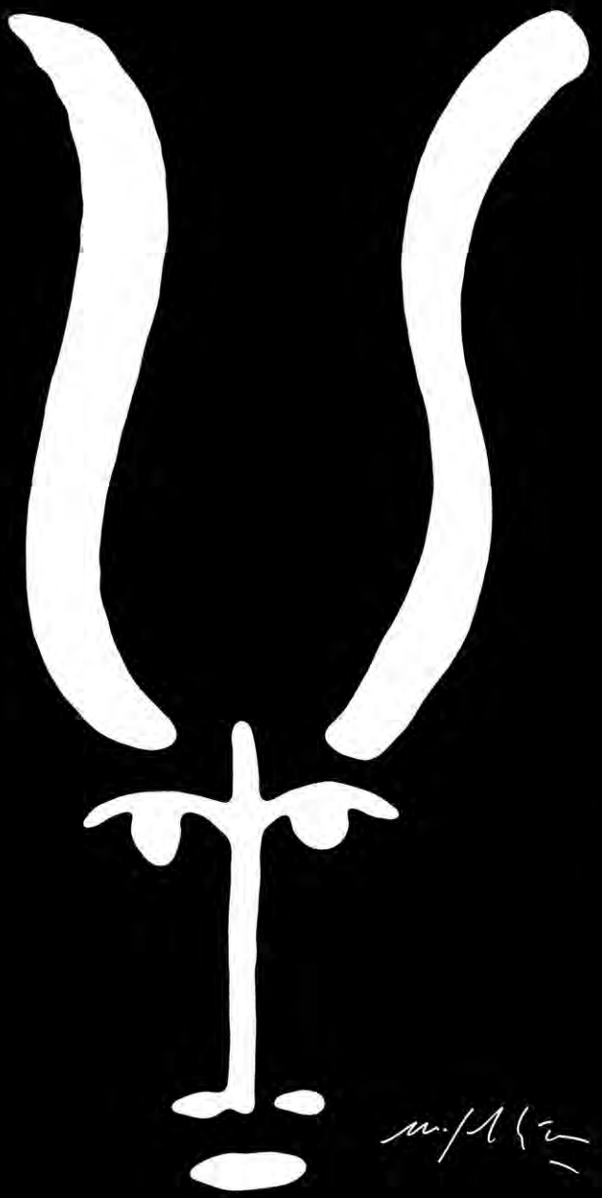
- Giulio Baffi, *Il teatro sperimentale a Napoli*, in *La scrittura scenica*, n. 12, 1976.
- Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzeria, Vita mia,* Pisa, Ets, 2009.
- Mario Brandolin e Angela Felice (a cura di), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, Atti del Convegno - Udine (13-15 ottobre 2000), Udine, Teatro-Club, 2001.
- Annamaria Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia, 1983.
- Stefano Casi (a cura di), *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2013.
- Carletto Colombo, *Storia del Teatro dialettale milanese*, Milano, Silvana, 1988.
- Luca Daino e Maddalena Giovannelli, *Raffaello Baldini tra poesia e teatro*, *Stratagemmi Ventisei*, Milano, Pontremoli editore, 2013.
- Stefano De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Roma, Donzelli, 2012.
- Rodolfo Di Giammarco, Maria Melandri (a cura di), *New Writing Italia. Dieci pezzi non facili di teatro*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.
- Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio, la peste. Percorsi del nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002.
- Maurizio Grande, *Il corpo glorioso della lingua*, in *1980-1991 il Teatro Nuovo per il Nuovo Teatro,* Napoli, Edizioni Il Teatro Nuovo, 1991.
- Franco Carmelo Greco, *Roberto De Simone: conservatorio delle passioni,* in *Drammaturgia*, n. 4, 1997.
- Gerardo Guccini e Dario Tomasello (a cura di), *Autori oggi, un ritorno*, in *Prove di Drammaturgia*, n. 2.2009.
- Andrea Mancini e Massimo Salvianti (a cura di), *Arca Azzurra - Venticinque anni di teatro*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009.
- Marco Martinelli ed Ermanna Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2014.
- Renato Merlino, *Il Teatro Rossini dalle origini a oggi*, Roma, Sovera Edizioni, 2000.
- Ernesto Orrico (a cura di), *Nuovo teatro Calabria*, Napoli, Le nuvole edizioni, 2008.
- Marta Porzio, *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni, 2011.
- Paolo Puppa (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007.
- Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2015.
- Stefania Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, Roma-Acireale, Bonanno Editore, 2007.
- Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, Luca Zacchini, Giulia Zacchini, *Il pesce spada non esiste. Interviste, racconti, frasi fatte, fiori fritti, in memoria del tempo presente*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2011.
- Edoardo Sant'Elia (a cura di), *Il teatro a Napoli negli anni Novanta*, Napoli, Pironti, 2004.
- Annamaria Sapienza, *Il segno e il suono. La Gatta Cenerentola di Roberto De Simone*, Napoli, Guida, 2006.
- Franco Scaldati, Franco Quadri (a cura di), *Il teatro del sarto*, contenente i testi *Il Pozzo Dei Pazzi*, *Assassina*, *Occhi* e *La Guardiana Dell'Acqua*, Milano, Ubulibri, 1990.
- Giuseppe Solfato, *Teatro, un percorso nella lingua barese* (e oltre), Bari, Casa Stornaiolo Editrice, 2008.
- Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2007.
- Giorgio Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano fra arte e vita*, Roma, Bulzoni, 2011.
- Enrico Testa, *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi, 2014.
- Dario Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Roma, Carocci Ed., 2016.
- Dario Tomasello, *Un assurdo isolano. Il teatro di Scimone e Sframeli*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.
- Giulio Vaccaro, *Bibliografia della letteratura romanesca dal 1870 al 2000*, Roma, Aracne, 2007.

Gli autori citati hanno pubblicato le loro opere presso vari editori: Babilonia Teatri (Titivillus), Raffaello Baldini (Einaudi), Carullo-Minasi (Caracò), Tino Caspanello (Editoria & Spettacolo), Giancarlo Cauteruccio (Edizioni della Meridiana), Ascanio Celestini (Einaudi), Ugo Chiti (Gremese), Fibre Parallele (Editoria & Spettacolo), Saverio La Ruina (Titivillus), Maniaci D'Amore (Editoria & Spettacolo), Marco Martinelli (Danilo Montanari Editore), Enzo Moscato (Ubulibri), Marco Paolini (Einaudi), Vincenzo Pirrotta (Plectica ed Editoria & Spettacolo), Annibale Ruccello (Ubulibri), Michele Santeramo (Edizioni Centro Studi Torre di Nebbia), Franco Scaldati (Ubulibri, Rubettino, Cue Press), Spiro Scimone (Ubulibri), Nevio Spadoni (Mobydick; Girasole; L'Arcolaio).

Testi di Babilonia Teatri, Mimmo Borrelli, Tino Caspanello, Ascanio Celestini, Ugo Chiti, Emma Dante, Angela Dematté, Vittorio Franceschi, Saverio La Ruina, Marco Martinelli, Mario Perrotta, Sabrina Petyx, Manlio Santanelli, Michele Santeramo e Spiro Scimone sono stati pubblicati, dal 1988 a oggi, anche su *Hystrio*.

teatro elfo puccini

STAGIONE 2016/2017



DISEGNO DI MIMMO PALADINO PER TEATRO DELL'ELFO

PLUMDESIGN.IT

elfo.org

corso buenos aires 33
Tel. 02.00.66.06.06

TEATRO elfo puccini

Milano Comune di Milano

Regione Lombardia

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

fondazione cariplo

coop Lombardia

vivaticket

---

40 ERT ANNI
EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE

PRODUZIONI STAGIONE 2016 / 2017

PIETRO BABINA
ROBERTO BACCI
ELENA BUCCI • MARCO SGROSSO
KOSTANTIN BOGOMOLOV
FERDINANDO BRUNI • ELIO DE CAPITANI
IVICA BULJAN
DARIA DEFLORIAN • ANTONIO TAGLIARINI
PIPPO DELBONO
ANDREA DE ROSA
NANNI GARELLA
ANTONIO LATELLA
CLAUDIO LONGHI
MARCO MARTINELLI
ANNA PESCHKE
DOMINIQUE PITOISET
VALERIA RAIMONDI • ENRICO CASTELLANI
PASCAL RAMBERT
MARCO SCIACCALUGA
AGATA TOMSIC • DAVIDE SACCO
LEVAN TSULADZE
ENZO VETRANO • STEFANO RANDISI

emiliaromagnateatro.com

TEATRO NAZIONALE

Teatro Franco Parenti

Diretto da Andrée Ruth Shammah

Produzioni in tournée 2016/2017

Una casa di bambola

di **Henrik Ibsen**
traduzione, adattamento e regia
Andrée Ruth Shammah
con **Filippo Timi**
Marina Rocco *nel ruolo di Nora*
e con la partecipazione di
Mariella Valentini
in coproduzione con Fondazione Teatro della Toscana

Il lavoro di vivere

di **Hanoch Levin**
adattamento e regia
Andrée Ruth Shammah
con **Carlo Cecchi**
con Fulvia Carotenuto e
e Massimo Loreto
in coproduzione con Marche Teatro

Il malato immaginario

di **Molière**
traduzione **Cesare Garboli**
regia **Andrée Ruth Shammah**
con **Gioele Dix**
Anna Della Rosa e la
Compagnia del Teatro Franco Parenti

Gli innamorati

di **Carlo Goldoni**
regia **Andrée Ruth Shammah**
con **Marina Rocco**
e la Compagnia del Teatro Franco Parenti

Bull

di **Mike Bartlett** regia **Fabio Cherstich**
con Linda Gennari, Pietro Micci,
Andrea Narsi, Alessandro Quattro

in collaborazione con Jacovacci e Busacca

Peperoni difficili

scritto, diretto e interpretato da
Rosario Lisma
con Anna Della Rosa,
Ugo Giacomazzi, Andrea Narsi

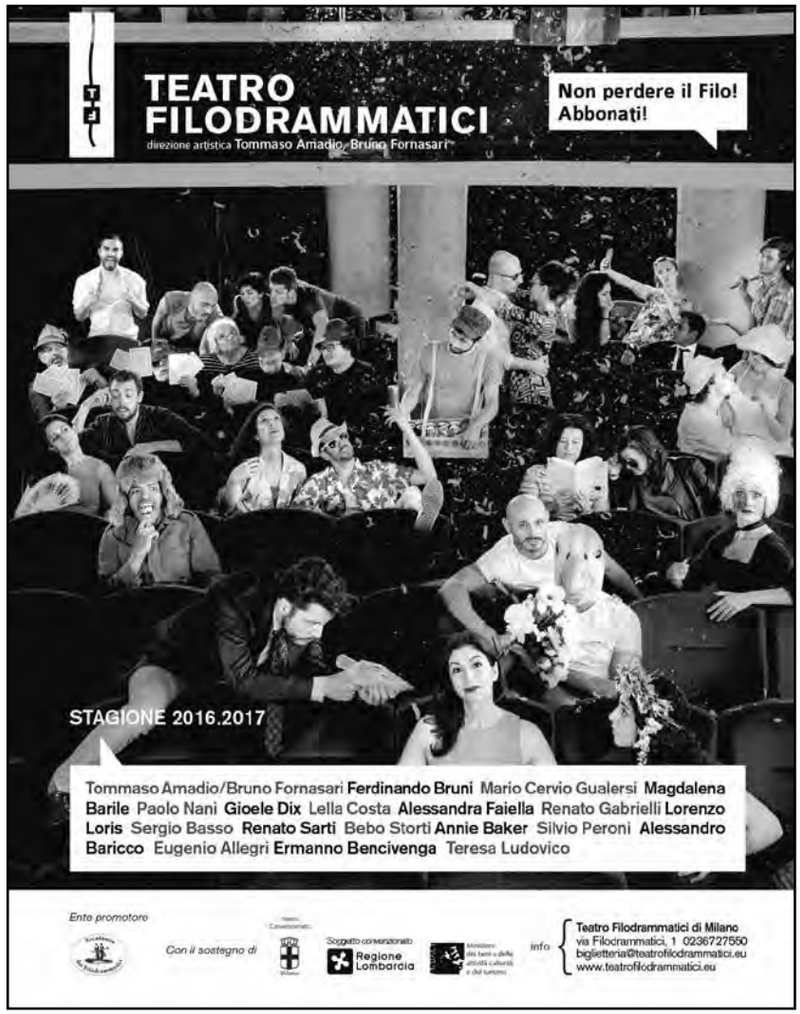
BAD and breakfast

scritto, diretto e interpretato da
Rosario Lisma
con Marco Balbi,
Anna Della Rosa, Andrea Narsi

due spettacoli con **Maurizio Micheli**

Uomo solo in fila – Mi voleva Strehler

www.teatrofrancoparenti.it/Tournée2016-17



Tindaro Granata, uno sguardo gentile sul lato oscuro del cuore

I protagonisti della giovane scena/49 – Un percorso ancora giovane quello dell'autore-interprete siciliano, eppure di grande maturità artistica, capace di coniugare la lucida e spietata lettura del presente con la capacità di trasporla in una scrittura quanto mai efficace.

di Renato Palazzi

Penso si possa dire senza tema di smentite che Tindaro Granata sia uno degli artisti più amati del teatro italiano di oggi. Ha un carattere dolce, accomodante, è affabile con tutti, generosissimo nei confronti del pubblico, che lo ricambia con uguale passione. Anche sul piano interpretativo tende a scegliersi personaggi amenamente sottotono, un po' smarriti, sopraffatti dalla vita. Forse anche per questo è nato, fra chi ne segue il lavoro, uno strano paradosso per così dire fisiognomico, in base al quale si crede o ci si aspetta che i suoi spettacoli debbano essere freschi, lievi, accattivanti, a immagine e somiglianza del loro autore.

Non ci potrebbe essere un'impressione più lontana dal vero. A mano a mano che Tindaro procede nel suo ancor breve ma già denso percorso di scrittura, ci si rende infatti conto con sempre maggiore chiarezza non solo che egli è un drammaturgo di razza – i cui testi non sono il mero prolungamento della sua attività di attore-regista, bensì opere di valore assoluto, dotate di un proprio autonomo spessore – ma anche che queste opere sanno affondare i denti con inusitata forza e spietatezza nella materia tumultuosa della nostra esistenza di ogni giorno. Pochi autori italiani del nostro tempo hanno anzi la sua capacità di affrontare con coraggio i temi caldi dell'attualità, cogliendoli nella loro urgenza, sfidando i pregiudizi e il rischio di risultare politicamente scorretti.

Genitori e figli

Basta ripercorrere i tre testi che compongono la sua prima trilogia – raccolta in un volume di Cue Press sotto il titolo *Familiae* – per rendersi conto che ciascuno di essi ha una pasta morbida che racchiude al suo interno un nocciolo duro, scostante. *Antropolaroid*, il monologo che l'ha rivelato, è quello dotato di una forma più ingannevolmente metamorfica: la colorita caratterizzazione dialettale, l'istrionismo del Tindaro attore, che con pochi tocchi dà corpo a un'inesauribile galleria di personaggi, farebbero pensare a un ammiccante gioco col pubblico. Ma lo spettacolo, non a caso, si apre e si chiude con due suicidi, quello iniziale del bisnonno che si impicca per sfuggire ai dolori di un cancro che non ha i mezzi per farsi curare, e quello finale del suo amico Tino Badalamenti, nipote del boss, che si appende a una fune per sfuggire alla vergogna provocata dalle imprese criminali del celebre nonno, che gli preclude l'agognata carriera militare.

Da quel suo album di memorie domestiche emerge di fatto una storia livida di poveracci devastati dalla miseria e dalle malattie, dove la sottomissione al potere mafioso è l'unico mezzo per garantirsi una precaria sopravviven-

za. I due episodi-clou della vicenda, il racconto dell'iniziazione criminale del nonno Tindaro e quello dello stupro che il narratore ha subito da bambino, restano occulti, non detti: il primo è sovrastato dalle note del *Magnificat* che si sovrappongono alla voce del narratore stesso, il secondo avviene nel buio, evocato solo da suoni e rumori. Ma proprio questi squarci violenti sono il centro pulsante attorno al quale ruota il resto della trama, e di cui anche i suicidi non sono che il corollario.
Questa modalità di scrittura è ancora più emblematica nel crudo, sconvolgente *Invidiatemi come io ho invidiato voi*, che comincia come un intreccio di pettegolezzi di paese, vicini di casa invadenti, parenti intriganti, curiosi, l'incessante bla bla di chi vive facendosi i fatti degli altri, il ronzante sottofondo dei notiziari televisivi, e solo alla lunga si rivela a poco a poco per ciò che è: la ricostruzione processuale di un terribile caso di pedofilia, realmente accaduto anni fa a Perugia, dove un ricco imprenditore uccise la figlioletta della sua amante, dopo averne a lungo approfittato, forse col tacito benestare della madre.
Tindaro getta in faccia al pubblico i dettagli intimi di questo truce episodio. Anche qui, tuttavia, il contenuto più scioccante è quello che arriva trasversalmente, attraverso i suoi risvolti oscuri e sottaciuti. A suscitare orrore, al di là del delitto in sé, è infatti soprattutto l'atteggiamento della donna, che non vede e non sente, si rende complice del pedofilo col miraggio del benessere che costui le potrà garantire. L'uomo è schiavo di istinti perversi, lei è mossa da un turpe calcolo. Lui appartiene alla mera categoria dei mostri, lei incarna un desiderio di possesso che le viene ispirato dai valori di un'intera società. È per certi versi un riflesso di tutti noi, è una cupa proiezione di un nostro comune sentire.

La nuova verità della vita

Anche il recentissimo *Geppetto e Geppetto*, l'aguzzo testo sulla *stepchild adoption* e gli uteri in affitto, ha un andamento tutto sommato analogo: comincia come una spigliata commedia di costume sui sogni di paternità di una coppia gay, con le relative reazioni di amici e parenti, prosegue come un piccolo idillio a tre fra i due Geppetti e il loro Pinocchio, poi a un tratto cambia tono: quando il padre naturale del bambino muore di cancro, il suo compagno non ha i titoli legali per allevarlo, e se lo vede sottrarre dal tribunale. Anni dopo il ragazzo ormai cresciuto, infelice, turbato da difficili rapporti coi suoi coetanei, gli rinfaccerà la scelta egoistica di metterlo al mondo, gli chiederà conto del fatto d'esser stato comprato «come si compra una macchina».
Pur basandosi su un tema all'apparenza ben lontano dai livelli di durezza delle due opere precedenti, *Geppetto e Geppetto* arriva in definitiva allo stesso risultato, che è quello di scuotere, di turbare la coscienza dello spettatore: smonta i facili trionfalismi delle conquiste civili, mostra lucidamente l'altro lato della medaglia. Non si schiera né dalla parte dei conservatori sostenitori della famiglia tradizionale, né da quella dei progressisti per i quali ogni aspirazione delle nuove coppie deve tradursi in diritti riconosciuti. Pone in luce i contraccolpi psicologici e le conseguenze burocratiche di queste rivendicazioni, ma anche i disagi di altri ragazzi che pure hanno genitori eterosessuali. Entra con rara tempestività in un dibattito in corso, prova a smontare con lucidità e misura quella che ormai sta diventando la morale corrente.
Come si vede da queste scelte drammaturgiche, Tindaro predilige gli argomenti scottanti. Perché li avvolge in una sorta di guscio protettivo? Un po' dipende dallo stile personale dell'autore: ogni suo testo è raccolto attorno a uno o più frammenti di realtà, degli agganci a quella che si potrebbe definire la nuda verità della vita. In *Antropolaroid* è un audio del processo a Tano Badalamenti e Totò Riina, in *Invidiatemi come io ho invidiato voi* sono i particolari anatomici di agghiaccianti deposizioni forensi. In *Geppetto e Geppetto* le registrazioni dei discorsi contrapposti della senatrice Cirinnà e di alcuni partecipanti a un *family-day*. Tindaro, però, non vuol fare del teatro-documento, vuole rappresentare dei sentimenti umani. All'evidenza dimostrativa di queste citazioni lui ci arriva per via indiretta, inquadrandole in un contesto più articolato. Le fa emergere dal suo ordito minimalista, come se si manifestassero per una propria urgenza espressiva.
Ma la singolare combinazione di luce e ombra, di leggerezza e severità che si respira in questi testi ha forse anche un'altra ragion d'essere, che trascende la mera tecnica compositiva: Tindaro, in effetti, non scrive delle tragedie, scrive dei drammi del nostro tempo. Scrive i drammi di un'epoca ambigua, vischiosa, in cui è sempre più difficile separare la tragedia dalla farsa, l'aneddoto pittoresco dal cupo caso di cronaca nera. È emblematica la stesura di *Invidiatemi come io ho invidiato voi*, dove si scambiano per futili chiacchiere da cortile quelle che sono invece testimonianze giudiziarie fedelmente trascritte dai verbali del tribunale.
La chiave dell'azione, di fatto, è proprio un'operazione linguistica. Anche Tindaro, come un'altra grande autrice di oggi, Lucia Calamaro, è bravissimo nel dare risalto alla sua prosa attingendo all'informalità del parlato quotidiano, un parlato in cui convergono vezzi e mode del momento, luoghi comuni, ansie, ipocrisie, slanci altruistici e calcoli meschini. Mentre però la Calamaro questo parlato lo estremizza, lo nevrotizza, ne fa una cifra patologica, lui si limita a coglierlo per ciò che è. Con scrupoloso distacco e molta delicatezza, lo usa per rispecchiare l'individuo nella sua interezza: il linguaggio è la maschera verbale che l'individuo adotta per apparire normale ai propri stessi occhi. Lo sguardo spassionato dell'autore non esclude la pietà o il fastidio, ma lascia in sospeso il giudizio. Sta a chi assiste stabilire se sia giusto soddisfare un bisogno di paternità grazie a un semplice investimento economico, o se sia possibile che una madre sacrifichi deliberatamente a un miraggio consumistico la sua bambina. ★

In apertura, una scena di *Geppetto e Geppetto*; in questa pagina, Tindaro Granata in *Antropolaroid*.

Rodari, Shakespeare e Cappuccetto Rosso per i bambini di tutte le età

Con Una Città per Gioco a Vimercate, Palla al Centro a Perugia e Colpi di Scena, a Bagnacavallo, si chiude la stagione delle rassegne dedicate ai ragazzi: tra classici, riletture, storie serie e filastrocche, va in scena un mondo colorato e variegato.

di Mario Bianchi

Tra fine primavera e inizio estate il teatro ragazzi ci regala gli ultimi appuntamenti festivalieri, che puntualmente raccontiamo.

Primo tra tutti ecco **Una Città per Gioco**, il festival, giunto alla venticinquesima edizione, organizzato nella lombarda Vimercate dalla Cooperativa Tangram, tradizionalmente il primo week end di giugno. Un'edizione, dobbiamo dire, di ottima rilevanza, con cinque spettacoli degni di nota.

In *Family story*, della compagnia Anfiteatro, il regista e autore Giuseppe Di Bello mette in scena, attraverso la storia di una famiglia tipo, un tema dolorosamente attuale e decisamente inusuale nel teatro ragazzi, quello della separazione familiare. Lo spettacolo, narrato da due sorelle (le efficaci Naya Dedemailan e Alice Pavan), tra narrazione e rappresentazione, tratteggiando in modo vivido e diretto un tema che sempre più interessa migliaia di bambini, vive nel perfetto rapporto teatrale tra testo e scrittura di scena, dove i bambini si possono immergere completamente per osservare da vicino tutti i meccanismi emozionali di una famiglia tipo e, nel medesimo tempo, anche esorcizzare una dolorosa separazione che il tempo saprà mitigare adeguatamente.

I Fratelli Caproni, poi, cioè Andrea Ruberti e Alessandro Larocca, raccontano invece ai bambini *Il viaggio di Giovannino*, quindici filastrocche scritte da Gianni Rodari su questo bizzarro personaggio che, armato di un carrettino pieno di valigie, a suon di rime, li accompagna in paesi immaginifici dove gli uomini sono fatti di fumo, zucchero e sapone, trasportandoli poi ancora sul pianeta di cioccolato, su quello fatto di nuvole e su quello dove invece comanda il vento. Andrea Ruberti, solo in scena, compone così uno stralunato omaggio a Rodari, tra narrazione e clownerie, proponendo ai ragazzi, in modo giocoso, un'immersione totale nella fantasia, dove il viaggio rappresenta una reale esperienza di vita e l'incontro con chi è difforme per identità, razza e cultura viene visto come apertura e arricchimento.

Leonardo e William, geni al lavoro

Per i ragazzi più grandi, tre gli spettacoli significativi presentati a Vimercate: *Leonardo, diverso da chi?* della compagnia Il Giardino delle Ore, *Shakespeare the Great Rapper*, di Teatro In-folio e *Figurini* una coproduzione di Teatro Città Murata e Mumble Teatro.

Simone Severgnini, del gruppo erbese Il Giardino delle Ore, in *Leonardo, diverso da chi?*, affronta in modo diretto il tema dell'omosessualità – e non solo questo – proponendo il curioso parallelo tra un adolescente dei nostri giorni che si chiama Leonardo e l'omonimo genio del Rinascimento, come lui omosessuale, come lui sempre alla ricerca di nuove possibilità da esplorare in cui mettere a frutto la sua prorompente vivacità. L'incon-

tro-scontro con Franciulli, il bullo della scuola, all'inizio per lui dolorosissimo, lo farà invece maturare. Severgnini – aiutato da un mobilissimo marchingegno scenico, che gli consente, come a Leonardo da Vinci, di inventare ambienti e spazi nuovi, interpretando di volta in volta Leonardo e Franciulli – offre agli spettatori un viaggio commosso e commovente verso l'accettazione di sé e, nello stesso tempo, un omaggio alla diversità, come bene prezioso da conservare e proteggere.
Con *Figurini*, Marco Continanza e Davide Marranchelli diretti da Stefano Andreoli, prendendo spunto dalla formazione di una squadra di calcio ideale, entrano di petto nella storia dello sport più amato al mondo, per narrarne episodi sconosciuti, particolarità che ne hanno costruito la mitologia, storie di coraggio e abnegazione. Attraverso una narrazione appassionata tra cabaret e teatro di formazione, lo spettacolo risulta, alla fine, un omaggio al gioco inteso non come mera competizione ma soprattutto come passione per la vita e per le sue multiformi possibilità.
In *Shakespeare the Great Rapper*, David Remondini, attore madre lingua inglese, entra con impeto nella vita e nella poetica del grande Bardo, accompagnato dalla musica dal vivo di Massimo Betti e da un testo scritto a quattro mani insieme a Michela Marelli, facendo scoprire ai ragazzi non solo il genio narrativo del poeta di Stratford ma anche il ritmo e la musica di una lingua teatrale che ha nelle sue sonorità l'essenza di ciò che descrive. E stupisce sentire quanto Shakespeare sia contemporaneo al nostro sentire, cogliendo le straordinarie somiglianze tra il suo metro poetico e quello dei *rapper* odierni.

Tutte le storie del mondo

Pochissimo da raccontare su **Palla al Centro**, la vetrina delle compagnie di Umbria, Marche e Abruzzi, organizzata a Perugia da Fontemaggiore, se non la riproposizione di un antico, storico cavallo di battaglia della compagnia lecchese Albero Blu, rimesso a nuovo dai padroni di casa: *Storia tutta d'un fiato* tratto da *Narco degli Alidosi* di Roberto Piumini.
Dal 4 al 6 luglio, dopo otto anni dall'ultima, è tornata **Colpi di Scena**, la vetrina delle produzioni di teatro ragazzi dell'Emilia Romagna, con un'edizione di buon livello che ha invaso le strade di Bagnacavallo con le creazioni del giovanissimo burattinaio Mattia Zecchi, *Tre servi alla prova*, e con la *Gran Parata di Zan Ganassa* del Teatro del Drago, un allegro e sonoro corteo composto dalle principali maschere italiane in carne e ossa.
Nella manifestazione, gli organizzatori di Accademia Perduta hanno avuto modo di presentare le loro diverse creazioni, tutte di eccellente livello, molte già viste in altri contesti da *Valentina e i giganti* di Sandro Mabellini a *La gallinella rossa* di Tanti Cosi Progetti, da *Jack e il fagiolo magico* con la regia di Claudio Casadio al bellissimo *H+G* di Alessandro Serra, agito con gli attori dell'Accademia della Diversità di Antonio Viganò.
Tra le creazioni più curiose viste a Colpi di Scena, quella della banda Flexus con la sua *Storia del Rock - Volume primo* ci ha trasportato negli anni dai Cinquanta ai Settanta del secolo scorso, attraverso i meandri della musica della nostra giovinezza, in un percorso che intreccia sapientemente musica dal vivo con opportune spiegazioni. *Pollicino e l'Orco*, di Residenza Idra/Associazione Rebelot, immagina l'incontro dei due leggendari protagonisti della celebre fiaba dei Grimm, che molti anni dopo si ritrovano a casa dell'orco per una cena esilarante, in cui entrambi realizzano di essere diventati più "uomini", di essere cresciuti, insomma (ma sarà poi vero?). Il loro incontro, tra dubbi, paure, concessioni al cambiamento, fa approfondire ai ragazzi i diversi sentimenti che albergano nell'animo umano.
Di notevole spessore la narrazione della pugliese Daria Paoletta che riduce per voce sola, con l'aiuto di Francesco Niccolini, *Il ballo*, romanzo breve di Irene Nemirovskj, reinventando la storia dell'adolescente Tonia che, in attesa di un ballo organizzato dalla propria insulsa famiglia, compirà un atto di ribellione del tutto particolare, prendendo in questo modo coscienza di se stessa.
Le fiabe hanno avuto infine due eccellenti trasposizioni con il Teatro Due Mondi di Faenza ne *Le nuove avventure dei musicanti di Brema*, dove gli animali protagonisti della celebre fiaba, caratterizzati da maschere e costumi fortemente personalizzati, si perdono nelle nostre città alla ricerca di una città ospitale, che possa accogliere un bambino che l'allegra carovana porta con sé e *Rosso Cappuccetto* del Teatro delle Briciole, in cui Emanuela Dall'Aglio narra la storia della famosa bambina, aiutata da un meraviglioso abito sul quale vengono riprodotti tutti i luoghi della storia, un abito-sipario dentro il quale la narratrice racconta e manipola oggetti e pupazzi.
Infine ci piace segnalare lo spettacolo vincitore del Premio Otello Sarzi, *Capitani coraggiosi* di Bam! Bam! Teatro, che riesce a trasporre efficacemente sul palco l'omonimo romanzo di formazione dello scrittore Rudyard Kipling, facendo riflettere i ragazzi sull'importanza dell'amicizia e il valore dell'esperienza ai fini della crescita personale, utilizzando una scenografia duttile, sempre mutevole e di grande impatto visivo. ★

In apertura, una scena di *Le nuove avventure dei musicanti di Brema*; in questa pagina, un'immagine da *Il viaggio di Giovannino*.

Da Àlex Rigola ad Antonio Latella, cambio della guardia alla Biennale

Il settennato del regista catalano è stato caratterizzato dalla presenza costante di grandi nomi della regia internazionale, quest'anno rappresentati da Koršunovas, Jatahy, Klata, Castellucci e Motus.

Zuvedra (foto: D. Matvejev)

ZUVEDRA (*Il gabbiano*), di Anton Cechov. Traduzione di Sigitas Parulskis. Regia e scene di Oskaras Koršunovas. Costumi di Dovile Gudaciauskaite. Luci di Eugenijus Sabaliauskas. Musiche di Gintaras Sodeika. Prod. Oskara Korsunova Teatras, VILNIUS (Lv).

E SE ELAS FOSSEM PARA MOSCOU?, con i personaggi di *Tre Sorelle* di Anton Cechov. Adattamento e regia di Christiane Jatahy. Scene di Christiane Jatahy e Marcelo Lipiani. Prod. C.ia Véertice Teatro, RIO DE JANEIRO (Br).

KROL LEAR (*King Lear*), di William Shakespeare. Adattamento e regia di Jan Klata. Scene, costumi e luci di Justyna Lagowska. Prod. Stary Teatr, CRACOVIA (Pl).

ETHICA. *Natura e origine della mente*, ideazione e regia di Romeo Castellucci. Testo di Claudia Castellucci. Musiche di Scott Gibbons. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA.

RAF-FICHE (*Rafales, Cunt Machine*), da *Splendid's* di Jean Genet. Regia di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Prod. Motus, RIMINI ed Ert Fondazione, MODENA.

FESTIVAL BIENNALE TEATRO 2016, VENEZIA.

Giunta alla fine di agosto, la notizia che fa di Antonio Latella il nuovo direttore della sezione Teatro alla Biennale ne comporta subito un'altra. Che il Festival appena visto - venti giorni al culmine dell'estate, nel momento in cui la vivibilità a Venezia è peggiore - chiude gli oltre sette anni (dal 2010 al 2016) in cui al timone artistico della manifestazione è stato Àlex Rigola. Il settennato del regista catalano va quindi a bilancio, visto che scelte e formule sviluppate nel suo mandato (spettacoli + workshop) e gli stessi ospiti del Festival, sono tornati implacabili nel corso delle edizioni. C'era, nel 2010-11, Thomas Ostermeier. C'era Jan Lauwers. C'erano Romeo Castellucci e Stefan Kaegi. Maestri internazionali, per carità, ma li abbiamo visti riproporre i loro spettacoli e i loro laboratori a Venezia fino a oggi, assieme a quelli di Rodrigo García, Declan Donnellan, Oskaras Koršunovas, eccetera. Come se quell'idea di regia - forte, scenica, individualista, novecentesca - che tutti loro perseguono (a parte Kaegi, direi) sia l'unica possibile in un panorama che invece, internazionalmente, sembra assai più ibrido (cinema e video, danza, internet, tecnologie digitali, corresponsabilità del pubblico) e toglie al regista il suo primato, a vantaggio di una figura o di più figure o di una funzione teatrale più diversificata, per la quale non trovo, in attesa di un'altra definizione condivisa, altro termine se non "autore" (però non nella classica dicotomia del '900, che vede drammaturgia contrapporsi ad allestimento).

A valutare in consuntivo anche i nomi ospitati nell'edizione 2016 del Festival del Teatro, si è trattato di sette anni di osservazione statica, incomparabili ad esempio con ciò che Virgilio Sieni ha fatto per il settore Danza, incrociando il suo progetto con quello di Architettura. È poi vero che nel calendario 2016, comprensivo di spettacoli, residenze, incontri, workshop, *open doors*, volendo cercarli, gli innovatori si trovano (dal mio punto di vista, ancora Kaegi, e Roger Bernat, Christiane Jatahy, Fabrice Murgia). Ma sporadicamente, quasi a voler smontare l'idea che debba essere l'innovazione il motore di una macchina d'arte com'è la Biennale. E invece dovrebbe essere così.

A giudicare invece singolarmente le cose si complicano. Prendi le due "regie" che si appoggiano a Cechov, il quale non produceva certo testi "sperimentali", anche se per il suo tempo una buona dose d'avventura c'era. Se a prenderlo in mano è **Oskaras Koršunovas** (*Il gabbiano*) non si va troppo al di là di un'onesta variazione scenica, che scavalca il tempo, senza aggiungere nulla a una drammaturgia lungamente esplorata. Ma se a occuparsene è **Christiane Jatahy**, il suo metodo di commistione tra cinema e teatro, set e scena, simultaneità e montaggio in diretta, e sdoppiamento della fruizione (spettatori che vedono la rappresentazione teatrale e spettatori che vedono quella in video) fa sì che *Tre sorelle* diventi, non un titolo da cavalcare (Jatahy titola infatti *E se elas fossem para Moscou?* E a proposito vedi anche l'intervista che le abbiamo fatto, in questo numero di *Hystrio*, a pagina 8) ma una rete di relazioni su cui costruire, da autrice, emozioni nuove, sentimenti contemporanei, quella "quasi realtà-quasi *fiction*" che è certo bel cinema. Teatro-cinema d'autore.

Ecco perché delude, delude anzi assai, l'idea di una regia che riscrive i classici, applicando su di loro corrispettivi moderni e spesso estremizzando (come si fa solitamente nel melodramma, quando lo si vuole a tutti i costi attuale). Il polacco **Jan Klata** è in forza al glorioso Stary Teatr di Cracovia, e lo attendevamo con curiosità. O morbosità. Che in *King Lear* si possa leggere anche un torbido intrigo nella Città del Vaticano per la successione papale, può anche essere. E che Lear all'interno del testo shakespeariano rappresenti un emblema vuoto, sim-

bolo e non sostanza di un potere che va scomparendo, lo si può anche accettare. Ma se poi si scopre che l'assenza del protagonista (se ne sente solo la voce e se ne vede qualche immagine fotografica) dipende non da una forte decisione drammaturgica ma dalla morte (per malattia) dell'attore che lo impersonava, alcuni dubbi nascono per forza.
Esattamente come quando si capisce che *Ethica*, nuovo spettacolo di **Romeo Castellucci**, tappa di un ciclo dedicato a Spinoza, non fa altro che riproporre l'esito di un suo workshop del 2013: la stessa donna sospesa a un filo per un dito a dieci metri d'altezza, ancora un cane che miagola, la *silhouette* nera sulla parete bianca oltre cui si intravedevano corpi nudi. Di essenzialmente nuovo c'è solo un dialogo, piuttosto esoterico, tra Telecamera, Luce e Mente. Una ri-funzionalizzazione cara a Castellucci che già lo scorso anno aveva ricomposto assieme i *Pezzi staccati* del suo antico *Giulio Cesare*.
Meglio, a mio parere, confidare in chi non si prende troppo sul serio, come fa **Stephan Kaegi**, che, come esito del suo laboratorio al Biennale College, si concede il gusto di ironizzare su questa Venezia *tourist trap* globale, congegnando una divertente *experience* a piedi dentro il teatro La Fenice, con guide turistiche che ai poveretti spettatori, intruppati in diversi gruppi, fanno fare di tutto: sollevare travi, buttarsi a terra, perfino una minuscola *class* di danza, dimostrando ancora una volta «la potenza della follia teatrale».
E non mi pare un caso che l'*Open doors* di Kaegi, non faccia parte del programma degli spettacoli, così come non ne fa parte l'episodio più bello di questa Biennale Teatro 2016. È l'ironia con cui **Motus** cita un proprio spettacolo anni Novanta, *Splendid's*. Però sostituendo i sette terroristi immaginati da Jean Genet con un commando di toste terroriste (Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, Sylvia De Fanti, Federica Fracassi, Ondina Quadri, Alexia Sarantopoulos, Emanueka Villagrossi, I-Chen Zuffellato, Luca Scarlini e Daniela Nicolò), braccate in un hotel. La gestione dei diritti internazionali di Genet fa sì che sia impossibile una tale metamorfosi? Bene, ce la serviranno i Motus, la trasformazione che a Genet peraltro sarebbe sicuramente piaciuta, portando a compimento al prossimo Festival emiliano Vie ciò che si è visto ancora in abbozzo alla Biennale. Otto potenti attrici, che confidano nelle temibili mitragliette che portano addosso. E soprattutto nelle loro *Raf-fiche*. *Roberto Canziani*

Romeo e Giulietta fra cinema e *new age*

ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Regia di Andrea Baracco. Scene di Marta Crisolini Malatesta. Costumi di Irene Monti. Luci di Pietro Sperduti. Musiche di Giacomo Vezzani. Con Antonio Folletto, Lucia Lavia, Alessandro Preziosi e altri 10 interpreti. Prod. KHORA. teatro, Napoli - ESTATE TEATRALE VERONESE, VERONA.

IN TOURNÉE

Non c'è pace per gli amanti più famosi della letteratura drammatica, neanche fra le mura della propria città: questa volta rincorsi e strapazzati da una regia che li vuole tradizionali e moderni, esuberanti fino all'eccesso nelle corse a perdifiato di Romeo, e nei sentimenti caparbi e infantili della povera Giulietta che si muove in scena "a futura memoria", come se fosse già consapevole del suo triste destino di morte. Tutto il resto appare molto confuso e scombinato più vicino a un'opera rock, a causa, soprattutto, di quei costumi ora esageratamente *new age,* come quelli addosso al Mercuzio di Alessandro Preziosi, ora d'avanguardia vecchio stile per la Giulietta di Lucia Lavia che sembra proprio uscita da *Petruška* di Stravinskij. Ma ciò che sorprende maggiormente è quella bizzarra idea di regia che, pur convenzionale, annulla il *physique du rôle* di tutti gli altri protagonisti della storia facendo franare su se stesso quel principio fondamentale della comunicazione scenica che è dato dal riconoscimento immediato dei personaggi, del loro ruolo e della loro identità. Ogni cosa sembra concorrere a dare al testo shakespeariano una struttura da tragedia contemporanea molto televisiva e cinematografica che non possiede; anzi, in questo modo lo impoverisce, lo svuota della sua essenza simbolica riducendolo a un fatto di cronaca nera metropolitana, col fantasma di Mercuzio/Preziosi che ritorna sulla tomba dei poveri amanti come nel finale del *Risveglio di primavera* di Wedekind, il cui sottotitolo è *Una tragedia di fanciulli*, forse il titolo più giusto per questo strano e smarrito spettacolo che si avvale di una colonna sonora continua fatta di incalzanti musiche registrate e suonate anche dal vivo: da De André a David Bowie allo *Stabat Mater*, che, per quanto pertinenti alle situazioni, ci dicono dell'estemporaneità con cui è stata pensata e costruita una recita che non ha certo fatto della "necessità" la sua virtù principale. *Giuseppe Liotta*

Troppe (cattive) intenzioni soffocano Giulio Cesare

GIULIO CESARE, di William Shakespeare. Traduzione di Sergio Perosa. Adattamento e regia di Àlex Rigola. Scene di Max Glaenzel. Costumi di Silvia Delagneau. Luci di Carlos Marquerie. Con Michele Riondino, Maria Grazia Mandruzzato, Stefano Scandaletti, Michele Maccagno, Silvia Costa, Margherita Mannino, Raquel Gualtero e altri 5 interpreti. Prod. Teatro Stabile del Veneto-Teatro Nazionale, Padova - ESTATE TEATRALE VERONESE, VERONA.

IN TOURNÉE

Molta attesa e molta delusione per la prima regia italiana di Àlex Rigola del *Giulio Cesare* di William Shakespeare, proposto in un adattamento che lo rende irriconoscibile, stravolto da una infinità di intenzioni al testo estranee. Una contemporaneità di superficie che soffoca il dramma fin dal primo istante, quando su uno schermo viene proiettato il filmato che vede Obama e il suo staff presidenziale che assistono in diretta televisiva alle fasi finali dell'uccisione di Bin Laden, e poi la foto del bambino siriano annegato nelle acque di Bodrum riverso sulla spiaggia, e con attori vestiti come pagliacci con, sul capo, la testa gigante di Ezechiele Lupo, senza quella sadica ironia che caratterizza, per esempio, gli spettacoli di ricci/forte. Uno spiazzamento costante dal tema principale dell'opera shakespeariana, che parla del delitto politico e delle ragioni che lo giustificano agli occhi della Storia, e che in questo allestimento sembra riguardare principalmente i singoli individui, il racconto di fatti che non trascendono la cronaca di quei cinque giorni che portano Bruto (Stefano Scandaletti) a uccidere Cesare e Marc'Antonio (Michele Riondino) a pronunciare la sua celebre orazione. Qualsiasi tentativo di comprensione della tragica vicenda viene negato dal regista che ha assegnato ad attrici ruoli maschili importanti: quelli di Cinna, Metello, Casca, Giulio Cesare, affidato quest'ultimo a Maria Grazia Mandruzzato, che si muove in scena come se fosse nel salotto di casa sua. Teatro documento? Effetti molteplici di straniamento a vista? Il risultato è un'azione scenica inesistente, fatta per lo più dalle entrate e uscite degli attori, da nascondimenti improvvisi e improvvise riapparizioni, da una recita (tutta la seconda parte) frontale, da oratorio laico, con microfoni ad asta bene allineati in proscenio, per uno spettacolo che contamina vari linguaggi della scena ma privilegia la performance, l'opera d'arte, l'installazione al movimento, al conflitto teatrale, alla forza delle idee e delle parole che si ha avuto l'ambizione di affrontare e mettere in scena. *Giuseppe Liotta*

Romeo e Giuletta

La mélancolie des dragons
(foto: Andrea Pizzalis)

Dro: la malinconia del vivere e del riconciliarsi col passato

Alla rassegna trentina Philippe Quesne indaga il ruolo e la qualità percepita dell'atto artistico, mentre Rabih Mroué e Mohamed El Kathib raccontano dolorose vicende biografiche.

LA MÉLANCOLIE DES DRAGONS, ideazione, regia e scenografia di Philippe Quesne. Con Isabelle Angotti, Rodolphe Auté, Joachim Fosset, Snæbjörn Brynjarsson, Sébastien Jacobs, Victor Lenoble, Émilien Tessier, Gaëtan Vourc'h. Prod. Vivarium Studio, Parigi e altri 8 partner internazionali. DRODESERA FESTIVAL, DRO (Tn).

Il poliedrico artista francese Philippe Quesne concepisce il proprio lavoro teatrale come un unico libro, di cui i singoli spettacoli sono capitoli, fra di loro saldamente concatenati. Così, quest'ultimo si propone quale proseguimento de *L'effet de Serge* (cfr. *Hystrio*, n. 4.2012), il cui stralunato protagonista raccoglieva a casa propria un eterogeneo gruppo di amici perché fossero spettatori di una sua particolarissima performance. Qui il desiderio di intrattenere e di stupire è incarnato da sette *rockers* - capelli lunghissimi, giubbotti in pelle e magliette che inneggiano a gruppi *metal* - che compaiono all'interno di una vecchia Citroën AX impegnati ad ascoltare musica, mangiare patatine e bere birra. La loro auto è rimasta in panne, le strade sono bloccate dalla neve e la donna-meccanico - Isabelle - che è andata in loro soccorso li avverte che ci vorrà una settimana prima che giunga il necessario pezzo di ricambio. Il gruppo, dunque, è costretto a interrompere la propria tournée: sì, perché, nel rimorchio agganciato alla loro Citroën ci sono un vero e proprio teatro e un deposito di oggetti dai mille e insospettabili usi. Sollecitati dalla curiosità di Isabelle - attempata ma entusiasta Biancaneve - i sette allestiscono il loro "parco mobile", in un crescendo di "effetti" e "meraviglie": sette parrucche appese, variamente illuminate, raffigurano gli "uomini invisibili", poi la biblioteca, la macchina per la neve - così, metateatralmente, si svela l'artificiosità dell'ambientazione - la musica, le coreografie realizzate per un telo bianco che, gonfiato, diventa una sorta di cuscino gigante… Un crescendo parossistico e surreale di invenzioni sceniche più o meno banali ed esilaranti che, nondimeno, acquistano potenza grazie alla genuina meraviglia dei protagonisti, malinconici abitatori di un mondo in cui non si riconoscono e che tentano di allietare ricorrendo alla propria fervida immaginazione. Quesne costruisce con intelligente maestria uno spettacolo allo stesso tempo candido e crudele - non casuali sono i riferimenti nella drammaturgia ad Antonin Artaud - in cui l'atmosfera da favola si combina a un'implicita ma tutt'altro che blanda riflessione concernente, da un lato, la percezione della qualità dell'atto artistico da parte del pubblico e, dall'altro, l'illusione che l'arte possa vincere l'angoscia e la malinconia del vivere. *Laura Bevione*

RIDING ON A CLOUD, testo e regia di Rabih Mroué. Con Yasser Mroué. Prod. Fonds Podiumkunsten, Den Haag (Nl) - Prins Claus Fonds, Amsterdam (Nl) - Hivos & Stichting Doen, Den Haag (Nl). DRODESERA FESTIVAL, DRO (Tn).

La ricerca teatrale dell'artista libanese Rabih Mroué ha sempre avuto come propri perni, da una parte, il concetto squisitamente metateatrale di rappresentazione - non a caso il titolo di uno dei suoi primi spettacoli era *Who's afraid of representation?* - dall'altro l'inevitabile rispecchiamento della travagliata condizione politica del proprio Paese natale. Entrambi questi elementi costruiscono lo scheletro e l'anima di questo spettacolo, coinvolgente tanto emotivamente quanto intellettualmente. In scena c'è Yasser, fratello di Rabih: egli dichiara di raccontare una storia, che è quella dell'attore Yasser, benché assomigli molto a quella dell'uomo Yasser. Biografia reale e fittizia si confondono in una "rappresentazione" che è delirante e, allo stesso tempo, lucidissima presentazione di sé. Yasser, seduto a un tavolo, narra la propria vicenda umana mostrando sullo schermo posto al centro del palcoscenico vecchie foto di famiglia e pagelle scolastiche e, ancora, alcuni degli innumerevoli cortometraggi che egli stesso ha realizzato dopo l'"incidente" occorsogli quando aveva diciassette anni. Ed è qui che la storia recente del Libano entra feroce sulla scena: Yasser venne colpito da un cecchino il giorno stesso in cui il nonno, noto e stimato intellettuale, era stato a sua volta assassinato. Sopravvissuto per miracolo a un proiettile che gli sconquassò il cranio, Yasser è stato costretto a re-imparare a vivere, rieducando in primo luogo le proprie alterate capacità percettive: la pratica di scattare fotografie per apprendere di nuovo a riconoscere gli oggetti non soltanto nella loro concretezza bensì anche nella loro "rappresentazione" bidimensionale. E, nel finale, la riflessione artistico-filosofica e la denuncia politica convergono in un'immagine di struggente potenza: Yasser, da sempre appassionato di musica, ma frenato dalla paralisi della parte destra del proprio corpo, muove le dita sulla tastiera di una chitarra mentre, avvinghiato a lui, Sarmad Luis - in altre occasioni Rabih stesso - gli presta il proprio braccio per suonare, con invitta voglia di vivere, insieme. *Laura Bevione*

A BEAUTIFUL ENDING, ideazione, testo e interpretazione di Mohamed El Khatib. Prod. Collectif Zirlib, Orléans (Fr). DRODESERA FESTIVAL, DRO (Tn).

