

teatromondo
EDIMBURGO
AVIGNONE
ALMADA
SAN PIETROBURGO
SLOVACCHIA

testo: STABAT MATER
di Livia Ferracchiati

speciale
BIENNALE TEATRO

DOSSIER:
SCENOGRAFIA 3.0

nati ieri / critiche / biblioteca / società teatrale

ANNO XXX 4/2017 OTTOBRE-DICEMBRE

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, CO.MA 1, LO.MI.

EURO 10

WWW.HYSTRIO.IT

STAGIONE
2017|18

PICCOLO
TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA



Massini/Tiezzi
Freud
o l'interpretazione dei sogni

Teatro Strehler
23 gennaio
11 marzo 2018
In abbonamento

scene Marco Rossi
costumi Gianluca Sbicca
luci Gianni Pollini
produzione Piccolo Teatro
di Milano - Teatro d'Europa

con (in ordine alfabetico) Umberto Ceriani,
Nicola Ciffoni, Marco Foschi, Giovanni Franzoni,
Elena Ghiaurov, Fabrizio Gifuni, Alessandra Gigli,
Giulia Lazzarini, Sergio Leone, David Meden,
Valentina Picello, Sandra Toffolatti, Debora Zuin

Biglietteria Teatro Strehler largo Greppi - M2 Lanza
da lunedì a sabato 9.45/18.45, domenica 13/18.30, festivi chiuso.
Biglietteria telefonica 02.42.411.889

Pubblico organizzato
Promozione Pubblico e Proposte Culturali
Informazioni e prenotazioni tel. 02.72.333216

#piccoloteatro



piccoloteatro.org

2 vetrina

Venezia: nove registe per una Biennale — di Claudia Cannella, Sara Chiappori, Roberto Canziani, Laura Bevione, Emilio Nigro e Alessandro Iachino
John Malkovich e le cattive sirene dell'ideologia — di Roberto Canziani

12 teatromondo

Buon compleanno, Edimburgo! Settanta volte festival — di Maggie Rose
Avignone, la Città dei Papi palcoscenico di intrighi — di Gherardo Vitali Rosati
Almada, tra Europa e America — di Tommaso Chimenti
San Pietroburgo: la rivoluzione del contemporaneo — di Mara Serina
Slovacchia: lungo il Danubio attraverso muri e confini — di Franco Ungaro

24 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

25 dossier

Scenografia 3.0 — a cura di Francesca Serrazanetti e Vittorio Fiore, con interventi di Katrin Brack, Pierluigi Salvadeo, Bibiana Borzi, Silvia Cattodoro, Giuseppe Montemagno, Mario Bianchi, Roberto Rizzente, Annamaria Monteverdi, Renzo Francabandera, Bjørn Laursen, Margherita Palli, Paolo Fantin, Maurizio Balò, Maria Spazzi, Davide Petullà, Pierfrancesco Giannangeli, Giacomo Andrico, Alessandro Chiti, Roberto Crea, Fabrizio Crisafulli, Daniela Dal Cin, Emanuela Dall'Aglio, Simone Mannino, Carmine Maringola, Pierluigi Pizzi, Marco Rossi, Luca Ruzza e Carlo Sala.

56 nati ieri

I protagonisti della giovane scena/52: Premio Scenario — di Claudia Cannella

58 critiche

Tutte le recensioni dai festival estivi

88 lirica

Da Turandot a Venere, l'Opera è donna

— di Francesco Tei, Pierfrancesco Giannangeli, Mario Bianchi e Nicola Viesti

90 exit

Addio a Peter Hall, Jeanne Moreau, Sam Shepard, Roberto Guicciardini, Gastone Moschin e Paolo Villaggio — di Ilaria Angelone, Chiara Viviani e Roberto Rizzente

92 testi

Stabat Mater — di Livia Ferracchiati, Premio Hystrio-Scritture di Scena 2017

114 biblioteca

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

118 la società teatrale

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

Venezia: nove registe per una Biennale

Il primo anno di direzione di Antonio Latella è stato dedicato a indagare l'evoluzione di processi creativi e di linguaggi su una scena europea declinata al femminile. In cartellone nove artiste per diciannove spettacoli.

di Claudia Cannella, Sara Chiappori, Roberto Canziani, Laura Bevione, Emilio Nigro



È stata nel segno di una forte progettualità la Biennale Teatro 2017, intitolata *Atto primo: Regista*. Non più vetrina di quanto c'è "di meglio" sulla scena nazionale e internazionale, ma luogo di conoscenza e studio di quanto e di chi, pur acclamato sulla scena europea, in Italia non ha ancora messo piede. Tante "prime volte", dunque. Tutte sotto il comune denominatore dell'indagine di processi creativi e di linguaggio in continua metamorfosi. Caratteristica, secondo il direttore Antonio Latella, più presente nel mondo della regia al femminile. Nove le artiste convocate, ciascuna con una mini-personale composta dai 2 ai 4 spettacoli (unica eccezione Maja Kleczewska, insignita del Leone d'argento, presente con un solo titolo). Esto-

nia (Ene-Liis Semper), Francia (Nathalie Béasse), Germania (Anna-Sophie Mahler e Claudia Bauer), Italia (Maria Grazia Cipriani e Livia Ferracchiati), Olanda (Suzan Boogaardt e Bianca Van der Schoot) e Polonia (Maja Kleczewska) i Paesi rappresentati. Nella stessa direzione di approfondimento laboratoriale "a tema" anche le masterclass della Biennale College, di cui metà delle registe era anche docente. Ma chi sono le nove signore della scena europea sbarcate in Laguna la scorsa estate? Eccole.

Claudia Bauer

Stivaletti neri alla caviglia da cowboy e inseparabile cagnetta, Claudia Bauer arriva all'incontro un po' trafelata. Ha appena finito di sistemare il piano luci di *Der Menschen Feind*,

suo secondo spettacolo al debutto quella sera. Si capisce subito che è una forza della natura, unica regista "pura" (ovvero senza una sua compagnia o teatro di riferimento) di questa Biennale, i cui spettacoli sono regolarmente ospitati nei più importanti teatri tedeschi (89/90 invitato al Theatertreffen 2016). Esordisce dicendo che voleva fare l'attrice, ma che dopo soltanto un anno venne sbattuta fuori dalla scuola di recitazione del Mozarteum di Salisburgo, perché rifiutava di cercare in se stessa le motivazioni psicologiche del personaggio. Per lei recitare aveva essenzialmente una componente ludica. Insomma Stanislavskij non era la sua passione... «perché devo pensare alla morte del mio gatto per esprimere il dolore di un personaggio?».

Poi vede uno spettacolo di Kantor, scopre maschere, pupazzi, musica e capisce che è così il teatro che vuole fare. «Mi sono presto resa conto che non mi bastava una semplice rappresentazione della realtà. I miei mondi mostruosi avevano bisogno di una forma più forte. Marionette. Maschere. Coro. Danza. Video». E il mescolamento di codici rimane una delle caratteristiche del suo fare regia, in debito sì con la grande tradizione dei classici, ma rigenerata con uno sguardo contemporaneo. A partire dal 1991, negli anni berlinesi della sua formazione alla Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch", la bavarese Claudia, classe 1966, abita vicino alla Volksbühne, che diventa il suo teatro di riferimento. Lì vede gli spettacoli di Frank Castorf e di René Pollesch, che in qualche modo saranno i suoi maestri ispiratori. In entrambi gli spettacoli visti alla Biennale tutti questi riferimenti emergono chiaramente.