Accoglie il pubblico con un sorriso e lo fa accomodare in sala, poi prende un piccolo quaderno dalla copertina nera e inizia a raccontare, con informale leggerezza, come si fa con gli amici. Mohamed El Khatib è un drammaturgo e regista francese di origini marocchine che sceglie di condividere con gli spettatori il ricordo degli ultimi mesi di vita della madre, fino alla sua morte. Sul palco c'è un televisore sul quale dovrebbero scorrere le immagini riprese con una modernissima telecamera - anch'essa in scena - nella camera d'ospedale della mamma, ma - qui la sensibilità umana e artistica dell'autore è esemplare e fa stridere certi nostrani esibizionismi - ne sentiamo soltanto la voce. La registrazione di quegli ultimi dialoghi; gli appunti che riportano conversazioni con il padre, la sorella, i medici; lo stesso certificato di morte - le cui fotocopie El Khatib distribuisce al pubblico - sono i tasselli di una storia che l'artista ricompone sul palcoscenico, richiedendo implicitamente la complicità degli spettatori, sedotti dalla sua cordiale schiettezza e dalla sua scelta di non ricercarne la compassione ovvero l'epidermica commozione. L'intento dell'autore, d'altronde, non è quello di raccontare una storia che possa coinvolgere la superficiale emotività del pubblico, quanto quello di sperimentare la possibilità di ricostruire vicende, addirittura un'intera biografia, accostando eterogenei "detriti", ossia composite tracce di vissuto. Un'esperienza metateatrale, dunque, un'indagine sul potenziale evocativo - e universalizzante - di dettagli e frammenti, che siano documenti ufficiali ovvero brandelli di dialogo in arabo. Mohamed El Khatib chiede al pubblico non tanto di immedesimarsi e di commuoversi per la propria personalissima vicenda, bensì di condividere con lui una modalità di articolazione dei ricordi, certo più elaborata e faticosa ma probabilmente assai più efficace nell'aiutare a riconciliarsi con il proprio disorganico passato. *Laura Bevione*

Utopie sociali e migrazioni, Mittelfest fra passato e presente

Dal predicatore di fine Ottocento, David Lazzaretti, secondo Cristicchi ai *playmobil* di Agrupaciòn Señor Serrano e alle irrisolte questioni dell'Ex Jugoslavia di Frljic per raccontare le contraddizioni europee.

IL SECONDO FIGLIO DI DIO. *Vita, morte e miracoli di David Lazzaretti*, di Manfredi Rutelli e Simone Cristicchi. Regia di Antonio Calenda. Musiche di Simone Cristicchi e Valter Sivilotti. Con Simone Cristicchi e il Coro Ensemble Magnificat di Caravaggio. Prod. Ctb, Brescia - Promo Music, Bologna - Mittelfest 2016, Cividale del Friuli (Ud) - Dueffel Music, Mentana (Rm). MITTELFEST 2016, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

IN TOURNÉE

Simone Cristicchi va dove lo porta il cuore. E prende a cuore le cose che fa. Le scopre, se ne innamora, le canta, le trasforma in qualcosa di suo. L'accoglienza che ha avuto tre anni fa il suo *Magazzino 18*, ha dimostrato quanto sia sincero questo modo di fare. Ecco perché il pubblico lo ripaga, garantendogli un affetto particolare. Ne *Il secondo figlio di Dio*, che in locandina schiera lo stesso team del precedente spettacolo, si impegna in una sfida decisamente più complicata. Raccontare e cantare l'esodo che nel Dopoguerra vide le popolazioni giuliane e dalmate abbandonare i territori diventati jugoslavi - questo era *Magazzino 18* - significava abbracciare a piene mani la Storia. Strappare invece all'iconografia locale e alle tradizioni popolari della Toscana la figura di David Lazzaretti, vissuto alla fine dell'800 sulle falde del Monte Amiata - un predicatore, un protosocialista, un visionario, un utopista, il "secondo figlio di Dio" del titolo - è molto più faticoso. Ma l'impressione è che pure con Lazzaretti, Cristicchi ce la farà. Perché anche questa è una storia giusta. Il racconto è ancora da sveltire, la scena da movimentare, l'apporto corale da rendere meno convenzionale. Ma con una bella barba folta e l'inconfondibile chioma, Cristicchi è già il personaggio: carismatico, capace di trasformare una visione in realtà. Non solo: è anche tutti i personaggi che costellano la vicenda dell'uomo che lassù in Amiata riuscì a costruire una comunità devota di oltre 5.000 persone, impensierendo il potere ecclesiastico e civile. Vicenda non a lieto fine - una fucilata chiuderà il "vangelo" di Lazzaretti - che agli italiani piacerà scoprire, magari solo per sgravarsi le orecchie e la coscienza dagli appelli dei tanti predicatori, illusionisti e venditori di fumo sociale che la storia recente ha messo in circolazione. *Roberto Canziani*

ALEKSANDRA ZEC, progetto e regia di Oliver Frljic. Drammaturgia di Marin Blaževic. Scene di Ljerka Hribar. Costumi di Sandra Dekanic. Con Ivana Roščic, Jelena Lopatic, Tanja Smoje, Damir Orlic, Nikola Nedic, Jurica Marcec, Jana Mileusnic, Lucia Filicic, Nina Batinic, Morana Mladic. Prod. Hkd Theatre International Small Scenes Theatre Festival, Rijeka-Fiume (Hr). MITTELFEST 2016, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

IN TOURNÉE

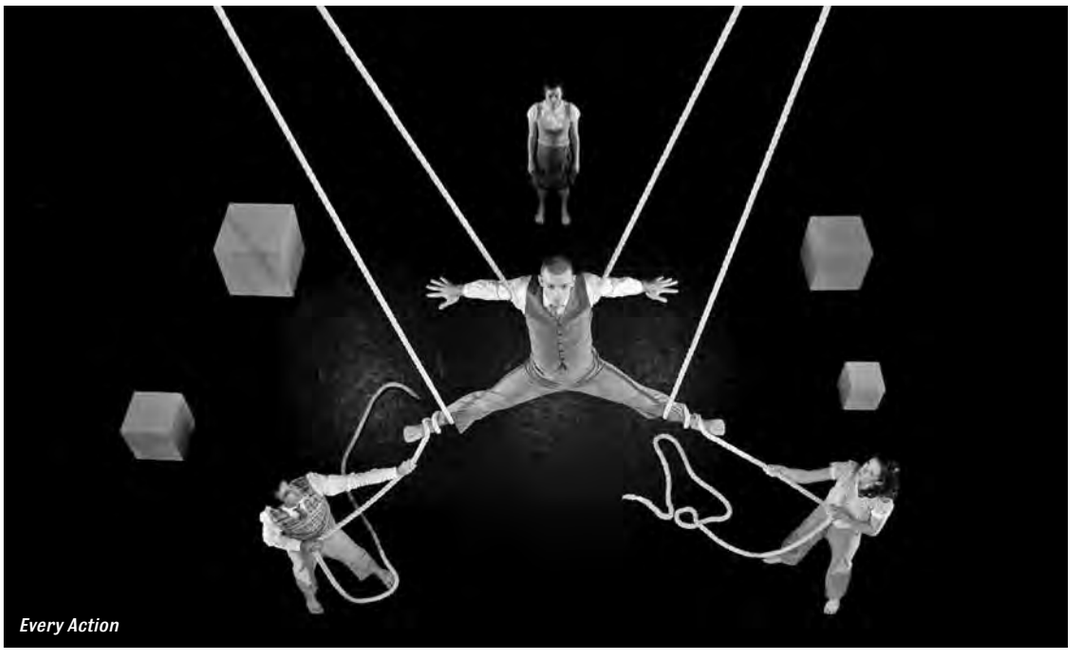
Il secondo figlio di Dio
(foto: Tommaso Le Pera)

Del regista Oliver Frljic, *Hystrio* ha altre volte parlato. Pragmatico, assai poco disposto a intendere il teatro come un'estetica (a cui egli piuttosto contrappone l'etica di uno strumento di informazione, prima che di politica) il regista di origine bosniaca, largamente accreditato in Europa, è anche autore dei suoi stessi lavori. Che a ogni debutto accendono i fuochi dello scontro politico locale, per le tesi che i suoi poco accomodanti punti di vista riescono a mettere in campo. *25.671* accusava la *governance* politica slovena di aver cancellato dalle liste elettorali appunto quei 25.671 residenti che non si erano - volutamente - dichiarati sloveni entro il 1992. *Zoran Dincic* indagava le circostanze in cui il primo ministro serbo, oppositore di Miloševic, era stato assassinato nel 2003. In *Aleksandra Zec*, Frljic ripropone il caso che, nel 1991 durante la cosiddetta "guerra patriottica" croata, era balenato sui media per poi annegare nella indistinta contabilità dei morti che le guerre comportano. Aleksandra Zec era un ragazzina di 12 anni che aveva visto uccidere il padre da una squadra paramilitare croata che lo sospettava di simpatie filoserbe. Testimone scomodo, Aleksandra era stata subito sequestrata, assieme alla madre, e condotta in una baita, dov'erano state uccise. Un'indagine era riuscita a identificare gli assassini, rei confessi. La cui confessione però, complice un cavillo burocratico, non era stata accolta gli atti. Per questa ragione quel crimine resta ancora impunito. La storia di Aleksandra è raccapricciante, e con il raccapriccio che in teatro suscitano i fatti veri, Frljic la fa ripercorrere in scena a un gruppo di ragazzine, che avranno, oggi, quasi la stessa età che aveva Aleksandra nel momento in cui fu ammazzata. I fatti, e poco più. Ma i pregiudizi etnici e la radice nazionalista non sembrano aver abbandonato a 25 anni di distanza l'opinione pubblica croata. E *Aleksandra Zec* sembra fatto apposta per smascherare, ancora, quel passato che non passa. Sovrintendente per un anno al Teatro Ivan Zaic di Rijeka-Fiume, Frljic ha rassegnato nel luglio scorso le dimissioni. Forti pressioni mediatiche, tante lettere intimidatorie. Un passato che non passa proprio. *Roberto Canziani*

BIRDIE, di Agrupación Señor Serrano. Con Àlex Serrano, Pau Palacios, Alberto Barberá. Prod. Agrupación Señor Serrano, Barcellona e altri 5 partner internazionali. MITTELFEST 2016, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

IN TOURNÉE

Francamente, mi riesce difficile capire come Agrupación Señor Serrano, lo scorso anno, sia entrata nell'albo dei Leoni d'Argento della Biennale Teatro. Non che io consideri i modellini in scala, gli orsacchiotti gommosi, i *playmobil* semplici divertimenti per bambini. Anzi, su una strumentazione infantile, attorno agli anni Ottanta, è nato un bel filone teatrale. Però erano gli anni Ottanta. E non mi dispiace neppure l'invasione delle telecamerine a teatro. Se si decide di appartenere al teatro di figura, le *cam* mobili sono un mezzo utile per dare una dimensione macro al microscopico mondo della modellistica. C'era Giacomo Verde, sempre negli anni Ottanta, che le sapeva manovrare benissimo. E un memorabile festival, a Parma, Micro Macro, riusciva sempre a strapparmi sorrisi con le sue inaspettate tentazioni ludiche. Avrà poi avuto buone ragioni, Àlex Rigola, il regista di Barcellona e direttore, tra il 2011 e il 2016, della Biennale Teatro di Venezia, nel voler premiare la Agrupación, che è nata e cresciuta a Barcellona: motivazioni, non solo l'affinità del concittadino. Quello che non mi torna, negli spettacoli di Agrupación che mi è capitato di vedere, nelle immagini che trovo in rete, nelle note di regia e nelle presentazioni che accompagnano i loro spettacoli, è la superficialità con la quale, su questa dimensione ludica, Àlex Serrano e i suoi compagni d'avventura applicano temi che, forse, un breve ragionamento in più, non solo una vaga evocazione, meriterebbero. *Birdie*, il loro ultimo lavoro, vorrebbe dire qualcosa su migrazioni (che sono un bel tema), sulle *enclave* extraterritoriali (quella di Melilla in Marocco), su movimentazioni di capitali (che sono una bella rogna del turbo capitalismo contemporaneo), ma lo fa appunto "giocando", con citazioni da *Gli uccelli* di Hitchcock, con pupazzetti ingigantiti da telecamere, con due enormi ventilatori industriali che "muovono l'aria". E non sono sicuro che riescano anche a muovere le idee. *Roberto Canziani*



Every Action

Teatro a Corte, l'insostenibile leggerezza dell'essere umano

Circo, danza e *nouvelle magie* nel programma del Festival torinese per raccontare della vita, della morte, dell'essere uomo o donna.

ARC/EVERY ACTION, di e con Alex Harvey, Tina Koch, Charlotte Mooney, Steve Ryan. Regia di Ruth Naylor-Smith, Samule Jornot, Bim Mason. Costumi di Tina Bicat. Prod. Ockham's Razor, Londra.

LE CHAS DU VIOLON/EVOHÉ, regia di Antoine Rigot. Scene di Antoine Rigot e Patrick Vindimian. Con Agathe Olivier, Coline Rigot, Julia Figuière, Julien Posada. Prod. Les Colporteurs, Saint-Thomé (Fr) - La Cascade, Pole National des Arts du Cirque Auvergne Rhône-Alpes (Fr).

INSTANT DE SUSPENSION, di e con Pauline Barboux e Jeanne Ragu. Prod. Pauline Barboux/Jeanne Ragu, Romainville (Fr).
FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

Il circo contemporaneo gode sempre di privilegiata attenzione nel cartellone del festival piemontese Teatro a Corte che, in questa edizione, ha puntato il riflettore in particolare su esperienze di acrobatica aerea. Così i tre artisti della compagnia inglese **Ockham's Razor**, nella loro performance *Arc*, rimangono sospesi su una grata di alluminio a cinque metri di altezza, una sorta di isolotto su cui appaiono fortunosamente naufragati. I tre sperimentano modalità di convivenza e relazione, fra diffidenze e slanci d'affetto, producendosi in virtuosismi che, benché testimonianza di indubbia perizia tecnica, riflettono una drammaturgia ripetitiva e piuttosto scontata. Sicuramente più elaborato e interessante il secondo spettacolo presentato dalla compagnia, intitolato *Every Action*: due coppie di performer, quattro cubi di varie dimensioni e una corda di 25 metri per verificare conseguenze e reazioni a catena suscitate dai propri atti, anche minimi. E metallo e funi - in questo caso d'acciaio - costituiscono l'*étoile*, l'articolata struttura elaborata dai francesi **Les Colporteurs** per crearvi i propri spettacoli fondati su concentrata e ironica capacità acrobatica. E se *Evohé* risulta come una - un po' pretestuosa - rilettura contemporanea del mito di Arianna, abbandonata da Teseo e salvata da Bacco, con il quale brinda bevendo da coppe di champagne, *Le chas du violon* è un elegante passo a due danzato con tacchi a spillo e anfibi da una madre e una figlia - anche nella vita reale - che mettono in scena con beffarda autoironia la propria indubbia perizia tecnica. Una prova che, allorché alla volontà di costruire drammaturgie complesse, magari di ascendenza letteraria e sovente declinate in maniera superficiale e pretestuosa, si sostituisce una consapevole ma "leggera" esibizione delle proprie abilità circensi, è possibile coinvolgere ed emozionare in profondità lo spettatore. Risultato ottenuto appieno dall'affiatata coppia formata da **Pauline Barboux e Jeanne Ragu**, che hanno ideato una particolare struttura, la *quadrisse*, per creare le proprie stupefacenti acrobazie in *Instant de suspension*. Quattro sottili trecce di corda nera che consentono alle due, accompagnate dalla musica eseguita dal vivo da tre strumentisti, di intrecciare complesse e virtuosistiche evoluzioni aeree con sorridente e disinvolta levità. *Laura Bevione*

LA PARTIDA, regia e coreografia di Vero Cendoya. Costumi di Kike Palma, Ester Munoz. Con Dory Sanchez, Xaro Campo, Linn Johansson, Natalia D'Anunzio, Sarah Anglada, Gaston De La Torre, Babou Cham, Adrian Nieto, Alik Santiago Cordech, Reynaldo Zerpa, Mikel Fiol. Prod. Isabel Bonilla Besset, Barcellona e altri 2 partner.

A STRING SECTION, regia di Mole Wetherell. Coreografia di Leen Dewilde. Con Leen Dewilde, Lisa Kendal, Rachel Rimmer, Caroline D'Haese, Orla Shine. Prod. Reckless Sleepers, Gent (Be).
FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

Una vera e propria partita di calcio, disputata da due squadre non alla pari: da una parte cinque giocatori di *football*, muscolosi e agguerriti; dall'altra, cinque danzatrici, leggiadre ma non meno determinate. Ad arbitrare *La partida*, un danzatore, frivolo e ben poco autoritario. Su un prato vero, con veri tifosi (alcuni spettatori volontari) e l'accompagnamento di una violinista e di una cronista, si dispiega una partita che non è tanto occasione per evidenziare possibili analogie fra le "coreografie" messe in atto dai calciatori e quelle eseguite da ballerine professioniste; quanto esplicita metafora dalla discriminazione di cui la donna è ancora vittima anche nella civilissima Europa. Così la squadra maschile approfitta delle debolezze di quella delle danzatrici - una di loro si sente male, forse è incinta - e segna agevolmente un *goal*. Il calcio come rito eminentemente maschile insomma, proiezione di quella superiorità dell'uomo che ancora contraddistingue una società che vanta, invece, pari opportunità. Un'idea espressa con la coreografia - un po' monotona e stereotipata, come testimonia il ricorso al luogo comune della danza Maori - e con gli interventi della cronista che, anziché commentare quanto avviene in campo, descrive il rito della partita di calcio e illustra la condizione delle donne in Spagna. Catalana è, infatti, la coreografa quarantenne **Vero Cendoya** che affastella nel proprio spettacolo differenti linguaggi e suggestioni artistiche e varie tematiche sociali senza tuttavia giungere a una sintesi originale e realmente efficace. Assai più convincente nel rappresentare la condizione di "prigionia" - sociale e psicologica - in cui ancora sono trattenute le donne è l'insolito spettacolo *A string section* delle inglesi **Reckless Sleepers**: cinque donne vestite elegantemente di nero, con una sega in mano. Si accomodano ciascuna su una sedia e, lentamente, assumendo posizioni quanto mai scomode e spericolate, iniziano a segare gambe e schienali delle proprie sedie, in un crescendo di disperato *humour*. Niente è più tragico della comicità, diceva Beckett e le cinque danzatrici-attrici lo testimoniano cercando un impossibile equilibrio su quelle sedie-mondi ognora più instabili e inospitali. *Laura Bevione*

LES LIMBES, di e con Etienne Saglio. Luci di Elsa Revol. Musiche di Olivier Dorell. Prod. Ay-Roop/Monstre(s), Rennes (Fr) - Festival Mettre en Scene, Rennes e altri 9 enti produttivi francesi. FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

Creature oscure e inquietanti, corpi reali che diventano vuoti manichini, un telo di plastica bianca che acquista autoritaria e convincente esistenza, sipari semi-trasparenti che consentono la moltiplicazione di visioni e apparizioni, ologrammi e la musica di Vivaldi. È davvero un "limbo", un non luogo irreale ed evanescente, quello forgiato sul palcoscenico spoglio da Etienne Saglio, giovane protagonista della *nouvelle magie*, genere nato in Francia una quindicina di anni fa con l'obiettivo di reinterpretare gli aspetti più suggestivi della magia ricorrendo ai linguaggi della danza contemporanea e del teatro. E, nel caso di Saglio, rivolgendosi a un immaginario anche cinematografico, che mutua atmosfere dai film di Tim Burton e dal cinema muto espressionista. Ma non solo, Etienne Saglio pare ispirarsi altresì a quella tradizione letteraria tardo ottocentesca fondata sulla "perturbante" figura del *doppelgänger*, il "doppio", sovente spettrale e fino maligno, di una persona. E qui Saglio ha un doppio inquietante in quel volto emaciato e rugoso che compare da un rosso mantello e con il quale l'artista ingaggia furiosi corpo a corpo - anche sdraiato a terra - e duelli al filo di spada. Ma Saglio ha anche un sosia identico: carnale ologramma ovvero vuoto manichino e poi immagine più volte replicata sui sipari trasparenti. Una spettrale proiezione di se stesso, presagio non tanto di morte vicina quanto perentorio memento della inevitabile decadenza del corpo umano cui si contrappone quel telo di plastica che, lacerato e frantumato, diviene una sorta di fantasma, fluttuando per la scena e scansando con disinvoltura la lama della spada. La "magia" di Saglio è proprio in questa capacità di suscitare provvisorie ma consistenti realtà; di plasmare entità fatte di nulla eppure costrittive e inderogabili; di ribadire, insomma, la "pesante" consistenza di sogno di ogni umana creatura. *Laura Bevione*

Record di presenze e di incassi l'anno d'oro di Borgio Verezzi

I MANEZZI PE MAJÂ 'NA FIGGIA, di Niccolò Bacigalupo. Regia di Jurij Ferrini. Scene e costumi di Laura Benzi. Con Jurij Ferrini, Orietta Notari, Claudia Benzi, Arianna Comes, Stefano Moretti, Rebecca Rossetti, Matteo Alì, Angelo Tronca, Fabrizio Careddu. Prod. Progetto Urt, Ovada (Al) - Teatro Stabile di Genova. FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv).

IN TOURNÉE

Ci ha preso gusto Jurij Ferrini a maneggiare il repertorio comico di un mostro sacro del teatro ligure come Gilberto Govi. Nel 2014, sempre a Borgio Verezzi, aveva infatti proposto *Colpi di timone* con buon riscontro di pubblico. Quest'anno, quello del cinquantesimo del festival, festeggiato con record di incassi e di presenze, ha scelto la sua commedia più nota, *I manezzi pe majâ 'na figgia* (*I maneggi per maritare una figliola*), che tutti comunemente ascrivono a Govi mentre in realtà è di Niccolò Bacigalupo. Potenza dell'attore, che la riadattò negli anni Venti, e del suo inconfondibile carisma comico, divulgato anche da tanto teatro televisivo del tempo che fu. Doppia trappola in agguato quindi per Jurij Ferrini: recuperare un patrimonio linguistico e teatrale ormai caduto nel dimenticatoio e trovare, dal punto di vista attorale, un nuovo modo di (non) essere Gilberto Govi. Il primo "ostacolo" lo supera un po' alla maniera di Eduardo, cioè sciogliendo qua e là in italiano certe asperità del dialetto e puntando sulla tenuta dei tempi comici e sulla freschezza degli attori della sua compagnia. Anche perché il plot, come si può immaginare, è di una semplicità disarmante (il signor Steva, vessato dalla moglie Giggia, ha una figlia da maritare: meglio il benestante Riccardo o il tenace ma nullatenente Cesarino?), ma forse proprio per questo, con la compagnia giusta in scena, possiede una comicità rilassante e scacciapensieri. La seconda questione è il rischio del confronto con il Govi attore. Ma anche in questo caso Ferrini riesce a trovare saggiamente una sua strada, evitando il grottesco e il caricaturale, per fare del suo Steva non un carattere ma un personaggio, dotato di buon senso e di bonaria ironia. Il risultato complessivo è quello di un lavoro ben fatto e godibile, per quanto possibile con un teatro che ha ormai fatto il suo tempo. *Claudia Cannella*

L'AVARO, di Molière. Adattamento, regia e scene di Ugo Chiti. Costumi di Giuliana Colzi. Luci di Marco Messeri. Musiche di Vanni Cassori e Jonathan Chiti. Con Alessandro Benvenuti, Giuliana Colzi, Andrea Costagli, Dimitri Frosali, Massimo Salvianti, Lucia Socci, Paolo Ciotti, Gabriele Giaffreda, Desirée Noferini. Prod. Arca Azzurra Teatro, San Casciano Val di Pesa (Fi). FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv).

IN TOURNÉE

Su una scena sghemba e fatta di cubi modulari a ricordare la famigerata cassetta del tesoro di Arpagone, domina il colore nero e un corredo sonoro fatto di tuoni, fulmini e pioggia. È in questo *habitat* scenografico, forse non originalissimo, ma di elegante quanto sinistra efficacia, che prende il via la vicenda dell'avaro più noto al mondo. Indossa abiti neri, ma non è vecchio né emaciato, bensì energico e infantilmente patologico nel suo amore per il denaro, che alla fine "sposerà" indossandolo e rimanendone prigioniero sotto la pioggia battente con un ultimo grido di sconfitta. È questo, forse, l'unico momento in cui Alessandro Benvenuti mostra il dolore e la solitudine del suo Arpagone, creatura disadattata rispetto a un mondo costruito sulle convenienze, incline a risolvere i problemi con *escamotage* poco credibili come l'arrivo del ricco Anselmo, che riconosce Mariana e Valerio suoi figli, rendendoli automaticamente partiti appetibili per le nozze - prima osteggiate - con Elisa e Cleante, la prole nullafacente e di bianco vestita dell'avaro. È in questi "dettagli" che traspare con garbo la caustica penna di Ugo Chiti, per altro verso fin troppo rispettosa del dettato molièriano. Una penna anche decisamente tarata su quel solido artigianato che caratterizza il lavoro ultratrentennale con la "sua" compagnia Arca Azzurra Teatro e che già in passato aveva attinto al filone delle riscritture dei classici (*Decameron*, *Clizia*, *Il malato immaginario*). Il meccanismo funziona, soprattutto in virtù dell'affiatamento tra *dramaturg* e attori (con la *new entry* Gabriele Gioffreda nel ruolo di Valerio, davvero bravo), anche se il meglio di sé questo storico *ensemble* del teatro italiano continua a darlo soprattutto nei lavori di forte matrice toscana. *Claudia Cannella*

L'avaro
(foto: Botticelli)

Nelle serre di Albenga dove fiorisce il buon teatro

IL GIRO DEL MONDO IN 80 GIORNI, ***concept*** **e regia di Sotterraneo. Adattamento di Daniele Villa. Scene e costumi di Francesco Silei. Luci di Marco Santambrogio. Con Sara Bonaventura, Claudio Cirri, Mattia Tuliozi. Prod. Sotterraneo, Firenze - Associazione Teatrale Pistoiese, Pistoia. TERRENI CREATIVI FESTIVAL, ALBENGA (Sv) - KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - TEATRI DI VETRO, ROMA.**

Che goduria divertirsi con una semplicità apparentemente infantile, che in realtà nasconde arguzia e intelligenza. È la cifra abituale di Sotterraneo, ma questa volta, vuoi per la materia scelta vuoi per come viene trattata, l'obiettivo è stato centrato alla grande. Alla base c'è il celeberrimo romanzo d'avventure di Jules Verne *Il giro del mondo in 80 giorni*, che qui viene trasformato in uno *storygame* teatrale, interattivo con il pubblico, con due narratori pronti a trasformarsi in personaggi, un tabellone in forma di planisfero e un dj che sonorizza il tutto. Le disavventure del bizzarro *gentleman* Phileas Fogg, che si gioca il patrimonio scommettendo con gli amici del suo club londinese di riuscire a fare il giro del mondo in 80 giorni, sono scandite da carte di istruzioni, imprevisti e penalità come in un grande gioco da tavola. Treni, navi, elefanti, sacrifici umani, vedove da salvare, fumerie d'oppio, attacchi di indiani e altre mille prove attendono il protagonista, un flemmatico Indiana Jones *ante litteram*, e il suo fedele servitore Passepartout, da Londra a Londra passando per il Medio Oriente e il Canale di Suez, l'India e Hong Kong, il Giappone e l'America. Ma il romanzo di Verne, con quel suo mix di gusto *vintage* e di guizzi anticipatori di un mondo globalizzato, serve al Sotterraneo anche per creare rimandi e agganci con il presente in una dimensione atemporale dal ritmo forsennato e divertentissimo. Ecco allora il pubblico chiamato in causa a votare repubblicani o democratici alle elezioni presidenziali americane all'epoca di Verne che, con certe sue involontarie affermazioni "razziste", fa prendere penalità ai due viaggiatori, ma anche l'attacco simbolico di Greenpeace (e conseguente riflessione sull'impatto ambientale di certi carburanti) nella tratta New York-Liverpool fatta su una goletta a vapore. Un bellissimo lavoro che probabilmente si sdoppierà in una versione per ragazzi e in una per adulti, scelta saggia, e a mio avviso necessaria, per evitare il rischio dell'ibrido, troppo complesso per i primi e troppo poco per i secondi. *Claudia Cannella*

DRAMMATICA ELEMENTARE, **di e con Diego e Marta Dalla Via. Prod. Fratelli Dalla Via, Tonezza del Cimone (Vi). TERRENI CREATIVI FESTIVAL, ALBENGA (Sv) - OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).**

Con quel loro italiano dalle sprezzature venete, i Fratelli Dalla Via ci hanno piacevolmente abituato a caustiche analisi "sociali" di un Nord-Est in declino esemplificato da feroci dinamiche familiari. In questo loro ultimo lavoro escono da quelle geografie dell'anima e, pur senza rinunciare allo schema di fratello-sorella *enfants terribiles*, giocano a costruire un dissacrante abbecedario contemporaneo in forma di brevi racconti. Con una tuta arancio da Guantanamo si presentano come bambini giganti in una sorta di aula arredata con banchini, seggioline e due busti anatomici, pronti a sferrare un vero e proprio attentato all'alfabeto. Alunni intelligenti ma indisciplinati, giocano a rinominare il mondo servendosi di tautogrammi, acrostici e palindromi. Ogni lettera apre mondi e problemi: A come attacco all'America, C come Chiesa; G come Grande Guerra; I come impresa, inglese, internet; M come mangiare e come tutte le ossessioni legate al tema dell'alimentazione; N come nonni e nostalgia del passato e dell'infanzia; O come Oriente e Occidente; P come politica e via di seguito. Un gioco pieno di arguzia e di sintesi davvero folgoranti, ma in piccole dosi. Il problema è che tutte queste micro storie rimangono segmenti a se stanti, alla lunga ripetitivi. Data un'idea bella e originale, quel che manca è una solida drammaturgia che riesca ad amalgamare il tutto, costruendo un percorso che superi il limite dell'esercizio di stile di gusto vagamente dadaista. La morale della favola di questi Hansel e Gretel del terzo millennio e del loro frullato lessicale parrebbe essere che l'utopia nascosta in ogni essere umano sia il poter vivere giocando. Desiderio sacrosanto. Ma, come dice un proverbio cinese, «se si deve giocare, bisogna decidere tre cose in partenza: le regole del gioco, la posta in gioco e la durata». *Claudia Cannella*

Il giro del mondo in 80 giorni
(foto: Lorenzo Gori)

REQUIEM FOR PINOCCHIO, **testo, regia e interpretazione di Simone Perinelli. Luci e suono di Isabella Rotolo. Prod. Leviedelfool, Calcata (Vt). TERRENI CREATIVI FESTIVAL, ALBENGA (Sv).**

Requiem per Pinocchio di Leviedelfool è il primo tassello di un percorso di ricerca sul tema "Esistenza", che si è concretizzato nella Trilogia dell'Essere (*Requiem For Pinocchio, Macaron* e *Luna Park*). In questo primo momento del trittico, Simone Perinelli intesse un elogio del burattino-marionetta più famoso del mondo, a lui e non all'uomo che è diventato, a lui che mente, disobbedisce, scappa, ma soprattutto liberamente sbaglia e scopre di aver sbagliato. Davanti al severissimo giudice che lo interroga, sapientemente si difende: «Sono innocente, Vostro Onore! Ho poi... Avrei anche una richiesta: vorrei giustappunto tornare burattino! Preferisco faticar per uscir da una balena, che per esser libero un sol giorno a settimana, che non mi bastan quattro giorni al mese per vivere la vita, quindi la lascerei a voi questa fatica e non perché sia tipo da battere la fiacca, no, ma stavo meglio col cappio al collo che col nodo di cravatta». E in questo senso l'attore, con vitalità e maestria, ripercorre i nodi vitali della storia, donandoci una riflessione beffarda, a tratti poetica, sull'essere uomini. Si muove sornione sulla scena, sgambettando, torcendosi, piroettando come un vero burattino, consapevole della sua particolare e preziosissima situazione. Pinocchio-Perinelli, davanti al suo giudice, implora indulgenza per una scelta forse dolorosa, perché non contempla la morte, ma tuttavia libera da costrizioni che, come ognun sa, rendono la nostra vita, nel monotono passare dei giorni, assai più fragile. *Mario Bianchi*

ALBANIA CASA MIA, **di e con Aleksandros Memetaj. Regia di Giampiero Rappa. Prod. Argot Produzioni, Roma. TERRENI CREATIVI FESTIVAL, ALBENGA (Sv)**

Accovacciato al centro del palcoscenico, rinchiuso in una felpa scura, un giovane - si dichiara originario di Valona - racconta vizi e virtù della provincia veneta in cui è cresciuto, del "razzismo" di alcuni compagni di scuola, ovviamente ereditato dai loro genitori, pronti tuttavia ad apprezzare gli albanesi quando si tratta di assumerli come operai nelle proprie fabbriche di scarpe di lusso. L'amarezza di situazioni e pensieri è qui stemperata dalla spontanea tolleranza della gioventù, troppo impegnata a costruire una vita per perdere tempo ad arrabbiarsi sul serio. Ma, a un tratto, paesaggio e tono del racconto cambiano e Memetaj inizia a narrare di un uomo - si scoprirà solo nel finale, benché non venga esplicitamente rivelato, che si tratta del padre - e dei suoi tentativi per raggiungere l'Italia. Il primo fallisce dopo qualche mese, allorché viene scoperto e rimpatriato dallo "sceriffo" del paesino veneto in cui si era rifugiato e dove stava imparando a fare il pizzaiolo. Del secondo, compiuto con moglie e figlioletto di appena cinque mesi, si immagina l'esito, ritornando con la memoria alla prima parte dello spettacolo. Il venticinquenne Memetaj declina con la sua appassionata personalità il genere del teatro di narrazione, scansando il compiacimento e l'autocommiserazione, bensì sfruttando l'autobiografia per raccontare un passato molto recente i cui echi risuonano assordanti nella nostra contemporaneità. *Laura Bevione*

L'uomo che cammina
(foto: Francesca Cecchini e Giulia Mereghetti)

Santarcangelo, quando lo spettatore è parte della creazione artistica

La profonda relazione richiesta dagli artisti a chi guarda è il *leitmotiv* del Festival: se Oberzan li interpella sul senso dell'amore (e della vita), Delogu li accompagna in una lunga suggestiva camminata e Meierhans organizza un'assemblea, Cristina Rizzo, Kinkaleri e Spangberg ne sollecitano percezione e memoria.

L'UOMO CHE CAMMINA, di Leonardo Delogu, Valerio Sirna, Hélène Gautier, Mael Veisse. Regia di Leonardo Delogu, Valerio Sirna. Con Maurizio Lupinelli, Leonardo Delogu, Valerio Sirna, Hélène Gautier, Mael Veisse, Giulia Mereghetti. Prod. Dom-, Roma - Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia - Terni Festival - SANTARCANGELO DEI TEATRI 16 (Rn).

Quattro ore di camminata, tra Rimini e circondario: è questa la scommessa de *L'uomo che cammina*, il nuovo lavoro di Leonardo Delogu, Valerio Sirna ed Hélène Gautier. La storia è presto detta: un uomo di cui non conosciamo l'identità - un bravissimo Maurizio Lupinelli -, vestito di bianco, con tanto di cappello, esce di casa, vicino alla stazione di Rimini, e cammina per la città, il porto, la spiaggia, quindi la periferia, l'oleodotto, la cava Pesaresi, alle porte di Santarcangelo. A distanza, senza mai poterlo guardare in viso tranne che nella sequenza, bellissima, del mattatoio, gli spettatori lo seguono. I biglietti consegnati dalle guide del tour, ispirati al canto V dell'*Inferno* dantesco, il canto di Paolo e Francesca e il vago riferimento al *manga* di Jiro Taniguchi scandiscono le tappe della narrazione e aiutano il pubblico a orientarsi tra gli eventi, mentre gli incontri - un ciclista, una donna vestita in rosso, una cantante, gli avventori di un locale - cominciano, a poco a poco, in virtù della ripetizione nel tempo, a diventare "segnali". Spie, indizi. Frammenti di un passato, ipotesi di una perdita, quella subita dal misterioso uomo che cammina. Non serve altro, a Delogu e compagni, per costruire lo spettacolo forse più impressionante visto al Festival, nessuna parola, qualche battuta di Lupinelli ai figuranti, un sorriso alle donne che passano, un motivo musicale, *Amarcord* immancabile (siamo a Rimini!), Venditti: sta allo spettatore assemblare i pezzi. Indagando come mai, prima, l'esistente, le interazioni fra l'uomo che cammina e l'altro da sé. Guardando con occhi nuovi l'ambiente che lo circonda, anche quello che pensava di conoscere meglio. E poi interrogandosi sul significato delle coincidenze, quanto casuali, quanto indotte. Dietro il pretesto del "giallo", la performance amplia, così, la sua portata. Si fa strumento di conoscenza, aggettando uno sguardo sul rapporto tra reale e rappresentazione, dal singolare passando all'universale, come dovrebbe essere per ogni vera, grande opera. Al termine delle ore di camminata lo spettatore se ne va più ricco, pensieroso. Provato, non solo fisicamente. Con una certezza in più: Rimini, almeno per quanto lo riguarda, non sarà più la stessa. *Roberto Rizzente*

PRÉLUDE, di Cristina Kristal Rizzo. Costumi di CanediCoda. Luci di Giulia Pastore. Musiche di Simone Bertuzzi e Palm Wine. Con Annamaria Ajmone, Linda Blomqvist, Vera Borghini, Tiana Hemlock-Yensen, Leonardo Maietto, Alice Raffaelli, Charlie Laban Trier. Prod. CAB008, Firenze. SANTARCANGELO DEI TEATRI 16 (Rn).

Dopo aver riproposto il vigoroso e compatto *Boleroeffect*, che già a Santarcangelo era transitato nel 2014, Cristina Kristal Rizzo passa a un lavoro di *ensemble* che prevede sette danzatori italiani e stranieri in scena insieme per la prima volta. Sceglie come titolo *Prélude* a indicare «una breve composizione, elaborata su elementi improvvisativi… l'apertura a qualcosa che ancora deve prendere forma». La performance infatti non a caso prevede, nell'ora che la precede e nell'ora che la segue, la possibilità per il pubblico di entrare e uscire dal Lavatoio, "assaggiando" a piacere e in libertà quanto poi si condensa nel segmento centrale. Le sonorità lisergiche e misticheggianti di Sun Ra (musicista jazz sperimentale, poeta, filosofo e pioniere dell'Afrofuturismo) fanno da cornice per lasciare poi il posto alle elaborazioni contemporanee di Palm Wine. In questa parte centrale i sette danzatori sviluppano un disegno coreografico secondo le geometrie della linea e della diagonale in cui a tratti emergono, a interrompere la sincronia, i movimenti del singolo. Tutto molto concettuale: il singolare e il plurale, l'impersonale e l'intimità, le diverse qualità della percezione temporale. Interessante ma algido. E soprattutto bisognoso di un *ensemble* più esperto (a eccezione di Annamaria Ajmone), più rodato, più predisposto in estrema sintesi a recepire e a riprodurre con il necessario rigore una partitura tanto ambiziosa e sofisticata. *Claudia Cannella*

TELL ME LOVE IS REAL, ideazione, regia, video e interpretazione di Zachary Oberzan. Drammaturgia di Nicole Schuchardt. Prod. Zachary Oberzan, New York (Usa) e altri 7 partner internazionali. SANTARCANGELO DEI TEATRI 16 (Rn).

Blaise Pascal invitava a fare buon uso della malattia. E, per chi ne ha la forza, il teatro è sempre stato un ottimo luogo dove esorcizzare i propri fantasmi. Soprattutto se hanno a che fare con il buio interiore, con disagi esistenziali che possono portare a più ampie riflessioni sul senso della vita e, in qualche misura, a una condivisione con il pubblico. Regista, performer e musicista, nonché tra i fondatori del collettivo newyorchese Nature Theater of Oklahoma, Zachary Oberzan sceglie proprio questa strada. Giocando sulla linea sottile che divide finzione da autobiografia, realizza, in *Tell me love is real*, una performance multimediale dove, con buona dose di (auto)ironia, mescola canzoni, danza, musica, registrazioni video e audio. A monte un episodio che ha segnato la sua esistenza. Nell'inverno 2012, nella camera di un anonimo albergo della costa occidentale americana, aveva deciso di mettere fine alla sua vita con un overdose di Xanax. Quello stesso giorno e con le stesse modalità Whitney Huston faceva la stessa cosa. Lui si salvò, lei no. L'ironia tragica di quella coincidenza diventa il punto di partenza di una ricerca esistenziale e artistica costellata di domande sul perché viviamo e sui ruoli che siamo costretti a interpretare, in quel misterioso romanzo che è la vita, senza capirne le ragioni. Per amore è la sua risposta. Anche perché, si sa, amore e morte spesso vanno a braccetto. Ma poi Oberzan si chiede se l'amore è reale e, per trovare una risposta al quesito, da una parte convoca in scena i suoi eroi e fantasmi più o meno sfortunati o tormentati (Buddy Holly, Amelia Earhart, Bruce Lee, Serge Gainsbourg, Ernest Hemingway, Judy Garland…), dall'altra coinvolge gli spettatori. A questo punto, però, il lavoro (in inglese), di cui si intuiscono le potenzialità, subisce un *impasse* davvero penalizzante, che ne rovina in buona parte la resa. La necessaria interazione con il pubblico italiano non decolla con la necessaria immediatezza, anche perché i minuscoli sottotitoli proiettati sul fondo della scena sono praticamente invisibili e quindi inutili. Si rimane con la sensazione di aver perso un sacco di pezzi per strada e che anche lo stesso Oberzan non sia riuscito a dare il meglio di sé. *Claudia Cannella*

NATTEN, di e con Tamara Alegre, Simon Asencio, Linda Blomqvist, Louise Dahl, Emma Daniel, Hana Lee Erdman, Adriano Wilfert Jensen, Mårten Spångberg, Else Tunemyr, Alexandra Tveit, Marika Troili. Prod. Xing/Live Arts Week, Bologna - Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles - Black Box Theatre, Oslo - Santarcangelo Festival Internazionale del Teatro in Piazza - Mdt Stockholm. SANTARCANGELO DEI TEATRI 16 (Rn).

Ci sono autori con un'estetica radicale. Rivoluzionari, nel senso vero della parola, che portano fino alle estreme conseguenze un'idea. Mårten Spangberg è uno di questi. Ostile, da sempre, a ogni *diktat*, egli è l'originale portavoce di un'opera aperta, *in fieri*, fatta dagli spettatori. Dove la durata è libera, libere le relazioni che s'intessono, senza un punto di vista privilegiato, un taglio di luce, un primo piano, una qualche prospettiva che intervenga a orientare la performance. Si inserisce in questo filone *Natten*. Il pretesto è l'incontro di nove artisti nello spazio vuoto di una palestra, in attesa dell'alba. La scena è minimale: qualche passo di danza, un accenno di coreografia, musica, molti gemiti nel buio, mormorii nella notte, in un mondo costellato di video, stracci di iuta, legno, pietre. Senza - ed è questa la differenza da altri esempi, uno per tutti, Jan Fabre - un *climax*, un'epifania, un'accensione drammatica. Perché quello che conta è, in definitiva, la condivisione - tra pubblico e performer - di uno spaccato di vita. Libero, non compresso, lo spettatore può vagare nello spazio, come e dove vuole, seduto, in piedi, leggendo, mangiando, dormendo persino, uscendo per poi rientrare, a più riprese. Per capire *Natten*, bisogna dunque fare un passo indietro. Dall'analisi del contenuto e della narrazione, passando alla percezione dell'esperienza. E quanto Spangberg ci invita a fare è "lasciarsi pervadere" dallo spirito di una comunità singolare, isolata nel tempo e nello spazio. Contro le convenzioni, lo spettatore assiste, allora, al farsi di un'opera zero. Lo spettatore è l'opera. Parte vera e mai normata nel mistero della creazione artistica. E tanto basta a rigenerarlo, nel silenzio della notte. *Roberto Rizzente*

ASSEMBLY OF THE PARTS #1, di Luigi Coppola e Christophe Meierhans. Prod. SANTARCANGELO DEI TEATRI 16 (Rn).

Natten (foto: Luca Ghedin)

Se ne era parlato già lo scorso anno, col Fondo Speculativo di Provvidenza. Un "capitale" a uso e consumo del pubblico di Santarcangelo, finanziato dalla maggiorazione di un euro sui biglietti del festival e destinato a uno o più progetti, non necessariamente artistici e a discrezione degli "azionisti". Quell'iniziativa si è, nel 2016, arricchita di testimonianze, incontri e dibattiti e, al termine del Festival, trasformata in spettacolo. Una "prova" aperta, corale, polifonica, che inscena un'assemblea tra soci, con tanto di statuto stampato, ordine del giorno e (finte) elezioni del presidente, il vicepresidente, il segretario e il tesoriere, portando alle estreme conseguenze quel lavoro sulla realtà, la finzione, il potere già anticipata, nel 2015, da Meierhans col bellissimo *Some Use for Your Broken Clay Pots*. Solo che - ed è il limite di una pièce altrimenti impeccabile - l'epifania giunge, questa volta, troppo in anticipo. Un po' perché preparata dall'esperienza dello scorso anno, almeno per chi già conosce il lavoro di Meierhans. E un po' perché l'assurdità dell'assunto è troppo scopertamente dichiarata. Fin dall'inizio è palese che il gioco - un solo voto basta a interrompere il processo decisionale dei soci - può durare all'infinito. E, quindi, che la democrazia assoluta è un'utopia, nella quale può addirittura annidarsi il germe del totalitarismo. Risultano così meno godibili - e troppo scontati - certi passaggi, dalla chiara ascendenza "dada", che pure la pièce regala. Così l'ironia nel *dress code* dei due interpreti, Coppola e Meierhans, con la giacca, la cravatta e… le infradito. La "macchina celibe" della vasca, riempita di monete d'oro e progressivamente svuotata per il conteggio del capitale. L'*happening*, non sappiamo quanto preparato, di una spettatrice che di quella vasca, come un Paperon de' Paperoni, approfitta per il bagno. Rimane, tuttavia, l'intelligenza di un'operazione singolare, da seguire. Per le riflessioni che stimola. La forma dilatata del tempo, potenzialmente infinito, che è il pubblico a decretare, scegliendo quando e come andarsene. L'ibridismo linguistico, nel quale lo spettatore è introiettato, di cui è parte, protagonista, attore. Un esempio di spettacolo-mondo aperto alla partecipazione della comunità, su cui si gioca, forse, il futuro del teatro. *Roberto Rizzente*

BUTTERFLY, ideazione, realizzazione di Kinkaleri. Luci di Giulia Broggi. Con Yanmei Yang, Marco Mazzoni. Prod. Kinkaleri, Firenze - Fondazione Teatro Metastasio, Prato - Fts Fondazione Toscana Spettacolo, Firenze-Prato. SANTARCANGELO DEI TEATRI 16 (Rn) - OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

IN TOURNÉE

Possiede la leggerezza di un farfalla, e il suo atroce destino di morte, lo spettacolo per adulti e per bambini - un binomio sempre più persistente nel teatro italiano d'oggi - ideato da Marco Mazzoni e che propone, affidandosi a un mestiere d'attore che dell'artigianato teatrale ha fatto la sua principale fonte di ispirazione e del talento interpretativo il suo migliore compagno di scena, per una resa di facile e diretta comunicabilità. La scena è apparentemente intricata, con quello schermo/fondale su cui si ribalta il lavoro di lui sdraiato per terra a disegnare in diretta i luoghi dove si consumerà la tragedia giapponese di Pinkerton e della dolce Butterfly immortalata da Giacomo Puccini. Come un maestro di arti sceniche, Mazzoni recita anche altri personaggi della triste storia e crea a vista vari effetti prospettici, visivi, di costruzione e smontaggio dei pochi elementi scenici che gli servono a scandire il racconto e accendere la fantasia del suo pubblico; come un mago, riesce a mostrare un "non detto" più visibile delle parole pronunciate, e, da affabile e accorto *entertainer*, a condurre con levità e sapienza registica un gioco scenico, anche abbastanza complicato, continuo e irresistibile dove si permette perfino di "uscire" dalla vicenda e interagire con gli spettatori. Ma la relazione che gli riesce meglio è nel contatto ravvicinato con la cantante lirica Yanmei Yang, Butterfly, bravissima anche lei, con la quale, nel suo raccontare in prima e in terza persona, ridisegna un poetico e indissolubile legame di corpo e sentimento, un nuovo piccolo universo che, come nelle favole, sembra trascendere la realtà fisica del palcoscenico. *Giuseppe Liotta*

Un *Macbeth* dolente dove la follia è vita

MACBETH, di Francesco Pititto, da William Shakespeare e Giuseppe Verdi. Regia di Maria Federica Maestri. Luci di Alice Scartapacchio. Musiche di Andrea Azzali. Con Sandra Soncin. Prod. Lenz Fondazione, Parma. FESTIVAL NATURA DÉI TEATRI #21, PARMA.

IN TOURNÉE

Il lucido delirio di Macbeth e della Lady, il repentino e inesorabile scivolare di quest'ultima nella pazzia e l'accanito perseverare del primo nel proprio esiziale destino. Il nuovo spettacolo di Lenz Fondazione non mira soltanto a degnamente celebrare i quattrocento anni dalla morte di Shakespeare, bensì si colloca all'interno di una più articolata riflessione sulla "follia", ulteriormente rinforzata dalla collaborazione con il Rems di Mezzani, in provincia di Parma, una delle residenze che, dalla primavera 2015, hanno sostituito gli ospedali psichiatrici giudiziari, accogliendone i detenuti-pazienti. Quattro di questi sono stati protagonisti di un laboratorio condotto da Maria Federica Maestri che ha portato alla loro partecipazione, forzatamente non in presenza bensì attraverso i video realizzati da Francesco Pititto, allo spettacolo che in scena vede dunque la sola Sandra Soncin, dolente Lady ma anche coinvolto narratore e testimone della vicenda, qui ridotta a pochi frangenti significativi: il fatale incontro con le streghe, l'assassinio e l'impossibilità di lavarsene via il sangue, l'annuncio della morte della Lady… Un'alta struttura prismatica, i cui lati vengono a tratti aperti e variamente disposti, una poltrona da ufficio di pelle nera: un palcoscenico sostanzialmente spoglio ma riempito dalle sonorità inquiete di Andrea Azzali - che rielabora secondo i paradigmi della musica elettronica la partitura verdiana - e dalle immagini in bianco e nero delle cancellate esterne del Rems e, soprattutto, dei volti dei quattro ospiti-performer, di cui udiamo anche le voci che, mescolando inglese, italiano e dialetto, pronunciano - non recitano - battute dal testo shakespeariano. Facce prostrate e logorate, sulle quali la telecamera indugia mostrandoci rughe e asperità, un mento aguzzo sotto le pieghe della pelle, gli occhi spalancati. Con esse intesse un dialogo a distanza - non soltanto spaziale - Sandra Soncin, presenza ieratica e dunque compostamente – ma non freddamente - sofferente. L'impressione è che tutto avvenga in un altrove esterno ed estraneo alle usuali coordinate spazio-temporali, una dimensione in cui, consapevolmente, la follia è normalità e vita. *Laura Bevione*

Neverland

Fucecchio, se Peter Pan danza con Murakami

NEVERLAND (TUTTI I BAMBINI CRESCONO TRANNE UNO), ispirato a *Peter Pan* di Barrie e ad Haruki Murakami. Ideazione e regia di Firenza Guidi. Scene di Jacob Lucy, Jessica Station, Atena Pou Clavell, Beatrice Rigatti, Beth Weaver, Marco Neri. Luci di Jamie Platt. Musiche di David Murray, Dylan Williams, Diogo Gomes, Felipe Nardiello, Giacomo Paoletti, Pauline Fremeau, David Levine e Ross Foley. Con 35 attori-performers-acrobati allievi della XXV Scuola Internazionale di Performance diretta da Firenza Guidi. Prod. Elan Frantoio, FUCECCHIO (Fi).

Come ogni estate, si rinnova l'appuntamento con Firenza Guidi e con il suo laboratorio-scuola internazionale a Fucecchio. Anche il lavoro allestito quest'anno negli spazi aperti e nelle torri del Parco Corsini arruola un cast come sempre molto giovane e internazionale, in un evento concepito per "stazioni", che unisce teatro, musica, ballo, elementi acrobatici e circensi e che utilizza come filo conduttore un capolavoro della letteratura: stavolta è *Peter Pan*, presente soprattutto all'inizio e alla fine del percorso-spettacolo e negli scatenati e inarrestabili personaggi dei "pirati". Nel viaggio verso (e dentro) Neverland (l'Isola Che Non C'è) lo spettatore incontra situazioni e soluzioni sceniche di innegabile fascino e grande suggestione visiva (la Guidi eccelle sempre nel lavoro sullo spazio). L'interno delle antiche torri, per esempio, è utilizzato in tutta la sua altezza, e lo spettacolo deve essere visto, a tratti, in verticale, dal basso. La teatralità del linguaggio è aggressiva, prepotente, quanto mai energica, a tratti travolgente e coinvolgente. Un'altra performance di estrema fisicità, con i corpi, i gesti, i movimenti, le acrobazie, le evoluzioni circensi a prevalere sulle parole: eppure, non di rado, tutto questo riesce a coesistere con oasi improvvise e intense di poesia, magari proprio nel cuore di un esercizio da circo. La componente drammaturgica - in una rilettura originale che parte dalla scelta di un Peter Pan ragazza e intende ispirarsi anche al mondo di Haruki Murakami - è più curata, nel complesso, rispetto a precedenti lavori della Guidi, sebbene l'evento-spettacolo privilegi la dimensione visiva e performativa. *Francesco Tei*

Inequilibrio, tra la libertà assoluta e le costrizioni del vivere

L'ironia degli Omini, l'irriverenza dei Sacchi di Sabbia, ma anche le incursioni nel presente della "provincia italiana" di Oscar De Summa e i "voli senza rete" di Massimiliano Civica e di Claudio Morganti, nel programma del Festival organizzato da Armunia.

PIÙ CARATI, **de Gli Omini, drammaturgia di Giulia Zacchini, Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, Luca Zacchini. Con Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, Luca Zacchini. Prod. Gli Omini e Associazione Teatrale Pistoiese, Pistoia. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).**

Con quel loro fare ciancicato di provincia, da bar di periferia, con quelle andature dinoccolate che entrano di diritto in certa cinematografia neorealista, con quella calata schietta e claudicante, quell'italiano masticato e sputato, Gli Omini stanno costruendo un percorso sull'universalità dell'uomo medio, dell'uomo della strada, quello che alla propria rabbia sociale ha applicato autonomamente l'handicap dell'impotenza, il peso della frustrazione. Dopo *La Famiglia Campione* e *Ci scusiamo per il disagio*, nel mezzo hanno infilato anche questo *Più carati* nel solco della loro tradizione di linguaggio fresco, di creazione di personaggi così vicini al quotidiano di ognuno di noi e così grotteschi, veri e deformi nei loro tic e manie, ossessioni e turbe, difetti e paure. Le loro figure sono deboli e tenere, docili e perdenti, impossibile non innamorarsene, non parteggiare per loro. *Più carati* (con l'aiuto di Armando Pirozzi) gioca sull'assonanza dell'unità di misura delle pietre preziose e dall'altra con i denti che hanno bisogno di un passaggio dal dentista: praticamente il Paradiso e l'Inferno, la bellezza e il dolore, un po' come l'esistenza sempre in altalena tra le due sensazioni estreme. Come i soldi e la fortuna possono distruggere e disintegrare amicizie consolidate e come i nostri antieroi (siamo tutti noi, furbi e pronti solo a parole) si facciano schiacciare anche dalla buona sorte, in qualche modo rifiutandola e rifuggendone, non sentendosi all'altezza né degni della cecità del caso. Il loro disagio alla serenità, il loro continuo sguazzare nei problemi li porta nella radura di quella collera autolesionista, nei loro condomini un po' grigi, nel non sapersi godere le fatalità positive, in qualche modo sperando nella iattura, situazione nella quale sono abituati quantomeno a galleggiare. *Tommaso Chimenti*

DIALOGHI DEGLI DEI, **di Massimiliano Civica e I Sacchi di Sabbia. Progetto speciale per i vent'anni di Armunia. Con Gabriele Carli, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Enzo Illiano, Giulia Solano. Prod. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).**

Non è cosa facile riuscire a ingabbiare degli animali selvatici, abituati a scorrazzare liberi tra boschi e prati. Così, nel delicato meccanismo intitolato *Dialoghi degli dei*, i Sacchi di Sabbia fanno un po' la parte della fauna e la gabbia diventa in alcuni momenti la rigorosa forma teatrale a cui ci ha abituati la regia di Massimiliano Civica. In questo progetto speciale ideato per i vent'anni di Armunia, la compagine toscana soffre un po', stretta nel capestro del romano. Ma in alcune occasioni sembra liberarsi del laccio, mostrando un po' d'irriverente e divertita insofferenza. Nell'insieme il lavoro risulta divertente e riuscito, in una parola gradevole. Siamo al cospetto di una classe dove una severa insegnante (Giulia Solano) con le sue preferenze manifeste, vessa l'ultimo della classe, che ultimo è e ultimo è destinato a rimanere ed esalta e loda il primo (della classe), preferito e adulato, che primo è e primo è destinato a rimanere. Così scorrono le vicende scolastiche da sempre, lo sappiamo. I due, pure compagni di banco, vengono interrogati in mitologia, al cospetto di due divinità (Giulia Gallo e Giovanni Guerrieri) con tanto di tunica candida e coroncina dorata, che di volta in volta vestono i panni in scena degli esseri divini di cui si raccontano le vicende, tra litigi, pettegolezzi, gelosie e amori. *Dialoghi degli dei* è un modo intelligente per affrontare l'omonima opera di Luciano di Samosata - quanto mai viva e contemporanea - con leggerezza, è

un modo per divertire e divertisti, con qualche battuta sul teatro contemporaneo, preso di mira nelle sue contraddizioni, di cui forse avremmo fatto a meno. Ma si ride e si fa presto. Del resto sulla carta non era difficile prevedere che i due talenti uniti, Civica e I Sacchi di Sabbia, avrebbero creato qualcosa di buono. Bene. *Marco Menini*

LA SORELLA DI GESUCRISTO, di e con Oscar De Summa. Luci e scene di Matteo Gozzi. Prod. La Corte Ospitale, Rubiera (Re) - Attodue, Sesto Fiorentino (Fi) - Armunia, Castiglioncello (Li). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

IN TOURNÉE

Una storia di violenza da un punto di vista tutto al femminile, in un Sud un po' archetipico e un po' da *cliché*, dove emerge tutto il talento istrionico di Oscar De Summa, che gioca la carta di un teatro pop, tutto volto all'esterno, fuori dal ristretto circolo degli addetti ai lavori in un tempo di crisi di pubblico, sempre più evidente. Quasi una sceneggiatura da film *western*, di quelle coi duelli dell'implacabile Clint Eastwood. Protagonista una ragazzina, - la gioventù le esplode nel corpo e magnetizza le attenzioni di molti maschi anche grandicelli -, sorella di un bello che interpreta la parte di Gesù nella processione del Venerdì Santo (ecco svelato l'arcano del titolo). La ragazzina prende una Smith&Wesson nove millimetri e attraversa tutto l'abitato per andare a farsi giustizia di una violenza subita. Intorno si manifestano gli eterogenei personaggi di un paesino, Erchie, luogo mitico e simbolico al centro della *Trilogia della provincia* di cui questo *La sorella di gesucristo* è il capitolo finale, che ci conduce per mano dritti in un Meridione anni Ottanta, simbolo di un'italietta «convinta di un progresso automatico e teso all'infinito». A fare da colonna sonora pezzi di Nirvana, U2, Depeche Mode e Dire Straits che accompagnano la proiezione di un fumetto illustrativo che si alterna al plot e sottolinea i momenti salienti di questo racconto di vendetta, non sappiamo se consumata oppure no. In più anche citazioni da *L'arte della guerra* di Sun Tzu, efficaci nella loro incisività. Il lavoro però non convince del tutto, alternando "momenti" più riusciti ad altri un po' sovraccarichi. De Summa è bravo. Ne è consapevole e talvolta ci indugia un po'. A tratti rischia di scivolare nel retorico e di semplificare troppo per favorire scorrevolezza e comprensione. Ma il pubblico apprezzerà, e molto, l'accelerata pop dell'affermato talento pugliese. *Marco Menini*

FREIER KLANG, drammaturgia di Rita Frongia. Regia di Claudio Morganti. Con Sergio Licatalosi, Francesco Pennacchia, Gianluca Stetur. Prod. Esecutivi per lo spettacolo, Agliana (Pt). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - FESTIVAL FUORI LUOGO, LA SPEZIA.

IN TOURNÉE

Freier Klang è un trio di musicisti contemporanei, stravaganti autori di estrose composizioni strutturate per rumori e suoni. Il loro nome tradotto suona come "suoni liberi" e questo ne spiega in due parole poetica e intenti. Un po' alla Cage per intendersi. E infatti il fantasma del compositore aleggia in scena fino a quando viene evocato attraverso una registrazione audio. I *Freier Klang* portano in scena un concertino breve nel quale presentano ciascuno i propri pezzi. Talvolta irresistibili davvero. Poi li vediamo seduti a fine esibizione confrontarsi e chiacchierare del più e del meno. Tutto qui. Questo l'involucro. Ma è il contenuto a rendere il lavoro riuscito, divertente, senza orpelli, con regia e drammaturgia solo apparentemente in secondo piano, dove la tanta semplicità e snellezza non sono frutto dell'improvvisazione, ma di una strutturazione che riesce a liberare il gran talento di un gruppo di attori che Claudio Morganti coltiva e fa crescere da anni, sempre con risultati sorprendenti. Il lavoro, per certi versi, dichiara stretta parentela con *La vita ha un dente d'oro*, per un certo tipo di ironia, di comicità, di affiatamento comico, rumorini e battutine. Ma solo per certi tratti. Qui ci si compiace di meno, si bada forse più al sodo. In tutto ciò grande merito ha Francesco Pennacchia, superbo, una colonna sulla quale poggia l'intero lavoro. Porta in scena tutto il suo talento mimico e istrionico, cresciuto negli anni. Davvero irresistibile la sua esecuzione intitolata *Quando affondavo le mani nella pasta del pane, mia madre bofonchiava e mio padre mi chiudeva le dita nel cassetto della scrivania*. *Marco Menini*

I 4 MOSCHETTIERI IN AMERICA, di Giovanni Guerrieri. Regia di Giovanni Guerrieri e Giulia Gallo. Scene di Giulia Gallo. Disegni di Guido Bartoli. Con Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Giulia Solano, Guido Bartoli. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, Pistoia - I Sacchi di Sabbia, Pisa. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Il capolavoro di Dumas è un classicone. Come la Bibbia che tutti dicono di conoscere più per sentito dire. Ogni nuovo spettacolo dei Sacchi di Sabbia è completamente differente dal precedente pur mantenendo fedeltà e coerenza alla loro cifra di fondo: grande intelligenza, intrattenimento alto e ironia sparsa, amati parimenti da adulti e bambini. Come i giochi da tavolo di una volta. Il loro *I 4 moschettieri in America* è un miscuglio profumato dove la *graphic novel* e il fumetto entrano nel radiodramma, l'ottava rima con lo stoppato ritmato *hip hop* e le musiche d'annata, le voci fuori campo si mischiano ai libri *pop up* dove le figure prendono forma e corpo tridimensionale uscendo dalle pagine. Questo *sequel* (allo spettacolo è abbinato anche un colorato mini album delle figurine), spassoso, godibile e piacevole, sposta i nostri quattro invincibili nel tempo e nello spazio, dalla Francia del diciassettesimo secolo li colloca a inizio Novecento a New York, tra sgherri e scugnizzi di Cosa Nostra, colpi di scena e Hollywood, sullo sfondo, con i suoi sogni di celluloide. I Sacchi di Sabbia sono artigianali, infantili e giocosi. Tra maschere e teatro delle ombre, il loro teatro povero, con piccoli accorgimenti ed effetti speciali minuti, ha la porosità e la solidità del cartone, la concretezza del foglio sopra il quale scrivere storie secolari. Tutto parte da lì, dalla carta. Che infatti, nel gioco della morra cinese batte, avvolgendolo, il sasso violento. *Tommaso Chimenti*

In apertura, *Più carati* (foto: Lucia Baldini); in questa pagina, *I 4 moschettieri in America*.

In questa pagina, *Fuorigioco* (foto: Manuela Giusto); nella pagina seguente, *Venus* e *Un(trapped). Identity or death?*

Kilowatt, l'energia delle buone idee per uscire dalla crisi

Dalle prove di interculturalità di *Playing Identities* alle coreografie stellari di Nicola Galli, passando per la terapia di *The Effect* e *Fuorigioco*, a Sansepolcro il teatro sembra alla ricerca di una via d'uscita dalle varie contrarietà del presente.

FUORIGIOCO, di Lisa Nur Sultan. Regia di Emiliano Masala. Scene di Andrea Simonetti. Luci di Javier Delle Monache. Suono di Alessandro Ferroni. Con Giampiero Judica, Elisa Lucarelli, Emiliano Masala, Francesca Porrini. Prod. Proxima Res, Milano e Progetto Goldstein, Roma. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

IN TOURNÉE

Una semifinale del campionato europeo di calcio che, come sovente accade in Italia, assume contorni e valenze ben esorbitanti rispetto al puro gioco del calcio: quell'Italia-Germania disputata il 28 giugno del 2012, infatti, coincise anche con la vigilia di un fondamentale vertice fra i governi tedesco e italiano per fronteggiare la deflagrante crisi economica. Ma lo spettacolo diretto da Emiliano Masala - anche interprete in un cast affiatato ed efficace nel dosare ironia e trattenuta ma buia disperazione - si concentra su un'altra partita, quella giocata da due coppie di trentenni. Adriano e Laura - colti ed eleganti, surreali esponenti di certa sinistra definita *radical chic* - stanno in precario equilibrio sul cornicione di un condominio dal quale hanno deciso di buttarsi. Mario e sua moglie abitano nell'alloggio adiacente quel cornicione e, allorché si accorgono della presenza della coppia, si vedono costretti loro malgrado a staccarsi dal televisore e dedicare i 90 minuti della semifinale a cercare di convincere i due a desistere dal proprio proposito suicida. Ma i ruoli presto si confondono, certezze granitiche si sgretolano in un battito di ciglia e costruzioni esistenziali apparentemente solide rivelano fondamenta esilissime: una precarietà suggerita fin dall'inizio dello spettacolo, allorché in scena incontriamo i tecnici impegnati ancora a terminare il montaggio della scena. Lo snobismo di Adriano, la frustrazione letteraria di Laura, la concretezza di Mario e il pragmatismo sentimentale di sua moglie deflagrano e, al termine della partita trionfalmente vinta dall'Italia, li convincono a scelte esistenziali non previste e che il pubblico può soltanto immaginare. Un finale aperto e tuttavia coerente con uno spettacolo che mira - pur con amabilità e ironia - a decostruire e seminare dubbi, minare sicurezze e luoghi comuni tanto radicati da travestirsi da verità. Così, alla fine, il nostro buon senso, la nostra ragionevolezza informata e politicamente corretta non ci appaiono più in una luce netta bensì contornati da ombre insinuanti. *Laura Bevione*

THE EFFECT, di Lucy Prebble. Regia di Silvio Peroni. Scene di Katia Titolo. Con Fabrizio Falco, Alessandro Federico, Sara Putignano, Alessia Giangiuliani. Prod. Karamazov Associati (CapoTrave/Kilowatt, Progetto Goldstein, Pierfrancesco Pisani) e Infinito srl, Roma. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - LE VIE DEI FESTIVAL, ROMA.

IN TOURNÉE

Ci sono spettacoli la cui durata percepita supera di gran lunga quella effettiva. È il caso di *The effect*, che annovera tra i protagonisti Fabrizio Falco, Premio Ubu 2015 come miglior attore under 35. In una clinica dove si sperimenta un farmaco antidepressivo, si incrociano le difficili storie d'amore tra due giovani pazienti cavie, le cui azioni e reazioni sono monitorate fino allo sfinimento e quella drammatica, svelata progressivamente, tra due medici, una donna integerrima e l'affermato primario responsabile dell'esperimento. Quest'ultimi sono accomunati da un passato tragico e difficile. La donna, depressa da anni, rifiuta l'aiuto dell'uomo, che finisce con l'inserirla di nascosto nella sperimentazione. Una prima parte ironica e viva, lascia il posto a una deriva "enfatica" che ci conduce al drammatico finale, dove la regia di Silvio Peroni "esaspera" il lato straziante della vicenda. La regia e la prova d'insieme dei protagonisti sembrano trovare raramente vie d'uscita, troppo preoccupati nel voler a poco a poco portare l'attenzione sull'emergere delle fragilità, complessità e difficoltà insite nelle storie d'amore. La sceno-

grafia essenziale fissa e statica, due lettini e due schermi sullo sfondo, accresce il retrogusto amaro di pesantezza. I dialoghi, che dovrebbero essere la forza del lavoro risultano poco snelli e diventano via via impegnativi per chi assiste. Si giunge provati al rapido susseguirsi dei brevi quadri conclusivi. In tal modo il testo dell'autrice britannica Lucy Prebble - vincitore del Critics' Circle Award 2013 - finisce con l'essere ostico se non macchinoso. *Marco Menini*

PLAYING IDENTITIES. *Disconnection*, conduzione di Povilas Makauskas. Supervisione artistica di Carles Salas i Monforte. *This home is not for sale*, conduzione di Harry Wilson. Supervisione artistica di Bács Miklós. *Un(trapped). Identity or death?*, conduzione di Sadurní Vergés. Supervisione artistica di Gintaras Varnas. *Walk in my shoes*, conduzione di Madalina Iulia Timofte. Supervisione artistica di Paul Allain. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Mentre l'Europa sembra di nuovo ammalarsi di nazionalismo, la cultura continua a generare anticorpi che viaggiano liberi oltre tutti i confini. Innumerevoli sono i centri in cui agiscono le forze risanatrici del teatro. Tra questi, Kilowatt, a Sansepolcro. Proprio qui, dunque, non poteva trovare miglior accoglienza il progetto *Erasmus Creative: Playing Identities,* realizzato dall'Università di Siena, in collaborazione con le Facoltà di teatro di Cluj-Napoca e di Kent, e delle Accademie di Barcellona e di Vilnius. Protagonisti del progetto sono stati gli allievi dei primi anni delle istituzioni partner. A loro è stato chiesto di individuare una questione cruciale della realtà di oggi, di cui avessero esperienza diretta e che offrisse potenzialità di elaborazione scenica collettiva. Un periodo di laboratori, a Siena, ha attivato il dialogo tra i partecipanti e generato le prime invenzioni creative su un palcoscenico condiviso. Nei mesi successivi questi germi si sono sviluppati con interscambi tra le varie sedi e una comunicazione multimediale aperta a tutta la rete (*Panspeech*). Infine, a Kilowatt, la presentazione di quattro spettacoli. I performer catalani hanno messo in scena le dissociazioni interpersonali dei giovani di quest'epoca multimediale: i dialoghi a distanza, le solitudini, le fughe interiori, e, a contrasto, la magia del contatto fisico amoroso, alternando con abilità la mimica al canto (*Disconnection*). In una delle sale affrescate del museo, la parodia della propaganda nazionalista lituana ha fatto da sipario a una realtà omofobica e razzista, svelando così una dicotomia politica e sociale, a cui il ritmo cabarettistico accostato a quello drammatico ha saputo dare un forte rilievo (*Un(trapped)-Identity or death?*). Sono risuonate le voci della protesta in difesa di Rosia Montana, la zona della Romania minacciata da un progetto di sfruttamento delle miniere che sta cancellando identità e storia. E insieme a queste grida di allarme, i discorsi dei politici si sono scontrati in un agone orchestrato come un quiz televisivo (*This home is not for sale*). Nel buio della sala del Circolo delle Stanze, abbiamo visto saettare le torce dei *vigilantes*, correre e strisciare dei corpi braccati e, a terra, un cumulo di scarpe come gettate sulla riva da un mare che tanti tentano di attraversare (*Walk in my shoes*). *Laura Caretti*

VENUS e MARS, concezione, regia e coreografia di Nicola Galli. Scene di Andrea Mosca. Costumi di Elena Massari. Con Alessandra Fabbri e Nicola Galli. Prod. Stereopsis/Tir Danza, Modena. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - FESTIVAL APERTO, REGGIO EMILIA.

Il giovane - appena ventisei anni - coreografo e danzatore ferrarese Nicola Galli ha ideato un particolare progetto artistico dedicato al sistema planetario: dopo *Jupiter and Beyond*, primo episodio dedicato al pianeta Giove, arrivano sulla scena gli spettacoli ispirati, rispettivamente, a Venere e a Marte. Nel primo i due danzatori - leggiadro abito azzurro lei, dello stesso colore la camicia di lui - eseguono coreografie "classiche" e armoniose, alla ricerca di equilibrio e misura, magari muovendo un passo dopo l'altro su una trave - di dimensioni ridotte - posta sul lato destro di un palcoscenico sostanzialmente vuoto, se non fosse per quel telescopio che intravediamo spuntare dalla quinta di sinistra e per le sfere turchesi che, a intervalli irregolari, vi cadono, giungendo da chissà dove. Sullo sfondo, poi, l'immagine del pianeta Terra, cui i due guardano con malcelata nostalgia. Uno spettacolo di aggraziata lievità, che incanta per la pura bellezza della costruzione scenica e coreografica. All'incantamento di *Venus*, si contrappone l'atmosfera quasi asettica di *Mars*, a suggerire la natura di approfondito oggetto di ricerca del "pianeta rosso", considerato dagli scienziati il più simile alla Terra. Ecco dunque l'uso di luci ad alta intensità e lampade al neon, così come di un telo dietro il quale il danzatore, a terra, esegue figure che rimandano alla nascita, alla sbocciare di una nuova vita. E, ancora, la proiezione di didascalie che descrivono le caratteristiche geologiche della composita superficie del pianeta: ciascuna introduce una "simulazione", ovvero un tentativo di ambientamento che Galli - un costume che rimanda all'iconografia della fantascienza anni Settanta-Ottanta - traduce in coreografie astratte ed elastiche che, nondimeno, tradiscono un sentimento di angoscioso spaesamento. Quell'estraneità del danzatore/esploratore/ricercatore, rigoroso e inappuntabile, che, nel finale, si rivela nella struggente confessione di una lontananza senza conforto, accentuata da *O solitude* di Purcell. Maestria tecnica unita a curiosa e limpida sensibilità contraddistinguono dunque entrambi gli "incantanti" spettacoli di un talento giovane ma già saldo e incamminato su un originale percorso artistico distintamente tracciato. *Laura Bevione*

VOLTERRA

Punzo: tre volte demiurgo per dare voce ai personaggi del Bardo

DOPO LA TEMPESTA. L'OPERA SEGRETA DI SHAKESPEARE, regia e drammaturgia di Armando Punzo. Scene di Alessandro Marzetti, Silvia Bertoni, Armando Punzo. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Luci di Andrea Berselli. Musiche di Andrea Salvadori. Con Armando Punzo, gli attori della Compagnia della Fortezza e altri 10 interpreti. Prod. VolterraTeatro/Carte Blanche. FESTIVAL VOLTERRATEATRO.

Due anni a dissodare l'opera di Shakespeare alla ricerca di pensieri e parole capaci di risuonare in ciascuno di loro. Questo hanno fatto i detenuti-attori del Carcere di Volterra, sotto la consueta guida di Armando Punzo, realizzando nel 2015 *Shakespeare know well*, sorta di magmatico materiale preparatorio a questo *Dopo la tempesta. L'opera segreta di Shakespeare*. Una prassi ormai consolidata, quella di dedicare a un'opera o a un autore un biennio, che in questo caso si rafforza in virtù dei quattro secoli dalla morte del Bardo da tutti celebrati. Scegliere come punto di osservazione del *corpus* shakespeariano la sua ultima commedia, *La tempesta*, e il suo protagonista, Prospero, forse non è poi così originale, ma sicuramente ha senso ed efficacia in uno stratificato gioco di rimandi, *mise en abyme* e similitudini. L'isola, in cui il Duca-mago di Milano spodestato dal fratello vive naufrago con la figlia Miranda, è il cortile assolato della Fortezza Medicea, popolato di croci lignee, che autocelebrano i precedenti spettacoli di Punzo e sono evidente omaggio all'amatissimo Tadeusz Kantor.
I detenuti-attori della Compagnia della Fortezza sono le anime e i corpi di tanti personaggi shakespeariani di cui recitano frammenti – da *Macbeth*, *Otello*, *La tempesta*, *Re Lear*, *Giulio Cesare*, *Enrico IV*...- all'orecchio (microfonato) del loro demiurgo, che è Shakespeare, ma anche Prospero e ancora Punzo. Il suo modo di porsi è quello di un "confessore" che si aggira a raccogliere i pensieri delle sue creature recitati con tono (volutamente?) monocorde, quasi messaggi in bottiglia per un "fuori" che a loro non è dato. L'impatto estetico, per non dire estetizzante, è come sempre molto forte: la scena, oltre che di croci, disseminata di oggetti *vintage*, cenni di costumi barocchi, gorgiere a forma di libro aperto, ampie "gonne" con strascico bianche o nere a esaltare i corpi palestrati e tatuati dei detenuti-attori, corpi di per sé capaci di raccontare storie anche senza scomodare il Bardo. Alla fine, tutti ai piedi di un grande letto *d'antan* osservano Prospero-Shakespeare-Punzo fare a pezzi il suo libro di magie. Desiderio di abdicare al suo potere? Forse no, visto che se ne esce di scena per mano a un bambino, simbolo di un futuro oltre le sbarre che alla maggior parte di loro non è dato neanche immaginare. **Claudia Cannella**

Dopo la tempesta **(foto: Stefano Vaja).**

Con *Macbeth*, un viaggio alle radici dell'etica

MACBETH. *Essere (e) tempo*, di William Shakespeare. Drammaturgia, regia, scene e costumi di Gianluca Guidotti ed Enrica Sangiovanni. Musiche di Patrizio Barontini. Con Stefano Braschi, Gianluca Guidotti, Ciro Masella e altri 9 interpreti e musicisti. Prod. Archivio Zeta, Fiorenzuola (Bo) - Elsinor, Milano - Ert, Modena - Teatro dell'Argine, San Lazzaro di Savena (Bo). PASSO DELLA FUTA (Fi).

Dopo tanto agire il tragico, riferibile direttamente o indirettamente al classico greco, Archivio Zeta, in occasione dell'anniversario della morte di Shakespeare, decide di affrontare la sfida con il grande drammaturgo inglese. *Macbeth* è la riflessione su un personaggio troppo spesso descritto come crudele interprete di un vaticinio di potere sanguinario, portato a compimento attraverso il tradimento dei valori di cavalleria. In questo *Macbeth*, invece, tutto assume contorni sfumati ed equivoci: il vecchio sovrano (Ciro Masella), destituito con atto violento, non è il vecchio saggio vittima della congiura, ma un tiranno non meno volubile e bizzoso di chi gli sta intorno; la Lady (Enrica Sangiovanni) è una donna consapevole della ragion di Stato e del legame con il protagonista; Macbeth stesso (Gianluca Guidotti) non ha i tipici toni *dark*, che lo avvicinano, come nelle letture più comuni, a uno di quegli eroi della Marvel che di colpo impazziscono e diventano cattivi. Macbeth è un uomo. Forte e fragile insieme, ma su cui non si può esprimere un giudizio decontestualizzato da un contorno di vicende che arrivano a rendere persino necessario, come l'atto di Prometeo o quello di Edipo, il suo arrivare fino in fondo rispetto al vaticinio del Fato. In questo mettere in discussione lo stato delle cose, la rilettura di Archivio Zeta assume i caratteri della vera operazione culturale che prova a rileggere il presente e a svilupparne riflessioni necessarie. Le categorie morali diventano relative, l'inizio dell'allestimento lo evoca chiaramente, e a questo scopo tutto il dramma viene piegato per essere affidato a interpretazioni volutamente opposte rispetto ai canoni di lettura tradizionali, mitigando le enfatiche morbosità coniugali, eliminando la visibilità dell'atto violento, ma indagando le sue cause con un relativismo cui il nostro tempo ci ha obbligato. Cosa è giusto? Da questo punto di vista l'operazione di Guidotti e Sangiovanni ha un valore alto, scenicamente affidato a interpretazioni che lasciano sempre, nell'intreccio fra musica, parola e lavoro degli attori, il profumo del film di Pasolini. Lo spettacolo itinerante nello spazio del Cimitero Germanico del Passo della Futa, incorpora elementi di interesse che la rilettura in teatro dovrà ulteriormente appuntire, puntualizzando in modo inequivocabile su quali gesti, parole e visioni si condensa il portato di questa creazione, nella quale, oltre al sentimento collettivo di cui sono capaci gli interpreti, si segnala, il prezioso intarsio della partitura sonora di Patrizio Barontini. *Renzo Francabandera*

Macbeth

Un omaggio a Romero assassinato sull'altare

IL MARTIRIO DEL PASTORE, di Samuel Rovinski. Traduzione e adattamento di Eleonora Zacchi. Regia di Maurizio Scaparro. Scene di Arca Azzurra Teatro. Costumi di Giuliana Colzi. Luci di Marco Messeri. Musiche di Eduardo Contizanetti. Con Antonio Salines, Edoardo Siravo, Gianni De Feo e altri 7 interpreti. Prod. Fondazione Istituto del Dramma Popolare, San Miniato (Pi) - Teatro Belli, Roma - Arca Azzurra Teatro, Firenze. FESTA DEL TEATRO, SAN MINIATO (Pi)

Il 24 marzo del 1980, il vescovo Oscar Romero veniva assassinato durante la messa in cattedrale. Campione sempre più appassionato e coraggioso della causa degli oppressi e degli ultimi contro i ricchi, i padroni, il potere, i militari, monsignor Romero è stato beatificato, un anno fa, dal primo Papa latinoamericano, Jorge Mario Bergoglio (anche lui gesuita). A lui ha dedicato un testo teatrale, *Il martirio del pastore*, lo scrittore costaricano Samuel Rovinski. Un lavoro molto fortunato e rappresentato in tutto il Centro e Sud America, scelto dall'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato per la Festa del Teatro che, nel 2016, compiva settant'anni. L'adattamento di Eleonora Zacchi ha condensato il lungo testo in un'ora e un quarto soltanto, rendendolo più compatto e serrato, mentre la regia di Maurizio Scaparro ha dato vita con stile a uno spettacolo curato e ben equilibrato, segnato dalla sensibilità poetica e umana che gli si riconoscono. Incisiva e intensa la ricostruzione tesa di un momento storico, di una situazione politico-sociale tragica e cruenta, segnata dalla prevaricazione, dalla violenza e dal delitto. Anche se l'efficacia teatrale dello spettacolo, alla lunga, si è affievolita, nella misura in cui l'azione e il succedersi incalzante degli eventi hanno lasciato il posto principalmente ai discorsi e alle prediche dall'altare (sia pure di eccezionale valore etico, civile e cristiano), di Romero-Antonio Salines. Fino all'ultima omelia, fatale e memorabile, in cui il pastore - con la massima inflessibilità - comandava ai soldati di non obbedire agli ordini dei superiori, se ingiusti o peggio sanguinari e criminali. Salines è un Romero pacato, quanto di grande carisma, sebbene un po' troppo (sia pure nobilmente) pretesco. Tra gli altri - tutti puntuali e all'altezza - emergono Gianni De Feo (padre Grande, il gesuita prima vittima del potere tra i religiosi del Salvador) ed Edoardo Siravo, che è l'Oligarca - impietoso e implacabile, anche se misurato nei toni - portatore delle ragioni dei malvagi oppressori in una sorta di costante e vigoroso confronto dialettico. Di indiscutibile suggestione la parte musicale, comprendente canzoni latinoamericane autentiche, una delle quali dedicata proprio a Oscar Romero. *Francesco Tei*

Nina, *black star* dall'anima tormentata

NINA, testo e regia di Nicola Russo. Scene e costumi di Giovanni De Francesco. Luci di Cristian Zucaro. Con Sara Borsarelli. Prod. MONSTERA, Milano. RADICONDOLI FESTIVAL (Si) - LE VIE DEI FESTIVAL, ROMA.

Nina è Nina Simone, *black star* della musica *soul*, alla quale Nicola Russo dedica il suo nuovo spettacolo, concentrandosi su un episodio molto particolare della sua vita: quel concerto al Montreux Jazz Festival del 1976, che la vide ritornare in palcoscenico dopo otto anni di assenza. Un concerto brevissimo, appena 50 minuti, da cui emergeva, palpabile, un disagio irto di contraddizioni tra volontà di fuga e desiderio di essere amata dal pubblico, paranoie e allucinazioni, delirio di onnipotenza e fragilità. Sono questi sommovimenti dell'anima che vuole raccontare Nicola Russo, attraverso l'intensa performance di Sara Borsarelli: un flusso di pensieri prima e durante il concerto che diventa metaforicamente una riflessione sullo stare in scena e sul rapporto di attrazione/repulsione tra artista e pubblico. Nina non voleva cantare, bensì suonare il pianoforte, per il quale era dotatissima, ma le leggi razziali del tempo vietavano ai neri l'acceso al Conservatorio. Nina ora lascia intravedere la sua vita, citando colleghe dall'esistenza altrettanto tormentata come Janis Joplin e Billie Holiday. Sara Borsarelli canta, molto bene, frammenti di canzoni a cappella: sono le uniche concessioni al repertorio della Simone, che appare solo in un breve video finale, delegando alle immagini di un pupazzetto con le sue sembianze, animato in *stop motion*, il ruolo di contraltare all'attrice in scena. Tutto molto rigoroso, quasi austero, e per questo con il rischio tangibile di fornire allo spettatore appigli troppo scarni per comprendere il contesto esistenziale e storico che generò un'artista tanto talentuosa quanto problematica. *Claudia Cannella*

Five easy pieces
(foto: Phile Deprez)

Dutroux, quando l'orco è il vicino di casa

FIVE EASY PIECES, scritto e diretto da Milo Rau. Drammaturgia di Stefan Blaske. Con Rachel Dedain, Maurice Leerman, Pepjin Loobuyck, Polly Persyn, Peter Seynaeve, Elle Liza Tayou e Winne Vanacher. Prod. Campo e International Institute of Political Murder, Bruxelles. TERNI FESTIVAL - CONTEMPORANEA FESTIVAL, PRATO.

La brutale vicenda di Marc Dutroux scosse il sonnolento Belgio di una ventina d'anni fa. Furono ritrovati quattro cadaveri di bambine, prima recluse e abusate per mesi, in terreni di proprietà del pedofilo assassino. Altre due furono salvate, in uno stanzino poco più grande di una bara. Il palco s'innesta al reale a rendere memoria carnificata, dare materia e spirito al di là della cronaca, materializzare riflessioni profonde sul senso d'umanità e le perverse degenerazioni. Allargare il campo visivo e morale sulla storia di una nazione intera, intrecciarne politicamente i fenomeni in un provocatorio gioco di specchi. Indignare, con delicatezza. Interrogare sullo stato di comprensione infantile e le responsabilità oggettive di un intero universo adulto, non solo focalizzato sul colpevole. Non punta il dito, infatti, Milo Rau nella scelta di delineare un disegno d'insieme giocato sul confronto, generazionale e di linguaggio scenico. Teatralità e filmato: uno schermo gigante, proiezioni (alcune in presa diretta), corpo e voce degli attori. Sette, sei bambini, dagli otto ai tredici anni, e un solo adulto, mentore e regista in un'intelligente costruzione metateatrale. In cui lo straniamento la fa da padrone. Nell'entrare e uscire dai personaggi, nel tenere in bilico lo spettatore tra l'essere terzo e l'essere direttamente coinvolto, nella tecnica di sfondare la quarta parete centrando con lo sguardo l'obiettivo della telecamera. L'adulto filma piccole scene interpretate sul palco dai giovanissimi attori mentre uno schermo gigante centrale le proietta, ora in diretta, ora in frammenti girati con adulti. Ripercorrendo l'atroce storia da più punti di vista, delle vittime, degli investigatori, dei genitori delle vittime e del carnefice. Dutroux è l'orco delle fiabe. Fiabe crudeli, come crudele è il teatro. Non un gioco per bambini. *Emilio Nigro*

Spoleto, odissee esistenziali dalla Russia alla Sicilia

Dalla poesia di Patrizia Cavalli secondo Martone, ai versi dell'*Odissea* messi in scena da Emma Dante e dalla provincia russa dell'*Onegin* di Tuminas a quella "nera" di Camilleri, le mille sfumature del mondo al Festival umbro.

Odissea A/R

ODISSEA A/R, da Omero. Testo, regia, scene e costumi di Emma Dante. Luci di Cristian Zucaro. Con 23 allievi attori della "Scuola dei mestieri dello spettacolo" del Teatro Biondo di Palermo. Prod. Teatro Biondo di Palermo - Spoleto59 Festival dei 2Mondi, Spoleto. SPOLETO59 FESTIVAL DEI 2MONDI (Pg).

IN TOURNÉE

Un'ora e un quarto di spettacolo pieno di vitalità ed energia che ci ha tenuti inchiodati sulle panche degradanti della chiesta sconsacrata di San Simone ad assistere a uno dei più felici esiti teatrali della regista siciliana che, da *mPalermu* in avanti, non ha smesso di stupirci con le sue sorprendenti e innovative regie, sempre contraddistinte da nuove forme di linguaggio e di modalità espressive. In questo caso, Emma Dante si confronta col mito di Odisseo in una particolare versione eroicomica che ne utilizza la storia come un semplice canovaccio da trasformare in drammaturgia popolare, arricchita da una vivace varietà di generi teatrali, di citazioni "alte" e "basse" insospettata e insolita: Shakespeare e il Teatro dei Pupi, la musica colta e la canzone melodica, il fumetto raffinato e il varietà televisivo, la commedia musicale, l'avanspettacolo coniugato al realismo pasoliniano, da una serie di riferimenti e richiami teatrali contemporanei (autocitazioni comprese) semplice ed esaltante. Il tutto tenuto saldamente insieme dal suo inconfondibile stile, e da una mano registica ferma e lieve che ogni cosa riesce ad amalgamare e collocare nel punto giusto. Donandoci in tal modo un evento scenico che sembra nascere sull'improvvisazione e invece mostra una cura attentissima ai più piccoli dettagli nei numerosi, travolgenti e inaspettati cambi di scena e di situazioni, oltre a una varietà e ricchezza di immagini continua, incalzante. Dove ogni cosa diventa subito teatro: dai costumi da bagno indossati, allo sventolio dei ventagli, ai cambi d'abito a vista, allo svolgersi e arrotolarsi di quella interminabile tela (da antologia) che avvolge i destini di tutti quanti fino a posarsi sul corpo sdraiato in proscenio di Penelope e simularne il tumulo. È uno spettacolo a più dimensioni che offre diverse chiavi di lettura; quella che sembra accoglierle tutte è quella del gioco scenico, del divertimento, della verosimiglianza, di una ironia costante che arriva alla parodia. La rappresentazione alterna momenti decisamente comici a situazioni drammatiche, per arrivare alla potente e cupa immagine del finale con Euriclea, Telemaco, Penelope e Odisseo addossati sul fondo e la scena davanti a loro coperta dai corpi uccisi delle ancelle infedeli e dai Proci, mentre un cane la attraversa annusandoli tutti, dopo che si erano affrontati con dei bastoni, come nel *Mahabharata* di Peter Brook. *Giuseppe Liotta*

TRE RISVEGLI, di Patrizia Cavalli. Regia di Mario Martone. Scene e costumi di Orsina Sforza. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Silvia Colasanti. Con Alba Rohrwacher, Patrizia Cavalli, Roberto De Francesco e il Quartetto Guadagnini. Prod. Spoleto59 Festival dei 2Mondi, Spoleto. SPOLETO59 FESTIVAL DEI 2MONDI (Pg).

IN TOURNÉE

Il breve atto unico, contenuto nella raccolta di poesie brevi *Datura* di Patrizia Cavalli che si insinua come frammento spurio fra quei versi aspri, dissonanti, composti in forma di piccolo poemetto drammatico, si trasforma nelle visione registica di Mario Martone in una "operetta buffa" di efficace eleganza scenica, in un divertente *pastiche* dove ritroviamo, declinati in maniera a volte paradossale, generi teatrali che attraversano i secoli, dal Settecento alla farsa napoletana (il gioco dell'elmo). Un teatro da camera ironico e irriverente, spesso decisamente comico, che strizza l'occhio alle modalità espressive di Carmelo Bene, e agli asciutti spasimi molecolari di Beckett. Ne viene fuori una sorta di "teatro nel teatro" che prova a dare un senso concreto a un testo un po' troppo immaginifico e fantasioso, costruito come una tragedia greca e sviluppato come una "nottata" eduardiana. È il racconto in prima persona delle notti insonni di una *In-*

namorata in attesa del suo amante assente e di tutti i sintomi che ne turbano il suo sentimento amoroso, raffigurati quest'ultimi da un Coro che descrive e commenta le alterazioni psicofisiche della donna sdraiata nel suo letto, e commentati dai bollettini atmosferici di un improbabile Messaggero. Alla fine una pioggia liberatrice spinge l'*Innamorata* a uscire dal suo letto e ad andare fuori (anche dalle sue trasognate ossessioni) cantando, sotto la pioggia, una canzone, felice di avere ritrovata una sua vita normale, mentre il Coro e il Messaggero vanno a nascondersi sotto il grande lenzuolo bianco. L'impressione conclusiva è comunque quella di uno spettacolo poco risolto e convincente, probabilmente non provato a sufficienza, con Alba Rohrwacher che non recita, legge, tenendo in mano i fogli del suo copione, mentre Patrizia Cavalli (Coro) e Roberto De Francesco (Messaggero) sembrano ancora alla ricerca della loro parte. *Giuseppe Liotta*

EUGENE ONEGIN, dal romanzo di Aleksander Puškin. Adattamento e regia di Rimas Tuminas. Scene di Adomas Jacovskis. Costumi di Mariya Danilova. Luci di Maya Shavdatuashvili. Musiche di Faustas Latenas. Coreografie di Angelica Cholina. Con la compagnia del Vakhtangov State Academic Theatre of Russia. Prod. Vakhtangov State Academic Theatre of Russia, Mosca. SPOLETO59 FESTIVAL DEI 2MONDI (Pg).

Eugene Onegin, giovane *dandy*, si lega in amicizia con il poeta Lenskij, fidanzato ad Olga Larina. Tatyana, sorella di Olga, arde d'amore per lui e gli rivela i propri sentimenti. L'uomo però la respinge e circuisce Olga costringendo Lenskij a sfidarlo in duello, uccidendolo. Tatyana e Onegin si rincontreranno anni dopo, lui resterà abbagliato dalle sue grazie, ma, pur amandolo ancora, lei lo respinge. Dal lungo romanzo in versi di Aleksander Puškin, Rimas Tuminas sceglie di adattare per la scena la parte riguardante l'amore di Tatyana e concepisce un autentico capolavoro di realismo magico. Il personaggio di Onegin è diviso in due figure, l'Onegin giovane e artefice dell'azione e quello anziano detentore della memoria che tutto distanzia. Analogamente si sdoppia anche il poeta Lenskij, giovane capace di adamantino amore e la sua immagine proiettata in un domani impossibile. Così si instaura un gioco di specchi che sembra annullare il tempo rendendolo perfettamente orizzontale e vertiginoso. Un rifrangersi continuo dove, per un breve attimo, Onegin e Lenskij si muovono all'unisono, quasi fossero la stessa persona, incarnando la perfezione di un sentimento che va annegata nel sangue. La prima parte della messa in scena vive nell'attesa, nell'estate dei sentimenti tumultuosi e nella speranza dell'autunno. Poi, quando brutalmente Lenskij viene ucciso, cala improvvisamente un inverno gelido e perenne in cui anche la Morte - superbamente rappresentata da una vecchia maestra di ballo e dal suo assistente - può liquefarsi. È impossibile sondare in profondità l'animo umano, ma Tuminas ci va molto vicino, grazie a un personaggio a noi totalmente contemporaneo per nervosa indole solitaria, per un dandismo a volte crudele nell'affermare una fame di libertà e una vitalità tanto smodata quanto smarrita. Ci riesce con una regia di stampo classico e perfetta, con idee di enorme fascino che si tramutano in momenti tutti memorabili, grazie anche all'orchestrazione di un imponente cast fatto di interpreti a cui basta un'occhiata, un gesto o un'inflessione di voce per spalancarci le porte di interi mondi. *Nicola Viesti*

IL CASELLANTE, di Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale. Regia e scene di Giuseppe Dipasquale. Costumi di Elisa Savi. Luci di Gianni Grasso. Musiche di Mario Incudine. Con Moni Ovadia, Valeria Contadino, Mario Incudine, Sergio Seminara, Giampaolo Romania, Antonio Vasta e Antonio Putzu. Prod. Promo Music-Corvino Produzioni, Bologna - Centro d'Arte Contemporanea Teatro Carcano, Milano. SPOLETO59 FESTIVAL DEI 2MONDI (Pg).