Und dann di Wolfram Holl, nato a Lipsia (Germania Est) nel 1986, infanzia pre e post caduta del muro intrisa di *Ostalgie*, le viene commissionato dal Leipzig Schauspiel nel 2013. La pièce all'inizio non piace né a lei né ai suoi attori. «Ci sembrava l'ennesimo testo sulla retorica della riunificazione tedesca e sulla nostalgia del muro». Ambientato nei casermoni di una città dell'est, è un flusso di coscienza lirico, di struggente bellezza, senza personaggi, in cui si parla di due bambini, di un padre assente, disoccupato e alcolizzato, di una madre scomparsa, probabilmente morta. Ben presto però quel testo, così dolente e malinconico, intriso di ripetizioni "infantili", come quell'*und dann* (e poi...), che dà il ritmo di una favola tenera e triste, conquista regista e attori. C'è dentro lo smarrimento della fine di un mondo sì brutto e coercitivo (ecco la *Ostalgie*), ma anche "rassicurante", dove tutti sapevano cosa fare e la sopravvivenza era garantita. Bauer crea una scenografia molto "Volksbühne", una scatola-casa abitata da quattro eccellenti attori con grandi maschere infantili che, muovendosi come pesci in un acquario, compiono piccoli e ripetitivi rituali domestici, con il padre presente solo in video. Galleggiano come palombari in un mondo nuovo a loro sconosciuto (lo Stato "bambino" nato dalla riunificazione tedesca), la parola è separata dall'azione, tanta biomeccanica alla base delle prove. «Non voglio vedere a teatro una rappresentazione pura del mondo esterno – dice – bensì il mondo degli incubi che si consuma dietro le facciate, gli abissi che si na-

scondono dietro le facce degli uomini».

Tutto diverso è *Der Menschen Feind*, acidula riscrittura del *Misanthropo* molieriano da parte di Peter Licht, prodotto da Theater Basel. Non portano maschere i personaggi perché sono maschere essi stessi, campionario grottesco di una classe sociale sempre più narcisistica e autoreferenziale, hipster danarosi che sparano contro il capitalismo e il liberismo economico sorseggiando champagne ai loro party, nei salotti e nelle saune, dove tutti si chiamano con irritanti diminutivi. Alceste è un disadattato, odia quel mondo, forse anche perché, pur analizzandone con lucidità le magagne, vorrebbe, senza riuscirci, farne parte. La scena, prima disadorna e poi salotto metropolitano, si fa contenitore di un linguaggio diversissimo da *Und dann*. Tanto là era conciso, ellittico, poetico, quanto qui è ipertrofico, perversamente sofisticato, con frequenti spostamenti nella metateatralità in virtù di attori che entrano ed escono dai personaggi provocando esilaranti siparietti, mentre si mettono e tolgono parruccone settecentesche antifilologiche e assai grottesche. Un'artista, la Bauer, che ci piacerebbe rivedere sui nostri palcoscenici. *Claudia Cannella*

Nathalie Béasse

Non per farne necessariamente una questione di genere, ma ci pare evidente che lo specifico teatrale della francese Nathalie Béasse sia un femminile irrequieto e selvatico. Una forma di resistenza al maschile del *logos* in nome della potenza germinatrice dell'immaginazione, dell'associazione libera, della sintassi ribelle alle grammatiche codificate. La sua stessa formazione, cominciata nelle Belle Arti ad Angers con interessi poi diramati tra cinema e fotografia, certifica uno spirito curioso e poco ortodosso, sensibile all'osmosi tra i linguaggi e le contaminazioni materiche. Le interessa lo spazio separato del palcoscenico, ma ci arriva dopo drastiche immersioni nella realtà, sperimentazioni *site specific* legate all'urbanistica e, per contrappasso, esplorazioni di paesaggi resistenti all'antropizzazione dove mettersi in sintonia con la spontaneità primordiale del vegetale e dell'animale. Le interessa il laboratorio maniacale dell'attore al massimo del professionismo, ma va a cercare il senso del suo lavoro mettendosi alla prova in situazioni delicate, come le carceri e le periferie. Alla Biennale, Béasse ha presentato quattro spettacoli, in ordine cronologico invertito,

dal più recente, *Le bruit des arbres qui tombent* (2017) al più lontano nel tempo, *Happy Child* (2008), passando per *Roses* (2014) e *Tout semblait immobile* (2013). Scelta anomala, ma illuminante, a raccontare un percorso creativo programmaticamente aperto intorno a temi ricorrenti come ossessioni: l'infanzia, la famiglia e, a contenerle, la madre di tutte le madri, la natura, con tutto quello che comporta di benevolo, misterioso e tremendo. «Come addentrarsi in un bosco, attraversarlo scavando sentieri», ha detto a proposito di questa personale veneziana durante l'incontro pubblico con Claudia Cannella e Federico Bellini.

Decisamente più autrice che semplice regista dei propri lavori che non possono prescindere dall'eccezionalità dei suoi attori, riuniti in una compagnia multietnica e affiatata come una tribù, Béasse lavora per accumulo e sottrazione, sprofondando nell'oscuro e risalendo in leggerezza. Cerca e spesso trova la grazia dell'imperfezione, interroga la fragilità, si salva con l'ironia senza abusarne. Ci sono segni che tornano in tutti i lavori, gli alberi, i sassi, la terra, gli animali impagliati, le lacrime, di volta in volta pronti a innescare micce metaforiche diverse, ma sempre in cerca della stessa vibrazione segreta dentro un'estetica solo apparentemente dimesa. E se in *Le bruit des arbres qui tombent*, il perturbante prologo con grande telo nero fatto danzare dai quattro attori sulle note dell'*Adagietto* della *Quinta* di Mahler riavvolge come in un grembo la poesia sghemba e feroce di un ritratto di famiglia tra genealogie bibliche e rituali strappi generazionali, miseri interni domestici e ipotesi di fuga, anche in *Happy Child* la famiglia, o meglio l'infanzia, sono al centro di una partitu-





ra molto fisica, più pop, ma altrettanto implacabile nello scavare l'ingombrante vuoto generato dall'assenza di padri a cui, proprio perché assenti, è impossibile ribellarsi. Tra l'uno e l'altro spettacolo sono passati undici anni, ma è chiaro come la scrittura scenica di Béasse incalzi gli stessi turbamenti, le stesse memorie primarie.

Ambizioso, forse non del tutto riuscito, ma certamente non banale è *Roses*, dove la Guerra delle Due Rose evocata dal titolo fa da ponte con lo shakespeariano Riccardo III, personaggio in cerca di un attore che lo interpreti in una riduzione a pranzo di famiglia di una tragedia non tanto sul potere, quanto su una stirpe avvelenata di cui evidenziare geometrie perverse e reciproche dipendenze patologiche. A contare non sono i titoli, le ambizioni, la corona, tutti si chiamano per nome, ma tutti si chiamano Riccardo o Edoardo e quindi come la mettiamo? Ognuno di loro porta in sé una quota mostruosa, nessuno si salva.

Parte con passo ludico ma solo per poi affacciarsi sull'abisso, *Tout semblait immobile*, che comincia come una sgangherata conferenza di tre studiosi sul tema della fiaba e si trasforma in un bosco notturno nel quale è inevitabile smarrirsi fino al suo punto più impenetrabile. Nonostante i sassi che ci lasciamo dietro, come Pollicino anche noi abbiamo perso la strada. La minaccia dell'ignoto è la nostra maledizione e la nostra salvezza, sembra dirci Béasse. Dal labirinto della vita non si esce, ma la tragedia umana non esclude lampi di luce nella selva oscura. Sara Chiappori

Suzan Boogaerdt e Bianca Van der Schoot

Sono le uniche due registe di questa Biennale anche presenti in scena come performer. E che performer! Aldilà che piaccia o no il tipo di "teatro" che fanno, sono davvero formidabili. Per rigore, intelligenza scenica, presenza performativa e un sano spirito di provocazione, che martella lo spettatore con i ritmi indiatolati di un inquietante *peep-show* (*Bimbo*) o con le lentezze estenuanti e impassibili di quella specie di parodia di una *soap-opera* che è *Hideous (wo)men*.

Suzan Boogaerdt e Bianca Van der Schoot, entrambe classe 1974, olandesi, lavorano insieme dal 2000. Il Toneelgroep Oostpool di Arnhem la loro casa, ma di recente sono anche entrate a far parte del Teatro di Rotterdam, mentre imminente è la loro residenza alla Volksbühne di Berlino con Susanne Kennedy. I due lavori che hanno presentato alla Biennale fanno parte del progetto *Visual Statements*, composto di spettacoli e installazioni sul ruolo sempre più invasivo dell'immagine nella società contemporanea e sulla conseguente desertificazione del reale. Fino a trasformare la realtà stessa in immagine mediatica. Guy Debord e Jean Baudrillard i loro riferimenti, forse un po' datati, ma certo pertinenti. Dividono molto, senza sfumature, tra entusiasti e insofferenti. Ma credo che anche questo sia il loro obiettivo.

Entriamo al Teatro alle Tese per l'atteso *Bimbo*, che in slang olandese significa «donna bella e scema», e già siamo spiazzati. Sedia-mo su due file, cento spettatori a replica, a perimetro di un rettangolo-ring in cui, alle nostre spalle, si svolge la performance, ri-

presa in diretta e trasmessa su grandi schermi davanti a noi. Dove guardare? Comodamente davanti o scomodamente dietro? L'asettica e rassicurante, per quanto disgustosa, rappresentazione della realtà "ritagliata" nel video o il *backstage*, ovvero la realtà, dove le cinque straordinarie performer, a ritmi insostenibili, si cambiano continuamente per poi presentarsi davanti alla telecamera? Indossano maschere in lattice, pesante trucco posticcio, si cospargono di materie sintetiche a simulare vari tipi di secrezioni, scopano o si fanno scopare da bambolotti gonfiabili, le identità sessuali si confondono tra modello Barbie, sado-maso e transgender. Ci mettiamo davanti all'immaginario che la società ha della donna e che le donne stesse hanno di loro: raccapricciante. E la ripetizione ossessiva di gesti e musiche in *loop* è parte del contenuto. È la pornografia del gesto e dello sguardo.

In *Hideous (wo)man*, sviluppato in collaborazione con la regista Susanne Kennedy, cambiano completamente i ritmi, ma ricorrono alcuni stilemi. «È un'installazione radicale – dicono – con personaggi iperrealistici che indossano maschere di lattice muovendosi su un palco girevole: il deserto del reale. In questo spettacolo giochiamo con tutti gli aspetti attraverso i quali ogni persona rappresenta la sua identità. Imitazione e rappresentazione sono temi importanti del nostro lavoro». Su quella pedana rotante tripartita ha luogo una sorta di telenovela con personaggi dalle maschere inespressive e dalla "recitazione" impassibile. Siamo in uno studio televisivo, la storia è giusto un pretesto per interrogarsi sulla natura virtuale dei rapporti umani e sulla (im)possibile ricerca di un'identità che vada oltre il simulacro mediatico. Rocco è uno stilista ambito eroticamente dalla fidanzata Angel e dalla rivale Brooke; al terzetto si aggiungono i genitori di Angel: un padre ostile e una madre favorevole alle nozze. Nel corso di una performance dai ritmi volutamente estenuanti, i personaggi si sdoppiano e si moltiplicano fino a trasformarsi tutti in Angel, passando, attraverso porticine, da un ambiente all'altro della pedana girevole (un salotto, un angolo-bar e una sorta di pianerottolo piastrellato di rosa). Fra trucidi omicidi, masturbazioni di gruppo, brandelli di carne sanguinolenta estratti dalle vagine di corpi plastificati, le identità si sovrappongono e si

frantumano in una sarabanda surreal-kitsch, che potrebbe ricordare un Copi esasperato all'ennesima potenza. È di scena un mondo alla rovescia, il nostro, in cui le immagini non servono più a raccontare la realtà, ma si fanno esse stesse, pericolosamente, realtà. E le persone non vivono, ma recitano la propria esistenza, imitando la vita. Davvero radicale. *Claudia Cannella*

Maria Grazia Cipriani

Svagata, leggera, Maria Grazia Cipriani ha una grazia tutta sua nell'aprire, moltiplicare e complicare le finestre del discorso, allorché le si chiede, semplicemente, di ripercorrere la storia del Teatro Del Carretto. Teatro suo e di Graziano Gregori, con cui lo ha fondato a Lucca nel 1983, ma anche dei tanti collaboratori che assieme a loro hanno continuato a preservare il segno originale di questa *factory* toscana. Artigianato, cura del dettaglio, intuizione. Come è giusto che sia in questa regione italiana che ha dato alle fiabe un grande contributo, ben oltre Collodi.

Proprio come questa bottega d'arte teatrale, collocata da sempre nel lucchese Teatro del Giglio, sembra non aver rinunciato mai a quel lavoro sul fiabesco inteso come principio onirico, marchingegno di sorprese, armadio di meraviglie e di orrori. Quello da cui nasceva, quasi 35 anni fa era una originale *Biancaneve*. All'opposto della dolciastra icona disneyana, la *Biancaneve* del Carretto era animata da un principio perturbatore, sicuramente debitore a Freud e Bettelheim. Ma si manifestava in scena attraverso un teatro di automi, figure e una sola attrice (a impersonare la Matrigna, da sempre Maria Teresa Elena). Un gioco tra gigantografia e miniatura, con nani a grandezza naturale, che sul loro tandem a sette posti, con sette fioche lanterne, entrano pedalando in scena. «Non avevamo niente - ricorda Cipriani - neanche una lira, solo il nostro capitale umano. Graziano, poco più di vent'anni, con la sua bravura di illustratore e la maestria delle sue mani. E io, con la mia voglia di buttarmi nell'abisso. Non sapevamo quale teatro ci sarebbe piaciuto fare, sapevamo però quello che non ci piaceva: il teatro della chiacchiera». Dopo pochi mesi dal debutto, *Biancaneve* sarà già contesa dal Festival d'Avignon e dal Festival d'Automne parigino e finirà poi, per trent'anni, nei più bei teatri del mondo. Portandosi dietro le sue folate di Puccini, Sibelius, Men-

delsohn, e l'Humperdinck di *Hansel e Gretel* (che poi sempre dei fratelli Grimm è).

Alla Biennale - sussurriamolo con pudore - Cipriani è la decana tra le registe che Antonio Latella ha selezionato. Ma l'aver attraversato, senza deragliare mai, decenni così turbolenti, non solo per il teatro, le dà la sicurezza per riproporre in ogni suo spettacolo quel manifesto d'arte di cui *Biancaneve* era stata la prima stesura, un contenitore di segni destinati a durare. La maschera. La struttura di legno con ante e pertugi. Il flusso musicale. Via via sono poi state altre fiabe, *Bella e la Bestia*, *Pinocchio*, la *Metamorfosi* kafkiana, oppure miti, *Iliade*, *Odissea*, o grandi capitoli shakespeariani, *Romeo e Giulietta*, *Amleto*, *Sogno di una notte di mezza estate*, un lungo libro di racconti, le tavole in movimento di un'unica complessa storia. Che al proprio centro mantiene il principio della creazione: una vita da dare a creature: «Nove mesi impiego per portare a termine una produzione: è il tempo che ci vuole per fare un figlio». Le tre produzioni riallestite a Venezia, miravano a cogliere l'intero arco trentennale. Al più recente *Mille e una notte* (2014, dove il sottofondo che ci turba come spettatori è l'atavico, millenario perpetrarsi della violenza sul corpo femminile), il trittico aggiungeva l'intermedio *Pinocchio* (2006) anch'esso, a mezza strada, con i suoi corpi umani e le maschere animali, e il legno del burattino che diventa bambino, cioè carne d'attore (degnò d'ammirazione nel suo lavoro pinocchiesco, resta il bravo Giandomenico Cupaiolo). «A volte l'intuizione è tutto, se diventa metodo. Così il Puccini di *Babbino caro* cantato dalla

Callas, mi fece subito pensare alla chiave per leggere dentro il libro di Collodi i suoi troppi misteri: l'anelito al padre assente, l'aspirazione alta, a un babbino celeste. Perché, vedete, nel nostro *Pinocchio*, Geppetto proprio non c'è, e quel burattino che diventa un bravo ragazzino è il simbolo del teatro che, se perde l'arte, diventa una cosa qualsiasi, quotidiana, comune». *Roberto Canziani*