IN TOURNÉE

Può essere una vicenda "rubata" a quei cantastorie che giravano i paesi della Sicilia fra la fine dell'800 e gli anni '50 quella raccontata da Andrea Camilleri nel suo romanzo breve *Il casellante*, dove si narra la storia di Minica e suo marito Nino, che di mestiere fa appunto il casellante alla stazione di Sicudiana, in quella geografia immaginaria fra Vigata e Castellovitrano in cui si muove il commissario Montalbano. Anche qui avviene un atroce delitto, ma tutto è chiaro fin da subito: è la vendetta di Nino per la violenza subita da Minica incinta e la conseguente morte del bambino mai nato. Una favola nera, straziante, di echi pirandelliani che la versione teatrale traduce in forma di *cunto* popolare con le belle ed efficaci musiche originali di Mario Incudine, anche interprete nella parte di Nino, e i costumi rurali d'epoca fascista. Dei tre livelli di cui è composto il romanzo - quello storico, quello realistico (da cronaca paesana) e quello mitologico (da tragedia arcaica), con la metamorfosi finale di Minica in albero - la regia di Dipasquale, accurata nell'illustrazione scenica, non ne privilegia nessuno affidandoli, per raggiungere un minimo di unità d'azione, alla voce narrante di Moni Ovadia, che interpreta anche due personaggi della storia, travestendosi perfino a vista nella parte della gnà Pillica, la mammana che con le sue arti magiche rende Minica incinta. La rappresentazione arriva così - un po' travolta da una sovrastante varietà di musiche suonate e cantate dal vivo - a una semplificazione scenica del racconto di Camilleri, anche divertente e suggestiva, ma scenicamente ripetitiva, a volte ridondante; senza tuttavia nulla togliere ai magnifici attori, in particolare a Valeria Contadino nella parte di Minica, a cui regala accenti strani, inquieti, disturbanti, di forte rilievo espressivo e comunicativo. *Giuseppe Liotta*

Eugene Onegin

Vegetariani vs carnivori se lo scontro è di coppia

CARNE, di Fabio Massimo Franceschelli. Regia e interpretazione di Elvira Frosini e Daniele Timpano. Musiche di Ivan Talarico. Prod. Frosini/Timpano e Kataklisma Teatro, Roma. SHORT THEATRE, ROMA.

Uno spettacolo in cui notevole risulta la prova attorale, evidente la bontà senza orpelli della direzione registica, leggiadro l'approdo, vivace il dinamismo tra gli elementi non può che giungere gradevolmente alla meta. Al di là delle connotazioni tematiche e della risultanza in termini etici o concettuali. Onnivori e vegetariani. Il confronto. O lo scontro. Nella *reductio ad unum* della quotidianità di una coppia, lui carnivoro (o cannibale - da una battuta di scena), lei vegetariana. Microcosmo di vissuti rintracciabili per allargare universalmente. In tono semiserio, surreale, grottesco anche. La coppia Timpano/Frosini, rende in costruzione scenica una drammaturgia commissionata a terzi. La cifra e l'orma della propria speculazione artistica "compressa" dal compito: misurarsi con la creatività altrui. Restringere il campo d'azione personale, appannaggio del linguaggio drammatico, funzionale al risultato. E benché si avvertano alcune stonature di un testo non agevole e non così ammaliante, dai contenuti di cui si potrebbe obiettare lo scivolare distrattamente nel luogo comune o nell'affrontare un tema non così essenziale (da dibattito dozzinale, piuttosto), il *modus operandi*, caratterizzato da stilemi riconoscibili della poetica della coppia, riempie il palco d'una teatralità molto efficace. La drammatizzazione del personaggio maschile, incarnato da Timpano, brilla per portamento e caratterizzazione su specificità proprie: l'attore autocosciente e artigiano della propria materia. La padronanza dialettica della Frosini, e l'espressività d'impatto, completano il duello attorale, corpo drammatico dello spettacolo. Un paio di postazioni microfonate, alle estremità del proscenio e cambi di registro, dettati da toni di luce differenti e segni sonori, disegnano la fisionomia della scena. Divertente. *Emilio Nigro*

Tra danza e performance, Polverigi riscopre l'*engagement*

È politica la domanda sul presente di El Conde de Torrefiel e, mentre i Rimini Protokoll, Meierhans e Lagartijas Tiradas al Sol saggiano la nostra "tenuta democratica", alla danza il compito di emozionare.

EUROPA A DOMICILIO, ideazione e regia di Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel. Drammaturgia di Katja Hagedorn. Scene di Belle Santos e Lena Mody. Con Lorenzo Sequi. Prod. Rimini Protokoll e Rimini Apparat, Berlino - Marche Teatro, Ancona - Pergine Spettacolo Aperto (Tn).

VEREIN ZUR AUFHEBUNG DES NOTWENDINGEN - A CENTO GUERRE DALLA PACE NEL MONDO, ideazione e regia di Christopher Meierhans. Drammaturgia di Bart Capelle. Scene di Holger Lindmüller e Michael Carstens. Video di Luca Mattei. Prod. Hiros, Bruxelles e altri 6 partner internazionali. INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI-ANCONA.

Due spettacoli-esperimento ci conducono a testare la nostra capacità di condividere scelte democratiche e quella di "partecipare" e delegare compiti e funzioni. In *Europa a domicilio* i tedeschi **Rimini Protokoll** hanno addestrato un MC - "maestro di cerimonie" - il non-attore Lorenzo Sequi, che, negli appartamenti privati di cittadini anconetani, accoglie attorno a un tavolo quindici spettatori-partecipanti. Una cartina dell'Europa come tovaglia e uno strano aggeggio - il *pacemaker* - da cui escono scontrini contenenti varie istruzioni per un gioco di società, la cui posta in palio è la fetta più grande di una torta cotta nel corso della partita. Partendo dai contenuti dei trattati che negli ultimi sessant'anni hanno plasmato la contraddittoria realtà dell'Unione Europea, i "giocatori" sono invitati a raccontare episodi della propria vita ovvero svelare aspetti del proprio carattere. Dopo una prima parte in cui si gioca da soli, il MC forma le squadre, cui è consegnata una *consolle*: domande sull'Europa certo ma anche opzioni "spinose", quali allearsi o meno con un'altra squadra, aiutare quella in difficoltà oppure assecondare l'*élite*? La piccola comunità di sconosciuti diviene così riflesso di quanto avviene nelle austere sale di Bruxelles: *diktat* economici e interessi nazionali, gerarchie e rapporti di forza, ideali di condivisione e solidarietà dimenticati per aggiudicarsi un bicchiere di vodka e una sostanziosa fetta di potere.
E il cibo è al centro della performance manovrata con discrezione dall'artista svizzero **Christopher Meierhans**, Unione per l'abrogazione del necessario - questa la traduzione dal tedesco del titolo. Sul palcoscenico una cucina attrezzata e alcuni ingredienti: ai cento spettatori - le "cento guerre" la cui soluzione forse garantirebbe la pace nel mondo - è consegnato un numero, a ciascuno dei quali corrisponde un compito, scritto su un "ricettario" posto su un lato della scena. Al pubblico è anche delegata l'incombenza di leggere al microfono i sovrattitoli. Obiettivo è cucinare una cena di due portate: alla comunità provvisoria seduta in platea la libertà e la responsabilità di decidere il menù, scegliendo se affidarsi a chi dimostra di possedere le competenze culinarie necessarie. E così, malcontenti, accesi scontri fra vegetariani e "carnivori", stanchezza e fame crescenti spingono a invocare l'intervento di una spettatrice macellaia e cuoca. Alla fine tutti gustano con soddisfazione l'agnello abilmente cucinato: per ottenere il necessario per sopravvivere vale la pena delegare una responsabilità a chi ha saputo conquistare la nostra fiducia? Per avere la pace vale la pena rinunciare a una parte della nostra libertà? Due esempi di teatro dalla forte valenza politica.
Laura Bevione

PESADILLA, regia e coreografia di Piergiorgio Milano. Luci di Simone Fini. Con Piergiorgio Milano, Nicola Cisternino. Prod. Fondazione musica per Roma e altri 12 partner internazionali.

VOCAZIONE ALL'ASIMMETRIA, di Francesca Foscarini. Coreografia e interpretazione di Francesca Foscarini e Andrea Costanzo Martini. Luci di Luca Serafini. Musiche di Andrea Cera. Prod. Associazione Culturale Van, Mira (Ve) e altri 10 partner internazionali.

UN MINIMO DISTACCO, coreografia e interpretazione di Caterina Basso. Luci di Antonio Rinaldi. Prod. Aldes, Porcari (Lu). INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI-ANCONA.

Pesadilla significa incubo ma non c'è nulla di terrorizzante nello spettacolo ideato e interpretato da **Piergiorgio Milano**, che mescola stilemi della danza contemporanea con l'arte circense, tanto da parlare di "danza acrobatica sonnambula". Immerso in un'atmosfera sospesa, in cui la realtà scivola nel sogno, il danzatore - affiancato dalla presenza costante di Nicola Cisternino, in un costume da panda - accumula oggetti e dettagli, accenni di emozioni e scampoli di situazioni. Un austero completo da uomo e una gonna, tacchi a spillo, una sedia pieghevole e un tavolino, piante, una pistola. L'affollato palcoscenico diviene proiezione di una mente febbrile e irrequieta, in provvisorio equilibrio fra sogno e coscienza. Una tensione sottile ma costante, l'ansia - questa sì terrorizzante - generata dall'assenza di punti di riferimento reali così come dall'imperativo di abbandonare i propri sogni. È dunque densa di accezioni la precisissima leggerezza di Milano e lo stesso si può affermare per *Vocazione all'asimmetria,* il "passo a due" che **Francesca Foscarini** ha creato partendo dalle riflessioni del filosofo Emmanuel Lévinas, il quale definisce "asimmetria" l'impossibilità di sottrarsi

allo sguardo dell'altro. In coppia con Andrea Costanzo Martino, invitando a tratti il pubblico a chiudere gli occhi così da sperimentare il senso di vuoto generato dal mancato incontro con l'altro, ma anche fissando sovente le pupille degli spettatori, seduti sui due lati del palcoscenico, la danzatrice ognora costruisce, scompone e ricostruisce coreografie, che si fanno man mano meno sintetiche e minimali. Gli spettatori sono così invitati a ritarare costantemente il proprio sguardo, a guidarlo ed educarlo al fine di ricercare con maggiore consapevolezza quell'asimmetria che troppo spesso sfugge. E se Foscarini e Costanzo Martini, con la loro danza tecnicamente perfetta e intellettualmente coinvolgente, auspicano un ritorno alla naturale complessità dell'incontro con l'altro, **Caterina Basso**, in *Un minimo distacco*, invita a mantenere una distanza in primo luogo con se stessi. Fra educata ma sferzante ironia, uso di oggetti di scena apparentemente avulsi - un mandolino, sassolini - movimenti analitici ed evocativi, la coreografa e danzatrice ribadisce con amabile perentorietà l'esigenza di essere sempre presenti a se stessi, alla propria gioia e, soprattutto, al proprio dolore. *Laura Bevione*

LA POSIBILIDAD QUE DESAPARECE FRENTE AL PAISAJE, di El Conde de Torrefiel. Regia e drammaturgia di Tanya Beyeler e Pablo Gisbert. Coreografia di Amaranta Velarde. Scene di Jorge Salcedo e Oriol Pont. Luci di Octavio Más. Musica di Rebecca Praga. Con Albert Pérez, Nicolás Carbaial, Tirso Orive, David Mallols. Prod. El Conde de Torrefiel, Barcellona e altri 3 partner spagnoli. INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI-ANCONA - SHORT THEATRE, ROMA.

Dieci cartoline viventi per raccontare le contraddizioni del presente, la capacità dell'arte di descriverle e magari redimerle. Mentre sul fondo i sovrattitoli descrivono situazioni, i quattro performer catalani compongono arditi e grotteschi quadri viventi, realizzano essenziali e surreali coreografie, montano e rismontano sul palcoscenico un colorato castello gonfiabile, portano in scena verdissime piante. Efficaci illustrazioni di quanto silenziosamente trascorre sullo schermo: la descrizione di un'installazione-performance ideata da Spencer Tunick e realizzata al memoriale dell'Olocausto a Berlino, ma anche l'ingegno di emigrati latini che si guadagnano agevolmente da vivere sfruttando il superficiale e snobistico amore per la provocazione di ricchi occidentali. E poi le parole di Michel Houellebecq sull'inanità dell'artista contemporaneo, che predica la rivoluzione guardandosi però bene dal tentare di attuarla; e poi i lunghi soggiorni al caldo delle isole mediterranee dei pensionati della ricca Europa: ed è davvero tristemente esilarante il balletto eseguito da tre performer uniti fra loro da *collant* giallo, nero e rosso. Ancora la speculazione teorica *queer* della filosofa Beatriz/Paul Preciado, le riflessioni del "mito" Zygmunt Bauman ma anche l'iniziativa di un gruppo di uomini che si ritrovano all'improvviso disoccupati. In silenzio, senza commenti espliciti ma contando sul susseguirsi delle parole e dei loro correlativi scenici, i quattro catalani discutono di arte e vita, di verità e immaginazione, di natura e artificio, di etica e istinti. Evitando quei toni predicatori e quella superficiale indignazione che sovente contraddistinguono spettacoli di critica del contemporaneo e distanziandosi così da modelli oramai sclerotizzati quale quello da anni reiterato da Rodrigo García, la compagnia di Barcellona dipinge un desolato ritratto dell'oggi; una realtà in cui la possibilità di attingere alla verità pare, in fondo, non contemplata. *Laura Bevione*

TIJUANA. LA DEMOCRAZIA IN MESSICO 1965-2015, di e con Gabino Rodriguez, anche regista con Luisa Pardo. Luci di Sergio López Vigueras. Video di Chantal Peñalosa e Isadora Carlos Gamboa. Prod. Lagartijas Tiradas al Sol, Città del Messico - Marche Teatro, Ancona - Festival Belluard Bollwerk International, Friburgo. INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI-ANCONA - LE VIE DEI FESTIVAL, ROMA.

Lagartijas Tiradas al Sol è un giovane gruppo impegnato in un teatro che si incunea nella realtà del proprio Paese per svelarne le contraddizioni cercando di far affiorare ciò che normalmente è nascosto per averne coscienza. *Tijuana* (primo capitolo del progetto *La democrazia in Messico*) ha per tema l'incidenza del salario minimo sul popolo ponendosi la domanda sul significato di democrazia in un Messico che trova soddisfacente che gran parte della popolazione abbia a stento di che mangiare pur faticando molte ore al giorno. Il regista della compagnia, Gabino Rodriguez, ha pertanto assunto per sei mesi l'identità fittizia di Santiago Ramirez, operaio in una fabbrica di Tijuana, città di confine con gli Stati Uniti caratterizzata da problemi esplosivi e da violenza senza limiti. L'esperienza è stata tanto complessa e difficile da dover essere chiusa in anticipo ma ha dato vita a uno spettacolo di straordinario impatto sul pubblico. Rodriguez, che ne è più che interprete il testimone, usa una teatralità di grande semplicità. Spazio scenico con pochi oggetti, uno schermo su cui proiettare immagini e la sua presenza che gioca più sulla distanza che sul coinvolgimento. Eppure la messinscena provoca un cortocircuito spettacolare di inedita intensità, una voluta, ricchissima stratificazione di senso e di sentimenti, una crisi che sembra mettere in discussione la scena e il suo approccio alla realtà. *Tijuana* è grande teatro politico nel senso più sfaccettato del termine, un piccolo capolavoro specie se messo al confronto con le nostre proposte di carattere sociale o di denuncia, grondanti retorica nella ricerca di buoni e cattivi, sempre con una verità in tasca da servire al pubblico. *Tijuana* non giudica, fornisce uno sguardo da entomologo che non arretra di fronte a nulla - nemmeno di fronte alle proprie contraddizioni - ma fa ugualmente pensare, crea disagio ed emoziona. *Nicola Viesti*

THE ROOTS, coreografia di Kader Attou. Scene di Olivier Borne. Costumi di Nadia Genez. Luci di Fabrice Crouzet. Musiche di Régis Baillet-Diaphane. Con Babacar "Bouba" Cissé, Bruce Chiefare, Virgile Dagneaux, Erwan Godard, Mabrouk Gouicem, Adrien Goulinet, Kevin Mischel, Artem Orlov, Mickaël Arnaud, Nabil Quelhadj, Maxime Vicente. Prod. Ccn de La Rochelle et du Poitou-Charentes Cie Accrorap (Fr). INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI-ANCONA.

Il coreografo francese Kader Attou intraprende, sin da giovanissimo con la sua compagnia Accrorap, un percorso caratterizzato da una grande curiosità verso il mondo che lo porterà a sperimentare non solo la commistione dei vari linguaggi artistici ma anche ad affrontare tematiche quanto mai problematiche come il conflittuale rapporto tra Oriente e Occidente. Un teatro, il suo, caratterizzato da grande spettacolarità ma profondamente poetico come *The roots* ben ci mostra. L'idea portante dello spettacolo è quella di far interagire l'hip hop con altri generi della danza contemporanea in un contesto a volte quasi narrativo, surreale e nostalgico. Un vecchio giradischi, poltrone sghembe, tavoli e lampade sembrano assumere una propria identità, animarsi per dialogare o contrapporsi agli undici formidabili danzatori protagonisti. Un universo tutto al maschile impegnato a creare visioni, a sollecitare ricordi e atmosfere a volte sospese a volte estremamente fisiche e concrete. Eccoli avanzare insieme come una falange, poi librarsi nel vuoto, esibirsi in gare di bravura, chiusi ognuno nel proprio mondo, quasi prigionieri dei ritmi creati dalle musiche. A noi qualche volta *The roots* ha riportato alle atmosfere incantate di Philippe Genty che molto amiamo. Pezzi da antologia quelli che vedono l'*hip hop* invadere altri territori - su tutti lo straordinario connubio con il *tip tap* - e sensazionale tutto il lungo finale in cui il movimento si libera in una serie mozzafiato di figurazioni che impegnano fino allo stremo i danzatori e lasciano ammirati gli spettatori. *Nicola Viesti*

In apertura, *Europa a domicilio* (foto: Pigi Psimeou); in questa pagina, *Tijuana. La democrazia in Messico 1965-2015* (foto: Manuel G. Vicente).

Le questioni aperte del presente sulle scene del Napoli Teatro Festival

Macbeth
(foto: Nicky Newmann)

Il teatro non si gira dall'altra parte di fronte all'umanità confusa dalle perversioni della finanza (Zoo Théâtre) e dalle oscure tentazioni del potere (Brett Bailey), ma anche delle più nostrane avidità (Punta Corsara), o dalla generale crisi morale (La Re-Sentida, Mayorga/Cerciello, Sepe/Renzi). E fra i (pochi) debutti, Fabrice Murgia con *Black Clouds.*

MACBETH, ideazione e regia di Brett Bailey. Costumi di Penny Simpson. Luci di Felice Ross. Musiche di Fabrizio Cassol dal *Macbeth* di Giuseppe Verdi. No Borders Orchestra, direzione musicale di Premil Petrovic. Coreografie di Nathalie Fisher. Con Owen Metsileng, Nobulumko Mngxekeza, Otto Maidi e altri 7 interpreti. Prod. Third World Bunfight, Capetown (Sudafrica) e altri 5 partner internazionali. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

È uno spettacolo esplosivo, colorato e contemporaneo il *Macbeth* di Brett Bailey. Una rivisitazione dell'opera di Verdi volutamente distante dal testo di Shakespeare (autore che, peraltro, Bailey dichiara di non amare) e ambientata a Goma, nella Repubblica Democratica del Congo, dove da vent'anni imperversa un conflitto che ha causato sei milioni di morti. Una guerra di cui si sa poco e di cui non si parla, diversamente da quanto accade altrove, perché, purtroppo, ciò che avviene in Africa, spesso, è destinato a rimanere invisibile. A Goma, dunque, alcuni rifugiati trovano casualmente un vecchio baule pieno di costumi e attrezzeria di una compagnia teatrale che aveva rappresentato il *Macbeth* di Verdi durante il periodo coloniale: da qui, la decisione di rimettere in scena l'opera i cui contenuti ricordano così tanto la situazione del loro Paese dilaniato dalla sete di potere, dalla guerra civile, dalla spietatezza delle milizie tribali. Bailey, avvalendosi d'una splendida compagnia composta da dodici musicisti e dieci cantanti neri, combina le melodie verdiane con sonorità africane, proietta didascalie e immagini della guerra congolese sul fondo della scena, abbiglia Macbeth e i suoi con divise militari e lunghi coltelli, rende la ben nota Lady una scalatrice sociale desiderosa di agi e lusso e fa indossare alle streghe elmetti da minatore per rinviare allo spietato sfruttamento delle risorse minerarie africane da parte delle multinazionali europee. Uno spettacolo di grande impatto, capace di coniugare efficacemente rappresentazione artistica e intenzioni documentarie. Unica scelta di regia piuttosto incomprensibile e dunque poco condivisibile, quella drammaturgica, con gli interpreti impegnati a cantare il libretto di Francesco Maria Piave mentre su due schermi posti ai lati della scena scorre, in inglese e in italiano, una versione "in prosa" decisamente libera. *Stefania Maraucci*

BLACK CLOUDS, testo e regia Fabrice Murgia. Costumi di Emilie Jonet. Luci di Emily Brassier. Con Valérie Bauchau, Fatou Hane, El Hadji Abdou Rahmane Ndiaye, François Sauveur. Prod. Cie Artara, Bruxelles - Fondazione Campania dei Festival-Napoli Teatro Festival Italia e altri 6 partner internazionali. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Tra le pochissime anteprime assolute della nona edizione del Napoli Teatro Festival Italia (un vero controsenso per un festival internazionale), l'interessante *Black clouds* del giovane autore, attore e regista belga, Fabrice Murgia, recentemente nominato direttore del Teatro Nazionale di Bruxelles. L'apertura dello spettacolo è affidata a Valérie Bauchau che, ai piedi del palcoscenico, coadiuvata da un'interprete e da immagini proiettate in scena, si presenta come la madre di Aaron Swartz e ne racconta, con commozione, la storia. Il giovane è stato un vero e proprio genio dell'informatica, suicidatosi nel 2013 a soli 28 anni, pochi giorni prima dell'esito finale del processo subìto per aver scaricato e reso pubblico il *database* di Jstor, nota biblioteca digitale statunitense. Swartz era convinto, infatti, che le pubblicazioni scientifiche in essa contenute - così come, in generale, tutte le forme di sapere presenti sul web - dovessero essere accessibili liberamente, in quanto essenziali per la conoscenza di tutti. Dal racconto della drammatica storia di Swartz, con un salto all'indietro nel tempo, si passa a due emblematici discorsi tenuti nel 1984: quello di Steve Jobs (interpretato da François Sauveur), che presenta al mondo il primo Macintosh e la rivoluzione informatica di cui sarà portatore, e quello di Thomas Sankara, il presidente del Burkina Faso (interpretato da El Hadji Abdou Rahmane Ndiaye) che alle Nazioni Unite proclama la necessità per il suo Paese di opporsi alla miseria, ma soprattutto all'ignoranza. Tre snodi nevralgici dai quali sgorgano storie sulle sperequazioni tra Nord e Sud del mondo, sul turismo sessuale e il *deep web*, che mostrano le due facce della rete, quella utile e portatrice di sviluppo e quella punteggiata da mille insidie e potenzialmente pericolosa. Il risultato è uno spettacolo di indubbia qualità, ma, con la sua struttura segmentata, con il suo accavallare azioni sceniche e filmate, a volte un po' confuso e non sempre efficace. *Stefania Maraucci*

MONEY!, scrittura collettiva di Zoo Théâtre. Regia di Françoise Bloch. Scene di Johan Daenen. Costumi di Patty Eggerickx. Luci di Marc Defrise. Video di Benoit Gillet e Yaël Steinmann. Con Jérôme de Falloise, Benoît Piret, Aude Ruyter, Damien Trapletti. Prod. Zoo Théâtre, Liegi (Be) e altri 3 partner franco-belgi. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Quattro attori in scena, che moltiplicano i personaggi sul palco, scompongono lo spazio, per spiegare i meccanismi del mondo bancario e svelarne tutta la perversione. L'*incipit* è affidato a una semplice domanda, posta da un piccolo risparmiatore che si reca in una banca dai colori vivaci, all'indomani della crisi economica nel 2008, «dove vanno a finire i miei soldi?». Domanda inevasa che rimbalza l'omino in un turbinio di spiegazioni. Si compone un mosaico agghiacciante, che rivela tutto il cinismo e la totale mancanza di sensibilità morale delle banche che approfittano anche dei più trascurabili tra i risparmiatori, rendendoli conniventi di guerre e disastri ambientali. Una giungla nella quale lo spettatore si trova catapultato insieme all'avventore, costretto a una gimcana che lo sballotta tra acronimi, di cui si ignorano i significati, e citazioni di film, gag esilaranti e battute che gelano, per arrivare al noto e triste epilogo: la vacuità della lingua della finanza. Una lingua sibillina in cui ogni cosa in realtà significa l'esatto contrario di quanto esprime, come lo slogan abusato dalle banche: «Il tuo progetto è il mio progetto». Uno spettacolo intelligente che, con ironia, riesce a parlare di un argomento complesso, grazie anche alla bravura dei quattro attori che, infaticabili, per un'ora e mezza, si avvicendano nei ruoli. Riesce a regalare momenti anche comici, ma soprattutto, senza annoiare, invita a riflettere su un mondo, quello della finanza che, in nome del profitto, specula senza alcuna remora e non si ferma davanti a nulla, nemmeno ai malati terminali. *Giusi Zippo*

LA DICTADURA DE LO COOL, regia di Marco Layera. Scene di Pablo De La Fuente. Costumi di Daniel Bagnara. Musiche di Alejandro Miranda. Con Benjamín Westfall, Carolina De La Maza, Carolina Palacios, Pedro Muñoz, Diego Acuña, Benjamín Cortez. Prod. Compagnia La Re-Sentida, Santiago del Cile - Hau Hebbel AmUfer e Fundedby the German Federal Cultural Foundation, Berlino. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Un'esplosione di colori e di allegria dilaga sul palco per festeggiare la vittoria di Benito, nuovo ministro della cultura cileno. Di lì a poco il chiassoso party lascerà il posto alla tragedia esistenziale del festeggiato che coinvolgerà tutti. Benito ha una crisi di coscienza, esplode contro la casta di cui egli stesso fa parte, quella dei "*bobos*" borghesi-*bohèmes*, tuona contro l'ipocrisia di una classe dirigente che si fa sostenitrice di valori e di modelli ai quali in realtà non aderisce, adattandosi invece alle regole del capitalismo più sfrenato dell'Occidente. Mette tutti, lui per primo, sotto accusa. Il tutto si consuma scompostamente sulle note del brano *Gasolina*, l'*hit* latina diventata qualche anno fa un tormentone mondiale. Colonna sonora perfetta, a cui si alternano brani di musica classica, per descrivere la vacuità di una classe dirigente che non ha più principi né idee. Al di là della casa la manifestazione per il 1 maggio divampa in una lotta civile, una telecamera inseguirà freneticamente i tafferugli nei quali rimarranno coinvolti gli stessi protagonisti. Uno spettacolo che con rabbia invita a una riflessione sulla dittatura di una classe che, venuta meno ai principi di democrazia ed egualitarismo, si è piegata al più bieco conformismo. Gli attori con grande umanità restituiscono le sfumature e le contraddizioni dei personaggi che interpretano, ma la drammaturgia appare disomogenea. Parti dello spettacolo appaiono come slegate, fuori contesto, come il monologo, che inchioda e inquieta, sul turismo sessuale in cui una delle attrici interpreta magistralmente una bambina thailandese che denuncia gli abusi subiti. *Giusi Zippo*

La dictadura de lo cool

LA CASA DI BERNARDA ALBA, di Federico García Lorca. Regia di Alessandra Asuni e Marina Rippa. Scene di Marco di Napoli. Costumi di Cinzia Virguti. Luci di Marcello Falco. Con Consiglia Aprovindolo, Mariagrazia Bisurgi, Valentina Carbonara, Mafalda De Risi, Fortuna Liguori, Annamaria Palomba, Tonia Persico, Ilaria Scarano, Marilia Testa. Prod. f.pl. Femminile Plurale Ass. Cult., Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Forse uno dei progetti più validi del Ntfi - per la genesi del lavoro - è stata *La casa di Bernarda Alba* di Alessandra Asuni e Marina Rippa. Alla regista sarda e alla drammaturga del movimento - impegnate insieme in altri progetti sul territorio napoletano - sono stati assegnati alcuni alloggi e una palestra nel comune di Sant'Angelo dei Lombardi, in provincia di Avellino. Dopo una residenza di quasi un mese, lo spettacolo è andato in scena gratuitamente non su un normale palcoscenico ma in una piccola arena al centro del paese, che fu tra i più colpiti dal sisma del 1980. Molto particolare la scena, sicuramente penalizzata dall'allestimento in esterna: un sistema di veli e muri (di stoffa) trasparenti da cui i personaggi/ombre guardano di nascosto il centro, con un effetto di claustrofobico dispositivo di controllo degno di un foucaultiano *panopticon*. Tra distese di luci calde e opaline, un gruppo affiatato e poliedrico di giovani attrici in costume d'epoca ci accompagna con delicata leggerezza nella vicenda di Bernarda Alba, madre matrona inquisitrice che, dopo la morte del marito, decide di rinchiudere le sue figlie in un lutto quasi carcerario che termina in tragedia. La regia marcatamente femminile estrapola dal testo le dinamiche non solo drammatiche ma di complicità, gioco e sfida nei complessi rapporti tra il coro di donne che occupano la scena. A questo si aggiungono sospensioni oniriche e i fermi immagine singoli o corali - il sogno notturno della nonna o il momento eucaristico/rituale della cena - in cui la regista fa reagire la scrittura di Lorca con l'immaginario dei riti sardi che ha curato sempre con Marina Rippa. Una versione vitale e originale che dell'opera del poeta andaluso ci restituisce soprattutto il carattere più autenticamente popolare, che ben si sposa col progetto della residenza. *Francesca Saturnino*

ANIMALI NOTTURNI, di Juan Mayorga. Traduzione di Adriano Iurissevich. Regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Annamaria Morelli. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Paolo Coletta. Con Lello Serao, Imma Villa, Luca Saccoia, Sara Missaglia. Prod. Fondazione Campania dei Festival - Napoli Teatro Festival Italia e Tan Teatro, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Cerciello ci ha abituato all'approfondimento rigoroso del testo e a fare della compagnia a disposizione un'orchestra perfetta. Sorprende perciò in negativo il suo *Animali notturni*: per assenza di chiarezza registica e per l'inesistenza d'una coralità attorale. «Due ombre che si incontrano per me-

si sulle scale e non si dicono mai niente» (Uomo basso e Uomo alto) generano progressivamente un vincolo di costrizione: il primo, approfittando della condizione d'irregolare e clandestino del secondo, grazie a una Legge del governo Aznar, ottiene forzatamente disponibilità e subordinazione, servitù, silenzio umiliante. Sullo sfondo le mogli - una teledipendente la prima, una donna colta e sottopagata la seconda - buone per rendere, tra l'altro, il dominio dell'ignoranza massmediatica sul sapere umanistico. C'è nell'opera di Mayorga la politica che avvelena il carattere dei cittadini, la legge che si fa mezzo di sopruso e c'è la propensione dell'uomo allo sfruttamento dei suoi simili, date condizioni di vantaggio oggettive e non punibili. Ma questo è tradotto con efficacia solo da alcuni segni visivi o sonori: la scena di Roberto Crea (un plastico in scala degli ambienti in cui la vicenda si svolge) che rende la trappola costruita dall'Uomo basso e il clima di costrizione sociale complessivo; le musiche di Paolo Coletta, che alternano cantabilità e stridori; le luci di Cesare Accetta, che fendono il buio valorizzando il posizionamento degli attori, che s'alternano tra fondo e proscenio senza mai assentarsi. La regia, invece, risulta incapace di prendere una direzione netta tra allusioni metateatrali, urgenze politiche, resa d'una recita ipocrita in cui tutti mentono a tutti. Una mancanza di rigore che si ripercuote sugli interpreti, che sembrano andare per conto proprio: di mestiere agiscono Imma Villa e Lello Serao, tra accentuazione grottesca lei e falsa bonarietà lui; dimesso è l'Uomo alto di Luca Saccoia; consorte da commedia borghese, stereotipata e inespressiva, è quella di Sara Missaglia. *Alessandro Toppi*

IL CIELO IN UNA STANZA, drammaturgia di Armando Pirozzi ed Emanuele Valenti. Regia di Emanuele Valenti. Scene di Tiziano Fario. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Giuseppe Di Lorenzo. Con Giuseppina Cervizzi, Christian Giroso, Vincenzo Nemolato, Valeria Pollice, Emanuele Valenti, Gianni Vastarella. Prod. Fondazione Campania Dei Festival - Napoli Teatro Festival Italia, Fondazione Teatro di Napoli - Teatro Bellini e 369gradi, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Napoli, anni Novanta. Un palazzo costruito quarant'anni prima è parzialmente crollato dopo il terremoto del 1980 lasciando i suoi appartamenti senza più pareti e soffitti, proprio come cantava Mina (ma con tutt'altro significato) negli anni Sessanta. Il risultato di questo cedimento (grazie alla bella scenografia di Tiziano Fario) è un edificio surreale, fatto di cavità, di camminamenti difficoltosi, di scale malferme e di passaggi impervi, dove si ostinano a vivere, aggrappati al loro sogno domestico, alcuni esemplari della più varia umanità. Costoro, nel corso di una divertente e surreale riunione di condominio, invece di decidere di ricorrere alle vie legali per l'immane danno subito, sottopongono a un processo sommario l'avvocato "colpevole" d'esser figlio del costruttore dello stabile, mettendo addirittura ai voti la sua condanna a morte. Salti indietro nel tempo riportano la vicenda nella Napoli laurina degli anni Cinquanta svelandone gli antefatti: ne risulta un efficace spaccato di un'epoca caratterizzata da emigrazione, speculazioni edilizie, politica poco pulita e malaffare che chiarisce piuttosto bene diversi aspetti della città dei nostri giorni. Il testo, elaborato a due mani da Armando Pirozzi ed Emanuele Valenti, forse avrebbe potuto giovarsi di qualche asciugatura, ma è ben scritto e decisamente interessante, con quella sua calibrata combinazione di realismo e irrealtà. Lo spettacolo, a sua volta, conferma la progressiva crescita della compagnia Punta Corsara, giovane, entusiasta e affiatatissima, sebbene in qualche caso (i brani di testo recitati in coro nel finale, per esempio) ancora un po' legata a modalità espressive laboratoriali dalle quali possiede tutte le carte in regola per emanciparsi. *Stefania Maraucci*

Il cielo in una stanza

IL SERVO, da *The Servant* **di Robin Maugham. Traduzione e adattamento di Lorenzo Pavolini. Regia di Pierpaolo Sepe e Andrea Renzi. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Annapaola Brancia D'Apricena. Luci di Cesare Accetta. Con Tony Laudadio, Emilia Scarpati Fanetti, Andrea Renzi, Lino Musella, Maria Laila Fernandez. Prod. Fondazione Campania dei Festival-Napoli Teatro Festival Italia - Casa del Contemporaneo Centro di Produzione, Salerno - Teatri Uniti, Napoli - Teatro Stabile di Napoli Teatro Nazionale. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.**

Capolavoro di abiezione, il romanzo *Il Servo* di Robert Maugham scritto nel 1948, diventò un film *cult* nel '63, diretto da Joseph Losey e sceneggiato da Harold Pinter, dopo essere stato ridotto, nel 1958, dallo stesso autore per il teatro. Una commedia nera incentrata sul rapporto di dominazione psicologica di un uomo, il servo Barrett, su un altro uomo, Tony, ricco avvocato londinese. Più oggettivo e lineare il romanzo, in cui prevale la seduzione omosessuale, più incentrato sul rapporto di classe servo/padrone il film, in cui attraverso ambigui giochi psicologici si arriverà al rovesciamento dei ruoli. La regia a quattro mani di Andrea Renzi e Pierpaolo Sepe, che si avvale della riduzione di Lorenzo Pavolini, dà al testo un andamento da *thriller*, sviluppandone la trama come una ragnatela tessuta dal servo interpretato da un impeccabile Lino Musella. Insinuante e mellifluo, questi circuisce e blandisce l'annoiato e svogliato Tony Williams (interpretato da Andrea Renzi), fino a diventare per lui indispensabile, allontanandolo da amico e fidanzata, (interpretati dagli ineccepibili Tony Laudadio ed Emilia Scarpati Fanetti), disperatamente inascoltati nel metterlo in guardia dalle manipolazioni del servo. Questi finisce per assoggettarlo in maniera lenta e inesorabile, appagandone anche l'ossessione erotica. Introduce, infatti, in casa prima Vera, l'amante che spaccia per sua nipote, poi Mabel, interpretate dalla stessa attrice Maria Laila Fernandez, come a sottolineare una certa morbosa ambiguità. Williams in un primo momento cerca di disfarsi del servo, soprattutto dopo averne scoperto la tresca con Vera, ma la sua debole indole lo costringerà a riprenderlo al suo servizio. L'omosessualità latente che si avverte per l'intero spettacolo si consuma così in una grave dipendenza psicologica. L'inversione dei ruoli ha già ribaltato inesorabilmente le loro vite. Un *ménage à trois* trascina Williams in uno stato di abiezione e di assoggettamento totali, in cui emerge tutto il vuoto della sua esistenza. *Giusi Zippo*

Il servo

Un uomo, una donna le parole di Handke

AUTODIFFAMAZIONE, di Peter Handke. Regia di Werner Waas. Musica di Harald Wissler. Con Lea Barletti e Werner Waas. Prod. Compagnia Waas/Barletti, BERLINO.

IN TOURNÉE

Autodiffamazione, il vertiginoso testo di Peter Handke, è stato scritto nel 1966 all'età di ventiquattro anni. Non aveva potuto quindi lo scrittore austriaco avere coscienza del periodo bellico ma certo era stato spettatore delle non facili fasi successive dalla parte degli sconfitti. Protagoniste due figure, un uomo e una donna, che cercano nell'eccesso o in una raggelante banalità, un percorso di vita possibile o più semplicemente la possibilità di un dialogo. Di questo testo bello e difficile - non solo per lo spettatore ma anche per gli interpreti che spesso non hanno appigli, non possono fidare in una qualche consequenzialità - Werner Waas, con Lea Barletti, ha tratto uno spettacolo di grande rigore e fascino inconsueto e severo. Waas, dopo un lungo soggiorno in Italia, si è ormai stabilito, con la sua compagna di vita e di palcoscenico, a Berlino. Scelta appropriata poiché la messinscena, vista al Teatro Kismet di Bari, pare avvalersi di un respiro autenticamente internazionale pur nel suo acceso minimalismo. Allo spiazzante lungo inizio, in cui i due magistrali interpreti completamente nudi - in tempi di inflazione di nudo in teatro questo di *Autodiffamazione* è carico di silenziosa, deflagrante, presenza - si pongono di fronte al pubblico, segue una vestizione che dà inizio al fluire del testo, quasi fosse necessario indossare con gli abiti anche le parole. L'uomo predilige la lingua tedesca, debitamente tradotta sullo sfondo, mentre la donna si esprime in italiano, tradotto in tedesco. Un espediente per rendere la rappresentazione esportabile nei Paesi di origine degli attori ma anche la sensazione di operare un ulteriore sdoppiamento, di fornire ad *Autodiffamazione* un acre respiro contemporaneo privo di confini. *Nicola Viesti*

Modica, una città in scena

MODICA STREET MUSICAL, di Marinella Senatore. A cura di Matteo Lucchetti. Musiche di Emiliano Branda. Con la partecipazione delle Associazioni e dei cittadini di Modica. Prod. Laveronica Arte Contemporanea, MODICA (Rg).

È un musical, genere aperto alle contaminazioni, quello messo in scena il 6 agosto a Modica, in provincia di Ragusa, da Marinella Senatore. Due atti, il primo dedicato al tempo Presente, il secondo aperto al Possibile, e uno *storytelling* come intermezzo rivolto al Passato: *Modica Street Musical*. Parte da città alta per scendere giù giù fino al corso principale, quello dello struscio e delle cioccolaterie, inanellando sagrati e scalinate di chiese dove quasi a ciclo continuo (è sabato pomeriggio) si celebrano matrimoni veri felicemente confusi con i gesti della finzione. La poetica della performer e artista visiva partenopea è al polo opposto di quella del fotografo americano Spencer Tunick, che utilizza le masse (spogliate) per realizzare i suoi mirabili *tableau vivant*. Qui nessuno deve rinunciare alla propria individualità e al proprio momento di gloria. Negli eventi comunitari a lungo preparati dalla Senatore si determinano vari livelli di partecipazione. A Modica ne contiamo almeno cinque. Ci sono i protagonisti direttamente impegnati nel progetto, con il nome in locandina dei loro gruppi e associazioni locali. Poi vengono i concittadini coinvolti nel corteo che segue lo spettacolo itinerante, cui fanno da cornice gli abitanti di Modica, spettatori involontari. Infine gli spettatori consapevoli convenuti anche da lontano e i turisti, spettatori occasionali. Tutti questi livelli interagiscono tra loro e con un grado ulteriore costituito dalla presenza in scena dello staff: volontari del servizio d'ordine, organizzatori e la stessa Marinella, impegnata nelle riprese *live* che documentano il suo lavoro. Moltissime sono anche le immagini autoprodotte dagli spettatori, compresi i *selfie* che rimbalzano sui *social* e danno un'altra lettura dell'evento, che si nutre al solito di molta coreografia e molta musica programmate, ma è pronto ad accogliere l'imprevisto, come l'incursione di un gruppo di *skaters* che approfittano dell'occasione per strappare un applauso. *Paolo Crespi*

SCIMONE/SFRAMELI

Quei teneri amori senza tempo che superano i tabù della morte

AMORE, di Spiro Scimone. Regia di Francesco Sframeli. Scene di Lino Fiorito. Luci di Beatrice Ficalbi. Con Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Gianluca Cesale, Giulia Weber. Prod. Compagnia Scimone Sframeli, MESSINA - Théâtre Garonne, TOLOSA (Fr).

IN TOURNÉE

Per scendere in profondità servono piombi e pesi, altrimenti si torna in superficie. Non sempre però. C'è qualcuno che riesce a immergersi liberandosi delle zavorre. Tutto in leggerezza, rarefazione e micidiale precisione. Come se un respiro sottile valesse più di mille bracciate. Parliamo di Scimone e Sframeli, uno autore, l'altro regista, entrambi interpreti (in formidabile quartetto con Giulia Weber e Gianluca Cesale) di *Amore*, ultimo spettacolo che va ad aggiungersi al sorprendente repertorio di questa coppia di teatranti ostinati e contrari.
Titolo di ingannevole semplicità a nascondere una riflessione tutt'altro che romantica che tiene insieme tante cose, la vecchiaia, la morte, il rimpianto, le occasioni perse, le vite anonime e i loro antieroi minimi. Qui sono due coppie, il Vecchietto e la Vecchietta, il Pompiere e il suo Comandante, gli uni al capolinea di un'esistenza logorata dal tempo e dall'opaco ripetersi di gesti e parole, gli altri a inseguire il tabù di piaceri proibiti, un tempo rubati clandestinamente dietro l'autobotte ma mai davvero appagati. Lo spazio, disegnato con austerità visionaria da Lino Fiorito, è chiaramente un cimitero, sagome di cipressi sul fondo che proteggono tombe accoglienti come letti a due piazze sotto *abat-jour* a forma di croce.
Un ossimoro che corre lungo tutto lo spettacolo, ludico e disperato, all'ombra della morte che incombe, ma che alla fine non fa poi così paura. C'è ancora tempo per un ultimo bacio, un'ultima carezza, un ultimo gioco, per chi ricorda e chi dimentica. Il Vecchietto e la Vecchietta possono ancora sdraiarsi vicini, stringersi la mano e pensare con tenerezza alle loro dentiere insieme nel bicchiere. Il Pompiere e il suo Comandante possono volteggiare su un carrello da supermercato munito di sirena lampeggiante, dribblando le lapidi e le convenzioni. La scrittura di Scimone è sempre più distillata, ritmica, dissonante e lieve, la regia di Sframeli libera con perfida grazia l'assurdo, cesella il comico, spezza gli equilibri. La vita è passata, non ci sono più fuochi da spegnere ma prima del silenzio definitivo possiamo ancora scaldarci l'uno con l'altro.
Sara Chiappori

L'estate all'opera è romantica e barocca

LA DONNA DEL LAGO, **di Gioachino Rossini. Regia di Damiano Michieletto. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Klaus Bruns. Luci di Alessandro Carletti. Direttore Michele Mariotti. Orchestra e coro del Teatro comunale di Bologna. Con Juan Diego Flórez, Marko Mimica, Michael Spyres, Salome Jicia, Varduhi Abrahamyan, Ruth Iniesta, Francisco Brito, Giusi Merli, Alessandro Baldinotti. Prod. Rof, Pesaro - Opéra Royal de Wallonie-Liège. ROSSINI OPERA FESTIVAL, PESARO.**

Il grande spazio dell'Adriatic Arena ha accolto nell'ambito del Rof il nuovo allestimento de *La donna del lago* del maestro pesarese che si ascrive, certo, nel suo repertorio, così detto serio, ma qui, in anticipo con i tempi, già intriso di umori romantici. La vicenda, ambientata nel XVI secolo, tratta dall'omonimo poema di Walter Scott, si svolge sulle rive e nei boschi dello scozzese lago Katrine e verte sull'amore contrastato tra il giovane guerriero Malcom (ruolo *en travesti*) ed Elena, nel quale si intromette nientemeno che il re di Scozia Giacomo V, sotto le spoglie del cavaliere Uberto, che alla fine, con grande magnanimità, acconsente a farsi da parte per la felicità della donna. Il regista Damiano Michieletto propone l'opera trasferendola nel ricordo di Elena e Malcom, spesso in scena da anziani (con qualche effetto fuorviante), infondendo al tutto, però, la giusta malinconia romantica che il direttore Michele Mariotti interpreta sempre in modo pertinente, su un impianto scenico di grande risalto (dovuto a Paolo Fantin). Lo spazio è infatti scandito sui vari livelli concentrici, dallo spoglio soggiorno moderno che introduce e termina l'opera, alla casa d'epoca di Elena che man mano si ricopre di vegetazione deteriorandosi, al Palazzo di Giacomo, contrassegnato da lampadari luminosi che entrano in scena dall'alto. Ovviamente un'opera così ardua dal punto di vista musicale aveva bisogno di quattro interpreti di grande autorità. Così è stato per gli acclamati due tenori, l'americano Michael Spyres e il peruviano Juan Diego Florez. Nel complesso accettabili anche le voci femminili: Salome Jicia, che supera tutte le aspre difficoltà che il ruolo di Elena le affida e l'ancora, per alcuni versi, acerba, Varduhi Abrahamyan, nella parte insidiosissima di Malcom. *Mario Bianchi*

IL TURCO IN ITALIA, **di Gioachino Rossini. Regia e scene di Davide Livermore. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Nicolas Bovey. Direttore Speranza Scappucci. Orchestra Filarmonica Gioachino Rossini. Coro del Teatro della Fortuna. Con Erwin Schrott, Olga Peretyatko, Nicola Alaimo, René Barbera, Pietro Spagnoli, Cecilia Molinari, Pietro Adaini. Prod. Rof, Pesaro - Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia. ROSSINI OPERA FESTIVAL, PESARO.**

Tra fine Settecento e inizio Ottocento, la "Turcheria" era una tipologia d'opera molto di moda a cui nemmeno un genio musicale come Gioachino Rossini potè sottrarsi. Dopo aver scritto *L'Italiana in Algeri* non poteva altro che scrivere, di rimando, l'anno dopo, *Il Turco in Italia* che debuttò al Teatro alla Scala a Milano, il 14 agosto 1814, dove fu accolta con freddezza, dovendo l'opera paragonarsi alla "sorella" precedente, capolavoro assoluto del pesarese. *Il Turco in Italia* rimane comunque un lavoro di grande estro comico ed è con estremo divertimento che il pubblico del Rof a Pesaro ne ha seguito la versione, in salsa felliniana, imbastita dal regista Davide Livermore per l'edizione 2016 del Festival. Il regista infatti, prendendo spunto dalla trama dell'opera, narrata dal poeta Prosdocimo e incentrata sulle voglie amorose della capricciosa Fiorilla, moglie di Don Geronio, che si lascia corteggiare dal principe turco Selim, immette tutta la scena nell'universo felliniano con tanto di Saraghina, icona femminile del maestro riminese, e clowns, dove il narratore si trasforma in Marcello Mastroianni che, come in *8½*, muove i fili di tutta la storia. Invenzione per nulla azzardata in questa godibilissima versione perché nel contempo ogni personaggio è approfondito da Livermore con grande acume e ironia sagace, aiutato in modo perfetto da ogni interprete e dalla direzione brillante di Speranza Scappucci. Insomma un bellissimo *Turco in Italia* capace di rendere contemporanea un'opera ottocentesca, lasciandone intatta tutta la valenza musicale, con buona pace di chi crede che il melodramma debba essere sempre uguale a se stesso. *Mario Bianchi*

OTELLO, **di Giuseppe Verdi. Regia e scene di Paco Azorín. Costumi di Ana Garay. Luci di Albert Faura. Direttore Riccardo Frizza. Fondazione Orchestra Regionale delle Marche. Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini". Con Stuart Neill, Jessica Nuccio, Roberto Frontali, Tamta Tarieli, Davide Giusti, Manuel Pierattelli, Seung Pil Choi, Giacomo Medici, Franco Di Girolamo. Prod. Macerata Opera Festival e Festival Castell de Peralada (Spagna). MACERATA OPERA FESTIVAL.**

Tornare a Shakespeare è la parola d'ordine del regista spagnolo Paco Azorín per questo *Otello*. È per questo motivo che scava nella psicologia dei personaggi per cercare le loro ragioni, d'essere e di fare. Alla fine non c'è condanna o assoluzione per nessuno, nemmeno per la vittima Desdemona, che, a ben guardare, non è poi la povera ragazzina che una certa tradizione ha voluto mostrare. Così si superano schemi e semplificazioni delle opere, di Shakespeare e di Verdi. E di Verdi non si ignorano, ma

al contrario si sviluppano drammaturgicamente, i dubbi sul titolo dell'opera, che il Maestro voleva in un primo momento intitolare *Jago*. Così, con scelta felice, diventa proprio lui il protagonista dello spettacolo, trovando asilo in uno straordinario Roberto Frontali, che primeggia nel canto e giganteggia nell'azione scenica, sempre circondato da sei eccellenti mimi attraverso i quali si manifestano i moti della sua anima in tumulto, quella di un demone che gioca a suo piacere, e per il potere, con le vite altrui. Il resto è un lavoro preciso, dagli accenti *noir*, dove il protagonista del titolo è l'ombra del comandante che fu, trasformato dal tempo in un uomo impaurito dalla vita, sconfitto dall'amore, lui che si vede ormai vecchio e moro, per una donna giovane, bella e bianca. E di Desdemona, appunto, non si può negare - come giustamente fa notare Harold Bloom - che conosca il mondo e abbia un possibile interesse per Cassio. L'azione gioca sull'astrazione dei luoghi e si svolge tra giganteschi pannelli mobili (quarantacinque metri di lunghezza e nove di altezza quello più grande) e proiezioni che riproducono il movimento dell'acqua, perlopiù in tempesta. È il mare dell'anima, che per gli sfortunati protagonisti si calma solo con la morte. *Pierfrancesco Giannangeli*

NORMA, di Vincenzo Bellini. Regia di Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi. Scene di Federica Parolini. Costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Luigi Biondi. Direttore Michele Gamba. Fondazione Orchestra Regionale delle Marche. Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini". Con Maria José Siri, Rubens Pelizzari, Sonia Ganassi, Nicola Ulivieri, Rosanna Lo Greco, Manuel Pierattelli. Prod. Macerata Opera Festival e Fondazione Teatro Massimo di Palermo. MACERATA OPERA FESTIVAL.

Sono la sorpresa del Macerata Opera Festival, che il direttore artistico Francesco Micheli ha dedicato al tema del Mediterraneo. I siciliani Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi (Teatri Alchemici), hanno declinato la loro *Norma* nel segno dell'isolanità, facendone quasi un'installazione in omaggio all'opera dell'artista sarda Maria Lai (scomparsa a 94 anni nel 2013), con la quale hanno avuto un lungo tempo di frequentazione e amicizia. Ecco allora che il capolavoro di Bellini si trasforma visivamente nel concetto fondamentale che Maria Lai ha insegnato ai due giovani palermitani, vale a dire che l'importante è seguire il ritmo e ascoltare ciò che dicono le pietre: nella fattispecie quelle dello Sferisterio, monumento nato nel primo Ottocento per il gioco della palla al bracciale, che aveva dunque bisogno di un lungo (novanta metri) e altissimo muro. Su questi mattoni si materializzano reti, fili intrecciati, tessuti morbidi e oggetti antichi, oltre la luna di *Casta diva*. È come entrare nella mente di Norma, intesa come un telaio che tesse la trama della vicenda, finendo nella pura claustrofobia. È il destino dell'eroina protagonista, nel quale vengono travolti tutti gli altri, e per questo motivo la drammaturgia dello spettacolo ci dice che il muro, per sua natura elemento di separazione, chiede di essere abbattuto, poiché le divisioni finiscono per annientare ogni cosa. Atto performativo, appunto: ecco cos'è quest'opera. Ma Di Gangi e Giacomazzi si dimostrano anche vecchi lupi che conoscono la tradizione dell'opera italiana e la fanno vivere nel corpo e nelle movenze dello splendido soprano uruguagio Maria José Siri, vera mattatrice della serata. *Pierfrancesco Giannangeli*

FRANCESCA DA RIMINI, di Saverio Mercadante. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Luci di Vincenzo Raponi. Coreografie di Gheorghe Iancu. Direttore Fabio Luisi. Orchestra Internazionale d'Italia. Coro della Filarmonica di Stato "Transilvania" di Cluj-Napoca. Con Leonor Bonilla, Aya Wakizono, Mert Sungu, Antonio Di Matteo, Larisa Martinez, Ivan Ayon Rivas. Prod. FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA, MARTINAFRANCA (Ta).

Singolare destino quello della *Francesca da Rimini* del Mercadante, dimenticata per anni e ora, molto opportunamente, grazie al Festival della Valle d'Itria, finalmente andata in scena. Ed è una bella scoperta per la qualità della musica e del canto a cui danno smalto la direzione musicale di Fabio Luisi e la compagnia di interpreti tra cui eccelle, in un ruolo di notevole impegno, Leonor Bonilla. *Francesca da Rimini* è un'opera che privilegia la tessitura musicale - è scritta per grandi orchestre e contiene bellissimi innesti strumentali come quello tra l'arpa e il corno inglese - all'azione, concentrandosi prevalentemente in duetti. Ha una durata di oltre tre ore ed è un bel banco di prova per la messinscena. A riprova che la classe non è acqua, Pier Luigi Pizzi inventa una virtuosistica regia su di un palcoscenico completamente vuoto fidando nel continuo movimento di enormi drappi neri posti ai due lati e smossi dal vento. I bellissimi costumi, di seta leggerissima, creano suggestioni straordinarie, quasi fornendo l'illusione di corpi in preda a tumultuosa corrente, e certo all'ispirazione non sono estranei il Sommo Poeta che, introducendo nella seconda cerchia dell'inferno gli sfortunati amanti, li colloca immersi nelle tenebre e in balia di una perenne tempesta né tutta l'iconografia seguente ispirata al celebre episodio. Pizzi - grazie all'aiuto di Gheorghe Iancu, che sprona i suoi danzatori in tornei cavallereschi perfetti o "doppia" con una coppia di ballerini (Letizia Giuliani e Francesco Marzola) l'intenso momento in cui Paolo e Francesca scoprono l'amore - assicura il giusto grado di spettacolarità e ricorre a un efficacissimo espediente quasi cinematografico adottando i primissimi piani facendo avanzare, su di una passerella oltre l'orchestra, gli interpreti. *Nicola Viesti*

BACCANALI, di Agostino Steffani. Regia di Cecilia Ligorio. Scene di Alessia Colosso. Costumi di Manuel Pedretti. Coreogafie di Daisy Ransom Phillips. Direttore Antonio Greco. *Ensemble* "Cremona Antiqua". Con Nicolò Donini, Riccardo Angelo Strano, Barbara Massaro, Vittoria Magnarello, Paola Leoci, Elena Caccamo, Chiara Manese, Yasushi Watanabe e (danzatori) Joseba Yerro Izaguirre, Daisy Ransom Phillips. Prod. FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA, MARTINAFRANCA (Ta).

Arriva il Carnevale e ninfe e pastori si preparano a festeggiarlo. Ognuno canta il proprio desiderio arrossendo e fuggendo per i campi. Atlante si lamenta per il peso di un mondo che ormai è troppo gravoso sorreggere tra scherzi e burle, inseguimenti e danze. Nessuno sembra avere il coraggio di aprirsi all'amore ma, niente paura, arriva Bacco che tutti bacia dando inizio al divertimento. Deliziosissimi i *Baccanali* che Agostino Steffani compose e mise in scena nel 1695 alla corte di Hannover e che da allora sembra non siano stati più rappresentati. Figura insolita quella di Steffani in bilico tra l'erudito musicista e il diplomatico, scaltro conoscitore di politica. Come musicista fu apprezzato, tra gli altri, da Händel, la cui opera qualcosa deve sicuramente all'italiano che seppe fondere il gusto francese - particolare scelta di strumentazione e necessità di danze a equilibrare il racconto musicale - al nostro stile di grande fluidità melodica. Un precursore che riuscì a porre le basi in Germania di quello che in seguito sarà il teatro musicale barocco. *Baccanali*, a dispetto del titolo, non mette in scena alcun rito orgiastico o propiziatorio ma, più semplicemente, la preparazione di una festa, quella appunto del Carnevale. A parte Atlante, per cui è prevista la voce di un baritono, per tutti gli altri personaggi, siano ninfe o pastori, solo soprani e contralti. La proposta del Festival si concentra, e fa bene, soprattutto sulla compagnia di canto formata da giovanissimi e bravi interpreti. Questi *Baccanali* rifulgono della loro energia e del loro impegno, ben diretti dalla regia di Cecilia Ligorio che porta ninfe e pastori a sgusciare tra gli spettatori, a interloquire con l'ottima piccola orchestra diretta da Antonio Greco. Il risultato complessivo risulta di grande leggerezza e di fascino intrigante. *Nicola Viesti*

In apertura, una scena di *La donna del lago*; in questa pagina, Maria José Siri in *Norma* (foto: Tabocchini).

Atletica, ironica e poetica è la danza da Berlino a Civitanova

THOSE SPECKS OF DUST, **coreografia e regia di Kat Válastür. Scene di Filippos Kavakas. Costumi di Lydia Sonderegger. Luci di Martin Beeretz. Con Ty Boomershine, Amancio Gonzalez, Brit Rodemund, Christopher Roman, Jone San Martin, Ami Shulman. Prod. Tanz im August, Berlino - tanzhaus nrw, Düsseldorf.**

7 DIALOGUES, **di Matteo Fargion. Costumi di Claudia Hill. Luci di Benjamin Schälike. Con Ty Boomershin, Beth Gill, Amancio Gonzalez, Hetain Patel, Brit Rodemund, Lucy Suggate, Christopher Roman, Ivo Dimchev, Jone San Martin, Tim Etchells, Ami Shulma, Étienne Guilloteau. Prod. Holland Dance Festival, Den Haag (Olanda) - Theater im Pfalzbau, Ludwigshafen am Rhein (Germania) - tanzhaus nrw, Düsseldorf. TANZ IM AUGUST, BERLINO.**

Matteo Fargion e Kat Vàlastür hanno proposto al Festival berlinese Tanz im August due progetti coreografici che entrano felicemente in collisione sviluppando un "repertorio" di accenti e riverberi che attraversano la tradizione e vanno a depositarsi in quello spazio della ricerca che non è più solo danza, ma non è ancora qualcos'altro. Professionisti *over* 40, sono al servizio della coreografa **Kat Vàlastür** per un esercizio di composizione formale, una geometria spaziale che sembra misurare i punti cardinali del palcoscenico con un andamento a incastro fra pose a terra e piccoli spostamenti. *Those specks of dust* sembra ordire una sottrazione del tempo, operare una successione di quadri quasi a presentare un dispositivo *in progress* che mai si rivelerà concluso. A seguire, nel secondo tempo, sempre gli stessi interpreti sono i protagonisti di sei assoli molto personali creati in sinergia, come lo stesso **Matteo Fargion** dichiara, con altrettanti artisti provenienti da ambiti delle arti visive, della musica e della performance. Una attitudine dell'inglese Fargion, che in questo *7 dialogues* ha ricondotto l'*Erlkönig* di Schübert alla sua struttura di base, una partitura "essenziale" al servizio della cornice che tiene assieme i sei tandem. E se il primo spettacolo disegna un insieme di "impressioni" finanche espressioniste, nel secondo tutto è esteriorizzato in assolo vorticosi e deliranti, divertenti e teatralizzati. Loro, gli interpreti, sono folgoranti, sono il cuore pulsante di una generazione di danzatori come non se ne vedono in giro. Diventa invece una riscoperta di un'esperienza nella sorpresa del loro stesso corpo che recupera antiche nature, comiche o tragiche o *en travesti*, la composizione ideata da Fargion, orchestrando qui un "montaggio" irriverente nei confronti di qualsiasi logica accademica, anche di quella della sperimentazione. *Paolo Ruffini*

WATCH ME / AS IF I / UNTIL THE END, **coreografia di Thomas Noone. Luci di Enric Alarcon. Musiche di Miguel Marin (Arbol), Unveiled, Hildur Gudnadottir, Petals, Anna Subirana, Joan Saura, Judder, Jim Pinchen. Con Alba Barral, Eleonora Tirabassi, Thomas Noone, Jeronimo Forteza, Javier Garcia. Prod. Thomas Noone Dance, Barcellona.**

ROCCO, **coreografia e regia di Emio Greco e Pieter C. Scholten. Costumi di Clifford Portier. Luci di Henk Danner. Con Gaël Alamargot, Alejandro Alvarez-Longines, Denis Bruno, Nahimana Vandenbussche. Prod. Ballet National de Marseille e ICK Amsterdam. VIGNALE MONFERRATO FESTIVAL (AI).**

Thomas Noone articola per il festival di Vignale Monferrato un programma composto da tre differenti pezzi, accomunati dalla predilezione per una gestualità minimale e per un formalismo per nulla asettico capaci di suscitare a tratti emozioni e sentimenti non prevedibili. In *Watch me*, due danzatrici - camicetta bianca e gonnellina nera - guardano ciascuna a se stessa e poi all'altra; aggiungendo al movimento, nell'ultima parte della coreografia, la voce, con grida che sono in primo luogo una richiesta di attenzione da parte di chi sta loro di fronte. Concentrato su se stesso, sulla propria realtà contingente e possibile, è lo stesso Thomas Noone, protagonista dell'assolo *As if*, in cui dolori e speranze, pur trattenuti dalla perfezione tecnica del gesto del danzatore, giungono limpidi allo spettatore. Meno esplicito il contenuto di *Until the End*: due uomini e una donna, le loro variabili relazioni, in una coreografia il cui preciso e astratto disegno lascia nondimeno trapelare brevi segni di eccentrica emozione. Strappi nel formalismo di un coreografo comunque privo di quella scanzonata ironia che contraddistingue *Rocco*, spettacolo che **Emio Greco e Pieter Scholten** hanno costruito partendo dalle affinità fra dinamiche spaziali e movimenti propri della boxe e il linguaggio della danza contemporanea, così come sulle necessarie concentrazione e preparazione tecnica e psicologica indispensabili tanto al pugile quanto al ballerino. Sul palcoscenico un vero e proprio ring, attorniato dagli spettatori, e percorso da due coppie di danzatori-pugili, che si confrontano e si sfidano, relazionandosi in maniera non mediata l'uno con l'altro. Due in colorata tenuta da boxe e gli altri due prima in tuta nera e maschera da topolino poi in *leggins* sportivi, gli atletici ed espressivi danzatori di Emio Greco dimostrano con ironica, ma solida efficacia quanto viscerale sentimentalismo celi lo sport "virile" per eccellenza. *Laura Bevione*

SYLPHIDARIUM. MARIA TAGLIONI ON THE GROUND, **regia e coreografia di Francesca Pennini. Drammaturgia di Angelo Pedroni e Francesca Pennini. Luci di Fabio Sajiz. Musiche di Francesco Antonioni. Con Simone Arganini, Margherita Elliot, Carolina Fanti, Carmine Parise, Angelo Pedroni, Francesca Pennini, Stefano Sardi, Vilma Trevisan. Prod. CollettivO CineticO, Ferrara e altri 4 partner. TORINODANZA FESTIVAL, TORINO - LE VIE DEI FESTIVAL, ROMA - VIE FESTIVAL, MODENA.**

IN TOURNÉE

La Sylphide di Filippo Taglioni fu, nel 1832, il primo spettacolo interamente danzato sulle punte e con le danzatrici in candido tutù. Una sorta di matrice del balletto classico a partire della quale Francesca Pennini e i suoi sette bravissimi danzatori-complici realizzano una vorticosa ricognizione delle trasformazioni intervenute nella concezione della danza in quasi due secoli. Un concentrato e ragionato discorso sulla fisicità e sul simbolismo del corpo del ballerino articolato in sintagmi a volte brevissimi, fermi-immagine, azioni simultanee, tenuti insieme dall'esile trama della leggenda della Silfide, eterea creatura amata da James che, per lei, rinuncia alla promessa Effie. E, poiché James è scozzese, ecco un moltiplicarsi di colorati kilt, usati anche come austeri mantelli, e poi tutine di lattice nero, pigiami, biancheria intima, cappelli alla David Crocket, zaini capienti che trasformano la ballerina in un palombaro, nudità sbarazzine e argentee tenute sportive. Un susseguirsi multicolore di stilemi debitamente decostruiti e re-interpretati - l'iniziale sfilata dei protagonisti tramutati in improvvisati ma convincenti *mannequins*; il duetto romantico danzato, non sulle punte, bensì indossando ai piedi guantoni da boxe; l'assolo della Silfide. Il genio lucidamente folle di Francesca Pennini non utilizza il balletto di Taglioni quale semplice pretesto, bensì ne smonta minuziosamente la drammaturgia e, altrettanto scrupolosamente, ne ricostruisce - con sguardo acuto e schiettamente critico - convenzioni, stilemi, concezione dell'arte e del mondo. Al centro della densissima e ognora cangiante coreografia - completata dalle musiche, anch'esse felicemente eterogenee di Francesco Antonini, che mescola Chopin all'elettronica - il corpo del ballerino e la sua forza muscolare, indispensabile anche all'apparentemente impalpabile leggerezza della Silfide. Ecco le scapole che divengono quasi ali, gli alluci nello sforzo di stare sulle punte, senza scarpette. E, nel buio della sala, il suono sordo dei piedi sulle assi del palcoscenico e il respiro affannato dell'ultima, instancabile danzatrice. *Laura Bevione*

BARONS PERCHÉS, **ideazione di Mathurin Bolze. Scene di Goury. Luci di Christian Dubet e Jérémie Cusenier. Con Mathurin Bolze e Karim Messaoudi. Prod. Compagnie les mains les pieds et la tête aussi, Lione e La Comédie de Valence-Cdn Drôme Ardèche. TORINODANZA FESTIVAL, TORINO.**

Stessa scenografia, stessa situazione, ma due presenze anziché una sola: pensato come continuazione dell'assolo *Fenêtres*, il nuovo spettacolo del danzatore-acrobata Mathurin Bolze si propone di riprendere il filo del discorso dipanato nel primo. Nella casa sull'albero - una nuda struttura di pali metallici orizzontali e verticali, un muro di legno su un lato, suppellettili varie, fra cui un tavolo ripiegabile e un paio di sedie, alcune lampade che infrangono l'oscurità dominante, e il "pavimento" costituito dal tappeto elastico - ritroviamo Bachir, personaggio incarnato da Karim Messaoudi e apertamente ispirato al Cosimo protagonista de *Il barone rampante* di Calvino - romanzo cui rimanda anche il titolo. Accanto a lui un'altra figura maschile - lo stesso Bolze - la cui funzione drammaturgica, tuttavia, rimane poco chiara: forse un doppio generato da allucinazione, ovvero sogno; una proiezione nel futuro dello stesso protagonista, che si immagina invecchiato ma non ancora saggio; angelo-custode o impietosa coscienza. Un'incertezza che mina l'intero impianto drammaturgico dello spettacolo, improntato a un'oscura inquietudine interrotta a sprazzi da sipari disorientanti e incongruenti: i due indossano accessori di pelliccia da pastori delle steppe; si siedono al tavolo per un pasto frugale ed estemporaneo, il tutto senza che si riesca comunque a rintracciare una coerente linea narrativa ovvero un'articolata idea di significato. Rimane - e non è poco - la straordinaria qualità tecnica dei due performer, leggeri e flessuosi nel saltare dal tappeto elastico sulle quattro pareti della casa e fino alla graticcia. Ma senza una riflessione e una solida struttura drammaturgica, resta solo la performance atletica. *Laura Bevione*

L'ULTIMA MADRE, **ideazione, regia, coreografia e luci di Carla Rizzu. Musiche di Christian Ravaglioli. Con Eva Campanara, Enrica Linlaud, Laura Lucchi, Linda Ricci, Carla Rizzu. Prod. Cia Nervitesi - FESTIVAL ORIENTE OCCIDENTE, ROVERETO (Tn).**

Nello spettacolo *L'ultima madre* il versante della "narrazione" tiene insieme le maglie di un *macramé* lavorato da Carla Rizzu. Ma il colpo di coda spostato su un versante concettuale (che si esprime, di fatto, nell'assolo di una delle interpreti) che a un certo punto fa capolino, è certamente la sezione più convincente di questo lavoro costruito a cerchi concentrici, dove le storie si perpetuano all'interno dell'universo femminile e si ripresentano come un destino immutabile. Donne in assenza, donne nel dolore, donne caparbie, che ruotano attorno alla figura della "accabadora", come dichiara la stessa coreografa, colei che aiuta i malati terminali a morire dolcemente. Focus sulla Sardegna ancestrale e profonda, leggende e pratiche a metà fra medicina e sortilegio, la bellezza antica fatta di suoni dimenticati e canti che, se pur al limite del *cliché*, si innervano nel tempo che viviamo oggi, in preda a spaesamenti che hanno sventrato comunità e senso della solidarietà. Un *mushup* che attraversa diversi linguaggi del corpo in una diagonale empatica accostabile a un'idea di teatro "sacro" alla Vacis: stessa convinzione nelle minutaglie gestuali o nel passare disinvoltamente (e con abilità) dal comico al tragico. Uno spettacolo coraggioso, tutto sommato, perché raccoglie pezzi di tante tradizioni e le reimpasta, addossato alle capacità evidenti delle

interpreti che seguono le intuizioni della Rizzu fedelmente. Unico controcanto è lasciato a Christian Ravaglioli, figura maschile in scena che esegue dal vivo pezzi dove si incontrano quelle memorie di un tempo che sembrerebbe non sia più, con rumoralità più attuali. Ecco allora il gruppo disporsi orizzontalmente su delle sedie per approntare il "numero", oppure lavorare all'unisono su partiture con un'emotività che (a dire il vero) a volte lascia interdetti o, ancora, un piano luci geometrico che rischia l'accumulo di segni non giustificati. *Paolo Ruffini*

PROMETEO: ARCHITETTURA BOLOGNA, di Simona Bertozzi e Marcello Briguglio. Coreografia di Simona Bertozzi. Musiche di Steve Reich. Con Giorgia Atti, Elena Rosaria Brugo, Giulia Casadia, Caterina Grotti, Anna Passarini, Carlotta Severi, Matilde Stefanini. Prod. Compagnia Simona Bertozzi/Nexus, Bologna. FESTIVAL DANZA URBANA, BOLOGNA - OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Nell'austero cortile del Collegio d'Arte Venturoli di Bologna il pubblico viene invitato a posizionarsi in emiciclo, a terra o in piedi raccolto come per contenere un palcoscenico naturale. Piena luce, nessun effetto, inizia il *Prometeo* che Simona Bertozzi ha costruito con un gruppo di giovanissime danzatrici dopo un percorso laboratoriale. Che la coreografa sia una delle espressioni più rimarchevoli del panorama italiano lo si sapeva e che da tempo si misuri con una atipica "pedagogia" della danza pure, ma sorprende questo lavoro, questo quinto pezzo di un progetto ancora tutto da costruire, per l'impressionante qualità della fattura e per la precisione delle giovani interpreti. Le quali "obbediscono" a un ordito tutto contemporaneo della composizione, nessuna concessione a melense forme da laboratorio (appunto), nessuna didascalia di troppo né compromessi con la facilità d'esecuzione. La tensione fortemente accentuata dal vitalismo e da un'energica gestualità fanno di questo quadro un piccolo gioiello. Prometeo ancora rimane sullo sfondo, ne avvertiamo l'eco, una trasfigurazione letteraria e una suggestione simbolica che si scompongono in infinite traiettorie, in algebrici confronti danzati che paiono condotti dalla più giovane del gruppo, in evidenza dentro il suo ruolo di orchestratrice del tempo interno allo spettacolo. Un elfo, un rovesciamento shakespeariano o anche una metafora antropomorfizzata, è lei che richiama l'attenzione nel pronunciare un monosillabo ad alta voce, quasi a segnare la partitura di movimenti e dilatazioni con la sonorità del respiro che si fondono nella musica di Steve Reich. Lo spazio abitato, anche solo tangenzialmente o per incroci momentanei delle figure, diviene allora un campo di battaglia, una ricerca di identità che vanno a plasmare una possibile visione del mito. *Paolo Ruffini*

STABAT MATER, di e con Yoko Higashino. Musiche di Toshio Kajiwara e G. B. Pergolesi. Prod. Antibodies Collective, Kyoto (Jp) - Operaestate Festival Veneto, Bassano del Grappa. FESTIVAL DANZA URBANA, BOLOGNA - OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA.

Yoko Higashino torna a Bologna con un lavoro immerso totalmente nello *Stabat Mater* di Pergolesi. Entriamo nella chiesa Santa Cristina superando un groviglio di reti e corde che ricordano un grande bozzolo nel quale, capiremo subito dopo, è impigliata una figura. Il pubblico sistemato sui due lati della navata centrale sembra chiamato ad assistere a un rito, a una trasformazione che è al tempo stesso intima e formale di quella figura. Mentre il suono pervade e immobilizza uno spazio-tempo rarefatto, la protagonista cerca, con movimenti fluidi, di liberarsi dall'insieme dei fili che la contengono e la avviluppano, per amplificare l'iconografia che la definisce, paradossalmente, in un universo barocco e nella retorica religiosa che lo accompagna. Il capovolgimento lascia interdetti, quello della ricerca che la Higashino ci presenta, verso le molte definizioni del carattere femminile a partire da quello letterario di Maria madre del Cristo. Sono molti i virtuosismi ai quali assistiamo e impegnativo è il complesso congegno coreografico dentro il quale si cala, ma l'enfasi di derivazione metafisica rende ampollosa la performance. Per contro, lei è una eccellente interprete che sa dosare il gesto e misurare lo spazio nei suoi sinuosi abbandoni a terra come negli slanci aerei, così tanto *modern dance*. Gli interrogativi che la Higashino si pone e ci pone intorno al femminile e alla maternità ci appaiono fuori fuoco, o almeno di un altro tempo, come se l'autrice non riuscisse a trovare una aggiornata narrazione nel codice della danza, lasciandosi andare nel *refrain* di Pergolesi acriticamente. *Paolo Ruffini*

COUNTRY DANCES / BRAHMS PAGANINI / BEETHOVEN OPUS 130, coreografie di Twyla Tharp. Costumi di Santo Loquasto, Ralph Lauren, Norma Kamali. Luci di Jennifer Tipton e Stephern Terry. Musiche American folk, Johannes Brahms, Ludwig van Beethoven. Con Twyla Tharp Dance. Prod. Twyla Tharp Dance, New York. RAVENNA FESTIVAL 2016.

Attiva da oltre cinquant'anni, la Twyla Tharp Dance ha proposto a Ravenna un trittico formato da due titoli di repertorio e da una nuova creazione in anteprima mondiale. Sperimentare sì ma perché negarsi a priori forme e modelli? Twyla Tharp non ha mai avuto dubbi al riguardo e del suo essere onnivora ha tratto linfa per una visione mas-

simalista e sagace della coreografia, che non si è negata allo *showbiz*. Su musiche folk e con i coloratissimi costumi di Loquasto, ecco in apertura *Country Dances*, quartetto per tre donne e un uomo creato nel 1976 in omaggio allo spirito dell'America rurale arricchita però da una rapidità e da una impostazione spaziale che svela ricercate geometrie nei dialoghi tra i corpi. Segue lo scintillio tecnico di *Brahms Paganini*, ideato nel 1980 sulle note de *Variazioni su un tema di Paganini op. 35* di Brahms da cui il titolo. Con costumi griffati da Ralph Lauren e luci da Jennifer Tipton, un lungo assolo maschile lascia posto a vari giochi d'incastri in quartetto, tra braccia segmentate che fendono lo spazio, impreziositi da una figura femminile dando l'impressione di un passo a due *swing* mai consumato. Infine, l'anteprima mondiale di *Beethoven Opus 130*, ottetto creato sull'omonima partitura dalla Tharp per uno dei suoi danzatori storici, Matthew Dibble, presentata poi al Saratoga Performing Arts Center nello Stato di New York. Qui il carismatico Dibble domina la scena come una saetta per poi rallentare un ordito volutamente classico nella forma ma non nello spirito. Enfasi virtuosistiche e momenti pantomimici vengono cosi raffreddati per assaporare con il sorriso uno dei possibili rivoli che il movimento può percorrere. *Carmelo A. Zapparrata*

WRITING GROUND / RASA, coreografie di Alonzo King. Scene e costumi di Robert Rosenwasser. Luci di Alex Morghenthaler e Alain Lortie. Musiche di Jordi Savall, Zakir Hussain e Kala Ramnath. Con Alonzo King Lines Ballet. Prod. Alonzo King Lines Ballet, San Francisco. RAVENNA FESTIVAL 2016.

IN TOURNÉE

Ha una carica magnetica senza eguali, in grado di rendere gli interpreti vive creature in continuo divenire e di spalancare la mente degli spettatori verso i più reconditi anfratti della riflessione. Alonzo King plasma raffinate opere in cui le linee accademiche diventano un reticolato duttile attraverso cui far emergere pulsioni profonde di spiriti che scelgono la scena come proprio percorso. Ne è un esempio il dittico presentato al Ravenna Festival. In apertura di serata *Writing Ground*, commissionato nel 2010 a King da Les Ballets de Montecarlo e ispirato ai poemi di Colum McCann. Sulle musiche tradizionali di varie religioni (ebraica, cristiana, musulmana e buddhista-tibetana) unite alle sonorità di Jordi Savall prende forma un grande affresco ricco di nervature e iridescenze su cui si staglia una figura femminile in viaggio, ora trasportata e ora intenta a scrutare l'orizzonte, protesa verso un'ascesi tanto carnale quanto sublime. A concludere in bellezza ecco il capolavoro *Rasa*, squisito ordito creato nel 2007 grazie al dialogo tra linee classiche occidentali, ma dal sapore *fusion* e africanista, con le melodie del *tabla* indiano di Zakir Hussain. Senza soluzione di continuità si dipanano così momenti d'insieme, duetti e assoli dietro scene corrugate color sabbia mentre i corpi disegnano flessuosi archi da cui protendono braccia a mo' di rami. Movimenti ad alta densità in cui elementi del balletto vivono del medesimo afflato di spirali e torsioni. Il risultato? Una coreografia raffinata e godibile, capace di muovere l'intelletto senza aver bisogno di pedanti dichiarazioni d'intenti o criptiche soluzioni. *Carmelo A. Zapparrata*

GISELLE. Coreografie di Itamar Serussi Sahar e Chris Haring/Liquid Loft. Musiche di Adolple Adam, rielaborate da Richard van Kruysdijk e Andreas Berger. Con Balletto di Roma. Prod. Balletto di Roma. CIVITANOVA DANZA FESTIVAL 2016 . OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Dare una doppia visione innovativa e odierna su un classico della tradizione, considerato emblema stesso del Romanticismo in danza, per svelarne l'ossatura e i legami di energia. È questa la sfida voluta dal Balletto di Roma con la sua nuova versione di *Giselle*, da sempre considerato il "titolo perfetto" per la fusione tra drammaturgia e coreografia. Presentato in prima assoluta al Festival Civitanova Danza, questa *Giselle* conferma la nuova *mission* della storica compagnia che, dallo scorso gennaio 2015, posta sotto la guida di Roberto Casarotto, ha rinnovato organico e offerta dal neoclassico al contemporaneo di ricerca. Così si spiega la scelta di affidare i due atti del titolo, per tradizione distinti in maniera netta tra reale e sovrannaturale, a due coreografi supportati dalla *dramaturg* Peggy Olislaegers. Il primo plasmato dall'israeliano Itamar Serussi Sahar, già in seno alla Batsheva Company, si dipana in deflagrazioni continue con danzatori in defibrillazione intenti a costruire gruppi scultorei o a battersi il petto in segno di pentimento. Il secondo affidato all'austriaco Chris Haring, in passato interprete dei DV8, tratteggia atmosfere sospese dove continue ondulazioni pelviche e della schiena richiamano alla mente l'errare senza sosta delle Villi, rimarcato dagli *arabesques*, mentre registrazioni con il parlato degli stessi danzatori riflettono sul balletto unendosi a stralci di *soap* americane. Rielaborate da Richard van Kruysdijk e Andreas Berger come esplosioni improvvise o echi lontani, le musiche di Adam aiutano a orientarsi in una pièce bifronte che, pur volendo collegarsi al classico, non prevede né personaggi né un andamento narrativo risolvendosi in *tableaux* astratti dove poter ammirare un ottimo *ensemble* in due differenti stili coreografici. *Carmelo A. Zapparrata*

In apertura, *Rocco* (foto: Alwin Poiana); a pagina 91, *Sylphidarium. Maria Taglioni on the ground*; nella pagina precedente, *Country Dances* (foto: Zani Casadio) e *L'ultima madre* (foto: Deborah Lorenzi); in questa pagina, *Writing Ground* (foto: Zani Casadio).

Stagione 2016-2017

teatro stabile di genova

Direttore: Angelo Pastore
Consulente artistico: Marco Sciaccaluga

9 PRODUZIONI IN CARTELLONE A GENOVA

L'uomo dal fiore in bocca, La cucina,
Il borghese gentiluomo, La dodicesima notte,
Faust's Box, Il ragazzo che amava gli alberi,
I manezzi pe majâ na figgia,
Il gabbiano, L'isola degli schiavi.

12 PRODUZIONI IN TOURNEE

Minetti, Demoni, Le prénom, Ivanov,
Il borghese gentiluomo, I manezzi pe majâ na figgia,
Geppetto e Geppetto, Faust's Box, Sabbatico,
L'uomo che raccoglieva bottiglie,
Bacci Musso u cunta Romeo e Giulietta,
Happy Goldoni.

VENTIDUESIMA RASSEGNA DI DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA

CTB
CENTRO TEATRALE BRESCIANO

Stagione di prosa 2016-17 CONTAMINAZIONI TEATRALI

Le produzioni	In tournée
IL SECONDO FIGLIO DI DIO	MACBETH
FURIOSA MENTE	IL SECONDO FIGLIO DI DIO
IL VECCHIO E IL MARE	DIPARTITA FINALE
GIULIANO	LA CANZONE DI GIASONE E MEDEA
LE RELAZIONI PERICOLOSE	IL RACCONTO DI CHIMERA
MEDEA	

centroteatralebresciano.it

PIAZZA DELLA LOGGIA 6 25121 BRESCIA
Tel. 030 2928617

il Rossetti
TEATRO STABILE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA

LE PRODUZIONI 2016-17

Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia
Largo Giorgio Gaber, 1 34126 Trieste
Tel. 040 3593511- www.ilrossetti.it -info@ilrossetti

SCANDALO
di **Arthur Schnitzler** regia di **Franco Però**
con **Franco Castellano** e **Stefania Rocca**
in coproduzione con **Artisti Riuniti** e **Mittelfest 2015**

SOUPER
di **Ferenc Molnar** adattamento e regia di **Fausto Paravidino** con **Filippo Borghi, Adriano Braidotti, Ester Galazzi, Andrea Germani, Lara Komar, Riccardo Maranzana, Francesco Migliaccio, Maria Grazia Plos** e **Federica De Benedittis**

TRE ALBERGHI
di **Jon Robin Baitz** regia di **Serena Sinigaglia**
con **Francesco Migliaccio, Maria Grazia Plos**

PLAY STRINDBERG
di **Friedrich Dürrenmatt**
regia di **Franco Però**
con **Maria Paiato, Franco Castellano, Maurizio Donadoni**

COME CAVALLI CHE DORMONO IN PIEDI
di e con **Paolo Rumiz**
con **Adriano Giraldi** e **Stefano Schiraldi**

CARACREATURA
testo e regia di **Pino Roveredo**
con **Maria Grazia Plos**
e con un attore della Compagnia del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

GENIUS LOCI DOV'ERA...COM'ERA. A QUARANT'ANNI DAL TERREMOTO
testo e regia di **Andrea Collavino**
con **Omero Antonutti, Riccardo Maranzana, Maria Grazia Plos**

PAUROSA BELLEZZA
di **Marko Sosic**
regia di **Matjaž Farič**
con gli attori della Compagnia del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

LA DOMANDA DELLA REGINA
di **Giuseppe Manfridi e Guido Chiarotti**
regia di **Pietro Maccarinelli**
con gli attori della Compagnia del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

DAS KAFFEEHAUS
di **Rainer Werner Fassbinder** da Carlo Goldoni
regia di **Veronica Cruciani** con gli attori della Compagnia del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, attore ospite **Graziano Piazza**

DAI 3 AI 93 UNA MERAVIGLIOSA INVENZIONE VITTORIO PODRECCA E IL TEATRO DEI PICCOLI
da un'idea
di **Barbara Della Polla**
ed **Ennio Guerrato**

piemontedalvivo.it

2016
2017
TEATRO
MUSICA
DANZA
CIRCO

FONDAZIONE PIEMONTE DAL VIVO
LAVANDERIA A VAPORE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
REGIONE PIEMONTE

CRACK MACHINE
Il denaro non esiste

di Paolo Mazzarelli e Lino Musella

Premio Hystrio alla Drammaturgia 2016

PERSONAGGI
Italo Capone, una guardia carceraria
Alberto La Parola, un importante avvocato
Geremia Cervello, un ex *trader*
Eros, un detenuto

La Locandina
CRACK MACHINE. *Il denaro non esiste*, di e con Paolo Mazzarelli e Lino Musella. Scene di Elisabetta Salvatori. Musiche di Climnoizer - Co'sang. Prod. Compagnia MusellaMazzarelli, MILANO - EmmeA Teatro, CATANIA - Regione Toscana, FIRENZE.

Crack Machine ha debuttato a Castrovillari, al Festival Primavera dei Teatri, il 4 giugno 2011. In seguito è stato a Roma (Teatro Palladium) per Teatri di Vetro, a Pisa per Teatri di Confine, e poi nelle stagioni di numerosi teatri non solo italiani, fra cui il Teatro Menotti a Milano, il Teatro Valle Occupato a Roma e il Théâtre de Vanves a Parigi.

Prima Scena

Si illumina una radio, dalla quale sentiamo la voce di una giornalista raccontare.

VOCE RADIOLINA - ... Ancora nessuno sembra in grado di dire dove si trovi attualmente nascosto l'ex *trader* Geremia Cervello, evaso due giorni fa dall'infermeria del carcere nel quale si trovava rinchiuso, approfittando, a quanto pare, della mancanza di controllo dovuta alla visita del Papa che proprio in quelle ore stava avendo luogo in carcere. Mentre le indagini sulla sua fuga sembrano non portare a nulla, le rivelazioni di Cervello stanno sconvolgendo il mondo politico-finanziario del Paese, attraverso le registrazioni e gli ormai famosi *files* contenenti dati segreti che l'avvocato del *trader*, la signora Maria Pastore, sta recapitando di ora in ora a tutte le sedi giuridiche competenti. Secondo le prime ricostruzioni i dati contenuti nei *files* proverebbero non solo il coinvolgimento dei più alti vertici della banca nell'affare Cervello, ma anche una serie di altri gravi reati che coinvolgerebbero, oltre ai vertici della banca, esponenti politici di spicco e figure di vertice dell'alto apparato finanziario nazionale. Appena le prime indiscrezioni e i primi dati segreti hanno iniziato a circolare, la Borsa ha fatto registrare una serie di crolli, fino alla chiusura anticipata per eccesso di ribasso di queste ultime ore. Secondo il parere di alcuni esperti, l'intero sistema finanziario del Paese rischia in queste delicatissime ore il *crack*...

Buio.

Seconda Scena
In una saletta di un carcere.

È notte. Un uomo di mezz'età, alto e curvo, accende una piccola luce. È Italo Capone, guardia carceraria. Si mette a pulire accuratamente un banchetto di scuola. Dopo un po' riceve un segnale dalla sua radio ed esce. Rientra in scena insieme a un altro uomo. È l'avvocato La Parola. La Parola porta con sé una valigetta nera e un giornale. Si guarda intorno, poi si va a sedere al banchetto e apre il suo giornale. Capone serve a La Parola un bicchiere d'acqua ed esce di scena. La Parola comincia a emettere dei gargarismi e dei suoni, come preparandosi a una qualche performance.

LA PAROLA - Sbra sbra sbra... stra, stra, stra... gnam gnam... ssssssssa... ssssssssa..

Entra Geremia Cervello.

LA PAROLA - Caro Geremia, sono felice di conoscerla.
CERVELLO - Scusi, chi è lei?
LA PAROLA - Avvocato Alberto La Parola. Come sta?
CERVELLO - Senta... io non la conosco, è notte fonda, mi hanno buttato giù dal letto... che succede?
LA PAROLA - Tutto a posto, tutto tranquillo, caro Geremia. Lei è Geremia Cervello, l'uomo che ha causato il più grande buco della storia della finanza, e io sono l'avvocato La Parola, il suo avvocato. Semplicemente abbiamo preferito venirla a trovare di notte per una maggiore riservatezza. Data l'entità della sua vicenda, lei capirà perfettamente. Si sieda pure.
CERVELLO - Io mi siedo, ma il mio avvocato è l'avvocato Maria Pastore, non ho mai avuto il piacere di avere a che fare con lei in vita mia. Non capisco...
LA PAROLA - Vede Geremia, la banca ha ritenuto che l'avvocato che l'ha difesa fino a oggi – la signora Maria Pastore – non fosse, come dire, molto adatta a svolgere le sue mansioni, e così da oggi sono io ad avere l'onore di occuparmi personalm...
CERVELLO - La banca?... Io... non so... di cosa stia parlando.
LA PAROLA - Non sa? La cosa è abissale, Cervello. C'è quindi bisogno, diciamo così, di un avvocato che abbia una certa familiarità con l'abisso. Proprio oggi al telegiornale sentivo che si potrebbero costruire cinque centrali nucleari di ultima generazione, con la cifra che lei ha rubato...
CERVELLO - Rubato? Io di quella cifra non ho messo in tasca un solo centesimo! Come può pensare di difendermi se si presenta dicendo le stesse idiozie che stanno dicendo tutt...
LA PAROLA - Infatti: al telegiornale hanno detto «rubato», non ho usato io quella parolina. È però un dato di fatto che tutti la stiano usando. Ecco perché, anche, le serve un buon avvocato. Le serve uno che sia in grado di comprendere – e comunicare – la differenza che c'è fra rubare e bruciare. Certo che lei non ha rubato, lo so. Diciamo invece che lei è salito su una montagna di denaro e le ha dato, allegramente, fuoco. Si riconosce nelle metafora? Vado avanti.
CERVELLO - Certo. Peccato che se sono arrivato in cima a una montagna di denaro così enorme, è perché, prima di appiccare il fuoco, la banca era...
LA PAROLA - Prima di appiccare il fuoco, non c'era il fuoco. Ora però tutto sta bruciando, e non abbiamo tempo di entrare in simili disquisizioni. Sarò breve e il più chiaro possibile. Le cose a livello giuridico stanno più o meno così, Cervello: da una parte la banca muove a Geremia Cervello l'accusa di aver causato quell'enorme disastro finanziario, che Geremia Cervello ha in effetti causato, e di aver sovvertito e ignorato, per poterlo fare, una serie piuttosto cospicua di regole, di controlli, di accordi; d'altra parte però tanto la banca quanto Geremia Cervello sono imputati e accusati da qualcuno di un po' più grande di entrambi, ovvero... lo Stato, Signor Cervello, lo Stato con la S maiuscola, che vi accusa entrambi, è notizia fresca, di truffa ai danni,

appunto, dello Stato, sempre con la stessa esse maiuscola. Lei e la sua banca siete quindi, in questo processo, da un lato parti in causa uno contro l'altro, ma d'altro lato anche co-imputati. Ed ecco il perché della mia presenza. La banca ha ritenuto che per far convergere, diciamo così, l'accusa minore dentro quella maggiore, per meglio coordinarsi, per meglio indirizzarsi in questa intricata vicenda, la strategia di difesa del privato cittadino Geremia Cervello dalle accuse della banca e la strategia di difesa della banca e del privato cittadino Geremia Cervello dalle accuse dello Stato con la esse maiuscola facessero capo a un'unica volontà, un'unica mente, un unico responsabile. Quell'unico responsabile si trova davanti a lei in questo momento e risponde al nome di Avvocato La Parola. Io in persona. Sono le cinque meno un quarto di notte, è il giorno 7 del mese corrente, e io sono qui per esporle la sua nuova condizione. Posso proseguire? Tutto bene?

CERVELLO - Senta, davvero. Sono le cinque di notte. Ho già detto che io non la riconosco come mio avvocato. Ho bisogno che mi si dia un telefono. Ho bisogno di parlare con il mio avvoca...

LA PAROLA - Lei non può chiamare, cercare, volere nessuno. Lei può solo scegliere se non darmi ascolto, e rimanere da solo qui dentro per un tempo indeterminato, in condizioni che potrebbero diventare sempre più dure, oppure ascoltare dalla mia bocca l'unico modo in cui lei potrebbe uscire da qui, in pochissimo tempo!

CERVELLO - E va bene, mi spieghi come potrei uscire da qui in pochissimo tempo.

LA PAROLA - Oh, eccoci al punto. Mi fa piacere che lei abbia deciso di intraprendere il cammino giusto, quello dell'ascolto. Vedrà che non se ne pentirà. *Errare umanum est, perseverare*... ma questo lo saprà già. Allora, sarò breve: il motivo principale della mia visita è farle capire che se lei si ostina a sostenere questa assurda tesi secondo la quale i vertici della banca sono responsabili o corresponsabili del disastro che lei ha causato, se lei continuerà con queste impossibili affermazioni, ecco che lei andrà incontro a seri problemi. Lei si deve convincere finalmente che in quella banca nessuno era a conoscenza dei suoi metodi, signor Geremia Cervello. Nessuno! Lei ha fatto tutto da solo, dimostrando per altro una genialità indiscutibile nel riuscire a fare quello che ha fatto senza mai destare sospetti e senza venire scoperto in alcun mo...

CERVELLO - Ci sono decine di email, ci sono centinaia di telefonate, ci sono perfino dei premi che mi sono stati riconosciuti dai vertici della banca per quelle stesse operazioni illecite...

LA PAROLA - La prego, mi faccia finire il mio ragionamento, e poi farà e dirà quello che vorrà, Cervello. Dicevo, se lei sceglierà la strategia che noi le consigliamo e ci garantirà sul fatto che una volta al processo lei si assumerà tutta la responsabilità di quello che è avvenuto, senza tirare in ballo nessun altro e senza fare altri nomi se non il suo, signor Cervello, se lei farà questo, noi le assicuriamo in cambio due cose: la prima è una rapidissima uscita da questo brutto carcere per andare ad affrontare un processo onesto, trasparente, pubblico. La seconda, dopo che al processo si sarà addossato interamente la colpa e la responsabilità di tutto ciò che è avvenuto, noi le garantiamo che – qualunque sia la condanna che le dovesse essere inferta – la sua pena effettiva non supererà i sei mesi di reclusione. Sei mesi! Prima durante e dopo i quali la banca le sarà sempre vicino, e la aiuterà a resistere prima, e a reinserirsi poi, in un brillante percorso professionale quale noi siamo sicuri che la sua persona sia degna di ricoprire per un lungo arco di anni a venire. Sei mesi, non un giorno di più! Più o meno la pena di chi ruba un'autoradio.

CERVELLO - E se dopo che mi sono assunto tutte le responsabilità – invece – la banca mi lasciasse solo, a marcire in un carcere, per anni?

LA PAROLA - Questo non accadrà, ha la nostra parola.

Buio.

Terza Scena

Nel laboratorio di falegnameria del carcere.

Nel laboratorio non c'è nessuno. Solo pezzi di legno, attrezzi, una sega elettrica. Entra in scena Geremia Cervello. Si guarda attorno. Non sa dove mettere le mani. Pare sperduto. È vestito ancora elegante. Dopo un po' entra in scena Eros, che gli lancia un'occhiata minacciosa e si mette a lavorare senza degnarlo di un saluto. Dopo un po', Cervello trova la forza di rivolgere a Eros la parola.

CERVELLO - Tu sei Antonio?

EROS - Hm?

CERVELLO - Sei Antonio Marigliano?

EROS - Hm.

CERVELLO - Ho parlato con Italo Capone, ho chiesto di poter lavorare qui in falegnameria, mi ha detto di chiedere di Antonio Marigliano. Sei Antonio Marigliano?

EROS - Con chi hai parlato?

CERVELLO - Italo Capone, responsabile di sicurezza del reparto.

EROS - Hai parlato co' Capone?

CERVELLO - Eh. Tu sei Antonio?

EROS - Sì. Mi chiamano Eros.

CERVELLO - Eros?

EROS - Come Eros Ramazzotti, il cantante. Gli assomiglio.

Geremia fa per andarsene. Eros lo ferma.

EROS - Come ti chiami tu?

CERVELLO – Geremia.

EROS - Geremia?!?

CERVELLO - Eh.

EROS - Vabbuò Geremia, allora! Se hai parlato co' Capone... tutt' appost'! Ca' stamm' a ffa' l'ammadietto! Sto facenn' e' mmensole pe' ll'ammadietto, 'o vvi'? Piglia stu muraletto e taglialo a 18 e mezzo. 18 cm e mezzo. Bell' preciso. Cca sta 'o metro, cca sta 'a matita, lì sta la macchina.

Geremia – alquanto impacciato – esegue.

EROS - Tu ti chiami Geremia?

CERVELLO - Sì.

EROS - 'O canusc' a Francesco Guida?

CERVELLO - No.

EROS - Francesco Guida. Stava qui l'anno scorso. Mo' sta al Guicciardone. È testimone 'e Geova. Racconta sempre le storie della Bibbia... il vecchio testamento, il nuovo testamento... le storie dei profeti. E ce sta pure 'o profeta Geremia. Un profeta impor-

tante! 'O ssaie che faceva il profeta Geremia? 'O ssaie? Marcava a ppest'! Purtava seccia, portava male, portava iella. Pecché raccontava sempre al suo popolo «l'anno prossimo ci sarà una sventura, l'anno prossimo ci sarà una sventura, l'anno prossimo ci sarà una sventura»... e chell' po 'a sventura veramente veneva!.. È mmuort'! Ll' ann'accis', è mmuort'. E cchist'era 'o profeta Geremia! Pecché se tu racconti sempre una sventura, alla fine... prima o poi...