Livia Ferracchiati

Ferracchiati è la figura più giovane tra quelle che Latella ha scelto per la sua Biennale "di regia". Ha trentadue anni. Teatralmente è anche la più ingenua, la più immediata. I suoi sono spettacoli semplici. A volte si tratta di composizioni e realizzazioni di gruppo, lineari, come sono le sue parole. Forse perché, a differenza delle altre registe invitate a Venezia, Ferracchiati non è una "signora del teatro". E ci tiene a dirlo. Livia Ferracchiati lo racconta ai *media* senza malizia, senza scalpori, ed enuncia un semplice dato di fatto: la sua identità di genere è maschile. Anche se il nome e il corpo sono femminili. Transessuale si dovrebbe dire, se all'opinione pubblica la parola non facesse paura. A volte basta poco per arrivare alla soluzione. Se al posto di Livia scrivo Liv, siamo a posto perché nel gioco di prestigio svanisce anche la questione di genere. Però i nomi non sono le cose, e nemmeno le persone a cui si riferiscono. Così Livia Ferracchiati ha dovuto mettere in piedi addirittura una trilogia per portare allo scoperto la questione. Cruciale, tra le tante su cui ruota il discorso civile odierno, anche quello teatrale.





«Avevo l'urgenza di parlarne - spiega - perché si tratta di tematiche molto conosciute, ma conosciute molto male. Tematiche in cui un articolo o una desinenza - la a al posto della o - fanno la differenza. La transizione ha un forte impatto sul sentire comune: un uomo, si dice, è diventato donna, o viceversa. A me pare sbagliato puntare i riflettori solo sulla transizione, perché maschio o femmina non si diventa. Dell'una o dell'altra identità ci si riappropria, spesso attraverso percorsi lunghi, dolorosi, che alla fine permettono di scoprire la propria identità di genere».

Elaborata con la compagnia che ha fondato nel 2015, The Baby Walk, sostenuta produttivamente dal Teatro Stabile dell'Umbria, la *Trilogia sull'identità* comprende *Peter Pan guarda sotto le gonne* (2015), *Stabat Mater* (2017, Premio Hystrio - Scritture di Scena, vedi testo a pagina 92) e il recente *Come un eschimese in Amazzonia* (2017, il primo studio ha vinto il Premio Scenario, il debutto è previsto a dicembre).

«Siamo partiti dall'intuizione che ciò che J.B. Barrie racconta nel *Peter Pan* e la situazione dei bambini transgender ci fossero delle cose in comune. C'è una frase che il Corvo Salomone rivolge al piccolo protagonista: "tu sei mezzo e mezzo", non esattamente un uccello, ma nemmeno completamente un bambino. Ci abbiamo trovato una coincidenza con la condizione in cui vivono i bambini transgender. Capita di pensare all'identità di genere come una questione adulta: ma nei bambini comincia a formarsi verso i 3 anni». Da questo nucleo, con la tenerezza dei giochi da ragazzini nel parco, ha preso le mosse *Peter Pan guarda sotto le gonne*. Ed è anche da là che viene il nome alla compagnia, The Baby Walk: la passeggiata dei piccoli, come la chiama Barrie nel romanzo sui giardini di Kensington.

Dice di non voler fare autobiografia, Ferracchiati, ma poi è inevitabile riferire a lui (a lei) le storie che racconta. *Stabat Mater* mette a

fuoco un'età più adulta, parla di un (di una) trentenne e della sua riluttanza ad «assumersi la responsabilità di essere quello che è, di dirlo agli altri, alla famiglia, alla madre che incombe gigantesca sulla vita del protagonista». Lo fa anzi letteralmente, invadendo la scena col un primissimo piano materno, che sorveglia la scena dall'enorme schermo (interpretazione memorabile, questa, di Laura Marinoni).

Prima della *Trilogia*, Ferracchiati nata nella provincia umbra e cresciuta tra Roma (La Sapienza) e Milano (la "Paolo Grassi" e la sua tribù di amici), aveva dedicato a Todi, la sua città natale, un acidulo ritratto documentario, anche questo presentato a Venezia. Attraverso le storie di un'altra tribù di amici e molte interviste videoregistrate lo spettacolo, andava a indagare ciò che non si può, o non si dovrebbe poter fare in provincia: *Todi is a small town in the center of Italy* (2016). Il piacere arguto del titolo, quel surplus di ironia che dava lo spunto anche un precedente lavoro, *Ti auguro un fidanzato come Nanni Moretti*. Roberto Canziani

Maja Kleczewska

Nel panorama teatrale - ma in generale nell'ambiente politico-sociale - fortemente "mascolinizzato" della Polonia post-comunista, Maja Kleczewska spicca come un fiore, raro e prezioso ma tutt'altro che fragile. Nata nel 1973 a Varsavia - dove si laurea in psicologia - frequenta il corso di regia presso la Scuola di Regia dell'Accademia Teatrale della capitale e prosegue poi i propri studi all'Accademia del Teatro Nazionale di Cracovia. In questa città, al teatro Slowacki, avviene anche, nel 2000, il suo debutto alla regia, con *Jordan*, di Anne Reynolds e Moira Buffini.

Nel 2002 la regista vive un'esperienza significativa lavorando al teatro Szaniawski di Walbrzych, ex città mineraria prostrata da diffusa disoccupazione e conseguenziali povertà e depressione. Kleczewska mette in scena *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Ken Kesey, chiedendo ad alcuni abitanti della città di partecipare allo spettacolo, aggiungendovi così potente realismo e sconvolgente credibilità. Una scelta esemplare dell'originale poetica che Kleczewska allora inizia ad abbozzare, rifacendosi anche a una drammaturga che non tarderà ad allestire, vale a dire Sarah Kane. Dalla tormentata autrice inglese, la determinata regista polac-

ca trae la consapevolezza dell'imprescindibile funzione politica del proprio lavoro, affermando: «sono responsabile di tutto ciò che avviene nel mondo. È questo il tipo di consapevolezza che oggi deve possedere il teatro; e nient'altro».

Una lucidità di analisi della realtà che la circonda è evidente anche negli allestimenti shakespeariani, a partire dal lodato *Macbeth*, messo in scena nel 2004 al Teatro Kochanowski di Opole, fino, due anni dopo, al *Sogno di una notte di mezza estate* per lo Sary Teatr di Cracovia. Uno spettacolo in cui mette a frutto l'esperienza compiuta negli anni precedenti quale assistente di Krzysztof Warlikowski, regista di punta di quella generazione di cinquantenni fedeli eppure anche orgogliosamente fedifraghi alla strada segnata da maestri quale Krystian Lupa. Analogamente, pur imparando molto da Warlikowski, Kleczewska elabora infatti una poetica caratterizzata «dalla convergenza tra la trattazione di brucianti tematiche di attualità e il brillante lavoro sull'attore, al quale richiede un'alta adesione emotiva», che le è valsa il Leone d'Argento per l'innovazione teatrale. E, a Venezia, Kleczewska ha portato il suo spettacolo più recente, *The Rage (La rabbia)* di Elfriede Jelinek, autrice di cui la regista ha già messo in scena ben tre testi: un'affinità germinata dalla comune convinzione che il teatro debba essere "urgente" e "necessario".