Geremia se ne va alla sega e prova a tagliare un pezzo di legno, ma sbaglia qualcosa e pezzi di legno volano qua e là.

EROS - Ma che fai Geremì? Così la rovini, la macchina! L'hann' appena comprata! No! Nun sia maie! Qui il materiale no c'è! Lascia stare, lo faccio io questo lavoro... Tu vieni qui, fai una cosa ancora più facile: lo vedi questo legno Geremì? Ci prendi le misure da questo lato e le riporti dall'altro lato. Diciotto centimetri e mezzo. Ci devo costruire 'e mmensol' pe' ll'ammadiett'. Anche se comunque io adesso glielo costruisco, no? Ma poi lloro me lo smontano 'n'ata vota. Poi mi riportano il legno indietro e ie ce ffaccio 'n'ata vota do cap'. Pecché il materiale no' c'è!

Eros prende una piccola sedia di legno e la mostra a Cervello.

EROS - Guarda ad esempio questa, l'ho fatta settimana scorsa: è una sedia. È bellina no? Questa prima era un comodino! Pecché questo laboratorio sta da due mesi. Dieci mesi fa eravamo in otto in un altro laboratorio, al Padiglione Salerno. Facevamo le magliette. Una bella iniziativa. 'E magliette de' carcerati. Bella iniziativa! Le abbiamo fatte per la festa della mamma, la festa del papà, a Natale... Queste magliette venivano vendute fuori da una associazione, a 10 euro. A noi non ce ne veniva in tasca quasi niente... 50, 20 centesimi a maglietta. Ma è un fatto simbolico! Ti spiego la mia visione del mondo: (*prende una matita e disegna su un pezzo di legno*) questo è il mondo. Il mondo è tondo e gira, giusto? Gira attorno ai soldi. All'economia. Io sto qui dentro, in questa finestrella, sto chiuso, sto in carcere. Pecché ho sbagliato, lo ammetto, ho sbagliato e sto in carcere. Ma io co'na maglietta che faccio qui dentro, che poi viene venduta fuori a 10 euro, io mi faccio in tasca anche solo 20 centesimi, ma così io da qua dentro teng' 'a possibilità 'e trasì 'int'all'economia mondiale! Mo invece dint' a stu laboratorio hann' accattat' 'a macchina, s'anno fatt' e sord' 'a copp , 'o materiale nun ce sta, quindi io ce costruisco 'a rrobb' e lloro m'a smontano ogni semmana, e m'a riportano n'ata vota e ie ce ffaccio d'o capo e accussì io sto cchiù chiuso e quann' stevo chiuso primma... 'e capito che vvoglio dicere?! 'E capito che voglio dicere?

CERVELLO - No.

EROS - Nunn 'e capito?

CERVELLO - Fino alla finestrella, poi no.

EROS - Mo mettimmo 'e sottotitoli! A pagina sette sette sette a televideo. Cà nun ce sta niente 'a capì, compà.

Eros si mette a segare del legno. Geremia si avvicina, cerca di aiutarlo, ma per sbaglio gli fa male.

EROS - Ma che fai, Geremì!? Mo me facive taglià 'a mano! Famm' 'a cortesia, stamme luntano, fatt' allà! Tu overo marc' a ppest'!

AUTOPRESENTAZIONE

Se la finanza è un sistema perverso ci vuole solo un *crack*

Un gioco teatrale, basato su quattro personaggi, due per ciascun attore in scena. La vicenda che li tiene insieme prende spunto da quella, vera, di Jerome Kerviel, ex *trader* della più importante banca francese, la Societé Generale, l'uomo accusato dai vertici della sua banca di essere l'unico responsabile del più grande buco della storia della finanza mondiale, un buco da 4,9 miliardi di euro. Il personaggio a lui ispirato (Jerome Kerviel diventa per noi Geremia Cervello) si ritrova così chiuso in carcere, e si scopre all'improvviso minacciato e preso di mira dal suo stesso mondo: il mondo delle grandi banche, cuore pulsante e malato dei grandi potentati politico-finanziari.

In carcere Cervello incontra Eros, un giovane detenuto, e poi Italo Capone, guardia carceraria, e Alberto La Parola, un importante avvocato. Questi quattro personaggi ci offrono, insieme, il loro sguardo sul presente, sulla faccia nera di un potere micidiale e invisibile, sul senso e sul non senso del denaro, e danno vita, insieme, a una storia, un meccanismo a orologeria, una *Crack Machine*, una macchina del *crack* produttrice di un liberatorio crollo finale.

Dei quattro personaggi, due rappresentano il cuore della vicenda e l'incontro fra loro è il nodo che tiene insieme le vele dello spettacolo, permettendogli di navigare: Eros e Cervello. Eros è un giovane detenuto dell'area napoletana, dentro presumibilmente per reati legati al sistema della camorra. Cervello è un *trader* di una grande banca, ed è dentro per reati finanziari. Due mondi che più lontani non si può. Due mondi che invece iniziano a comunicare, a conoscersi, e che infine - insieme - fanno "qualcosa".

Abbiamo scritto *Crack Machine* nel 2011, quando ancora si parlava poco - a teatro - di finanza e di banche, e ancora il modello *Gomorra* non aveva reso universale e iconica la figura del giovane delinquente dal cranio rasato che parla un dialetto napoletano quasi incomprensibile.

Eppure, dopo aver affrontato con *Figlidiunbruttodio* l'orrore di certa idiozia televisiva che stava permeando l'aria del nostro Paese, abbiamo sentito il bisogno di portare avanti una riflessione sui temi della criminalità e del sistema carcerario, della finanza e del denaro virtuale, dell'amicizia e della libertà. Questa riflessione è stata strutturata in un meccanismo teatrale ed è diventata il nostro terzo spettacolo.

Paolo Mazzarelli e Lino Musella

Per un lungo tempo Eros lavora da solo. Geremia prima rimane in disparte, poi va a prendere del legno per aiutarlo, ma inciampa, e fa cadere tutto. Qualcosa cade sul piede di Geremia, che sembra soffrire.

EROS - Va tutto bene, stai tranquillo. Ti sei fatto male, Geremì?
CERVELLO - Sì. Scusa... Scusa.
EROS - Non ti preoccupare. Ti sei fatto male?
CERVELLO - No, scusa è che qui proprio non è il mio...
EROS - No' ffa niente, lascia stare.
CERVELLO - Non so proprio come, io non...
EROS - Non fa niente!
CERVELLO - Devo parlare con qualcuno, scusami.

Geremia fa per andarsene.

EROS - Geremì, se torni, domani, facciamo un comodino.

Geremia esce. Appena resta solo, Eros prende da qualche parte un telefonino nascosto e chiama casa.

EROS - Antonè! Che ffai? Ah, ce sta pure Gigino? E passammillo. Sì, sì, non te preoccupà mo ll'appiccio sta cosa. Ue' Gigì, guarda che nun m'è arrivato 'o pacco....

Eros accende la sega elettrica per coprire il suono della sua voce. Non sentiamo più che dice, ma la telefonata continua. A un certo punto Eros sente qualcosa e mette giù di colpo. Nasconde il telefono e spegne la sega. Giusto in tempo. Un secondo dopo, entra in scena Italo Capone.

EROS - O zi', tutt' appost'?

Capone tace.

EROS - Italù! Comme iammo??

Capone tace, lo guarda ambiguo.

EROS - Italù, me 'a dicere quaccosa?
CAPONE - Il mondo gira!

Eros lo guarda senza capire.

CAPONE - Il mondo gira, e le cose cambiano. Solo un anno fa chi l'avrebbe detto, e guarda ora come siamo messi. E lo sai, Eros, cos'è che fa cambiare tutto? La fiducia. Un sentimento istintivo e inspiegabile che ti fa guardare in faccia un altro essere umano, e tu lo riconosci, nonostante la più totale differenziazione, riconosci che appartiene alla tua stessa specie. È per questo che le cose cambiano, per la fiducia! E allora il mondo gira, e le cose cambiano. Hai capito, Eros?

Capone guarda Eros sempre più ambiguo. Eros teme che la guardia abbia visto il suo cellulare.

EROS – No.
CAPONE - Non hai capito? E mi spiego meglio, allora. Hai finito qua? Fammi la cortesia.
EROS - A disposizione.

La guardia tira fuori dalla tasca un piccolo foglio di carta che contiene una lametta, di quelle usa e getta che si applicano ai rasoi da barbiere, e lo poggia su un tavolo. Durante la scena Eros fa accomodare la guardia su uno sgabello girevole, gli insapona il viso, applica la lametta al rasoio, e gli fa la barba. La guardia si lascia manovrare come un manichino, fidandosi ciecamente di Eros.

CAPONE - Quell'animale del vecchio direttore... giusto la tombola di beneficenza poteva organizzare!
EROS - Chella lota...
CAPONE - Non sapeva parlare, non si sapeva presentare! Una figura di merda dietro l'altra. Con le maestranze, con le autorità. E infatti chi era il suo uomo? Il suo nipotino, chi era?
EROS - Chella chiavica 'e Gargiulo!
CAPONE - Enzo Gargiulo. Il foruncolo del mio culo... Solo Gargiulo, voleva. Gargiulo qua, Gargiulo là. Tutto Gargiulo, faceva. E io, invece, ti ricordi? Io non potevo fare niente, non potevo parlare, non mi faceva avvicinare. Se mi avvicinavo...
EROS - 'O terz' grado!
CAPONE - Bravo! A me! Il terzo grado mi faceva! Ogni minima richiesta, il terzo grado! E senza motivo, così! Gli stavo antipatico. Appena mi ha visto, dal primo momento. «Piacere, Capone!». Piacere! Quattro anni di merda! Ma ora no. Adesso è diverso. Ora le cose sono cambiate, caro mio. Ora sono già un paio di mesi che qui dentro non entra uno spillo, senza la mia approvazione. Non si prende una decisione, senza di me! Qualcuno ha finalmente capito che... O no?
EROS - È chiaro!
CAPONE - E quella faccia di merda di Gargiulo che fa? Che fa?!
EROS - 'O trasferimento!
CAPONE - Bravo! Il trasferimento, ha chiesto. Quella checca! Dovevi vedere quando l'ho incontrato. Io, con lui, sorridente. Così, sorridente: «Enzuccio! Enzo Gargiulo! Che fai ci vuoi lasciare, ho sentito? E come facciamo senza di te?! Qua si ferma tutto! Non andare via Enzuccio, Enzuccio!» (*Ride molto divertito da se stesso*).
EROS - Che latrina...
CAPONE - Si caca sotto di restare, la merda! Meglio così. Via, via! Aria nuova. Rinnovo. Rinnovamento. Ci sono cose importanti, molto più importanti, e ci vuole gente all'altezza. E a proposito, per una cosa ti sono venuto a cercare: è passato al laboratorio quel Cervello?
EROS - A proposito a chi cazz' m'e mannato? Chisto nun sape fa niente, manname all'algerino piuttosto, ca sta zitt' e ffatica, manname a Lual...
CAPONE - Se non mi lasci parlare! Subito, si scalda! Fammi dire, no?! Questo Geremia Cervello è questione di poco. Me l'ha assicurato il direttore. È questione di poco. Tempo qualche giorno, secondo me. Ci ha dietro gente grossa questo qua. Mi ha provato a spiegare il direttore ma non ci ho capito una minchia.... politica, finanza, che ne so?! Comunque questi pezzi grossi si fidano solo del direttore. Il direttore si fida solo di me. E io mi posso fidare solo di te!
EROS - Allora stamm' appost'!
CAPONE - E stiamo a posto, sì! Dove lo mandavo? Con te, sto sicuro. Che se c'è qualche problema sai come ti devi comportare. Se sai qualcosa, sai con chi devi parlare. E poi (*riferendosi alle abi-*

lità di Eros come barbiere) c'hai una mano ferma meravigliosa. E comunque, non rompere i coglioni!!

EROS - Sempe ie ce finisco pe ssott'....

CAPONE - (*ambiguo e mellifluo*) Bastardello... stronzetto...

EROS - (*scherzando, con la lama sul collo della guardia*) Io nun ce metto niente, eh? Faccio unu taglio ccà e...

CAPONE - (*sempre scherzando, ambiguo*) Criminale! Ce l'hai nel dna, eh? Criminale matricolato. Stronzetto... Subito si lamenta, e ancora non ti ho detto la vera, la grande novità, la cosa più importante, una notizia mondiale!

EROS - Eh, sentimmola sta granda novità... sta notizia mondiale...

CAPONE - Mondiale sì! Neanche te lo puoi immaginare! Una cosa grande. Un segreto. Qua dentro lo sapevamo in due o tre, e stavamo tutti in palpitazione perché non era certo! Ma poco fa, ci ha dato la conferma, il direttore. Te lo dico? Te lo dico. Il 21 di questo mese alle 10 di mattina ci sarà una visita speciale. Molto speciale. Specialissima!

Eros lo guarda interrogativo.

CAPONE - Il Papa!!! Eros!

EROS - Ma tu che cazzo stai dicenno?

CAPONE - Il Papa! Il Santo Padre! Gesù Cristo in terra! Stamattina in direzione abbiamo avuto la conferma, e non si è capito più niente. Chi piangeva, chi rideva. Il direttore invece tranquillo, dice: «Signori! Calma! È consuetudine che il Papa faccia visita ai penitenziari! E questo, scusate, non è un penitenziario?» Gli applausi, non puoi capire, a scena aperta!

EROS - Uà bellissimo!!!

CAPONE - Aspetta, che ancora non ti ho detto tutto. Il direttore mi prende da parte e mi dice che nella cappella ci sarà una specie di benedizione collettiva. Ma – per un fatto mediatico – dice, mi chiede di fare una lista di cinque detenuti, scelti e meritevoli, che saranno benedetti dalle personali e santissime mani del Papa in persona. Per avere un impatto mediatico più forte, dice. E quindi io ho buttato giù questa lista... La vuoi sentire questa lista?

Eros non sta nella pelle. Capone estrae dalla tasca un foglietto e legge.

CAPONE - Allora io avrei scelto: Aldo Diano, Maurizio Giusti, Franco Miglio, Sebastiano Trono... e Antonio Marigliano detto Eros!!

EROS - Uà bellissimo! Grazie! Veramente... grazie!

CAPONE - Sei felice? La benedizione dal Papa ti faccio avere! Lo vedi che se ti fidi di me, le cose vanno bene anche per te? Fra poco il direttore farà l'annuncio, ma te l'ho voluto dire in anteprima... Ci saranno televisioni, giornalisti... ti vedranno tutti!

Mentre parla, Capone mette una mano in faccia a Eros e lo accarezza, sempre più mellifluo. Si crea un lungo momento di tensione. Poi Eros si svincola con decisione.

EROS - Me 'a levà 'e mman' 'a cuollo, però! Me 'a fa 'a cortesia, me 'a levà 'e mman' 'a cuollo.

Lunga pausa di tensione. Capone non risponde. Poi Eros prova a rompere la tensione.

EROS - Hai detto che il direttore fa l'annuncio fra poco. Alla radio, no?

CAPONE - (*improvvisamente come se non fosse successo nulla*) Eh sì, ora fa l'annuncio, fra poco. Accendi, accendi. E poi comunque devo andare, si è fatto tardi, mi sa...

Eros accende la radio. Dalla radio sentiamo le telefonate delle famiglie dei carcerati. I due rimettono in ordine lo spazio, dicendosi cose che non sentiamo. Escono.

Quarta Scena

Una stanzetta di un carcere. Stesso luogo della prima scena.

Entra Capone. Prepara la stanzetta, pulisce il banchetto, come nella prima scena. Poi monta un cavalletto con una piccola telecamera e un faretto. Esce di scena. Entra La Parola. Ha con sé una borsa e dei giornali. Siede vicino al cavalletto, e inizia a maneggiare la telecamera. Entra Cervello.

LA PAROLA - (*puntando il faro in faccia a Cervello*) Buongiorno, Geremia Cervello!

CERVELLO - Qualunque cosa lei abbia intenzione di dire o di fare, sappia che ieri ho fatto avere al direttore del carcere una mia lettera ufficiale nella quale spiego esattamente la mia situaz...

LA PAROLA - Lei si ostina a perdere tempo, Cervello. Fa tenerezza. Le sue letterine non arriveranno mai al direttore e se gli arrivassero il direttore le farebbe sparire senza neppure leggerle. Glielo ripeto per l'ultima volta: qualunque sua dichiarazione, qualunque sua volontà, qualunque suo pensiero ha nella mia persona l'unica possibilità per venire accolta o ascoltata nel mondo esterno.

CERVELLO - Voi non avete messo in carcere una pianta, signor avvocato! Io sono, o quanto meno io ero, un uomo! La mia vita prima di questo inferno era fatta, anche, di relazioni. Ci sono, libere nel mondo, fuori del vostro controllo, delle persone che sono pagate per difendermi, e io non posso pensare che queste persone non stiano sollevando al mio posto le questioni che io vorrei sollevare...

LA PAROLA - È proprio di questo che sono venuto a parlarle, in effetti. Lei ha ragione: ci sono alcune persone che ci stanno creando – o dovrei dire "le" stanno creando – alcuni problemi. C'è un flebile coretto di voci, in giro, che si sta alzando a gridare la storiella che lei è rinchiuso qui senza contatti con l'esterno, senza avvocato, senza notizie, provando a disegnare l'ennesimo ritrattino mal riuscito del millesimo presunto agnellino sacrificale bruciato dal potere cattivo. (*La Parola mostra a Cervello i giornali che ha portato, in cui si parla di lui. Cervello li osserva basito*). Noi sappiamo che non è così, naturalmente, sappiamo che queste storielle per bambini non interessano nessuno e sappiamo – anzi – che è vero il contrario. Sappiamo che lei non è un agnellino, bensì un animale appena più sviluppato – un uomo – e come tale è stato creato – anche – per peccare. Sappiamo che lei ha un avvocato che la difende – eccomi qua! – e che ha tutto il diritto di comunicare le sue volontà attraverso la mia persona. Sappiamo inoltre – io e lei – quale vantaggiosissima proposta le è stata fatta per uscire con un minimo danno da una vicenda molto, molto più grande di lei e che potrebbe, senza il nostro

aiuto, facilmente travolgerla. Ma ecco che queste voci ci hanno costretto a modificare notevolmente il nostro atteggiamento nei suoi confronti. (*Nel corso della prossima battuta l'avvocato si alza, fa sedere Cervello al banchetto, gli dirige la luce addosso e gli punta la telecamera in faccia*) Rispetto al nostro incontro precedente infatti, lei non può più scegliere – signor Cervello – tra l'affrontare un processo dicendo quello che sappiamo che lei deve dire, oppure restare qui dentro a rinfrescarsi le idee fino a chissà quando. No! Noi a questo punto abbiamo "bisogno" che lei parli! E abbiamo bisogno che lo faccia "ora"! Lei deve parlare con i giornalisti, con le televisioni, con i suoi parenti, col mondo. Lei dovrà dire: punto primo: che lei destituisce l'avvocato Maria Pastore da ogni incombenza e che affida a me, l'avvocato La Parola, ogni diritto in merito alla sua difesa. Punto secondo: che lei si dichiara – fin da ora – l'unico e totale responsabile del disastro finanziario del quale è accusato. Lei ora dirà queste cose, e io – nel giro di quarantotto ore! – la farò uscire di qui. Dopodiché lei sconterà – come le ho già detto – una piccolissima pena, e tutto tornerà ad andare bene per lei, per noi, e per tutte le persone che le vogliono bene.

CERVELLO - Lei mi farà uscire di qui in quarantotto ore?

LA PAROLA - Quarantotto ore! Mi permetterei di pregarla. Ci provi, si sforzi di trovare dentro di sé un altro Cervello – scusi il gioco di parole – un nuovo se stesso che le generi nuove visioni, differenti ragioni... si ricordi che un essere senza duplicità manca di spessore e di mistero: non nasconde nulla. Soltanto l'impurità è segno di realtà. Sia impuro, Cervello! Sia realista! È la sua unica via di fuga per uscire da questo tunnel nel quale si è infilato. Quarantotto ore!... Forza, parli. Parli!

La Parola aziona la telecamera, il video parte.

CERVELLO - E va bene. E allora – posso dirlo – *kay reversal day*. Chiusura immediata della seduta. Per evidente crollo al ribasso. Del resto, caro signore, sono abituato a giocare, e giocherò. Ma a modo mio. Nel gergo del mio lavoro, adesso direi: ritengo ci sia stato uno *spike low*, un crollo al ribasso, qui dentro. Ma io, contro ogni logica, compro. Adesso. Non ho un *insider* che mi dica cosa fare. Mi fido del mio istinto. *Ask*. Io compro. Scommetto su un *rally*, arriverà un *reversal*. Non credo ai *rumors*. *Ask*. Il mio *time frame*, il mio dominio temporale, è però di poche ore. Vediamo cosa rispondete. *Ask*.

Cervello si ferma e guarda La Parola che rimane immobile e muto. La telecamera continua a riprendere.

CERVELLO - Non dice niente, eh? L'avvocato La Parola rimane muto. Vede? Anch'io se volessi potrei portarla in un mondo in cui lei, con tutta la sua baldanza, si sentirebbe perso, in balia delle circostanze. Ma questo è il mio momento di parlare, e visto che lei mi sta di fronte gliele dirò in faccia le cose. E la prego di ascoltarmi fino alla fine perché io so quello che sto per dire. Per anni sono stato zitto e ho lavorato per la stessa banca che l'ha mandata qui, e ho portato nelle casse di quella banca decine di milioni di euro. Senza che muovessero un dito, lassù, ai piani alti. Decine e decine di milioni di euro. E loro, i signori ai piani alti, loro sapevano benissimo come facessi, a portare tutti quei soldi nelle loro tasche: facendo *insider trading* e speculazione sui derivati! *Insider trading* e speculazione sui derivati. Ovvero le stesse operazioni – più o meno illecite – venute fuori dopo il disastro. Proprio le stesse identiche operazioni. Solo che finché andava bene, finché portavo denaro, facevano finta di non sapere, e mi riempivano di complimenti, di premi. Io ero Geremia Cervello, l'eroe, l'*enfant prodige*, il prediletto, mi chiamavano la *cash machine*, la macchina del *cash*.

Poi un bel giorno tutto cambia, la montagna di denaro va in fumo, diventa una voragine, e io divento l'unico colpevole, il genio del male. Ed ecco che la *cash machine* si trasforma –improvvisamente – in una *crack machine*. Ma chi mi accusa sa perfettamente che il mondo della finanza non vive se non di regole assolutamente virtuali e paradossali. È un mondo che funziona più o meno così:

Ogni *trader* ha – in teoria – una cifra limite oltre la quale non può prendere posizioni sul mercato, ma – in pratica – è quotidianamente spinto dai suoi superiori a oltrepassare questa cifra e superare il limite.

Ogni *trader* ha – in teoria – il divieto di realizzare guadagni speculando su eventi luttuosi, ma – in pratica – io ho ricevuto il mio maggiore *bonus* per un profitto realizzato in occasione di un attentato terroristico.

Ogni *trader* non può – in teoria – rischiare di perdere cifre troppo importanti, ma – in pratica – quando poi succede che le perdite avvengono, sono proprio i vertici della banca che aiutano il *trader* a nascondere le sue perdite, a "metterle sotto il tappeto" come si dice in gergo, se questi guadagni sono diventati di dimensioni imbarazzanti. E tutto questo avviene per una ragione molto semplice. Tutto questo avviene perché, oltre una certa unità di grandezza, mettiamo oltre i mille milioni di euro, il denaro non esiste più! Smette di essere qualcosa di reale e di realmente quantificabile e diventa un'entità virtuale, la cui reale esistenza non è più in nessun modo verificabile. Allora il giorno che io uscirò di qui, andrò davanti al mondo e dirò tutto quello che so, e che so di dover dire, avvocato La parola. Dirò la verità. E la verità è che non solo tutti i dirigenti della mia banca erano perfettamente a conoscenza di tutto quello che ho fatto per loro, lecito o illecito che fosse, ma che sono io a essere a conoscenza di una serie di segreti che li riguardano. Perché si da il caso che io fossi, nella gerarchia della banca, tra i pochi ad avere accesso ai dati riservati. Io conosco per esempio i numeri dei conti correnti segreti usati per smaltire il denaro sporco. Io conosco i codici dei *files* che contengono i segreti inconfessabili della storia della mia banca... e quando io uscirò di qui – e io vi posso assicurare che uscirò di qui! – e quando io farò sapere in giro queste informazioni – e io vi posso assicurare che le farò sapere! – saranno i vertici della mia banca a doversi preoccupare delle conseguenze delle mie parole.

A questo punto La Parola spegne la telecamera.

LA PAROLA - Caro Cervello. Noi siamo la realtà delle cose, la grande macchina della realtà. Lei è solo un singolo insetto, che si è messo sul cammino di questa grande macchina. Tanti auguri.

Portandosi con sé cavalletto e telecamera, esce di scena.

Quinta Scena

Laboratorio di falegnameria.
Circa quindici giorni dopo. Cervello sta lavorando da solo, verniciando una sedia. Entra Eros.

EROS - Uè Geremì! Quindici giorni insieme a me e sei diventato un provetto falegname! Mi vuoi rubare il posto? Bravo! Che cosa hai messo qua, vernice?
CERVELLO - No, mordente.
EROS - Bravo! Mordente mògano?
CERVELLO - Mògano.
EROS - Bravo! Adesso ti do una mano. (*Prende una sedia più piccola*) Verniciamo anche questa, che è le sorellina. Io ho fatto tardi perché sono andato a ritirare un pacco, che m' ha mannato mio cognato Gigino. Queste scarpe, guarda. Belle vero? Sono per la visita del Papa, di domani. Metto queste e un felpino rosso. Sta bene il rosso, no?
CERVELLO - Sì, sì, sta bene.
EROS - (*scherzando*) Geremì, però ti devo fare un rimprovero: in quindici giorni qua dentro m' 'e fatto na capa tanta! Tu parli sempe, parli in continuazione! (*Cervello non capisce*) Io scherzo! Tu sei chiuso! No' parli mai! No' ti fidi. È normale all'inizio. No' ti fidi. Ti metti paura che io parlo co' Capone, ma non ti devi preoccupare, chill' è nu guardio, è 'na merda. Io ce faccio 'a barba... ma chill è 'na merda. (*Geremia rimane silenzioso. Eros insiste*) Sei sposato?
CERVELLO - Sì.
EROS - E come si chiama tua moglie?
CERVELLO - Chiara.
EROS - Bello Chiara! Tieni figli?
CERVELLO - No.
EROS - E che macchina tieni?
CERVELLO - Bmw.
EROS - Uà Bellissima! Bmw! E che culore?
CERVELLO - Blu, metallizzato.
EROS - Uà bellissimo! E quant' fa?
CERVELLO - Duecentoventi.
EROS - Due e venti? Ah?! Pensavo di più! Ma tu secondo me stavi in politica, eh?! Assessore comunale? Consigliere comunale? T'e' pigliato 'e tangenti, t'e' pigliate 'e bustarelle, eh?!
CERVELLO - Lavoravo in banca.
EROS - Lavoravi in banca? Ah. Uà bellissimo. E che facevi in banca? (*Geremia non risponde*) Geremì, che facevi in banca?
CERVELLO - Facevo guadagnare alla mia banca enormi somme di denaro.
EROS - Tu facevi guadagnare alla banca?! Facevi riciclaggio! Riciclavi il denaro!?
CERVELLO - No, facevo il *trader*. È un mestiere. Legale. È difficile spiegare, nessuno lo capisce mai. Consiste nel comprare e vendere titoli sui mercati finanziari per realizzare profitti che poi vanno in gran parte alla banca. E difficile da capire...
EROS - Ho capito io! E vabbè un bel lavoro però! È bella la banca!
CERVELLO - È un mondo di criminali.
EROS - Non ho capito.
CERVELLO - È un mondo di criminali!
EROS - Criminali? Lascia sta' Geremì, tu nun sai niente de' criminali, lascia sta' 'e criminali, Geremì.
CERVELLO - E tu non sai niente delle banche.
EROS - Hai ragione! No so niente delle banche. A ognuno il suo. A banca... a banca... ll'urdema rapina 'a facett' 'int' a 'na banca. Stevemo ie, Totore ca mò sta a San Vittore, Massimuccio ca smazza tra Londra e Berlino, mio cognato Giggino, chill' ca m' 'a mannato 'e scarpe... e a fà o palo stev' uno assurdo...se chiammava Ludovico! Ludovico?! Ma comme te faie a chiammà Ludovico? Nu pisciatur ca nun valeva niente ca dduie anni fa stev' 't' fatt' e s'è azzecat' 'nta 'nu guardreil.... E po stev Angiolett... a bonanima do cumpagno mio, Angelo Ferraiuolo detto Evvis, 'o fratellino mio. Tanno facettemo 'nu milione e setticientmilalira a capa. Amma sempe spartuto 't' cos' da piccerilli. A primma vota a nove anni ce spartettemo e mazzate... abbascio a 'e ppalazzine a Via Nova...'o cumpgnio mio 'a fforza vuleva piglià 'o ntuppo cu mmè... «Chi cazzo sì? Che gguardi a ffà? Che stai facenno?».

LA MOTIVAZIONE

Premio Hystrio alla Drammaturgia alla Compagnia MusellaMazzarelli

Questa volta si parla di drammaturgia. Per un attimo lasciando da parte gli attori, Lino Musella e Paolo Mazzarelli, ormai fra i più amati e quotati. Eppure quel successo, in crescita costante dal 2009, si fonda su un meticoloso lavoro di scrittura a quattro mani, che nasce da idee, canovacci, spunti condivisi. Per poi strutturarsi attraverso il lavoro scenico, creando architetture sempre più complesse e ramificate. Sempre più in grado di leggere il tempo presente, come dimostrano le ultime due produzioni con Marche Teatro: La Società e il recentissimo *Strategie fatali*, quasi virtuosistico nel mettere alla prova sette interpreti su sedici ruoli differenti, incrociando gli interrogativi dell'uomo con quelli del contemporaneo. E pensare che tutto era iniziato proprio nel 2009 con un lavoro dalla struttura duale come *Due cani*, seguito dai fortunatissimi *Figlidiunbruttodio* e *Crack Machine*. Poi la svolta. La necessità di aprirsi all'esterno. Mantenendo come tratto distintivo una chiara leggibilità in bilico fra comico e tragico, fra il racconto fedele della realtà e la sua esasperazione, fra umiltà e spregiudicatezza, tradizione e azzardo, pragmatismo e poesia. Una sorprendente pluralità di registri che ci ha spinto a scegliere la Compagnia MusellaMazzarelli come Premio Hystrio alla Drammaturgia 2016.

«Statte calmo», dicev'ie , «statte calmo comme te chiamme?», «Comme me chiammo io? Io me chiammo Elvis, 'o saie a Elvis rock'n'roll??!». E me chiavaie nu cavucio 'int' e stinchi ca 'natu 'ppoco ievo 'nterra! «E tu comme te chiamme scè? Comme te chiamme pesc'a bbro'?», «E comme me chiammo ie? Ie me chiammo Eros! 'O saie a Eros Ramazzotti?». E bunghete e banghete e bunghete e banghete... Da chillo momento sempe 'nzieme nott' e juorne. Parianno 'ncopp' e mezz', a sfottere e guaglione... a pazzià a pallone 'int' 'o bosco 'e Capemonte... a primma pelle, a primma cosa 'e sorde... po iettemo a faticà a Ibiza, ce purtaime tre chili e rroba, arrevutaimo da Miano a' rotonda 'e Maradona... troppo bello 'o compagno mio troppo bello... è mmuorto giovane... Lo vuoi vedere? Mo ti faccio vedere una foto di Angioletto. Però è tutta sbiadita, no si vede bene.

Eros tira fuori una foto sbiadita e la mostra a Cervello.

CERVELLO - Eh sì, è rovinata. Non ne hai un'altra?
EROS - Un'altra? C'ho le foto a Ibiza.
CERVELLO - Fammele vedere!
EROS - Vuoi vedere le foto a Ibiza?
CERVELLO - Eh!
EROS - Davvero vuoi vedere le foto a Ibiza?
CERVELLO - Certo!
EROS - Me fai tropp' ridere! E va bene va. Mo ti faccio vedere le foto a Ibiza. (*Eros va a prendere il suo cellulare dal nascondiglio e, dal cellulare, mostra a Cervello le foto*)
EROS - Questa è mia mamma, questa è mia sorella Antonella cu mio cognato Giggino. E questo è Angioletto...
CERVELLO - (*riferendosi al telefono*) Ma quello è finto?
EROS - Che cosa?
CERVELLO - Il telefono è finto?
EROS - Ma qua' finto? Questo è Samsung, ultimo modello.
CERVELLO - Ti hanno tolto la scheda?
EROS - 'A tengo 'a scheda, 'a tengo...
CERVELLO - Cioè... funziona? Tu con questo puoi chiamare fuori?
EROS - Eh certo! E che faccio, chiamo dentro?
CERVELLO - Cioè: ora io potrei prenderlo in mano e fare una telefonata?
EROS - Eh certo, se ce ne hai uno tuo, sì. Ma col mio no.
CERVELLO - Perché?
EROS - È un segreto, è una cosa mia.
CERVELLO - Ti prego Eros, fammi fare solo una telefonata... venti secondi, non più di venti secondi, mi possono cambiare la vita.
EROS - Ovvì? 'O ssapevo, 'o ssapevo che nun t' eva dicere niente. Tu stai 'int' a guaie gruosse, staie 'int' 'e casini. Se ie te faccio fa' 'na telefonata, fernesce ca mo trovano e m' 'o levano stu cellulare.
CERVELLO - Ascoltami Eros, lascia che ti spieghi una cosa: io sono qui dentro da quindici giorni, e non ho mai incontrato un avvocato! Mi hanno mandato un avvocato che dice di essere il mio avvocato, uno che io non ho mai visto in vita mia... Sono stato messo qui dai capi della mia banca, che ora mi stanno minacciando, ma io so delle cose sui miei capi, che se riesco a farle sapere fuori di qui, anche solo con una telefonata, qua dentro – al posto mio – ci finiscono loro.
EROS - A me nun me ne passa manco po' cazzo de te , da bbanca e de capi tuoie! Ognuno tene e cazzi suoie!
CERVELLO - Non te ne frega niente eh? Perché tu sei quello che sa chi sono i criminali, vero?! E invece il problema è che tu non sai un cazzo!
EROS - Ch'e ditto?
CERVELLO - Non sai un cazzo! Di criminalità, di banche, non sai un cazzo! Allora adesso ti spiego chi è il capo della mia banca: il capo della mia banca non è una brava persona, ma non è neanche "un" criminale. È un "grande" criminale, non so se capisci la differenza. La cosa che lui sa fare meglio nella vita è trasferire denaro qua e là per il mondo, per evitare le imposizioni fiscali. È famoso per questo! Ma non è famoso solo nel mondo della finanza! È famoso anche presso i boss mafiosi. Da anni alcuni boss mafiosi affidano al capo della mia banca la gestione dei profitti dei loro traffici di eroina. Capisci perché dico che non sai un cazzo? E nel consiglio d'amministrazione della mia banca c'è gente che è anche peggio di lui! Tre membri del Cda della mia banca sono anche nel consiglio d'amministrazione dello Ior, sai almeno cos'è lo Ior?
EROS - No.
CERVELLO - Lo vedi che non sai un cazzo?! Lo Ior è la Banca Vaticana, e sai cosa fa – anche – la Banca Vaticana? Sposta enormi quantità di denaro verso le banche svizzere, dalle quali il denaro sparisce verso i paradisi fiscali. La Banca Vaticana! Il Papa! Domani qui dentro viene il Papa, Giusto? E tu sei tutto contento di avere la benedizione del Papa. Ed è giusto! Ma dietro il Papa c'è anche questa roba! E questa roba c'entra con me e c'entra anche con te! I capi di quasi tutte le più importanti banche del mondo potrebbero essere arrestati domani mattina per frode fiscale, spergiuro, false dichiarazioni bancarie, appropriazione indebita di fondi bancari, riciclaggio, in qualche caso bancarotta fraudolenta. "Dietro" le cose, "dietro" le sigle, "dietro" le sigle delle banche più conosciute ci sono i criminali veri, gli squali, criminali di un altro tipo da quelli che stanno qui dentro, dei criminali che si mangiano tutto, si prendono tutto. Sai cosa fanno? Lo sai? Te lo spiego: per ogni prestito da – mettiamo – cento milioni, loro ne hanno indietro centocinquanta, e quindi il loro interesse qual è, secondo te? Qual è?
EROS - ...
CERVELLO - Il loro interesse è che più gente possibile abbia bisogno dei loro prestiti. Così che loro possano prestare cento milioni e averne indietro centocinquanta! Ogni volta! Il loro interesse è creare bisogno di denaro, e creare bisogno di denaro vuol dire creare povertà! Creano povertà! E la povertà c'entra con te! C'entra con la vita che hai fatto e c'entra col fatto che ti trovi rinchiuso in questo posto!
EROS - Hm. E tu?
CERVELLO - E io ho vissuto sei anni in quel mondo, mi ci sono arricchito, ho fatto la bella vita, mi son comprato la Bmw, i vestiti firmati, e ho fatto anche un sacco di cazzate. Ma ora so delle cose che se riesco a farle sapere fuori di qui – con una telefonata di pochi minuti – i miei capi li faccio finire tutti qui dentro!
EROS - Fosse bello eh? I capi tuoi... cca ddint' 'nzieme a me. Fosse bello a llè vedè cca ddint'. E io che gli dico: signor capo di banca, quel legno tagliammillo meglio! Signor direttore pitta meglio chella seggia! Fosse bello... E po'? Che succedessse? Senza i capi, no? Se ne venesse 'nterra tutt'e'cose... crollassero sti palazzi... E allora? 'A gente forse scennesse miezzo a via, ce guardassemo 'nfaccia, e s'avessa accummincià tutto, tutt'e'cose do capo... fosse bello. Fosse una speranza per il futuro. Ci sarebbe una spe-

ranza, ci sarebbe un futuro. Hai fatto 'nu bellu progetto Geremì. Chisto serio è 'nu progetto criminale... Ma io non ho speranza. Non ho progetti... e non ho futuro. Ho solo il mio telefonino. E nun to dongo nun t' 'o pozzo da!

CERVELLO - Lo capisci che ragionando così resterai sempre un poveraccio che sogna di fare magliette per ricavare 20 centesimi e poi costruisce comodini che vengono distru...

Eros accende la sega elettrica per non sentire più Cervello. Cervello esce. Eros spegne la sega elettrica. Si accende la radio, che trasmette di nuovo le telefonate ai carcerati.

Sesta Scena

Nella cella di Eros.

Nella minuscola cella ci sono una branda e – in alto sulla parete che da sulla branda – una piccola grata. È notte. Eros dorme sulla branda. Dalla grata si affaccia Italo Capone. Osserva Eros mentre dorme.

CAPONE - Psss! Pssst! Eros! Eros! (*Finge di fare un annuncio alla radio, trattenendosi a stento dal ridere, molto divertito di sé*). Marigliano Antonio, detto Eros, condannato per l'omicidio di Vincenzo Sarace e Giuseppe Merolla. Il Presidente della Repubblica in una manifestazione della sua infinita bontà, dopo forti pressioni della Santa Sede e insistenti preghiere personali del Santissimo Padre, ha concesso la grazia ad Antonio Marigliano. Eros! Psst! Sei libero. Eros! Eros! (*Ride, tutto contento del suo scherzo*)

EROS - Famme durmì...

CAPONE - Dai forza! Ancora a letto siamo?! Ci sono i fotografi! Sei stato graziato! Il Papa in persona ha dichiarato pubblicamente «Graziatelo!! Quel ragazzo è speciale! Graziatelo!! Ha avuto certo delle difficoltà in gioventù, ha sbagliato, però...».

EROS - Staie azzeccato famme durmìi ia...

CAPONE - Eh svegliati! (*Eros continua a dormire*). Minchia, se uno non ha sonno in questo posto si deve impiccare dentro a un cesso?

EROS - Hm.

CAPONE - Prima sono sceso anche al piano di sotto, ma anche lì dormono tutti. Allora mi sono detto: mi metto in infermeria e dormo anche io! Ma niente, c'ho i pensieri... penso al Papa, domani, i giornalisti, tu che ti prendi la benedizione... e mentre penso a queste cose, improvvisamente mi ritrovo con una minchia di trenta centimetri nei pantaloni... io non lo so perché! Allora dico: che faccio? Vado sopra dal mio amico Eros che sarà sveglio anche lui, no? Come un bambino prima della visita della Befana.

EROS - 'E fatto proprio 'na bella pensata.

CAPONE - Perché noi ci capiamo giusto? Qua dentro ci si capisce in pochi. Adesso che sono quasi tutti stranieri poi, lasciamo perdere proprio. Mi tocca fare il domatore di leoni. Queste facce di merda... dalla mattina alla sera, puh! Tu invece sei un ragazzo speciale, Eros. Io lo so. Ti è andata bene che non ti hanno lasciato morto sull'asfalto, ieri.... ma domani...!

EROS - Domani che?

CAPONE - Domani viene il Papa, Eros! Ti rendi conto! Il Papa! Il Santo Padre! E domani alle quattro stanno tutti nella cappella, te lo dico io: arabi, africani, cinesi. Tutti vengono, domani. Perfino i due piantoni dell'infermeria, prima, mi fanno «Italo, guarda che domani noi un giro in cappella ce lo facciamo, eh!» E io gli dico: «Ma che cazzo dite? Dall'infermeria si esce per strada! Dovete piantonare voi, domani!», «Eh ma viene il Papa», dicono... Fatto sta che, alla fine, vengono anche loro! Ma sì, lasciamo libera anche l'infermeria, viene il Papa!! (*Eros si solleva e si mette seduto*) Per dire che vengono tutti! Direttore, vicedirettore, arabi, africani, tutti a guardare te saranno... È una cosa importante, mondiale! E non sai per farti avere questo onore quanto ho dovuto insistere. Ma io son contento, le cose belle le faccio solo per gli amici. Poi magari, un giorno... o no? Capisci che dico? (*Eros rimane a letto, muto*) Eros mi stai facendo parlare da solo!

EROS - Ehm... Ti volevo chiedere una cosa: Geremia Cervello, quello del laboratorio, sta'int' e casini, eh?

CAPONE - Cervello? Che c'entra ora Cervello... Guarda come sei stronzo! Io vengo per parlare con te, ti faccio avere la benedizione dal Papa, e tu pensi a Cervello.

EROS - Sta 'int' casini?

CAPONE - Non ci devi pensare, a Cervello, Eros! Quello è un povero minchione. Fa una brutta fine, te lo dico io... tempo due tre giorni... Ha messo le dita nella corrente, quello là. Dicono che ora si è messo contro le banche. Da solo! Che ridere, che mi fa. Le banche! Tu alla gente gli puoi bruciare i figli, ma non gli toccare i soldi in banca e ora arriva questo Cervello e da solo si mette contro le banche... che ridere, mi fa! Non ci pensare più a Cervello, non ci pensare più... che fa una brutta fine. (*Eros rimane muto, immobile*) Vabbè, ho capito che stasera non è cosa, non vuoi parlare. Fa niente. Me ne vado. Buonanotte, va.

Capone se ne va.

EROS - A banca... a banca. L'urdema rapina a facette dint'a 'na bbanca. «A malavita è 'na calamita, nu tipo 'e malatia ca nun s'è mai capita». Nun da' retta cumpagno mie, nun ce penza' proprie... dimmane po' se vede... a rrasu sia quaccosa ddio ce pensa... songhe ie ca sto' azzeccato compà. Stasera ammanca ll'aria, avota o stommaco, comm' si stess' fatt'! Si chiudo ll'oucchie nun veco niente è ovè? Si chiudo ll'uocchie nun veco niente cchiù... Ll'urdema bbanca... 'sti ccancielle... a pattuglia 'ngopp'a Tuscanella... o fummo saglie 'ncielo e Angioletto stiso 'ngopp'o doppio senso... Rosetta incinta... Mamma dopp'a sentenza... e pret' 'e tufo... i vasoli 'nfuse... ce aggia refuso compà... e sorde e sorde e muorte 'nterra... ce aggia refuso compà...

Nel corso di questo breve monologo di Eros, comincia a sentirsi una musica sacra e cala il buio sulla scena. Quando la luce si riaccende, nella cella c'è anche Cervello. È il mattino seguente.

Settima Scena

Nella cella di Eros. È il giorno della visita del Papa.

Tutto quello che avviane in scena non lo si sente, ma lo si intuisce. Eros e Cervello parlano concitati, cercando di non farsi sentire da nessuno. La musica sacra copre del tutto le loro voci. Intuiamo che Eros – che ha saputo da Capone che l'infermeria resterà sguarnita durante la visita del Papa – ha un piano per fare evadere Cervello e glielo sta

comunicando. A un tratto Eros tira fuori una lametta e sprona Cervello a tagliarsi il corpo. Cervello però non ce la fa. Allora Eros toglie a Cervello la camicia e si prepara a tagliarlo, sul petto e sulle braccia. Cervello però si ritrae ancora, terrorizzato. Alla fine, a tradimento, Eros colpisce Cervello al volto e, una volta a terra, lo colpisce ripetutamente. Cervello rimane a terra tramortito. Eros Esce.

Buio.

Ottava Scena. Epilogo
Nella falegnameria

Sono passati tre giorni. Eros è da solo nel laboratorio, che vernicia. Dalla radio si sente la stessa voce della giornalista sentita all'inizio.

VOCE RADIOLINA - Ancora nessuno sembra in grado di dire dove si trovi attualmente nascosto l'ex *trader* Geremia Cervello, evaso due giorni fa dall'infermeria del carcere nel quale si trovava rinchiuso, approfittando, a quanto pare, della mancanza di controllo dovuta alla visita del Papa che proprio in quelle ore stava avendo luogo in carcere. Mentre le indagini sulla sua fuga sembrano non portare a nulla, le rivelazioni di Cervello stanno sconvolgendo il mondo politico-finanziario del Paese, attraverso le registrazioni e gli ormai famosi *files* contenenti dati segreti che l'avvocato del *trader*, la signora Maria Pastore, sta recapitando di ora in ora a tutte le sedi giuridiche competenti. Secondo le prime ricostruzioni i dati contenuti nei *files* proverebbero non solo il coinvolgimento dei più alti vertici della Banca nell'affare Cervello, ma anche una serie di altri gravi reati che coinvolgerebbero, oltre ai vertici della Banca, esponenti politici di spicco e figure di vertice dell'apparato finanziario. Appena le prime indiscrezioni e i primi dati segreti hanno iniziato a circolare, la Borsa ha fatto registrare una serie di crolli, fino alla chiusura anticipata per eccesso di ribasso di queste ultime ore e, secondo il pareri di alcuni esperti, l'intero sistema finanziario del Paese rischia in queste delicatissime ore il *crack*...

Eros spegne la radio. Nel silenzio, si rimette a lavorare.

Buio.

In apertura e a pagina 99 due scene dello spettacolo; a pagina 103 un momento della premiazione durante la serata finale del Premio Hystrio 2016 (foto: Marina Siciliano); in questa pagina, Paolo Mazzarelli e Lino Musella (foto: Laila Pozzo).

PAOLO MAZZARELLI E LINO MUSELLA

Paolo Mazzarelli e Lino Musella si sono conosciuti nel 2000, per caso, condividendo una stanza in una di quelle case per studenti che entrambi - di passaggio dalla Scuola Paolo Grassi - frequentavano. La casa si trovava a Milano, zona Corvetto, in Via Venosa. Il loro incontro è quindi avvenuto in Via Venosa, e *Via Venosa,* forse, un giorno, sarà anche il titolo di un loro spettacolo. Appena conosciuti, hanno scelto di lavorare insieme in varie forme, sul palco e fuori, ma sempre in teatro, e in teatro hanno scoperto una sintonia e un legame che poi si sono estesi anche alla vita. Dopo anni di collaborazioni di vario genere, nel 2009 hanno deciso di provare a realizzare uno spettacolo scritto, messo in scena e interpretato insieme. Era *Due cani*, primo passo di un cammino comune. Attraverso *Due cani* Musella e Mazzarelli scoprono che sì, qualcosa di buono era possibile fra loro, in potenza, ma ancora non sapevano bene cosa. *Figlidiunbruttodio* li fa conoscere nei teatri italiani, ma soprattutto permette loro di conoscersi l'uno con l'altro, in scena, giorno dopo giorno. *Crack machine* è il terzo lavoro (su tre) costruito sul meccanismo due attori/quattro personaggi. Ma per la prima volta i quattro personaggi appartengono tutti a un'unica vicenda. Passo dopo passo, Musella e Mazzarelli vanno verso la scrittura pura. *La società* è nato principalmente dal desiderio di scrivere per altri, di non essere più soli sul palco. Nel frattempo è subentrata la struttura di Marche Teatro a sostenere e produrre il loro lavoro. *Strategie fatali* è il loro progetto più recente e anche più coraggioso, complesso e difficile. Tre storie intrecciate, una ventina di personaggi per sette attori.