The Rage è stato scritto da Jelinek dopo l'attentato alla redazione di *Charlie Hebdo* e, afferma la regista polacca, si tratta di un testo che «riguarda la fine del mondo». E aggiunge: «il tempo in cui viviamo possiede qualcosa di speciale. Jelinek cerca di confrontarsi col presente, di catturarlo. Credo che riconoscere questo nuovo mondo sia la sfida più grande per il teatro e per l'arte in generale. Come descrivere una rivoluzione che sta avvenendo sotto i nostri occhi, inosservata e quasi casualmente». La difficoltà a comprendere quanto succede nel nostro presente e il prevalere di istinti primordiali e di sentimenti confusi sull'indispensabile razionalità sono oggettivati sul palcoscenico dalla coesistenza di più spazi scenici – uno studio televisivo suddiviso in varie postazioni topiche, dal salotto per i dibattiti alla postazione per la conduttrice del tg - e dalla moltiplicazione dei punti di vista – due ampi schermi, posti in alto sui lati del proscenio,

mostrano, in diretta, un canale *all-news*, ovvero quanto avviene sul palco. Viene rappresentata, nelle sue manifestazioni così come nei suoi effetti, la rabbia del titolo, quella «del terrorista, di quelli che si sentono indifesi, dei politici di destra, degli antichi eroi e la nostra rabbia privata». Rabbia apparentemente stemperata nel lungo monologo finale, che annulla il generale senso di *horror*

vacui che percorre lo spettacolo e che è generato dalla sostanziale incapacità di analizzare il presente: qui è l'Europa stessa ad ammettere il sostanziale fallimento del proprio modello di organizzazione culturale-politico-sociale. Una resa incondizionata di fronte a una rivoluzione che non si riesce – o non si vuole – comprendere e dunque affrontare.
Laura Bevione

BIENNALE COLLEGE/1

Destino tragico e scelte radicali Amy Winehouse ispira le masterclass

You Know I'm No Good: già il titolo delle masterclass della Biennale College, preso in prestito da una canzone di Amy Winehouse, rivela la commistione di consapevolezza e fatalità che ha segnato le donne a cui gli esiti finali sono ispirati. L'invito di Antonio Latella a riflettere su «coloro che volontariamente hanno scelto prima del tempo di dare addio alla vita o di rifiutare la carriera artistica» si è tradotto in dieci giorni di lavoro e in sette creazioni presentate negli spazi delle Sale d'Armi dell'Arsenale. Ad accogliere il pubblico nel foyer è una gondola in cartone, esito installativo del laboratorio di scenografia tenuto da **Katrin Brack**; il trasporto dell'oggetto verso l'Arsenale, così come altri momenti del laboratorio, è stato l'occasione per i partecipanti di animare le calli indossando gonne scure e un caschetto di capelli corvini, un *look* ispirato a Charlotte Posenenske. Un polimorfismo ibrido è la cifra che ha contraddistinto le performance: se Unica Zürn è tratteggiata - nell'esito del laboratorio condotto da **Letizia Russo** e **Franco Visioli** - attraverso l'esecuzione *live* di una partitura di suoni distorti, accompagnata dalla lettura di stralci del racconto autobiografico *L'uomo nel gelsomino*, la figura di Jean Seberg è invece restituita dai partecipanti al workshop di **Nathalie Béasse** in un'alternanza di coreografie e confessioni al microfono, che sovrappongono la biografia dell'attrice a quella degli stessi performer in scena (nella foto). Nel laboratorio condotto da **Simone Derai** e dedicato a Marilyn Monroe, i giovanissimi attori scolpiscono con tenui movimenti lo sfrangiarsi dell'eros nel dolore, mentre il racconto dell'infanzia della diva è presagio di una futura solitudine. Un identico destino di emarginazione traspare dal ritratto che di Amy Winehouse compie il gruppo diretto da **Maria Grazia Cipriani**: all'interno di un perimetro di bottiglie di whisky, Amy è una donna ammutolita la cui voce risuona soltanto nelle canzoni. Il workshop di **Suzan Boogaerd** e **Bianca Van der Schoot** ha trasposto con vertiginosa coerenza l'opera di Lee Lozano: l'azione di volontaria esclusione dalla società compiuta dall'artista americana è reso dall'assenza di qualsiasi interprete, mentre una voce registrata descrive lo spazio scenico, abitato soltanto dagli effetti personali dei performer. È tuttavia con una gioia malinconica che la maratona si conclude: **Anna-Sophie Mahler** restituisce l'atmosfera di *Perché il bambino cuoce nella polenta* di Aglaja Veteranyi, offrendo al pubblico un frammento di teatro musicale nel quale attori e polistrumentisti danno vita al circo in cui si ambienta il romanzo. Le traiettorie percorse da questa Biennale Teatro hanno trovato sistematizzazione in una serie di *Endnotes*: i contributi firmati dai partecipanti al workshop di critica condotto da **Roberta Ferraresi**, stampati e raccolti in cartelle messe a disposizione del pubblico. **Alessandro Iachino**





Anna-Sophie Mahler

Del concetto e della pratica di rappresentazione, l'ultimo trentennio si è caratterizzato per un'azione centrifuga tesa a mettere in crisi l'identità di attore per lasciare unico responsabile della scena l'artista, di nome e di fatto. Una parola da accostare strettamente ad Anna-Sophie Mahler, regista, ma anche musicista, tedesca di origine, svizzera di adozione. Trentasei anni appena e il piglio autorevole, il fare determinato, il pensiero chiaro ed eclettico. Armonia e sincope, come una musica, quella musica fondamentale dei suoi studi ed elemento costante delle sue opere teatrali. E una dolcezza ad amalgamare come soluzione carezzevole: tutto ciò tradotto in scena da strutture e poetiche salde - di consapevolezza dello spazio scenico "utilizzato" come uno strumento conosciuto a perfezione - e al tempo stesso evase da contaminazioni rapsodiche, strabordanti, prettamente teatrali per immagine, costruzione attoriale, soluzioni, originalità visiva e testuale e l'approdo a creare un rapporto multiforme con la platea. A innestare un linguaggio formale, plastico, sull'assenza di semantica propria del lessico musicale.

Si diploma in conservatorio con l'ambizione di diventare una cantante lirica. Per sorte e circostanze, intraprende la strada della regia diventando assistente di Christoph Marthaler al Festspielhaus di Bayreuth. Lavora otto

anni alla produzione e alle riprese di *Tristan und Isolde* trovandosi, dopo due anni, l'unica responsabile per la regia, data l'assenza di Marthaler. Esperienza da cui creerà il lavoro *Tristan oder Isolde*, di scena alla Biennale, messo su con la sua compagnia Capri-connection, il cui originale nome si deve a quello di un bar di Basilea sede d'incontri informali del gruppo artistico. «Un'esperienza catartica» rivela, un modo per liberarsi e al tempo stesso "fermare" il vissuto creativo e personale degli otto anni passati a occuparsi di *Tristan und Isolde* wagneriano. E fotografare al contempo una società tedesca attuale, in spaccati domestici e d'interazione sociale estetizzandone riflessioni e quotidianità. Scandendo con inserti musicali e destinando l'approdo alla ricomposizione di scene e suggerimenti frammentari e non consequenziali. Il proprio punto di vista che si fa motivo di ascolto e visione comune, risultato di un processo creativo non regolato, che parte da domande precise «che influenza può avere su di noi la mitologia dell'amore romantico? È indispensabile? Esistono alternative? Cosa resta dell'Ottocento nel ventunesimo secolo?».

E del processo creativo da cui prendono vita i suoi lavori dice: «l'importante è sapere di essere un gruppo. Un noi. Lo sviluppo deve essere plurale. Molto diverso da qualcosa di pianificato. Si parte da un'idea, interrogata con implicazioni di linguaggio musicale, per capire cioè quanto possa essere indagata con la musica. Si collezionano poi documenti, si studia. Un tema suggerisce innumerevoli percorsi e non sappiamo dove si va a finire. La cosa fondamentale è cosa viene fuori, senza prevederlo o premeditarlo. In gruppo c'è lo stesso livello di ascolto e partecipazione di ognuno, non sono direttiva». Un'indagine per oggettivare il tema, per renderlo familiare attraverso il linguaggio documentaristico e sublimarlo con le partiture musicali, drammaturgiche e di scene. Determinando il ricreare d'un'infatuazione non immediatamente scoccata con lo spettatore, ma per la quale affezionarsi e farsi rapire da un fare innovativo e policromatico, pur radicato nella tradizione.

L'interesse non per la visione, ma per cosa scaturisce da questa nell'intimità di chi l'osserva. In *Alla fine del mare*, il pretesto è la crisi dei rifugiati siriani e cosa ha determinato nella società tedesca, divisa tra paura e spi-

rito solidale. «Il film di Federico Fellini *E la nave va* mi ha dato l'ispirazione per ritrarre la società europea come una specie di decadente coro lirico che comunica soltanto attraverso il canto. Mentre i rifugiati, gli "altri", possono solo parlare. Queste due forme di espressione sono condannate a non capirsi mai del tutto e questo, a mio avviso, è il problema centrale che attraversa tutti i conflitti del presente». Giocando con una formalizzazione estetizzata, volutamente ottocentesca, l'opera si sviluppa in ritratti di scene corali in antitesi ad azioni duali e assoli: la tematica, politicamente calda, si esplicita in un felliniano carosello di personaggi e caricature, in cui la metafora è la chiave di chiarificazione dell'attuale. Con l'ironia a esorcizzare e la musica a dire senza parole. *Emilio Nigro*

Ene-Liis Semper

Nata nel 1969 a Tallin, nella piccola Estonia, Ene-Liis Semper già era stata alla Biennale di Venezia, ma nella sezione Arte, nel 2001, ospite sia del padiglione del proprio Paese, sia della mostra *Platea dell'umanità*, curata da Harald Szeeman. Sì, perché Ene-Liis ha conquistato fama prima come *video-maker* e soltanto in seguito quale regista teatrale, malgrado le due discipline non siano mai state realmente separate, nella sua formazione così come nel suo percorso professionale. Diplomata in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Tallin, nei primi anni 2000 Semper è «un'attiva artista concettuale», ospite con i propri video di mostre di arte contemporanea in tutto il mondo. Ma, anche durante quegli anni di viaggi vorticosi, la regista non abbandona il teatro così come, ora, non rinuncia alla video-arte. In comune teatro e video hanno il processo della "composizione", ossia della disposizione di elementi eterogenei, quali immagini, luci, corpi, arredi, musiche, ecc. La differenza, invece, consiste nella qualità e nella quantità del "tempo" - parola chiave della poetica della regista estone - che la loro concreta realizzazione richiede. In primo luogo, dice Semper, «a teatro gli artisti trascorrono molto tempo insieme»: la sua compagnia, Theatre N099, fondata nel 2004 insieme al marito Tiit Ojasoo, è abituata a dedicare un tempo dilatato alla preparazione dei nuovi spettacoli - almeno due mesi - ed è rafforzata dalla pratica quotidiana del lavoro comune, che assicura relazioni serene e di reciproca fiducia fra gli artisti coin-

volti. L'obiettivo è quello di «concentrarsi l'uno sull'altro», evitando egocentrismi e protagonismi e imparando a «reagire l'uno ai movimenti dell'altro». Un complesso di persone obbligate a interagire positivamente fra loro e nel quale la regista ha, necessariamente, un ruolo non paritario, poiché «qualcuno deve prendersi la responsabilità e portare il tutto fino in fondo».

Ed Ene-Liis Semper non si ritrae davanti alle responsabilità – spesso condivise col marito, anche lui regista – e con fermezza persegue la propria concezione di un teatro che non sia mero intrattenimento – a questo scopo, afferma provocatoriamente, risultano di gran lunga più efficaci alcune serie televisive – bensì mezzo per accompagnare lo spettatore in luoghi sconosciuti, in cui egli possa godere di un'“illuminazione”, ovvero «comprendere qualcosa di nuovo del proprio essere creatura umana». Tale concezione giustifica l'accentuata dilatazione del tempo della messa in scena: «anche tre ore a teatro possono essere importanti e la gente deve avere la possibilità di goderselo». Il tempo è, nondimeno, un concetto flessibile e aleatorio per Semper, come testimonia la scelta di numerare tutti gli spettacoli della compagnia, innescando un esiziale conto alla rovescia, da N099 verso N000. Così i due lavori presentati a Venezia, intitolati rispettivamente *N043 Filth* e *N042 El Dorado: The Clown's Raid of Destruction*, creati «l'uno dopo l'altro, in rapida sequenza», tanto da scrivere una riflessione coesa sul costante riapparire di istinti primordiali di sopravvivenza, vittoriosi sulla “civile” necessità di instaurare relazioni non interessate con gli altri. Nel primo gli attori abitano una sorta di gabbia in plexiglass, che li separa dalla platea, riempita di fango, la “sporizia” cui allude il titolo, esplicita metafora di quel male polimorfo in cui l'umanità tenta, sovente invano, di non precipitare. Pochissimo testo, a vantaggio di un'accentuata fisicità e di una dilatazione temporale data non tanto dal rallentamento delle azioni bensì dalla loro iterazione. Gli attori, poi, non incarnano personaggi, bensì agiscono quali figurine, epitomi tridimensionali di un'umanità dimentica delle conquiste della civiltà: diligenti interpreti di *slapstick* ovvero clown, come i protagonisti di *El Dorado* che condivide molte delle peculiarità di *Filth*. Ispirato al romanzo *Daimon* dell'argentino Abel Posse – che Semper ricorda di avere letto a vent'an-

ni e di averlo ripreso poiché «l'uomo fa sempre gli stessi sbagli» – lo spettacolo riflette di nuovo «su come siamo noi oggi in quanto esseri umani». In entrambi i lavori, un'indagine non tanto sulla violenza che, più o meno sotterranea, percorre il nostro presente, quanto sulla difficoltà dello stare insieme, realtà ineluttabile eppure inficiata da avidità e atavico istinto di sopravvivenza. *Laura Bevione*

In apertura, *The Rage*, regia di Maja Kleczewska; a pag. 3, *Und dann*, regia di Claudia Bauer; a pag. 4, *Tout semblait immobile*, regia di Nathalie Béasse (foto: Wilfried Thierry); a pag. 5, *Bimbo*, regia di Suzan Boogaerdt e Bianca Van der Schoot; a pag. 6, da sinistra a destra, in ordine di apparizione alla Biennale, Maja Kleczewska, Ene-Liis Semper, Nathalie Béasse, Maria Grazia Cipriani, Livia Ferracchiati, Anna-Sophie Mahler, Suzan Boogaerdt e Bianca Van der Schoot, Claudia Bauer; nella pagina precedente *N043 Filth*, regia di Ene-Liis Semper.

BIENNALE COLLEGE/2

Leonardo Lidi vince con *Spettri* il bando per registi under 30

È per la «pericolosità» di uno «spiazzamento che sposta la visione su personaggi esemplari entrati nell'immaginario archetipico di tutto il teatro del Novecento» che **Leonardo Lidi** è risultato vincitore del bando della Biennale College riservato ai registi under 30 (123 partecipanti, 30 ammessi alla seconda fase e 6 finalisti), voluto dal direttore Antonio Latella per offrire a un giovane talento l'opportunità, assai rara nel sistema teatrale italiano, di misurarsi con un vero sostegno produttivo e artistico (110mila euro e tutoraggio dello stesso Latella). Il primo studio di *Spettri* (nella foto), presentato durante la maratona al Teatro alle Tese insieme agli altri cinque progetti finalisti e destinato a farsi spettacolo compiuto alla Biennale 2018, rivela del regista piacentino la già matura capacità di affrontare una pietra miliare della letteratura teatrale, filtrandola attraverso uno sguardo fortemente autoriale. Amplificando alcuni dettagli del dramma - dalla rilevanza dell'elemento acquatico alla malattia di Osvald - Lidi trasfigura il dramma di Henrik Ibsen in una partitura per voce sola; quattro attori di cristallino talento (Michele Di Mauro, Christian La Rosa, Mariano Pirrello e Ilaria Matilde Vigna), seduti su una panca al centro di una scena vuota, abitano uno spazio onirico con pochi, misurati movimenti. Quasi speculare alla regia di Lidi è invece il segno che **Fabio Condemni** imprime al suo adattamento dello *Jacob Von Gunten* di Robert Walser: *Il sonno del calligrafo*, che ha ricevuto una menzione speciale, colpisce per una direzione quasi “coreografica” degli interpreti, nonché per le intuizioni visive.