TEATRO METASTASIO
STAGIONE 2016-17

UN QUADERNO PER L'INVERNO
di Armando Pirozzi
uno spettacolo di MASSIMILIANO CIVICA

IL CIELO NON È UN FONDALE
uno spettacolo di DARIA DEFLORIAN e ANTONIO TAGLIARINI
coprod A.D., Sardegna Teatro, Emilia Romagna Teatro Fondazione

PLUTOCRAZIA
un contrasto economico, un collasso dialettico
drammaturgia e regia GIANLUCA GUIDOTTI e ENRICA SANGIOVANNI
coprod Archivio Zeta

LA CERIMONIA
di e con OSCAR DE SUMMA

LANDSKIN
direzione artistica COMPAGNIA TPO

RIPRESE

UTOYA
un testo di Edoardo Erba
regia SERENA SINIGAGLIA

PORCILE
di Pier Paolo Pasolini
regia VALERIO BINASCO
coprod Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia
con la collaborazione di Spoleto58 Festival dei 2Mondi

IL SOLE E GLI SGUARDI
La poesia di Pier Paolo Pasolini in forma di autoritratto
uno spettacolo di Luigi Lo Cascio
regia LUIGI LO CASCIO
coprod CSS Teatro stabile di innovazione del FVG

www.metastasio.it

Via del Funaro 16,18
51100 Pistoia Italia
Tel +390573977225
info@ilfunaro.org
www.ilfunaro.org

il Funaro
CENTRO CULTURALE

Formazione | Ricerca | Creazione | Spettacoli

STAGIONE 2016-2017

itc teatro di San Lazzaro

TEATRO DELL'ARGINE
LA MAGNIFICA ILLUSIONE
ven. 11, sab. 12, da mar. 15 a sab. 19 e da mar. 22 a sab. 26 novembre | ore 21.00 | dom. 13, dom. 20 e dom. 27 novembre | ore 16.30
di Andrea Paolucci e Giovanni Dispenza con Sofia Brocani | drammaturgia Mattia De Luca e Andrea Paolucci | scenografia Giovanni Dispenza | musiche Andrea Rizzi video Simon Barletti | video mapping Stefano Baraldi | aiuto regia Giacomo Armaroli | regia Andrea Paolucci

FRATELLI DALLA VIA
DRAMMATICA ELEMENTARE
sab. 3 dicembre | ore 21.00
di e con Marta Dalla Via e Diego Dalla Via

STEFANO MASSINI, OTTAVIA PICCOLO, SILVANO PICCARDI
ENIGMA
Niente significa mai una cosa sola
sab. 10 dicembre | ore 21.00
di Stefano Massini | con Silvano Piccardi e Ottavia Piccolo | regia Silvano Piccardi

CARROZZERIA ORFEO
THANKS FOR VASELINA
sab. 17 dicembre | ore 21.00
drammaturgia Gabriele Di Luca con Gabriele Di Luca, Massimiliano Setti, Beatrice Schiros, Ciro Masella, Francesca Turrini | regia Gabriele Di Luca, Massimiliano Setti, Alessandro Tedeschi

ARCHIVIO ZETA
EDIPO RE
sab. 14 gennaio | ore 21.00
di Sofocle | diretto e interpretato da Enrica Sangiovanni e Gianluca Guidotti

OSCAR DE SUMMA
LA SORELLA DI GESUCRISTO
Terzo capitolo della *Trilogia della provincia*
sab. 21 gennaio | ore 21.00
di e con Oscar De Summa

TEATRO DELL'ARGINE
TIERGARTENSTRASSE 4
Un giardino per Ofelia
ven. 27 gennaio | ore 21.00
con Micaela Casalboni e Paola Roscioli testo e regia di Pietro Floridia

MARIO PERROTTA, PAOLA ROSCIOLI
LIRETA
A chi viene dal mare
da gio. 2 a sab. 4 febbraio | ore 21.00
con Paola Roscioli, Laura Francaviglia (chitarra e percussioni), Samuele Riva (violoncello) | regia Mario Perrotta

MIMMO SORRENTINO
L'INFANZIA DELL'ALTA SICUREZZA
in collaborazione con Dipartimento di Grazia e Giustizia, Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, Provveditorato Regionale per la Lombardia, Direzione Casa di Reclusione di Vigevano
sab. 11 febbraio | ore 21.00
scritto e diretto da Mimmo Sorrentino con otto attrici detenute nel reparto di Alta Sicurezza del carcere di Vigevano

MANA CHUMA TEATRO
COME UN GRANELLO DI SABBIA
Giuseppe Gulotta, storia di un innocente
sab. 18 febbraio | ore 21.00
testo e regia di Salvatore Arena e Massimo Barilla | con Salvatore Arena
spettacolo finalista Premio In-Box Blu 2016

LETIZIA RUSSO, FAUSTO RUSSO ALESI, SERENA SINIGAGLIA
IVAN
sab. 25 febbraio | ore 21.00
liberamente tratto da I fratelli Karamazov di Fëdor Dostoevskij | con Fausto Russo Alesi | riscrittura Letizia Russo consulenza Fausto Malcovati | regia Serena Sinigaglia

GIULIANA MUSSO
MIO EROE
sab. 4 marzo | ore 21.00
di e con Giuliana Musso

KARROMATO
LA FESTA DELL'IMPERATORE
Opera comica barocca per marionette
ven. 10 e sab. 11 marzo | ore 21.00
da Der Schauspieldirektor di Wolfgang Amadeus Mozart | con Luis Montoto, Pavla Srncovà, Francesca Zoccarato regia Karromato

direzione artistica
COMPAGNIA DEL TEATRO DELL'ARGINE

in collaborazione con:
SAN LAZZARO DI SAVENA

tel. 051.6270150 | teatrodellargine.org | itcteatro.it

biblioteca

a cura di Ilaria Angelone e Albarosa Camaldo

Alla ricerca del "Dio selvaggio"

Franco Perrelli
Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht
Roma-Bari, Laterza, 2016, pagg. 217, euro 20

Nel periodo compreso fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si assistette alla progressiva e composita trasformazione della tradizione teatrale esistente, compiuta all'insegna del "Dio selvaggio", proteiforme demone deciso a spazzare la polvere che a spessi strati ricopriva le scene europee. Il sintetico volume di Franco Perrelli ricostruisce le tappe di quella trasformazione e rievoca le contrastanti incarnazioni di quel "Dio" rintracciando genesi e accoglienza di alcuni spettacoli emblematici - a partire dall'imprescindibile *Ubu Roi* di Jarry, andato in scena il 10 dicembre 1896 al parigino Nouveau Théâtre a opera di un pur riluttante Lugné-Poe - ma riassumendo anche teorie visionarie - esempio mirabile Gordon Craig - e facendo riferimento a testi drammatici "rivoluzionari", da Ibsen ai pirandelliani *Sei personaggi*. Un percorso attraverso quarant'anni di teatro in Europa in cui ampio spazio è correttamente attribuito alle innovazioni scenografiche e al definirsi dello sfaccettato concetto di regia teatrale, fra sprezzante diniego della tradizione e, all'opposto, altrettanto agguerriti tentativi di minarne le strutture operando però al suo interno.

Perrelli analizza, ricorrendo anche a recensioni di critici coevi, l'apporto alla definizione della fisionomia del teatro moderno di figure quali Jarry, Strindberg, Stanislavskij, Mejerchol'd, Brecht; non tralasciando gli italiani, D'Annunzio, Marinetti, Pirandello. *Laura Bevione*

L'attore inafferrabile

Anna Barsotti
Il teatro di Toni Servillo
Corazzano (Pi), Titivillus, 2016, pagg. 322, euro 22

Uno studio serio, approfondito, accademicamente fondato, splendidamente strutturato su un attore di teatro e di cinema inafferrabile, che scappa via da ogni parte nel momento in cui si crede di averlo, in qualche modo, incasellato in un genere, una modalità recitativa, uno stile, come se la sua arte principale fosse quella del continuo mutare di segno, di un costante cambiamento della cifra interpretativa. Una volta data e concessa la sua parti-

colare natura d'attore di scuola napoletana – il suo "recitare di spalle", come Carlo Cecchi - che negli anni della sua formazione teneva insieme la tradizione e l'avanguardia teatrale più estrema e raffinata di cui Servillo si è spesso nutrito "a distanza", tracciava un suo percorso preciso e segreto che gli permetteva di dialogare con Goldoni, Marivaux, Molière, Eduardo De Filippo, Viviani, Pirandello. Un attore prismatico, ma anche regista di composizioni teatrali dove ciò che conta principalmente è il progetto, l'idea scenica che dà una particolare unicità alla rappresentazione. Anna Barsotti, dopo essere riuscita a cogliere la radice intima, discreta, del suo lavoro ne subisce, mai arrendevolmente, quella avvincente fascinazione che attraversa tutto il suo libro. Scrive: «L'impressione che si prova guardando gli spettacoli servilliani uno dopo l'altro è quella di un romanzo scenico…». In effetti il libro si legge come una magnifica avventura umana e professionale ricchissima di momenti straordinari, unici; probabilmente, vissuti e restituiti al lettore anche con la nostalgia e l'irripetibilità di un mondo teatrale d'altri tempi, quando l'arte della commedia faceva tutt'uno con l'arte scenica e di cui Servillo appare oggi come il più illustre e ineffabile rappresentante; ed è questo aspetto problematico a rendere il volume della Barsotti estremamente prezioso, oltre alla finezza dell'analisi e al dialogo finale con Servillo (con quella sua bella notazione sulla lingua dialettale, «… è il dialetto che mi ha fatto capire la connessione fra il corpo dell'attore e la parola»), alle bellissime immagini di repertorio, compresa quella emblematica di copertina, sorniona, ammiccante, lo sguardo obliquo che incatena, sotto l'elegante *smoking*. *Giuseppe Liotta*

Novantasei stagioni di ironia in scena

Franca Valeri
La vacanza dei superstiti (e la chiamano vecchiaia)
Torino, Einaudi, 2016, pagg. 112, euro 16,50

Con la consueta ironia dei suoi celebri personaggi (la "signorina snob", "Cesira la manicure", la Signora Cecioni, sempre al telefono con la mamma) Franca Valeri, classe 1920 si racconta a modo suo appunto, prendendo in giro gli "acciacchi" della vecchiaia, ma anche il mondo circostante di cui ha visto, nei suoi ultra novant'anni, migliaia di cambiamenti. Curiosa, con lo spirito anche della Cecioni che «appartiene in qualche modo a una scuola filosofica», osserva con spirito caustico i comportamenti delle persone che la circondano, come le sue amiche settantenni che si lamentano della vecchiaia, o le donne che sfoggiano i jeans non adatti alla loro età o i giovani con molte illusorie certezze. Molti sono gli insegnamenti che si ricavano dalle sue puntuali osservazioni e dai suggerimenti sul come la vita andrebbe vissuta senza paure e senza inutili ansie. Il volume procede per temi, non necessariamente collegati tra loro (i ricordi d'infanzia, la vulnerabilità del corpo, la domenica e le vacanze, le regole e le eccezioni, l'importanza del passato e dei ricordi, il rumore definito «la musica del secolo», ecc.) sui quali esprime riflessioni o sagaci annotazioni, affiancandole a episodi della sua vita personale. Particolarmente emozionanti sono i racconti della sua partecipazione all'amatissimo teatro (di cui dice «le tournée mi sono sempre sembrate i migliori viaggi di piacere») e al mondo del cinema, i ricordi dei personaggi che ha frequentato nella vita privata e professionale, molti dei quali non ci sono più. Per questo si sente una superstite, destinata a vivere con la saggezza che ha acquisito e, guardandosi attorno, afferma, con una delle frequenti frasi lapidarie del libro: «La vecchiaia che ha raggiunto un suo equilibrio ha però un solo difetto: non tocca a tutti.» *Albarosa Camaldo*

Inedito d'autore scritture a confronto

Andrea Camilleri
Quanto vale un uomo
a cura di Annalisa Gariglio, Torino, Skira Editore, 2016, pagg. 128, euro 18

Questa volta non si tratta del Commissario Montalbano. Né della sua splendida casa sulla spiaggia. Precisazione doverosa nel caso il nome dell'autore creasse qualche fraintendimento. Il piccolo volume della Skira raccoglie infatti alcune drammaturgie firmate da Camilleri, nello specifico tre canovacci successivamente sviluppati da altrettanti numi tutelari del teatro di narrazione: Marco Baliani (*La nave volante*), Ascanio Celestini (*Niccioleta*) e Marco Paolini (*Quanto vale un uomo*). Iniziativa curiosa, nata nel marzo del 2014 all'interno

della rassegna "Inedito d'autore", che portò in scena tutti e tre i monologhi nel giro di una decina di giorni. Filo rosso fra i lavori, la volontà dello scrittore di Porto Empedocle di indagare il valore dell'esistenza attraverso alcune storie all'apparenza minime, rimaste ai margini della Storia. Esperienze realmente accadute. Dove emerge tutta la complessità dell'uomo, dell'individuo (s)perso fra le onde dei grandi eventi. O fra le pagine della memoria. Si inizia con Baliani, invitato a confrontarsi con Giuseppe Mario Bellanca, geniale ingegnere siciliano che costruì il primo monoplano per la trasvolata dell'Atlantico. Sconosciuto ai più, in realtà in vita gli furono tributati numerosi riconoscimenti, tra i quali la National Aviation Hall of Fame e perfino un articolo di *Time*, con tanto di copertina. E pensare che tutto iniziò nel 1886 in un'umile famiglia di Sciacca. Tocca invece a Celestini raccontare l'eccidio nazifascista del 1944 nel borgo di Niccioleta in Val di Cecina, quando furono fucilati 83 operai della vicina miniera di pirite. Molto "paoliniano" il terzo spunto, dedicato al generale Umberto Nobile e alla sua tragica trasvolata del Polo Nord a bordo del dirigibile Italia. Il libro ha un'impostazione che in qualche modo cerca di ricreare la tensione creativa sbocciata durante la rassegna. Un confronto diretto. Fra maestri di scrittura. E così a ogni testo è anteposto il canovaccio di Camilleri, un insieme di note e di sintesi che anticipano lo spirito e i protagonisti dello sviluppo narrativo. Quasi un blocco di appunti. Prima della vera e propria drammaturgia. E per avere un'idea ancor più precisa del lavoro, un cd audio contenente i tre monologhi accompagna la pubblicazione. I cui diritti editoriali saranno donati a Emergency e destinati alla cura delle vittime della guerra e della povertà. *Diego Vincenti*

Totò, la maschera ideale della commedia popolare

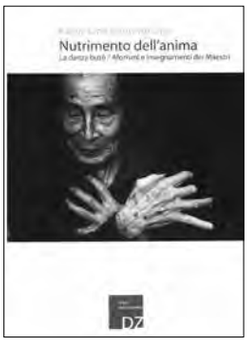
Massimiliano Scuriatti
E io lo nacqui. Totò o l'arte della commedia bassa
Milano, Edizioni Bietti, 2015, pagg. 369, euro 20

Nonostante le tante pubblicazioni di settore, libri e saggi importanti, non è mai esistita, stranamente, una monografia dettagliata e completa sulla carriera teatrale e cinematografica del nostro più grande attore comico del '900, il Principe Antonio de Curtis detto Totò: la maschera più strabiliante, unica e irriproducibile, del teatro italiano. Il libro nasce da una lontana tesi di laurea discussa da Massimiliano Scuriatti con Claudio Meldolesi, che di quel lavoro mantiene l'acribia scientifica, l'attenta cura nella raccolta non facile dei documenti, dei copioni di scena, articoli, sceneggiature, lettere, materiali di repertorio, dal varietà ai trionfi nel cinema: un gigantesco archivio di memorie teatrali, filtrato ora, a distanza di tempo, da una nuova scrittura critica che si fa racconto, narrazione, nell'inseguire l'avventura straordinaria di un ragazzo che, nato nel Rione Sanità di Napoli, attraverso la "guerra della vita" - siamo nell'Italia agraria e contadina fra le due guerre -, si trasforma nell'attore italiano più famoso della sua epoca. Questo studio ce ne rivela inoltre il carattere colto, raffinato, l'assoluta dedizione a un mestiere a cui Totò aveva affidato la sua intera esistenza. Cosicché, alla fine, ne viene fuori il ritratto ingrandito di un attore da cominciare a trattare tremendamente sul serio. Come fa d'altronde Maurizio Nichetti nella sua bella prefazione al volume. *Giuseppe Liotta*

Di padre in figlio, alle origini del buto

Kazuo Ono e Yoshito Ono
Nutrimento dell'anima. La danza buto. Aforismi e insegnamenti dei Maestri
Macerata, Ephemeria, 2015, pagg. 256, euro 20

«Colui che si rivela per sparire»: la definizione di Maestro usata da Eugenio Barba per raccontare il suo apprendistato con Jerzy Grotowski pare perfetta per sintetizzare il mistero di Kazuo Ono e l'ineffabilità della danza da lui inventata assieme a Tatsumi Hijikata verso la fine degli anni Cinquanta. Questo importante libro, inutile per chi fosse alla ricerca di esplicite indicazioni motorie e/o coreografiche, si presenta con una struttura modulare intenzionalmente aperta. *Nutrimento dell'anima* unisce due distinti volumi, uno di Kazuo Ono e uno del figlio Yoshito. Nel primo vengono riportati, per frammenti, alcuni discorsi tenuti dal Maestro-maieuta in apertura delle sue lezioni: riflessioni e aforismi accomunati dall'incoraggiamento a non smettere di costruire con rigore, attraverso l'ascolto, un proprio percorso di libertà. Filo rosso: il tema della morte. Il testo di Yoshito Ono racconta la biografia artistica del padre con uno sguardo sorprendentemente prismatico: da figlio, allievo, assistente e collaboratore essenziale. Il libro è corredato da centinaia di rarissime, folgoranti fotografie, da note biografiche e da una utilissima cronologia degli spettacoli. Da non perdere. *Michele Pascarella*



Le favole teatrali del «*petit soleil*»

Joël Pommerat
La mia cella frigorifera, La grande e favolosa storia del commercio, La riunificazione delle due Coree
a cura di Caterina Gozzi, Spoleto (Pg), Editoria&Spettacolo, 2015, pagg. 250, 20 euro.

Grande emozione per la sua *Cendrillon* lo scorso anno al Piccolo. Uno degli spettacoli più affascinanti (e riusciti) delle ultime stagioni. Si capisce allora il piacere nello sfogliare questa nuova uscita di Editoria&Spettacolo dedicata a Joël Pommerat. Tre drammaturgie fra le più recenti (2011/2013) che seguono a distanza di pochissimo la pubblicazione di *Cenerentola* e *Pinocchio*, forse i suoi titoli più celebri. La curiosità muove anche dall'approccio alla scrittura che caratterizza il drammaturgo/regista francese: nessun testo nasce chiuso, anzi. Non c'è parola che non nasca dal lavoro sul palco con gli attori e le maestranze, tanto da far parlare nel suo caso di drammaturgia scenica. Come se le prove fossero dei virtuali fogli bianchi da riempire mano a mano. E in questo senso è illuminante la citazione utilizzata da Marion Boudier in prefazione: «Non scrivo testi, scrivo spettacoli (…) Pensare che scrivere un testo vuol dire fare di questo atto l'oggetto primo del teatro, è una perversione. C'è in ciò qualcosa di feticista, di pervertito. L'essenza del teatro per me non è in questo. Il teatro si vede, si sente, si muove, fa rumore. Il teatro è la rappresentazione». Nessuna gerarchia. Nessuno sviluppo cronologico precostituito. E allora si comprende l'accavallarsi dei ruoli nella visione di Pommerat, che da sempre firma regie esclusivamente dei propri testi, per un teatro che pare avere più di un legame con il senso del collettivo e con la fantasia a briglia sciolta (ma quanto politica, quanto sul reale) del Théâtre du Soleil. E non a caso la Mnouchkine ha definito un «*petit soleil*» questo cinquantenne scrittore di spettacoli, fondatore della Compagnia Louis Brouillard. Spettacoli da leggere, anche con un certo piacere, vista la pulizia del ritmo e di una narrazione immersa nel reale, nonostante la potenza dell'immaginario e dei simboli. Come emerge forte ne *La mia cella frigorifera*, quasi ludico in quel suo tono divertito e scanzonato. Un ritorno alle riscritture è invece *La grande e favolosa storia del commercio*, rivisitazione moderna del racconto del vitello d'oro, tutto sviluppato fra camere d'albergo. Mentre di quadri indipendenti è composto *La riunificazione delle due Coree*, a raccontare l'impossibilità di comporre un unico elemento (o un unico sentimento) da due metà distinte. *Diego Vincenti*

biblioteca

Gianfranco De Bosio
LA PIÙ BELLA REGIA. LA MIA VITA
Milano, Neri Pozza, 2016, pagg. 240, euro 17

Gianfranco De Bosio, regista di teatro e cinema, sceneggiatore e docente, riassume la sua complessa vita artistica e dell'Italia del Novecento. Un autoritratto intimo, attraverso le sue esperienze salienti, dal Dopoguerra, quando diede vita al primo teatro universitario italiano, all'inizio degli anni Cinquanta in cui coraggiosamente resuscitò il teatro originale di Ruzante, "dimenticato" da oltre quattro secoli, al suo primo Brecht epico nel 1951 e alla sua monumentale *Aida* dell'Arena di Verona, nel 2013.

Franco Perrelli (a cura di)
STORIA EUROPEA DEL TEATRO ITALIANO
Roma, Carocci, 2016, pagg. 383, euro 29

Il volume - attraverso i saggi di quattordici specialisti - ricostruisce, dalle radici medievali ai giorni nostri, la storia della civiltà teatrale italiana, nelle sue connotazioni regionali e nel suo fitto interscambio con l'Europa. Dopo aver analizzato Piemonte e Liguria, l'area lombardo-veneta, l'Emilia e la Toscana, Roma, Napoli e la Sicilia, il libro si addentra nella storia della danza e dell'opera, affrontando le tradizioni degli artisti della scena e dei "grandi attori" e concludendo con un articolato quadro del Novecento nazionale.

Elena Randi
IL TEATRO ROMANTICO
Bari-Roma, Laterza, 2016, pagg. 225, euro 22 cartaceo, euro 12,99 e-book

Tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento il teatro romantico ha animato una grande stagione di fermenti sulle scene europee. Elena Randi ne traccia un ricco panorama, analizzando le teorie e i luoghi scenici, i generi "minori", l'attore, le scene e i costumi, la drammaturgia e la messinscena, mettendo a fuoco come la tradizione italiana si differenzi da quella di Francia, Inghilterra e Germania: se l'una tende a essere centrata sulla figura del primo attore, l'altra pone l'accento sull'insieme degli elementi scenici. Nelle caratteristiche del Romanticismo teatrale, i destini della scena moderna.

Angela Guidotti
FORME DEL TRAGICO NEL TEATRO ITALIANO DEL NOVECENTO. MODELLI DELLA TRADIZIONE E RISCRITTURE ORIGINALI
Pisa, Ets, 2016, pagg. 196, euro 19

Il libro vuole dimostrare che la tragedia come genere teatrale non è mai morta. Al centro dell'analisi alcuni testi del Novecento che riflettono sul tragico di matrice classica e shakespeariana, per approdare poi a risultati originali. Carattere comune alle varie opere analizzate è la presenza del rimando al modello, per individuare come il genere si è modificato nel tempo fino ai risultati attuali catalogabili come tragedie moderne.

Laura Pernice
MOTUS. LA VERTIGINE MULTIMEDIALE
Valverde (Ct), Villaggio Maori, 2016, pagg. 210, euro 17

Frutto dell'incontro diretto fra l'autrice e i Motus, la monografia analizza il percorso artistico della compagnia riminese e le sue dinamiche rappresentative, dai loro esordi al più recente progetto *Rooms*. È proprio quest'ultimo a segnare il nuovo modo di mettere in scena lo spettacolo; Enrico Casagrande e Daniela Nicolò sono, infatti, i pionieri dell'uso del video come parte integrante dello spettacolo teatrale, un canone destinato a influenzare la messinscena nel teatro contemporaneo.

Mario Faticoni
UN DELITTO FATTO BENE CINQUANT'ANNI DI TEATRO IN SARDEGNA, STORIE, PROTAGONISTI, MISFATTI.
a cura di Aldo Brigaglia, Sassari, Carlo Delfino Editore, 2016, pagg. 345, euro 25

50 anni di teatro in Sardegna che Mario Faticoni, attore, regista, scrittore, originario di Verona, ha voluto ricordare puntigliosamente, documento dopo documento. Tutto è raccontato con ricchezza di particolari, notazioni acute rispetto alle tante questioni aperte, e spesso irrisolte, del lavoro teatrale in quel territorio dove il teatro fatica ad affermarsi. Testimonianze autentiche, specchio di sogni infranti o ritrovati, di battaglie culturali e civili di tante generazioni di persone, sempre più convinte che le cose, in quell'Isola teatralmente difficile, possono e devono cambiare.

Giovanni Isgrò
L'AVVENTURA SCENICA DEI GESUITI IN GIAPPONE
Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pagg. 160, euro 16

Diversamente dalle altre aree del mondo nelle quali si trovarono a operare, i missionari gesuiti dovettero misurarsi in Giappone con l'ostilità di una buona parte dell'aristocrazia e della casta dei Bonzi, che vedeva i propri privilegi minacciati dal pericolo di una nuova religione. Grazie a nuove tecniche di rappresentazione, il più delle volte inedite e originali, il percorso evangelizzatore dei gesuiti, ambientato a Natale e nella Settimana Santa, consentì per la prima volta, anche nei campi della musica, della danza e del teatro, l'incontro fra la cultura occidentale e quella giapponese.

Maresa Galli
ELICANTROPO 20 ANNI TRA SPERIMENTAZIONE E MEMORIA
Napoli, Guida Editori, 2016, pagg. 188, euro 18

Un racconto non esaustivo, ma che fotografa i momenti salienti di 20 anni d'intensa attività del Teatro Elicantropo di Napoli, sala di 38 posti in cui Carlo Cerciello e Imma Villa perseguono la loro utopia reale di un teatro «capace di interrogare sul presente»: dalle collaborazioni importanti, prima fra tutte con José Saramago, testimoniato attraverso saggi critici (Baffi, De Stefano, Matassa), interviste (Moscato, Santanelli), un'essenziale rassegna stampa e fotografie delle principali messinscene.

Giulia Lo Porto
ORLANDO ALLO SPECCHIO. UOMINI E PUPI NEL TEATRO DI MIMMO CUTICCHIO
Caltanissetta, Lussografica, 2016, pagg. 112, euro 24

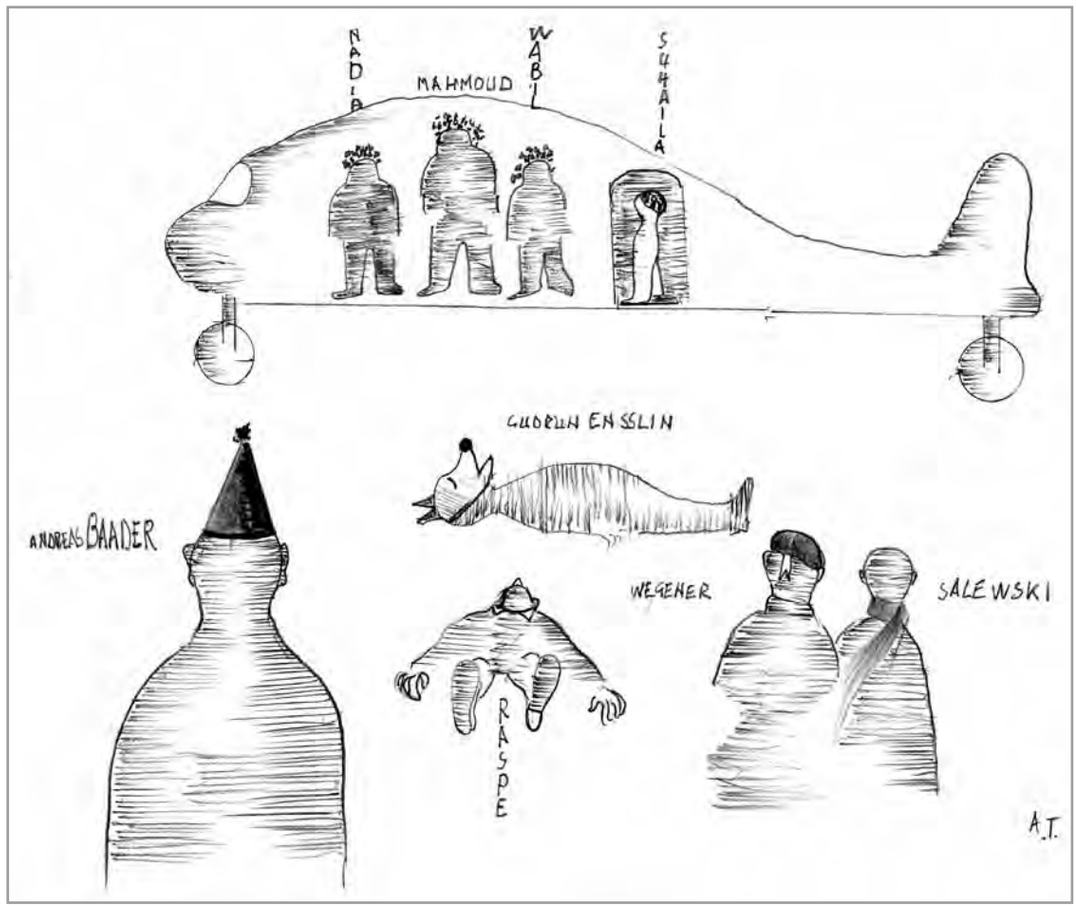
Il racconto non segue un criterio cronologico, ma asseconda la visione di Mimmo Cuticchio, che Giulia Lo Porto incontra, raccogliendone la testimonianza per restituirla al lettore. Ne viene la cronaca di un sogno "a occhi aperti", di un viaggio realizzato lungo l'arco di un anno nella vita e nell'opera di Mimmo Cuticchio: la storia della sua famiglia, la condivisione di un'opera artistica che ha tenuto vivo il teatro dell'opera dei pupi dentro e oltre i confini di una tradizione dichiarata dall'Unesco patrimonio dell'umanità.

Marco Martinelli
ARISTOFANE A SCAMPIA
Milano, Ponte alle Grazie, 2016, pagg. 164, euro 14

Un'esperienza di "non scuola" compiuta da Marco Martinelli con un gruppo di adolescenti di Scampia: da un lato i giovani di oggi, "smanettoni" turbolenti, inquieti, pieni di paure, sogni, ombre e da un lato Aristofane, un classico, uno di quei "busti" con barba lunga che si spolverano nei musei. Cosa c'è di più distante? Eppure, Martinelli lo dimostra da 25 anni con la sua esperienza, «i due legni sfregati fra loro producono una scintilla». Il libro ne è la testimonianza vivissima.

Arnaldo Arnaldi, Vittorio Fiore, Pierluigi Salvadeo
SCENOGRAFIE PORTATILI
a cura di Marina Spreafico, Siracusa, Lettera Ventidue, 2016, pagg. 80, euro 18

Scenografie Portatili è una riflessione sul teatro, un laboratorio di scenotecnica, un percorso scenico dall'abitare all'indossare uno spostamento dal costume teatrale all'architettura della scena una corrente di pensiero tra materiali usuali e innovazioni morfologiche una applicazione tecnologica all'invenzione coreografica una visione di città un teatro di vita.



Un disegno di Antonio Tarantino tratto dal volume *Materiali per una tragedia tedesca*, edito da Cue Press.

Elena Tamburini
CULTURE ERMETICHE E COMMEDIA DELL'ARTE. TRA GIULIO CAMILLO E FLAMINIO SCALA
Roma, Aracne, 2016, pagg. 268, euro 16

Nella sua Idea del *Theatro* (1550), Giulio Camillo descrive una macchina di sua invenzione che accoglieva l'intera mole dello scibile umano, ordinato secondo immagini capaci di suscitare e trattenere la nostra "affezione". In questo studio se ne inseguono le tracce, tra la Serenissima e la Milano di Carlo Borromeo, tra pittori (come Tintoretto) e cortigiane-attrici, fino a Flaminio Scala, Isabella e Francesco Andreini.

Bella Merlin
IL SISTEMA STANISLAVSKIJ COME CASSETTA DEGLI ATTREZZI
Roma, Dino Audino Editore, 2016, pagg. 168, euro 19

Per comprendere e ben valutare le teorie del padre della recitazione moderna, Bella Merlin ha scritto questa guida pratica. Ogni *step* dell'apprendimento del Sistema è accompagnato da una serie di esercizi che rendono il libro una «cassetta degli attrezzi», dove la respirazione, la concentrazione e l'attenzione, la memoria emotiva, l'immaginazione, il monologo interiore ecc. siano facilmente utilizzabili.

Barbara Arnett Melchiori
SHAKESPEARIANA
a cura di Carla De Petris e Fabio Luppi, Roma, Bulzoni, pagg. 202, euro 12

Il volume raccoglie i saggi sul teatro di Shakespeare che Barbara Arnett Melchiori ha prodotto nell'arco del quarantennio dal 1960 al 2003. Shakespeare come strumento di riflessione sulla propria cultura d'origine, un filo rosso intrecciato all'originale percorso critico sugli autori vittoriani ed edoardiani noto e apprezzato internazionalmente, in opere della studiosa inglese, attiva nell'università italiana. I saggi sono nell'ordine cronologico di pubblicazione e trattano la produzione shakespeariana nella sua quasi interezza.

Fausto Sesso
DONNE DI SHAKESPEARE
Bergamo, Moretti & Vitali, 2016, pagg. 288, euro 19

Caterina, Giulietta, Rosalinda, Viola, Ofelia… i principali personaggi femminili di Shakespeare vengono raccontati dall'autore nelle interpretazioni delle migliori attrici che li hanno portati in scena negli ultimi decenni. Per ogni personaggio, un'intervista a una donna di teatro tra cui Anna Bonaiuto, Valentina Cenni, Melania Giglio, Monica Guerritore, Arianna Scommegna, Serena Sinigaglia. A seguire ogni intervista, una riflessione sugli aspetti del femminile evocati da ciascun personaggio, con il pensiero di psicologi, sociologi e filosofi.

Alessandra Romano
IL PALCOSCENICO DELLA TRASFORMAZIONE. PROCESSI DI APPRENDIMENTO NEL TEATRO DELL'OPPRESSO
Milano, Franco Angeli, 2016, pagg. 340, euro 36

Obiettivo del testo è proporre il Teatro dell'Oppresso come dispositivo pedagogico per mettere in discussione i modi di pensare e di agire, per sviluppare consapevolezza delle oppressioni esterne e interiorizzate e per creare le condizioni per promuovere apprendimento trasformativo.

Gaetano Oliva
IL GIOCO DRAMMATICO
Arona (No), Editore Xy.it, 2016, pagg. 314, euro 20

Indirizzato a un ampio pubblico di lettori, non solo esperti di teatro, ma anche e soprattutto educatori, insegnanti e operatori sociali, il volume vuole approfondire la valenza pedagogica dell'esperienza teatrale del gioco drammatico, partendo da alcuni aspetti fondamentali appartenenti alla storia del teatro del Novecento. Punto di partenza il sistema pedagogico teatrale destinato alla formazione degli attori, nato nei primi anni del Novecento con Jacques Copeau e Léon Chancerel.

Rafael Spregelburd
SPAM
Imola, Cue Press, pagg. 129, euro 11,99 cartaceo, 5,99 e-book

Un mese intero di *spamming* nella posta elettronica di un professore universitario è il fulcro attorno a cui gira il meccanismo del testo. Avvalendosi della collaborazione drammaturgica della regista e traduttrice Manuela Cherubini, Spregelburd scrive una pièce che è una sorta di sistema modulare, in cui la cronologia dei giorni e degli eventi si pone come un mosaico di pezzi intercambiabili fra loro.

Antonio Tarantino
MATERIALI PER UNA TRAGEDIA TEDESCA
Imola, Cue Press, 2016, pagg. 236, euro 11,99 cartaceo, 5,99 e-book

Antonio Tarantino ripercorre, in un *kolossal* da ottantacinque personaggi, uno dei periodi più bui della storia della Germania: gli anni Settanta delle imprese della banda Baader-Meinhof, del rapimento e uccisione dell'industriale Schleyer, del dirottamento di un aereo della Lufthansa a Mogadiscio, delle strategie politiche del governo Schmidt e del «suicidio di Stato» dei terroristi tedeschi nella prigione di Stammheim. L'edizione contiene i disegni inediti di Antonio Tarantino, brani dell'opera mai pubblicati, una prefazione dell'autore e uno scritto di Fabrizio Arcuri e Matteo Angius.

Il triste spettacolo della politica culturale: Fus, nuove nomine e censura in Turchia

di Roberto Rizzente

Ora possiamo dirlo: è stata un'estate di cambiamenti. E non per gli spettacoli che si sono visti ai Festival quanto, piuttosto, per ciò che circonda l'universo-teatro, la politica culturale.

Il pasticcio del Decreto Fus

Il primo sentore che qualcosa sarebbe successo si è avuto il 28 giugno. Lo avevamo anticipato nel dossier di luglio: il Teatro dell'Elfo di Milano e il Teatro Due di Parma hanno vinto il **ricorso al Tar Regionale Lazio**. Ma, soprattutto, hanno ottenuto l'impensabile, la dichiarazione, da parte del Tar, di illegittimità del Decreto Franceschini. La reazione del Ministro non si è fatta attendere, sono stati proposti degli emendamenti, ma gli sviluppi successivi sembrano dar ragione agli attori. Il 2 luglio, il Consiglio di Stato - VI sezione giurisdizionale - ha sospeso la sentenza del Tar, ma solo provvisoriamente e in via cautelare, in modo da garantire la continuità dei finanziamenti e le opportune modifiche al DM, demandando la decisione alla Camera di consiglio collegiale. Che è arrivata, puntuale, il 22 luglio, con l'ordinanza 2970, fissando la discussione con le parti, Mibact, Elfo e compagni, in tempi celeri, il 13 ottobre.

Nulla di concreto, dunque, ma, nei fatti, una rivoluzione: per la «grave svalutazione del parametro della qualità artistica», il Decreto rischia di essere cancellato, aprendo la strada a un nuovo Codice dello spettacolo dal vivo, delegato al Governo.

Non tutti, tuttavia, ci stanno - buttare via il bambino con l'acqua sporca non è utile per nessuno, e ci sono elementi, nel DM, «il finanziamento triennale, l'investimento sugli under 35, il sostegno alle residenze, un nuovo ruolo dei festival, il perfettibile meccanismo della multidisciplinarietà», che andrebbero salvaguardati. Agis, Federvivo e C.Re.S.Co hanno avanzato delle proposte, ferma restando la filosofia che informa il Decreto. Ma nell'attesa della sentenza di ottobre, il sistema si avvita in un'*impasse* che rischia di rivelarsi letale.

Il valzer delle nomine

È in questo contesto che, a luglio, è arrivata la seconda sorpresa. **Eva Neklyaeva**, bielorussa, classe 1980, viene nominata alla direzione di **Santarcangelo** per il triennio 2017-2019, succedendo a Silvia Bottiroli. E, immediatamente, sollevando le polemiche. Perché, se è vero che il Comune mira all'internazionalizzazione del Festival, il legame della Neklyaeva con la "piazza" è nullo. E poco importa che la nuova direttrice abbia comunicato di volervisi trasferire: il rischio di uno scollamento con l'esistente è tangibile.

Più "pacifica" è stata la nomina per il quadriennio 2017-2020 di **Antonio Latella**, a fine agosto, alla **Biennale Teatro**. Inaspettata, ma auspicata perché s'inserisce in quello sforzo di rinnovamento che con Àlex Rigola la Biennale ha intrapreso. Non solo con l'ospitalità dei maestri, ma con i progetti formativi, l'attenzione ai giovani. Un tema che certo è nelle corde di Latella, che ai progetti *site-specific* e al concorso delle nuove generazioni ha dedicato molto del suo talento e del suo lavoro.

Che dire, poi, di **Sergio Escobar**, alla guida del **Piccolo Teatro** fino al 2020. La conquistata autonomia, i conti in ordine, il record di abbonati nel 2016/2017 (25.527) avevano "blindato" il direttore. Ma il mancato conguaglio in denaro - Escobar, in pensione, non percepirà uno stipendio, secondo la Legge Madia, ma solo un rimborso spese - mette i Cda dei teatri pubblici di fronte a un bivio, per il futuro: puntare, risparmiando, sui pensionandi, o investire su di un nuovo direttore, magari emergente?

Una domanda, questa, che non sembra essersi posta l'**Ert**, nell'era post Pietro Valenti. L'(in)aspettata nomina di **Claudio Longhi** per il quadriennio 2017-2020, tuttavia, a fronte di una concorrenza agguerrita (Ruth Heynen, delegato generale dell'Unione dei Teatri d'Europa; Serge Rangoni, vicepresidente dell'Etc; persino Silvia Bottiroli e Rodolfo Sacchettini, forti dell'esperienza a Santarcangelo) è stata letta dai maligni come una scelta di comodo - per la lunga militanza di Longhi nell'Ert e nel Progetto Prospero - sì da garantire una continuità di gestione e spazi di manovra al vecchio direttore.

Il caso Erdogan

Di fronte a tali sommovimenti, il teatro italiano si è dimostrato poco attento verso quanto stava succedendo fuori, in Turchia. Anche perché il grosso, **Erdogan**, lo aveva già fatto, all'indomani del finto golpe del 15 luglio, arrestando migliaia di militari, magistrati, insegnanti, dipendenti pubblici. Solo che questa volta il despota è andato a **colpire il teatro**, sottoponendo a inchiesta decine di artisti e vietando, all'apertura della stagione e nei teatri pubblici, Shakespeare, Cechov, Brecht, Dario Fo, a favore di opere locali allineate al regime, «per contribuire all'integrità e all'unità della patria e per rafforzare i sentimenti nazionali».

Certo, qualche voce, contro Erdogan, si è levata. Sergio Escobar e Stefano Massini hanno rivendicato «la grandezza e la laicità della cultura turca» e invitato l'Italia ad aprire le porte agli attori e ai registi turchi. I giornali hanno riportato la notizia. L'Anct ha pubblicato sul sito un comunicato per solidarizzare con tutti coloro che «lottano per la difesa della libertà di pensiero e di espressione». Ma manca, ancora, un'iniziativa congiunta, facendo *pressing* sull'Ute, la Comunità Europea, l'Unesco, per una presa di posizione ufficiale. Perché una rivoluzione, se costruttiva, può e deve passare dal teatro. ★

Record di donazioni con l'Art Bonus

Primi successi per la Legge Franceschini, che consente un credito d'imposta, pari al 65% dell'importo donato a chi effettua erogazioni liberali a sostegno del patrimonio culturale pubblico italiano. Il record è per la Lombardia, con 55 progetti beneficiati (la Scala, prima fra tutti con 23 milioni di euro). Al secondo posto (quinto in Italia) l'ex Piscina Caimi annessa al Franco Parenti (5 milioni). Seguono, fra i teatri, il Donizetti di Bergamo (3,8 milioni), il Sociale di Como (454.900), il Grande di Brescia (204.000) e, fuori dalla Lombardia, l'Arena (9 milioni) e l'omonima fondazione veronese (6,75), il Regio di Torino (3,99), il Comunale di Bologna (3,29), il Regio di Parma (2,9) e l'Opera di Roma (2,53 milioni). Tre le categorie per le quali è applicabile la Legge: manutenzione delle strutture; sostegno all'attività di fondazioni lirico-sinfoniche e teatri di tradizione; realizzazione e potenziamento di strutture di enti e istituzioni dello spettacolo.
Info: artbonus.gov.it

Palermo, il Biondo in burrasca

La crisi dello Stabile palermitano è nota da tempo: il debito di 1,2 milioni di euro, il mancato riconoscimento come Teatro Nazionale, i fondi del 2016 da Stato, Regione e Comune che non arrivano e un'identità artistica da risollevare, dopo la gestione Carriglio. A questo il neodirettore Roberto Alajmo, voluto dal sindaco Orlando, s'è dedicato negli ultimi due anni, riscuotendo qualche risultato, anche grazie alla presenza di Emma Dante, artista residente. L'incrinarsi dei rapporti con Orlando (che aveva lamentato il mancato rientro del debito) aveva indotto Alajmo e la Dante alle dimissioni ai primi d'agosto, poi rientrate grazie alla fiducia rinnovata dal Cda ad Alajmo e al suo piano di risanamento, che prevede un taglio del 20% sulla stagione, l'azzeramento delle consulenze esterne e il ridimensionamento dell'organico.
Info: teatrobiondo.it

Siae, o del teatro che cresce

È stata presentata a luglio l'edizione 2015, la decima, dell'Annuario dello Spettacolo, edito dall'Osservatorio dello Spettacolo della Siae. Positivi i risultati, potendo registrare un incremento dell'offerta di spettacoli (+4,95% per il teatro), degli ingressi (+3,05%), la spesa al botteghino (+1,80%, con un +6,69% per la prosa e un +30,04% per il circo), la spesa del pubblico (+2%, di cui +3,77% per la prosa, +1,95% per la lirica, +15,56% arte varia e +24,04% per il circo) e del volume d'affari (+1,78%, di cui +4,08% per la prosa, +0,11% per la lirica, +13,65% di arte varia e +23,10% per il circo). Nessuna sorpresa per quanto riguarda lo spettacolo campione d'incasso: *L'ora del Rosario* di Fiorello, con 167.531 spettatori.
Info: siae.it

Vie Festival, tra libertà e futuro

Proseguono tra Modena e Bologna, Carpi e Vignola, fino al 23 ottobre, gli appuntamenti della dodicesima edizione di Vie Festival, in compagnia di Terzopoulos (19-20), Koršunovas e Budraitis (22-23). Al tema della libertà pensano i Belarus con la Pussy Riot Marya Alyokhina (22-23). L'immagine è centrale per le nanodanze di Michèle Anne De May e Jaco Van Dormael (18-19), ma anche per i Berlin (21-23). Infine i giovani, raccontati da Babilonia Teatri (22-23), da Gli Omini (17-20) e da Carullo-Minasi (22-23), ma anche dagli attori del Progetto *Santa Estasi*, diretti da Antonio Latella (14-15).
Info: viefestivalmodena.com

Fondazioni Liriche, il bilancio in pareggio

È stato approvato il 2 agosto, con voto di fiducia, il decreto che dovrebbe dare un nuovo assetto alle Fondazioni lirico-sinfoniche. Il nocciolo sta nel vincolare la concessione dei finanziamenti pubblici ad alcuni parametri quali l'efficienza gestionale, la stabilità economico-finanziaria, la capacità di reperire risorse private, un congruo numero di produzioni anche internazionali. Obbligo di adeguarsi entro il 31 dicembre 2018. Chi non dovesse riuscirci, verrebbe "declassato" a "teatro lirico-sinfonico", perdendo i vantaggi dello *status* di Fondazione. Tutto bene, allora? Se legare la concessione dei finanziamenti pubblici all'obiettivo del pareggio di bilancio e dell'efficienza gestionale ed economica sembra sacrosanto, meno chiaro sembra il modo in cui raggiungerla senza incidere negativamente sulla qualità artistica e del lavoro. Tasto dolente questo, se si pensa ai sacrifici già compiuti da molte Fondazioni per godere del "salvataggio" previsto dal Decreto Bray.