È in un set fotografico che **Filippo Renda** ambienta *Closer*, il dramma di Patrick Marber noto soprattutto nella versione cinematografica firmata da Mike Nichols: le relazioni tra due coppie in una Londra livida sono qui rese attraverso una cifra asettica, che smorza il carnale *jeu de massacre* del testo attraverso soluzioni prossemiche. Tra mute figure mascherate in sontuosi costumi si muove invece Francesco Sferrazza Papa, protagonista del *Nikola Tesla* scritto e diretto da **Jacopo Squizzato**: su un palco dominato da un'imponente *Tesla coil*, la biografia dello scienziato serbo è tradotta in una drammaturgia dall'impianto canonico, che mira a indagare limiti e sensi delle scoperte scientifiche o della creazione artistica. **Francesca Caprioli** affronta con *È un continente perduto* il romanzo di Jonathan Coe *La casa del sonno*, fondendo i molteplici piani temporali della vicenda in una drammaturgia stratificata e in un'azione scenica a tratti confusa, dove si affastellano fin troppi segni. *Furore - Dopo la fine* di **Maria Chiara Cavazoni Pederzini** affida invece alla musica, eseguita *live*, e a una recitazione enfatica la creazione di un microcosmo post-apocalittico, dove la parola è urlata e a esplodere con essa sono i miti e le idiosincrasie della contemporaneità. **Alessandro Iachino**



John Malkovich e le cattive sirene dell'ideologia

L'interesse per lo scrittore e attivista politico argentino Ernesto Sabato scopre un diverso volto in John Malkovich, l'attore americano che si è sempre dichiarato allergico a politica e religione. Qui, però, in gioco c'è l'essere umano. E allora...

di Roberto Canziani

Sarebbe stato facile, e giornalisticamente opportuno, fare le solite domande. Quanto ha imparato dell'Italia e degli italiani? Che cosa le hanno insegnato i grandi con cui ha lavorato: Antonioni, Bertolucci, la Cavani? Quali soddisfazioni dà mettersi a fare l'imprenditore e sviluppare in Toscana, a Prato, linee d'abbigliamento e

residenze di *charme*? O addirittura dipingere? Io invece volevo domandare altro.

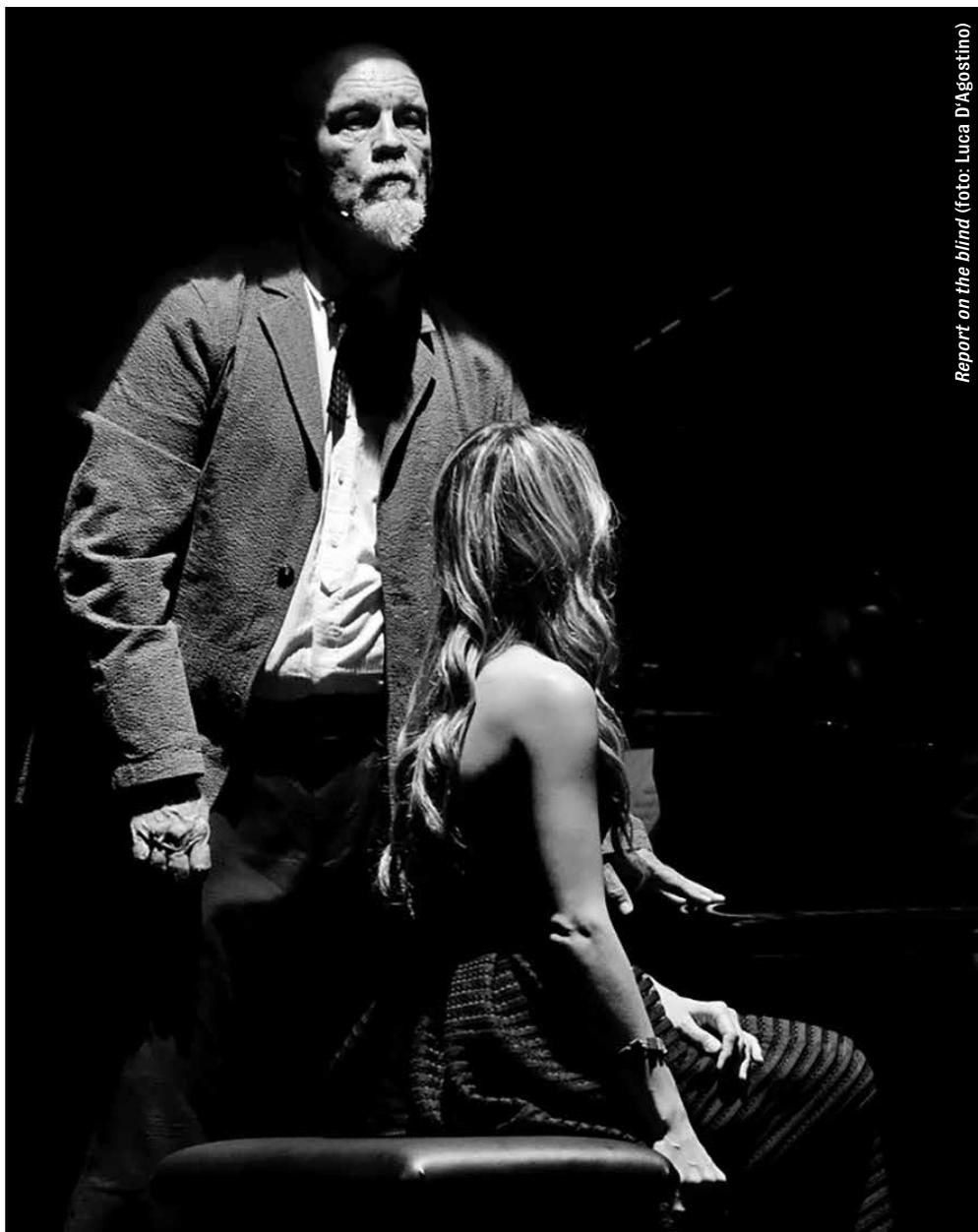
John Malkovich è a Bologna, sceso da poco dall'aereo che lo ha portato nel nostro Paese. Il micro-tour italiano prevede due date. Una è Forlì per Emilia Romagna Festival, e l'altra è Cividale del Friuli, dove lo aspetta Mittelfest. Ha scelto lui stesso *location* un po' defilate.

Il titolo che, oltre al suo nome, rappresenta ovunque un motivo di richiamo è *Report on the blind*. Una decina di pagine allucinate dello scrittore argentino Ernesto Sabato, in cui la sua voce è accompagnata dal pianoforte. Questo era ciò che mi interessava. E magari interessa anche i nostri lettori.

Sopra eroi e tombe

C'è chi sostiene autorevolmente che Sabato, scomparso nel 2011, sia stato la voce più incisiva della contemporanea letteratura sudamericana, "l'ultimo classico". Decisivo inoltre è l'impulso che Sabato ha dato all'avvio della Commissione per l'indagine sui *desaparecidos* e alla realizzazione del documento che ne sancisce l'esito terribile: *Nunca más*, mai più. Malkovich ha stretto un rapporto forte con la scrittura di Sabato, l'ha tenuta in serbo per anni e ora, in un momento in cui venti autoritari e integralismi ideologici ricominciano a circolare, accompagnato da una pianista, legge in tutto il mondo alcune pagine tratte da *Sopra eroi e tombe*, il romanzo scritto da Sabato nei primi anni Sessanta. Su questo volevo interrogare l'attore hollywoodiano che, dice la leggenda, non vota alle elezioni dal 1972.