Teatro e danza a Romaeuropa

Barbarians di Hofesh Shechter (**foto sopra**: Gabriele Zucca) ha inaugurato, dopo l'anteprima estiva, il

programma della 31a edizione di Romaeuropa, quest'anno attenta alla valorizzazione di nuovi spazi a Roma. Fra gli appuntamenti di teatro, fino al 3 dicembre, tutti in prima nazionale, vanno ricordati almeno i Forced Entertainment e il loro Shakespeare da tavolo (8-16 ottobre), Giorgio Barberio Corsetti (10-13 novembre), Frosini/Timpano (18-20 novembre) e Deflorian/Tagliarini (23-27 novembre). Fra gli ospiti della danza, Liz Santoro e Pierre Godard (28-29 ottobre), Jan Martens (2 novembre), C&C Company e Residenza Idra (3 novembre), e Ann Van Den Broek (5-6 novembre).
Info: romaeuropa.net

Roma, riapre Il Quarticciolo

Era chiuso da un anno, dopo che, finito il biennio di gestione di Veronica Cruciani, il Comune di Roma aveva lanciato a luglio 2015 un bando per la nuova assegnazione di tutti i "teatri di cintura". C'è volu-

Radicondoli, il Premio Garrone per critici e maestri

Più di 130 operatori hanno segnalato i maestri di teatro e i critici ritenuti importanti per la propria crescita artistica. Fra i premiati, ci piace partire dal "critico più sensibile al teatro che muta" **Diego Vincenti**, collaboratore della nostra testata, *Hystrio*, e de *Il Giorno*. Il "Premio Nico Garrone a maestri che sanno donare esperienza e saperi" è andato ad **Antonio Latella** e a **Carlo Mangolini**, direttore artistico di Operaestate, mentre il Premio speciale della Giuria è stato assegnato a **Terreni Creativi,** festival organizzato da Kronoteatro ad Albenga.
La giuria - composta da Elena Zweyer, Sandro Avanzo, Claudia Cannella, Enrico Marcotti, Valeria Ottolenghi ed Elena Lamberti - ha consegnato i premi il 29 luglio, presso Palazzo Bizzarrini, a Radicondoli (Si) nell'ambito del festival che Nico Garrone ideò e diresse.
Giunto alla settima edizione, il premio è promosso dal Festival di Radicondoli, Anct-Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, Radicondoli Arte, Comune di Radicondoli in collaborazione con Dominio Pubblico e Kilowatt Festival. **Ilaria Angelone** **Info: radicondoliarte.org**

to un anno per decidere e ora la Cruciani, affiancata da Ascanio Celestini, ha avuto la conferma. Dopo il *reading* dedicato a Pasolini e alla Morante, a fine agosto, la stagione riparte: fra gli ospiti Atacama, Argilla Teatri, Lisa Ferlazzo Natoli, Muta Imago e Daniele Timpano. Molte le iniziative con il quartiere: una performance fra i palazzi (in collaborazione con Teatro di Roma) e i laboratori con cittadini romani e stranieri tenuti da Celestini.
Info: teatriincomune.roma.it

Tornano i Premi Enriquez

Sono stati assegnati ad agosto a Sirolo i Premi Franco Enriquez per l'impegno civile, XII edizione, attribuiti dall'omonima associazione in collaborazione con il Teatro della Pergola di Firenze. Molti i vincitori, tra cui i drammaturghi Enrico Comi e Fabrizio De Giovanni (quest'ultimo, anche miglior attore) per *Stupefatto*; il regista Marco Tullio Giordana e l'attrice Michela Cescon per *Il testamento di Maria* di Colm Toibin; la regista Maria Maglietta e l'attore Marco Baliani per *Trincea*; la migliore compagnia Itineraria Teatro e il miglior clown e mimo Michele Cafacci; mentre ad Antonio Calbi e Mario Martone è andato il Premio per la direzione artistica. Giancarlo Dettori e Giulia Lazzarini si sono aggiudicati invece l'Enriquez alla carriera.
Info: enriquezlab.org

Maschere del Teatro, un copione annunciato

Si rinnovano ogni anno, a settembre. E ogni anno sollevano una ridda di polemiche. Meno scandalosa di altre, quanto a conflitto d'interessi (solo uno, il più importante, il premio come miglior spettacolo di prosa a Luca De Fusco, patron dell'iniziativa, per *Orestea*) l'edizione 2016 delle Maschere del Teatro, tenutesi l'8 settembre al Mercadante di Napoli con la conduzione di Tullio Solenghi e la consueta differita Rai, conferma tuttavia il legame dei giurati con l'*establishment* e una certa resistenza a cogliere quanto di effettivamente nuovo, o di valore, sia stato nel frattempo prodotto dal teatro italiano.
Così i premi alla *Morte di Danton* di Martone (ben tre, attore protagonista, Paolo Pierobon; costumi, Ursula Patzak; luci, Pasquale Mari - **nella foto**) e a *Il Prezzo* di Umberto Orsini (due, attore non protagonista, Umberto Orsini; attrice non protagonista, Alvia Reale).
Nessuna novità di rilievo neppure per il resto del *parterre*, fatta eccezione per la regia di *Ivanov* di Filippo Dini: così la migliore attrice Anna Foglietta per *La pazza della porta accanto*, regia di Alessandro Gassmann; l'emergente Federica Sandrini per *Signorina Else* di Alberto Oliva; Fabrizio Gifuni per il monologo *Lo straniero* di Camus; Sergio Tramonti per la scenografia de *La dodicesima notte* di Carlo Cecchi; Andrea Liberovici per le musiche del *Macbeth Remix* e Ruggero Cappuccio, miglior autore di novità italiana per *Spaccanapoli Times*. Sono andati, poi, a Glauco Mauri e al Soprintendente del Sito archeologico di Pompei, Massimo Osanna, il Premio speciale del Presidente di Giuria e alla memoria di Graziella Lonardi Buontempo. **Roberto Rizzente**
Info: teatrostabilenapoli.it

Addio a Daniela Dessì

Si è spenta il 20 agosto a Brescia, a 59 anni, il soprano Daniela Dessì, stroncata dalla malattia. Genovese, si formò a Parma e Siena, prima del debutto a Savona, nel 1979, ne *La serva padrona* di Pergolesi. Interprete eclettica, in grado di spaziare tra il repertorio mozartiano, barocco, verdiano, pucciniano e verista, collaborò con Riccardo Muti alla Scala, Claudio Abbado allo Staatsoper di Vienna, James Levine al Metropolitan di New York, Giuseppe Sinopoli alla Deutsche Oper di Berlino, Daniele Gatti al Comunale di Bologna, Zubin Mehta alla Bayerische Staatsoper di Monaco, Gianluigi Gelmetti all'Opera di Roma e al Rossini Opera Festival di Pesaro, all'Arena di Verona con George Prêtre e, di nuovo, Zubin Mehta.

Ateatro compie 15 anni

Era il 14 gennaio 2001 quando venne pubblicato il numero zero di ateatro.it. Quindici anni dopo, il sito fondato da Oliviero Ponte di Pino si presenta con una veste rinnovata, un'associazione culturale e un progetto per il 2016/2017, col sostegno della Fondazione Cariplo: "Le arti dello spettacolo dal vivo: passioni e saperi". Molte le iniziative, nella prospettiva dell'*audience development* e *audience building*, declinate nel consueto appuntamento con le Buone Pratiche (Milano, 25 febbraio), indagini, pubblicazioni, incontri per spettatori e operatori. Diversificati i filoni d'indagine, dal rapporto col territorio all'analisi del Decreto Franceschini (22 ottobre); la formazione nel teatro sociale e di comunità (3-4 e 5 novembre); la relazione tra teatro e cinema (26-27 novembre); il confronto tra i maestri e le nuove generazioni (28 novembre, 12 dicembre).
Info: ateatro.it

A Positano, la danza è internazionale

Si è tenuta a settembre la 44a edizione del Premio "Positano premia la danza - Léonide Massine", quest'anno in *network* con il Prix Benois de la Danse di Mosca, Ballet2000 di Cannes, International Ballet Festival di Miami e l'Equilibrio di Roma. Segnaliamo il premio alla carriera a Vladimir Vassiliev; Marie Chouinard, coreografo dell'anno; Eric Vu-An per la ripresa di un raro repertorio coreografico; Aurélie Dupont per il percorso artistico nel 2016; i Premi Benois-Massine Mosca-Positano, Musica per la Danza, Luca Vespoli all'alta formazione e Massine Legacy, andati ad Alicia Amatriain, Richard Bonynge, Victor Ullate ed Hélène Trailine.
Info: positanopremialadanza.org

Firenze, insieme per l'Europa

L'Associazione Osservatorio dei Mestieri d'Arte, in partenariato con la Fondazione Teatro della Toscana e Fondazione Spazio Reale, l'Ensaama a Parigi e l'Eyncrin in Bulgaria, si è aggiudicata il bando europeo Erasmus + Azione chiave 2 + Partenariati strategici per l'innovazione (315.910 euro), con un progetto di formazione laboratoriale, della durata di 30 mesi, per l'acquisizione di competenze tecnico-specialistiche nell'ideazione e realizzazione di costumi e scenografie. Le attività verranno documentate e registrate su piattaforma web.
Info: osservatoriomestieridarte.it

Borgio Verezzi dei record

10.326 presenze, +16,1% sulla scorsa stagione; 229.126 euro d'incasso, +19,8%, il *sold out* a ognuna delle 22 serate, il Premio Tatiana Pavlova per le manifestazioni teatrali: sono i numeri da record della cinquantesima edizione del Festival di Borgio Verezzi, diretto da Stefano Delfino. Nel corso della rassegna, sono stati consegnati tre riconoscimenti: il quarantaseiesimo Premio Veretium per la prosa a Maria Paiato; il Premio Camera di Commercio Riviere di Liguria allo spettacolo *Figli di un dio minore*; e un premio speciale allo scenografo Alessandro Chiti per la quattordicesima partecipazione al Festival.
Info: festivalverezzi.it

Il *restyling* di Segni d'Infanzia

Si terrà a Mantova, dal 26 ottobre al 2 novembre, l'11a edizione di Segni - New Generations, il Festival di teatro ragazzi organizzato dall'Associazione Segni d'Infanzia. Diverse le novità del 2016, il nuovo nome, l'immagine, il logo (un lupo, disegnato da Dario Fo), le giornate che da 5 passano a 8. Molte le iniziative in programma, dai percorsi sensoriali di Scarlattine Teatro alle fiabe rivisitate dal Teatro delle Briciole, dal cabaret ispirato a Calder di Laurent Bigot al laboratorio di critica coordinato da *Stratagemmi*, fino a Stefano Benni.
Info: segnidinfanzia.org

Lo Stabile di Catania sotto sfratto

Sfratto per morosità: tanto hanno dovuto subire, a luglio, i dipendenti del Teatro Stabile di Catania. In crisi finanziaria da tempo, con un deficit di 8 milioni di euro e un'inchiesta della Procura e della Guardia di Finanza in corso, lo Stabile perde il Teatro Musco, la sala minore nei fatti, ma nella quale nacque il Teatro, nel 1958 con Turi Ferro e Mario Giusti. Al commissario straordinario Giorgio Pace, insediatosi a fine luglio per volontà dell'assessore Barbagallo, il compito di risolvere l'inghippo.
Info: teatrostabilecatania.it

Morto Mimmo Craig

Guglielmo "Mimmo" Craig, spezzino, classe 1925, è morto a Milano lo scorso 8 settembre. Caratterista di successo, esordì con la Compagnia Errepi di Remigio Paone e collaborò, fra gli altri, con la compagnia di Dario Fo (*Ladri, manichini e donne nude*, 1958; *Gli arcangeli non giocano a flipper*, 1959) e al Piccolo con Giorgio Strehler (*La moscheta*, 1970; *Il bagno*, 1972; *La grande magia*, 1985). Da ricordare anche la sua avventura cinematografica, con Renato Rascel e Carlo Lizzani, e soprattutto televisiva, negli anni Sessanta con Carosello.

Le Albe al cinema

È stato presentato a settembre nella sede della Regione Emilia Romagna a Bologna *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi* di Marco Martinelli del Teatro delle Albe. Tratto dall'omonimo spettacolo, finanziato con la legge regionale, il film recupera l'immaginario di Derek Jarman e Sergej Paradžanov per raccontare la vita del Premio Nobel per la Pace nel 1991, con un cast di attori di primo livello, da Ermanna Montanari a Elio De Capitani, da Roberto Magnani a Sonia Bergamasco.
Info: teatrodellealbe.com

L'Accademia della Scala e Tim per i giovani

L'Accademia Teatro alla Scala e la Fondazione Tim hanno siglato una *partnership* triennale finalizzata al sostegno dei giovani talenti, scenografi, sarti, ballerini, musicisti, cantanti, coristi. L'accordo prevede per ogni anno una campagna di *crowdfunding* per 127 borse di studio sulla piattaforma di Tim *WithYouWeDo* e un progetto specifico per la promozione delle proposte didattiche della scuola.
Info: accademialascala.it

Il Premio Cervi per resistere

Alla 15a edizione del Festival Teatrale di Resistenza, Premio Museo Cervi - Teatro per la Memoria, è stato premiato lo spettacolo *Esodo Pentateuco #2* de La Confraternita del Chianti/Dramma italiano di Fiume-Teatro Nazionale Croato Ivan De Zajc, mentre *Sic Transit Gloria Mundi* di Ippogrifo Produzioni conquista il secondo posto. Va invece ad *Albania Casa mia* di Argot la menzione speciale e, *ex-aequo* con *Questo è il mio nome* del Teatro dell'Orsa, il premio del pubblico.
Info: istitutocervi.it

Una rivista per Gibellina

In occasione della 35a edizione delle Orestiadi, in seno al laboratorio di scrittura giornalistica, è nata *#Crisi*, la rivista ufficiale della *kermesse*. L'ideazione e i contenuti sono a cura di Vincenza Di Vita, le illustrazioni di Isabella Giorgio, la direzione artistica e l'impaginazione di Ninni Scovazzo. Cinque giovani giornaliste, selezionate con un bando, hanno curato anche un archivio video- fotografico del festival e i *social media*.
Info: fondazioneorestiadi.it

Addio ad Anna Marchesini, maestra di ironia e coraggio

Esistono diversi gironi d'immortalità relativa: il primo in ordine d'importanza affettiva per il pubblico è quello dove ruota sempre e per sempre la sua canna di bambù Charlot, affiancato dal principe dei burattini, Totò.
Tanto diversa in tutti i sensi e nonsensi, Anna Marchesini (Orvieto 19 novembre 1953-30 luglio 2016), che ha giocato da titolare in serie A, ora è passata anzi tempo ma con tutti gli onori al club Chaplin-De Curtis. La sua importante e tuttavia non convenzionale formazione teatrale le facilitò e consentì la conquista della vasta popolarità televisiva come co-titolare del Trio con Solenghi e Lopez. Da solista, affermò perentoriamente il suo carattere, che ha modificato il concetto stesso di "carattere femminile" nella sua accezione attoriale (come dimenticare, tra gli innumerevoli personaggi, la Signorina Carlo, la sessuologa Merope Generosa, Sora Flora). Ma il tributo della platea è quel sorriso che accompagna il compianto nel ricordo imperituro, seppur approssimativo, di una gag riuscita, di un "numero" azzeccato. Brava, Anna: sei stata brava e ti hanno chiamata in camerino troppo presto. **Fabrizio Sebastian Caleffi**

Il Crt diventa fondazione

Cambio di passo per il Crt di Milano: lo storico teatro sperimentale è diventato, a luglio, Fondazione Crt/Teatro dell'Arte. Socio di maggioranza del nuovo Cda è la Triennale, accanto al Crt, Triennale Design Museum, Ponderosa Music&Art. Presidente, il docente di organizzazione aziendale alla Bocconi Severino Salvemini. Renato Besana, Erica Corti, Titti Santini e Franco Laera completano la rosa dei consiglieri. Umberto Angelini, direttore artistico del Festival Uovo e sovrintendente del Teatro Grande di Brescia, è invece il nuovo curatore artistico per il biennio 2017-2018, coadiuvato da Massimo Torrigiani, Davide Giannella e Valeria Cantoni.
Info: crtmilano.it

Tramedautore 2016

Non poteva che essere dedicata ai problemi dell'Europa, le differenze tra il Nord e il Mediterraneo, la mancata integrazione, la cultura neoliberista, l'edizione 2016, la 16a, di Tramedautore (15-25 settembre). Diretto da Angela Lucrezia Calicchio e Tatiana Olear e promosso da Outis, il festival ha proposto spettacoli da Germania, Italia, Macedonia, Montenegro e la Norvegia di Jon Fosse, con il quale la rassegna ha debuttato, al Piccolo Teatro.
Info: outis.it

A Mantova, un palco galleggiante

È stato inaugurato a settembre, in occasione di Mantova Capitale Italiana della Cultura 2016 e con la *partnership* della Fondazione Umberto Artioli, l'arcipelago di Ocno, un gruppo di sette isolotti galleggianti nel Lago Inferiore. Ideato da Joseph Grima, il "palcoscenico galleggiante" di 800 mq, adibito a spettacoli ed eventi, verrà smontato in ottobre e ricollocato in primavera, con una diversa disposizione.
Info: mantova2016.it

L'arte contro le mafie

Si è svolta a settembre ad Afragola (Na) la rassegna "Teatro Deconfiscato: la cultura e l'arte contro le mafie", all'interno dell'ex tenuta Magliulo. Il bene confiscato a un clan di camorri-

I venticinque anni dei Motus

Debutterà all'Hotel Carlton di Bologna, in occasione di Vie Festival, dal 18 al 22 ottobre, *Raf-fiche* (**nella foto**), il nuovo lavoro dei Motus, rilettura di *Splendid's* da Genet del 2002. L'iniziativa inaugura il progetto Hello Stranger, che il Comune di Bologna ed Emilia Romagna Teatro Fondazione – con il contributo di una decina di enti cittadini – dedicano alla compagnia per i venticinque anni di attività.
Il progetto prosegue con la video-installazione *Rooms* all'Atelier-Sì, 20-23 ottobre; *MDLSX* a Teatri di Vita per il Gender Bender Festival; *Come un cane senza padrone*, il 3 dicembre al Teatro Laura Betti di Casalecchio di Reno; il documentario *Your whole life is a rehearsal*, il 5 dicembre, e *Too Late! (Antigone) contest #2*, 7-8 dicembre, ai Laboratori delle Arti; *Alexis. Una tragedia greca* all'Arena del Sole, il 10 dicembre; e il ciclo filmico *Scintille* alla Cineteca. Chiude la rassegna, il 31 dicembre, l'*happening Thisverymoment*, in collaborazione con Xing. Il progetto, dedicato a Sandra Angelini, sarà accompagnato dal libro *Hello Stranger*, a cura di Laura Gemini e Giovanni Boccia Artieri. **Laura Bevione**
Info: motusonline.com

sti è stato deconfiscato e restituito all'uso pubblico per ospitare tre monologhi "a tema": *L'infame* del direttore artistico Giovanni Meola, *Panenostro* di Rosario Mastrota sulla 'ndrangheta e *U Parrinu* di Christian Di Domenico.
Info: teatrodeconfiscato@gmail.com

Una mostra in ricordo di Arnoldo Foà

Avrebbe compiuto 100 anni nel 2016. Il Teatro della Pergola di Firenze lo ricorda con la mostra "Arnoldo Foà, una vita lunga un secolo", fino al 30 ottobre. Foto inedite ripercorrono le tappe salienti della vita artistica e privata, accompagnate dalla voce dell'attore e dalla proiezione del documentario *Almeno io... Foà*, di Lorenzo Degl'Innocenti e Alan Bacchelli.
Info: teatrodellapergola.com

A Torino il teatro è per tutti

Da quest'anno il Teatro Stabile di Torino e la Fondazione Crt riservano 1.000 abbonamenti per cittadini (italiani e non) con basso reddito - fascia Isee inferiore a 11.528,41 euro annui per nucleo famigliare. L'abbonamento comprende tre spettacoli a scelta fra quelli in cartellone per la stagione 2016/2017. È possibile fare domanda fino al 31 dicembre.
Info: teatrostabiletorino.it/unpostopertutti

Uberto degli specchi

Prodotto da Ethnos, *Uberto degli specchi* è il documentario dedicato a Uberto Bertacca. Diretto da Marco Mensa ed Elisa Mereghetti, ripercorre la carriera dello scenografo, con la testimonianza dei registi con cui collaborò, dal Ronconi dell'*Orlando Furioso* a Giancarlo Sepe, Paolo Poli, Gigi Proietti, Glauco Mauri. L'anteprima si è tenuta a settembre a Viareggio.
Info: ethnosfilm.tv

L'autunno di C.Re.S.Co.

Avrà luogo a Brescia dal 24 al 26 novembre, all'interno del Festival Wonderland, l'assemblea nazionale di C. Re.S.Co. Per l'occasione, si terrà un incontro pubblico sulla legge per lo spettacolo dal vivo e un nuovo appuntamento di Lessico Contemporaneo. Segnaliamo, poi, l'incontro con le compagnie lombarde del 29 ottobre, nell'ambito di Segni d'Infanzia.
Info: progettocresco.it

Roma per la cultura omosessuale

Si è tenuta a settembre all'India di Roma la ventitreesima edizione di "Garofano verde - scenari di teatro omosessuale". Priva di sostegni istituzionali, la rassegna curata da Rodolfo di Giammarco è stata resa possibile dall'appoggio degli artisti - Babilonia Teatri, Vetrano e Randisi, Danio Manfredini - del Teatro di Roma e della Società per Attori.
Info: teatrodiroma.net

A Rolando Panerai il Premio Callas

Terza edizione del Festival Internazionale Scaligero Maria Callas Verona: il baritono Rolando Panerai riceve il Premio Speciale alla Carriera. Come consuetudine, la cerimonia ha avuto luogo all'hotel Due Torri il 2 agosto, ricorrenza del debutto di Maria Callas all'Arena, nel 1947, con *La Gioconda*.
Info: festivalinternazionalemariacallas.org

Nuova direzione per la Biennale Danza

Marie Chouinard, pluripremiata coreografa canadese, fondatrice de Le Prix de la Danse de Montreal, subentrerà a Virgilio Sieni alla direzione artistica del Settore Danza della Biennale di Venezia per il quadriennio 2017-2020. Classe 1955, la Chouinard è stata più volte ospite della Biennale.
Info: labiennale.org

Giuseppe Picone, da NY al San Carlo di Napoli

Giuseppe Picone, napoletano, classe 1976, già ballerino dell'English National Ballet e dell'American Ballet di New York, è il nuovo direttore del Corpo di Ballo del Teatro San Carlo di Napoli. Completano il direttivo Zubin Mehta, direttore musicale onorario, e Juraj Valčuha, direttore musicale principale.
Info: teatrosancarlo.it

Tornano i Premi Re Manfredi

Sono stati consegnati il 30 luglio a Manfredonia i premi Internazionali di Cultura Re Manfredi, giunti alla 25a edizione. Nadja Saidakova e Dinu Tamazlacaru, Principal dello Staatsballet di Berlino, sono i vincitori della sezione danza, il soprano greco Dimitra Theodossiou di quella lirica.
Info: premioremanfredi.it

Napoli, Rigillo direttore alla Scuola dello Stabile

L'attore Mariano Rigillo sarà il nuovo direttore della Scuola del Teatro Stabile di Napoli, per i prossimi due anni. Il Cda lo ha scelto per rimpiazzare Luca De Filippo, scomparso il novembre scorso. Napoletano, classe 1939, Rigillo ha già collaborato con lo Stabile, come docente e interprete.
Info: teatrostabilenapoli.it

Arriva il primo festival di danza per ragazzi

Y Generation Festival: è questo il nome della prima edizione del Festival di danza per ragazzi. Diretto da Giovanna Palmieri, si è tenuto tra il 6 e il 9 ottobre al Centro Servizi Culturali Santa Chiara di Trento, in collaborazione con Assitej Italia.
Info: yfestival.it

Riconoscere il nuovo, convegno a Milano

Si terrà il 25 novembre a Palazzo Sormani di Milano il convegno "Riconoscere il nuovo. Arte, Musica, Teatro", organizzato dalla Fondazione Paolo Grassi. Cinque le sezioni: Il nuovo a Milano (Filippo Del Corno), La voce dei protagonisti (Adrian Paci, Antonio Pappano, Elio De Capitani, Orsola Ricciardi Spinola, Antonio Latella, Alberto Garutti), La risposta del pubblico italiano (Renato Mannheimer), la Tavola rotonda, condotta da Carlo Boccadoro, "Riconoscere il nuovo" (Nicola Sani, Silvia Bottiroli, Angela Vettese, Gisella Belgeri) e L'opinione della stampa (Armando Massarenti).

Riapre il Faraggiana

Riaprirà il 20 ottobre con Lucilla Giagnoni, dopo 17 anni di chiusura per restauri, il Teatro Faraggiana di Novara. Inaugurato nel 1905, fu ceduto nel 1911 al Comune, alla scomparsa del fondatore, il marchese Raffaello Faraggiana.
Info: teatrofaraggiana.it

Premi Anct, qualcosa è cambiato

Sarà l'effetto del nuovo direttivo, eletto a maggio a Bolzano. Il contributo dei nuovi iscritti. O la volontà di differenziarsi dalla concorrenza. Fatto sta che l'edizione 2016 dei Premi Anct, nonostante la *location* periferica al Teatro Mandanici di Barcellona Pozzo di Gotto, in provincia di Messina (ma per alcuni è un bene che il Premio giri per lo Stivale, valorizzando realtà altrimenti neglette), ha dimostrato una significativa apertura al teatro più innovativo, attuale, al teatro che osa, che rischia. Non ci sono – ed è un'altra nota di merito, storica per l'Anct, considerando quanto connessi siano ormai i linguaggi – delle vere e proprie categorie, ma una ridda di nomi, che i giurati, gli iscritti all'Associazione, propongono liberamente, e su cui poi sono chiamati a confrontarsi.
Vincono, così, gli Anagoor per la ricerca teatrale; il CollettivO CineticO per il teatro-danza; Orietta Notari per le interpretazioni in *Ivanov* e *Gyula – Una piccola storia d'amore*; Angelo Di Genio, protagonista di *Geppetto e Geppetto*; il drammaturgo Rosario Palazzolo; Michele Sinisi, attore e regista di *Miseria e nobiltà*; Antonio Calbi per i risultati al Teatro di Roma; la casa editrice Editoria&Spettacolo; *Fedra* di Andrea De Rosa e il *kolossal* di Antonio Latella, *Santa Estasi*. Completano la rosa il Premio Hystrio-Anct a Oscar de Summa (**nella foto**); il Premio Anct-Catarsi/Teatri delle Diversità a Fabrizio Crisafulli e il Paolo Emilio Poesio a Isa Danieli. La cerimonia dell'8 ottobre è stata l'occasione per parlare anche del sistema teatrale in Italia e della Sicilia, in una tavola rotonda cui hanno partecipato artisti e rappresentanti delle istituzioni, da Alajmo a Pirrotta, Collovà e Luca Mazzone, Gigi Spedale, Giovanni Anfuso, Salvatore Zinna, Carmelo Altomonte e Filippa Ilardo.
Roberto Rizzente **Info: criticiditeatro.it**

Un nuovo spazio dedicato a Banterle

È stato inaugurato a settembre a Milano, Largo Corsia dei Servi 4, l'Auditorium del Centro Culturale di Milano (Cmc). La sala, da 110 posti, è dedicata a Emanuele Banterle, fondatore con Giovanni Testori della compagnia de Gli Incamminati.
Info: incamminati.it

Addio a Simone Carella, fondatore del Beat 72

Classe 1946, regista, autore e performer Simone Carella era stato tra i fondatori del Beat 72, storica "cantina romana" punto di riferimento per il teatro di ricerca e dell'avanguardia degli anni Sessanta. Fra le sue collaborazioni, quelle con Carmelo Bene, De Berardinis, Vasilicò, Perlini e la Gaia Scienza. Era stato tra i fondatori del Festival dei Poeti di Castelporziano.

MONDO

Fringe di Edimburgo per tutte le tasche

Buone notizie per le compagnie (e forse anche per i visitatori) che vorranno partecipare al Fringe 2017: secondo quanto dichiarato dalla neodirettrice Shona McCarthy in un'intervista al *New York Times*, l'anno prossimo l'organizzazione s'impegnerà nel tentativo di calmierare i costi di soggiorno e degli spazi teatrali. «A Edimburgo ci sono tantissimi proprietari di case benestanti. Sono persone che possiedono case intere e appartamenti in tutta la città che tenteremo di coinvolgere in un programma del genere "adotta un artista". Questo piano nasce dalle preoccupazioni per i riflessi che il Brexit potrebbe avere sulle future sorti del Fringe festival». McCarthy ha aggiunto che molti sforzi saranno mirati a favorire l'arrivo di artisti da tutto il mondo. Sarà anche il miglior modo per festeggiare il settantesimo anniversario del festival di Edimburgo.
Info: edfringe.com

Autunno a Parigi

Si svolge nell'arco di tre mesi il 45° Festival d'Automne à Paris (fino al 18 dicembre). Molti gli ospiti internazionali, dall'Iran (Koohestani, 11-19/10), Israele (Rabih Mroué, 9-26/11), Africa (Dieudonné Niangouna, 9-26/11), Thailandia (Apichatpong Weerasethakul, 5-13/11) e Giappone (Oriza Hirata, 8-17/11). È un teatro che si pone domande radicali quello di Creuzevault (2/11-16/12), Kurvers (1-11/12), e di De Koe (6-17/12), ma anche di Berlin (30/11-17/12), che ha registrato per 5 anni la vita di una coppia di contadini a Chernobyl. Presenti anche i nostri Deflorian/Tagliarini (29/11-18/12). Krystian Lupa e la sua "personale" su Bernhard (30/11-18/12) chiudono il programma.
Info: festival-automne.com

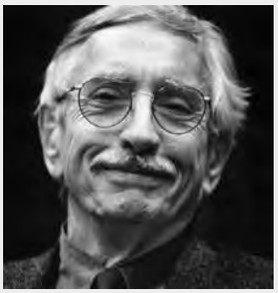
Ciao Dimitri

È scomparso a luglio a Borgnone Jacob Müller (1935-2016). Originario di Ascona, in Svizzera, Dimitri, questo il suo nome d'arte, studiò pantomima a Parigi con Étienne Decroux e mimo con Marcel Marceau. Dopo gli esordi con Marceau e, nei panni di Augusto, il Circo Medrano a Parigi, debuttò ad Ascona nel 1959 col suo primo spettacolo solista. Negli anni Sessanta e Settanta alternò le collaborazioni col Circo Knie agli spettacoli da solista (*Porteur, Teatro e Ritratto*), senza dimenticare il disegno, la pittura, il canto e la scrittura. Nel 1971 fondò con la moglie Gunda Salgo un teatro a Verscio, quindi la Scuola Teatro Dimitri, nel 1975, la Compagnia Teatro Dimitri, nel 1978, la Fondazione Dimitri, nel 1981, e il Museo Comico a Verscio, con Harald Szeemann nel 2000.

La British Library online

Sono circa 50.000 i file dell'archivio sonoro messo online dalla Biblioteca pubblica di Londra. Si tratta di registrazioni di musica, teatro, storia ora-

Edward Albee, un autore senza tramonti



Billy Rose Theatre, New York City, ottobre, 13, 1962: debutta *Chi ha paura di Virginia Woolf?* e il teatro del Novecento non sarà più lo stesso. L'enigmatica pièce alcoolica, che sta alla scena come *Sotto al vulcano* sta alla narrativa, è di Edward Albee.
Due anni dopo, l'Autore, adottato a due settimane dalla misteriosa nascita nel 1928 da una prospera coppia newyorker - Reed Albee, impresario teatrale e signora - vince il suo primo *best play of the year* Tony Award. Nel 1966 scrive la versione musical di *Colazione da Tiffany* di Truman Capote, affiancandolo nell'olimpo dell'età dell'oro creativa nord americana, vincendo il Pulitzer con *A delicate balance* (*Un equilibrio delicato*), premio che rivincerà nel 1974 con *Seascape* per fare tris con (*Three tall women* (*Tre donne alte*) nel 1991. Puntuale a ogni appuntamento con lo spirito dei tempi, Albee nel '68 va in scena con *Box e frasi del presidente Mao*. Non è un commediografo alla moda, è un *playwright* che fa moda.
Nel 2005 riceve il Tony Award alla carriera, per lasciare il grande spettacolo del mondo undici anni dopo, cinque giorni dopo la ricorrenza di *nine eleven* e noi, frastornati dalla cronaca e dalla quotidianità, non ce ne siamo neanche accorti. Ma c'è qualcosa che ci scusa: per il teatro di Albee non ci saranno tramonti. Ghiaccio? Ghiaccio. Chi continuerà a metterlo in scena non dovrà scongelarlo, ma shakerarlo nel sempre nuovo *cocktail* della contemporaneità. **Fabrizio Sebastian Caleffi**

le, suoni naturali, raccolte dal 1890 a oggi, sottoposte a digitalizzazione dal 2004 e archiviate per categorie. Finanziato dal Joint Information System Committee (Jisc), contiene interviste, frammenti di spettacoli e radiodrammi, con le voci di Pinter, Olivier, Beckett. Il patrimonio consultabile online è solo un frammento del catalogo di circa tre milioni e mezzo di voci in possesso della Biblioteca.
Info: sounds.bl.uk

Instabili Vaganti premiata in Romania

Instabili Vaganti ha ricevuto il Premio Speciale della giuria al Fitic - Festival Internazionale di Teatro Indipendente di Costanza, in Romania, per *Made in Ilva*, presentato il 4 settembre 2016 nel Teatro di Stato di Costanza. Con questo riconoscimento lo spettacolo, tradotto in tre lingue e presentato in Europa, Asia, Medio Oriente e America Latina, ottiene il suo decimo premio, tra nazionali e internazionali.
Info: instabilivaganti.com

Inaugurata in agosto la Dubai Opera House

È stata inaugurata il 31 agosto a Dubai, nell'Opera District, il quartiere voluto dallo sceicco Mohammed bin Rashid al Maktoum, la Dubai Opera House. Progettata da Janus Rostock (Studio Atkins), è un edificio di 60.000 mq, con platea di 2.000 posti, che ricorda la prua di una nave, dotato di tecnologie all'avanguardia, in grado di ospitare opera, balletto, musical e concerti, con una programmazione dalla classica al pop.
Info: dubaiopera.com

Premio in Sudafrica per *Lampedusa beach*

Lampedusa beach di Lina Prosa ha ricevuto a luglio il "Krêkvars-Kopanong Prize for Arts and Social Justice", assegnato dal Drama Department dell'Università di Pretoria a testi teatrali di particolare impegno sociale. La storia di Shauba è stata raccontata al Festival universitario da Raissa Brighi e da 18 attori del Market Theatre Laboratory di Johannesburg.
Info: up.ac.za/en/krkvars/home

Donald Trump offende Pavarotti

La famiglia Pavarotti con un comunicato stampa ha protestato contro Donald Trump per aver utilizzato la romanza *Nessun dorma*, interpretata da Luciano Pavarotti, come brano di sottofondo durante un evento della sua campagna elettorale. I famigliari del tenore hanno sottolineato l'incompatibilità dei «valori di fratellanza e solidarietà» espressi dal tenore con la «visione del mondo proposta dal candidato Donald Trump».

Shakespeare al femminile

Le storie di potere di Shakespeare vengono incarnate sempre più spesso da volti femminili: a Londra, dal 25 ottobre al 2 dicembre, Glenda Jackson sarà *Re Lear* all'Old Vic; Harriet Walter assumerà, fino al 17 dicembre, le sembianze di Prospero nella *Tempesta* al Donmar Warehouse, dove si vedranno anche *Enrico IV* e *Giulio Cesare* interpretati da donne.
Info: oldvictheatre.com, donmarwarehouse.com

David Bowie a Londra

Debutterà il 25 ottobre al Kings Cross Theatre di Londra, a un anno dal tutto esaurito di Broadway, *Lazarus* di David Bowie. Considerato il sequel di *The man who fell to earth*, fece registrare alla prima a New York l'ultima apparizione pubblica dell'artista. Il musical, in programma fino al 22 gennaio, sarà diretto da Ivo van Hove e interpretato da Thomas Newton.
Info: kingscrosstheatre.com

Jesus Christ italiano, successo internazionale

La versione italiana di *Jesus Christ Superstar*, firmato da Massimo Romeo Piparo e interpretato da Ted Neeley, ha vinto il Musical World Award, come migliore produzione internazionale in Olanda nel 2016. Da febbraio, lo spettacolo toccherà l'Italia, da Assago (16-26 febbraio) fino a Roma (11-23 aprile).
Info: jesuschristsuperstar.it

I gatti di Jellicle tornano a New York

Va in scena a Broadway, al Neil Simon Theatre, fino al 15 gennaio 2017, il musical *Cats* di Andrew Lloyd Webber, dopo 16 anni di assenza dai palcoscenici newyorkesi e 7.500 repliche. Lo spettacolo debuttò, nel 1981, a Londra.
Info: catsthemusical.com

Tonelli solista a Zurigo

Giulia Tonelli è stata nominata a luglio Solista al Balletto di Zurigo. Presente in città dal 2010, vincitrice nel 2013 del Premio per la danza Giuliana Penzi, ha collaborato con l'Opera di Vienna e il Balletto Reale delle Fiandre ad Anversa.
Info: opernhaus.ch

PREMI E BANDI

Premio Scenario, il nuovo bando

Scade il 31 ottobre 2016 il bando per la 30a edizione del Premio organizzato dall'Associazione Scenario e rivolto a esordienti under 35. Tre le categorie: Premio Scenario, Scenario per Ustica, Scenario Infanzia. La quota di iscrizione è di 70 euro. Il Premio è strutturato in tre fasi: una selezione sul progetto inviato cui seguirà colloquio e visione, da parte delle Commissioni zonali, di 5 minuti del lavoro (novembre/dicembre); la presentazione in tappe pubbliche di frammenti per 20 minuti (marzo/aprile 2017); e un'ultima sessione pubblica con una nuova giuria (giugno/luglio 2017). I tre premiati entreranno nella Generazione Scenario 2017, con l'opportunità di essere inseriti nella stagione di un teatro e di elaborare il proprio progetto col supporto di *tutor* esperti.
Info: associazionescenario.it

Da Sansepolcro, l'Italia si fa Visionaria

È esteso ad altri cinque partner, oltre al fondatore CapoTrave/Kilowatt (Sansepolcro), il bando "L'Italia dei Visionari": Artificio (Como), Festival Le Città Visibili (Rimini), E.A.R. Teatro di Messina, Nuovo Teatro Faraggiana (Novara), Pilar Ternera/Teatro delle Commedie (Livorno). Ai Visionari di queste sei realtà (30 spettatori volontari), il compito di selezionare i video degli spettacoli caricati, entro il 16 dicembre, sul portale ilsonar.it, ideato da Straligut Teatro di Siena. I vincitori debutteranno nelle strutture partner tra maggio 2017 e aprile 2018, secondo le disponibilità finanziare locali. La partecipazione al bando è gratuita.
Info: kilowattfestival.it, litaliadeivisionari@gmail.com

Giovani artisti cercasi

Col progetto Hangar, Piemonte dal Vivo e l'Assessorato alla Cultura della Regione offrono agli under 35 piemontesi un contributo di 10.000 euro in servizi, strutture e risorse umane, oltre al tutoraggio di una realtà del territorio (Teatro Stabile, Teatro Regio, Film Commission Torino Piemonte, Gam e Castello di Rivoli ecc.), incontri con esperti, workshop di formazione e l'inserimento in progetti internazionali. Le domande vanno inviate via pec a piemontedalvivo@pec.it entro il 7 novembre.
Info: hangarpiemonte.it

Il Teatro Patologico per il 2017

L'associazione del Teatro Patologico di Roma ha reso noto il bando di selezione spettacoli per il 2017. La scheda dello spettacolo e il curriculum della compagnia vanno inviati all'indirizzo teatropatologico@gmail.com entro il 20 novembre.
Info: teatropatologico@gmail.com

Se cerchi una sede lo Stato ti aiuta

È stato pubblicato a luglio sulla Gazzetta Ufficiale il Decreto attuativo che disciplina la concessione di immobili di proprietà dello Stato a giovani artisti. Fra i requisiti: interdisciplinarietà dei progetti, apertura al pubblico, legami costruttivi col territorio. Il canone mensile di affitto non potrà superare i 150 euro per 10 anni. L'elenco dei beni disponibili si trova in allegato al DL e viene aggiornato ogni anno. La domanda andrà presentata ogni anno, entro il 30 gennaio, attraverso le modalità previste.
Info: beniculturali.it

In scena! Premio Mario Fratti

La quarta edizione del Premio di drammaturgia Mario Fratti, promosso da In Scena!, è dedicata a Goldoni e Strehler e al tema della Rivoluzione. Il copione deve essere inviato all'indirizzo mfaward@inscenany.com entro il 15 dicembre. Il testo vincitore verrà tradotto in inglese e presentato sotto forma di lettura teatrale a New York, in occasione del Festival In Scena! (1-15 maggio 2017). La quota d'iscrizione è di 40 euro.
Info: inscenany.com

Pensando alla disabilità

Scadono il 30 ottobre le iscrizioni alla terza edizione del Premio biennale Teatro e Disabilità, promosso da Ecad e Avi. Occorre inviare all'indirizzo Avi Onlus - Agenzia per la Vita Indipendente, via degli Anemoni 19, 00172 Roma o per email a premioteatrodisabilita@gmail.com, un testo teatrale inedito, in lingua italiana o inglese, che affronti il tema della disabilità nei suoi molteplici aspetti. In palio un premio di 1.500 e 500 euro.
Info: premioteatrodisabilita@gmail.com

Roma, Belli corti al Nuovo Teatro San Paolo

Al via i bandi del Nuovo Teatro San Paolo di Roma. Belli corti, per testi tra le 2.500 e le 3.000 parole, scade il 31 ottobre, il premio è di 200 euro, oltre alla messa in scena degli 8 finalisti. Ancora aperta è poi la *call* per gli spettacoli di teatro-ragazzi per la prossima stagione, riservata a compagnie di Roma e provincia. Le candidature ai due bandi vanno inviate all'indirizzo comunicazione@nuovoteatrosanpaolo.it.
Info: nuovoteatrosanpaolo.it

Passione Drammaturgia

Il premio Passione Drammaturgia, organizzato dal magazine *divineparole.org*, si compone della sezione Teatro e Poesia. I componimenti devono essere inviati all'indirizzo redazione@divineparole.org entro il 15 dicembre. È prevista la pubblicazione in e-book, con diploma di merito.
Info: divineparole.org

Alta formazione ad Avigliana

Il quarto ciclo Cantieri Teatrali/Stages di Alta Formazione, presso il Teatro Comunale Fassino di Avigliana (To), propone, nel mese di novembre, gli stage "Dalla maschera neutra al clown", diretto da Mario Gonzalez dal 14 al 19, con termine iscrizioni il 31 ottobre, costo 250 euro; e "L'altro da me", dal 24 al 27, con Michela Lucenti, Manuela Serra e Natalia Vallebona del Balletto Civile, costo 220 euro, scadenza 10 novembre.
Info: teatroabitato.it/stages2016.html

Hanno collaborato:
Ilaria Angelone
Laura Bevione
Fabrizio Caleffi
Francesca Carosso
Maggie Rose
Chiara Viviani

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Sandro Avanzo, Stefano Bartezzaghi, Rossella Battisti, Massimo Bertoldi, Mario Bianchi, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caretti, Francesca Carosso, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Paolo Crespi, Chiara Dattola, Edoardo Erba, Renzo Francabandera, Renato Gabrielli, Pierfrancesco Giannangeli, Gerardo Guccini, Filippa Ilardo, Giuseppe Liotta, Stefania Maraucci, Stefano Massini, Paolo Mazzarelli, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Lino Musella, Emilio Nigro, Renato Palazzi, Fausto Paravidino, Nicola Pianzola, Rossella Porcheddu, Elisabetta Reale, Totò Rizzo, Maggie Rose, Paolo Ruffini, Letizia Russo, Michele Santeramo, Laura Santini, Francesca Saturnino, Spiro Scimone, Francesca Serrazanetti, Francesco Tei, Pino Tierno, Dario Tomasello, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Chiara Viviani, Irina Wolf, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02 40073256, fax 02 45409483, segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.
Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).
Distribuzione: Joo, via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02 8375671

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 65
versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:
Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Olona 17, 20123 Milano
oppure
bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT66Z0760101600000040692204
oppure
on line www.hystrio.it
In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.
Un numero euro 10.00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

CHIARA DATTOLA

Chiara Dattola, che ha realizzato appositamente per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier Le lingue del teatro, vive e lavora tra Milano e Parigi. È uno degli illustratori ufficiali del *Corriere della Sera* e di *Internazionale*, in Italia, e, in Francia per *Les Echos* e *Le Monde*. Collabora con case editrici italiane e straniere. Le sue illustrazioni appaiono in esposizioni, personali e non, in Italia e all'estero. Appassionata di *outsider art*, ha curato l'albo per bambini *Giovan Battista!* sull'artista di Art Brut Giovanni Battista Podestà, unica pubblicazione in Italia sul genere. Nel 2010 ha realizzato 36 illustrazioni dal titolo *Disegni per versi ispirati alla Divina Commedia*, editi dalla Galleria Spazio Papel di Milano. È docente presso l'Istituto Europeo di Design di Milano. www.chiaradattola.com

PUNTI VENDITA

Trova *Hystrio* nella tua città:

Ancona
Librerie Feltrinelli
c.so G. Garibaldi 35
tel. 071 2073943

Bari
La Feltrinelli Libri e Musica
via Melo da Bari 119
tel. 080 5207511

Benevento
Libreria Masone
via dei Rettori 73/F
tel. 0824 317109

Bologna
Libreria Ibs
via Rizzoli 18
tel. 051 220310

Librerie Feltrinelli
p.zza Ravegnana 1
tel. 051 266891

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

Brescia
La Feltrinelli Libri e Musica
corso Zanardelli 3
tel. 030 3757077

Catania
La Feltrinelli Libri e Musica
via Etnea 285
tel. 095 3529001

Cosenza
Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

Librerie Feltrinelli
corso Mazzini 86
tel. 0984 27216

Ferrara
Libreria Ibs
piazza Trento e Trieste (Palazzo San Crispino)
tel. 0532 241604

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

Firenze
Libreria Ibs
via dé Cerretani 16/R
tel. 055 287339

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

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

Lecce
Librerie Feltrinelli
via Templari 9
tel. 0832 279476

Mantova
Libreria Ibs
via Verdi 50
tel. 0376 288751

Mestre
La Feltrinelli Libri e Musica
piazza XXVII Ottobre 1
tel. 041 2381311

Milano
Abook Piccolo Piccolo Teatro Grassi
via Rovello 2
tel. 02 72333504

Anteo Service
via Milazzo 9
tel. 02 6597732

Joo Distribuzione
via Argelati 35
tel. 02 4980167

La Feltrinelli Libri e Musica
c.so Buenos Aires 33/35
tel. 02 2023361

La Feltrinelli Libri e Musica
piazza Piemonte 1
tel. 02 433541

Librerie Feltrinelli
via U. Foscolo 1/3
tel. 02 86996897

Librerie Feltrinelli
corso XXII Marzo 4
tel. 02 5456476

Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Libreria Popolare
via Tadino 18
tel. 02 29513268

Libreria Puccini
c.so Buenos Aires 42
tel. 02 2047917

Modena
La Feltrinelli Librerie
via C. Battisti 17
tel. 059 222868

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

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cappella Vecchia 3
tel. 081 2405401

Librerie Feltrinelli
via T. D'Aquino 70
tel. 081 5521436

Padova
Librerie Feltrinelli
via S. Francesco 7
tel. 049 8754630

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

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cavour 133
tel. 091 781291

Parma
La Feltrinelli Libri e Musica
Strada Farini 17
tel. 0521 237492

Pescara
La Feltrinelli Librerie
via Trento angolo via Milano
tel. 085 292389

Pisa
Librerie Feltrinelli
corso Italia 50
tel. 050 47072

Ravenna
Librerie Feltrinelli
via Diaz 14
tel. 0544 34535

Rimini
Librerie Feltrinelli
largo Giulio Cesare 4 (angolo corso Augusto)
tel. 0541 788090

Roma
La Feltrinelli Libri e Musica
l.go Torre Argentina 11
tel. 06 68663001

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

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

Siracusa
Libreria Gabò
corso Matteotti 38
tel. 0931 66255

Torino
Libreria Comunardi
via Conte Giambattista Bogino 2
tel. 011 19785465

Librerie Feltrinelli
p.zza Castello 19
tel. 011 541627

Trento
La Rivisteria
via San Vigilio 23
tel. 0461 986075

Treviso
La Feltrinelli Librerie
via Antonio Canova 2
tel. 0422 590430

Verona
La Feltrinelli Libri e Musica
via Quattro Spade 2
tel. 045 809081

Vicenza
Galla Libreria
corso Palladio 12
tel. 0444 225200

AMAT da 40 anni

la macchina dei sogni delle Marche

Chi l'ha detto che il teatro
rispecchia la vita?
L'assurdità di una simile affermazione
non ha bisogno di essere dimostrata.
Il teatro nasconde la vita,
la fa dimenticare.
È il premio serale che l'uomo
dà alla sua fatica diurna.
Il teatro mostra all'uomo ciò che
l'uomo desidera e la vita non gli dà.
Il teatro è un sogno.

[Alberto Savinio]

con il contributo di

REGIONE MARCHE

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

AMAT 40

associazione
marchigiana
attività teatrali

Ancona
Palazzo delle Marche
Piazza Cavour, 23
60121 Ancona (AN)
uffici 071 2075880
biglietteria 071 2072439
www.amatmarche.net

In collaborazione con i Comuni di

Amandola, Ancona, Ascoli Piceno, Cagli, Caldarola, Camerino, Campofilone
Castelbellino, Castignano, Cerreto d'Esi, Chiaravalle, Civitanova Marche
Corinaldo, Cossignano, Esanatoglia, Fabriano, Falconara Marittima, Falerone
Fano, Fermo, Gagliole, Gradara, Grottammare, Grottazzolina, Jesi, Loreto
Macerata, Macerata Feltria, Magliano di Tenna, Matelica, Mogliano, Mondavio
Monsampolo del Tronto, Montappone, Monte Rinaldo, Monte Urano
Montecarotto, Montegiorgio, Montegranaro, Montemarciano, Offagna, Offida
Osimo, Ostra, Ostra Vetere, Pedaso, Pesaro, Petritoli, Pollenza, Polverigi
Porto Recanati, Porto Sant'Elpidio, Porto San Giorgio, Recanati, Ripatransone
San Benedetto del Tronto, San Costanzo, San Ginesio, San Lorenzo in Campo
San Severino Marche, Sant'Elpidio a Mare, Senigallia, Serra San Quirico
Sirolo, Spinetoli, Tolentino, Treia, Urbania, Urbino, Urbisaglia

AD: Elkon - FI

WONDERLAND

Cchiù scuru di mezzanotti un po' fari

di
Damiano Bruè
Daniele Ciprì
Nicola Ragone

regia **Daniele Ciprì**

scene **Fabrizio Lupo**

costumi **Grazia Colombini**

musiche originali eseguite dal vivo
Stefano Bollani

con
Gino Carista
Giacomo Civiletti
Stanley Okey Igbokwe
Francesca Inaudi
Lorenzo Lavia
Nicola Nocella
Sara Putignano
Francesco Scimemi
Mauro Spitaleri

e con **Stefano Bollani**

ISSN 1121-2691

Bolzano, Teatro Comunale
Dal 3 al 6 novembre, ore 20.30 (domenica ore 16.00)

www.teatro-bolzano.it

teatro stabile
di bolzano