«La leggenda è vera – conferma – il 1972 è l'ultimo anno in cui ho espresso un mio voto politico: ero ventenne. Poi mi sono sempre tenuto accuratamente lontano dalle ideologie. Non sceglierei mai di portare in palcoscenico o sullo schermo un lavoro per la sua componente politica. Non sono credente, ma non ho nulla contro chi condivide un'ideologia o una religione. Però nei confronti di entrambe la mia posizione è la stessa: penso abbiano prodotto un sacco di danni, davvero incalcolabili. Purtroppo la gente se lo dimentica troppo spesso. La mia posizione può essere considerata una filosofia. Magari un lusso. Sono consapevole del fatto che non tutti possano permettersela, perché a volte siamo costretti a scegliere da che parte stare. Ma si tratta di discorsi da cui mi tengo lontano. A me interessano gli esseri umani: che cosa hanno pensato, come hanno agito, soprattutto che bellezza sono riusciti a creare, a dispetto di tutti i loro limiti».



Report on the blind (foto: Luca D'Agostino)

Sembra non voler scendere più in profondità, Malkovich. Ma la repulsione nei confronti delle ideologie e il giudizio sferzante sulle religioni è qualcosa che lo accomuna a Harold Pinter. Nonostante le posizioni, molto, molto differenti. Quando gli faccio quel nome gli occhi cominciano a farsi attenti. Lo sguardo speciale, su cui tanto ha giocato il suo *appeal* cinematografico – dall'irresistibile Valmont in *Le relazioni pericolose*, all'ambiguo Port Moresby di *Il tè nel deserto*, fino al suo futuristico doppio in *Essere John Malkovich* – quello sguardo che sembra rovistarti dentro, ha un inatteso brillio. Mi dico: non ci potrebbe essere distanza maggiore tra l'attivismo politico dell'ultimo Pinter e il neo-conservatorismo accreditato pubblicamente a Malkovich. Eppure...

Essere Malkovich, essere Pinter

«Ho conosciuto Harold di persona – precisa – e ho avuto sempre grande rispetto per i suoi scritti e per le sue opinioni. Ho messo in scena un numero enorme dei suoi testi, la maggior parte come regista, meno spesso come interprete. Non sempre sono stato esattamente d'accordo con lui, ma adesso, vedendo le cose a ritroso, penso proprio che avrei dovuto esserlo».

È stupefacente che sia lui a dirlo. Il Malkovich di cui si ricorda un'infelice uscita, ma più di vent'anni fa, sulla pena di morte. Perciò anch'io, guardando indietro, ripenso alla stranezza di quel rapporto, costruito via via nel tempo. Da quando, nell'originario Illinois, l'attore ancora giovanissimo prova a interpretare i primi, incomprensibili Pinter (il suo primo in assoluto è *L'amante*), alle regie per la Steppenwolf Theatre Company nella periferia di Chicago, dove il talentuoso John si forma professionalmente, fino all'incontro con Pinter in persona a Los Angeles quando, diretto dallo stesso autore, Malkovich è interprete dell'edizione americana di *Vecchi tempi*. Nonostante le diversità polari, resta quindi il fatto che l'attrazione è continuata nel tempo, trasformandosi in dedizione nel caso di *A celebration of Harold Pinter*.

«Julian Sands porta ancora in giro per il mon-

do questo progetto, che ci accomuna nel nome di Harold. Bisogna tornare indietro: negli ultimi anni, Pinter si era impegnato nel campo della poesia e gli era stato chiesto di recitare in pubblico le sue liriche. Purtroppo il cancro alla gola che lo avrebbe poi stroncato glielo impediva, così affidò a Julian quel compito. Sands accettò, a patto che fosse proprio l'autore a guidarlo nell'affrontare quei versi, nel come dirli ad alta voce». Accomunato dalla lunga amicizia con Sands (cresciuta a cominciare dal film *Urla del silenzio*) e dopo aver sentito la qualità di quella performance, alcuni anni dopo la scomparsa di Pinter Malkovich aveva deciso di trasformare, da regista, quell'esperienza in un vero e proprio spettacolo, che ancora svela lati poco conosciuti del Premio Nobel inglese.

«Il pubblico, che è abituato ai suoi lavori teatrali, nemmeno immagina possa esistere que-

sto Pinter "privato". Julian ha fatto un grande lavoro di scavo su quelle poesie e il risultato rafforza il mio rispetto per Harold».

Peccato che non ci sia più. Come non c'è più quell'altro straordinario "maestro" dal quale Malkovich a un certo punto confida di aver imparato non il mestiere, ma il piacere di lavorare: Marcello Mastroianni, a fianco del quale, a Ferrara, aveva girato *Al di là delle nuvole*, sfortunato film firmato a quattro mani da Antonioni e Wenders.

«Avrà avuto già settant'anni – ricorda – ed era per tutti un divo. Eppure lo trovavo così semplice, immediato, senza i vizi di questo mestiere. All'epoca avevo un temperamento abbastanza cinico. Confesso che è stato anche grazie a lui, che sono cambiato. Grazie a lui ho scoperto quanto sia importante fare un mestiere che mi piace. Un privilegio raro, che Mastroianni mi ha fatto apprezzare». ★

MITTELFEST

La voce di Ernesto Sabato, dai *desaparecidos* agli altri incubi del pensiero unico

REPORT ON THE BLIND, da Ernesto Sabato. Con John Malkovich (voce narrante), Anastasya Terenkova (pianoforte), Lana Trotošek (violino). Orchestra I Solisti Aquilani, direttore Alvis Casellati. Prod. Emilia Romagna Festival, Imola (Bo) - Ljubljana Festival - Mittelfest 2017, Cividale del Friuli (Ud). EMILIA ROMAGNA FESTIVAL, IMOLA (Bo) - MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

Tutto nasce a Firenze cinque anni fa, quando Malkovich e la pianista russa Ksenia Kogan, dopo un recital di musica e parole, scoprono che uno dei concerti di Alfred Schnittke attira entrambi irresistibilmente. Musica difficile, partitura impervia per pianoforte e orchestra, che devono inseguire le allucinazioni del compositore sovietico inviso alla burocrazia del suo Paese.

Malkovich pensa che le atmosfere del *Concerto per pianoforte e archi* (1960) si sposino benissimo con alcune pagine di Ernesto Sabato, su cui ha già messo gli occhi da anni. *Report on the blind*, il capitolo centrale di *Sopra eroi e tombe* (1961), è il rapporto paranoico di un tale che denuncia il complotto della Setta dei Ciechi, i quali vogliono impossessarsi del mondo «mediante gli incubi e le ossessioni, le pesti e le streghe, gli indovini e gli uccelli, le serpi e, in generale, tutti i mostri delle tenebre e delle caverne». Kogan suona. Malkovich, mefistofelico, impressionante, infila negli interstizi della partitura il brivido di quelle immagini paurose. L'orchestra amplifica la sensazione di un mondo dominato da un pensiero unico, inesorabile.

Alla brevissima tournée italiana, che ha portato ora Malkovich al Mittelfest di Cividale, la pianista russa non può partecipare. Ma il virtuosismo di una connazionale, Anastasya Terenkova, cerca e ritrova la stessa sintonia, e quelle note infuocate si liquefano di nuovo dentro a maledizioni che sembrano sfidare il cielo. Ha il perfetto *aplomb* del demone dell'ideologia, l'attore, che veste la sua stessa raffinata linea d'abbigliamento maschile. E non si fa scrupolo di infilarsi dietro l'orchestra o soffiare fiati infernali sul collo della musicista. Né si vergogna a istillare nel nostro cervello la sua (del protagonista del racconto, almeno) riflessione sull'esistenza di Dio. «Tre sono i casi. Primo: Dio non esiste. Secondo: certo che Dio esiste, ed è un bastardo. Terzo: Dio esiste ma si appisola ogni tanto. E noi, l'umanità, siamo i suoi incubi». **Roberto Canziani**

Buon compleanno, Edimburgo! Settanta volte festival

Edimburgo invasa dal festival. Ma anche dalle barriere di cemento anti-attentato. In un clima di allerta, i 70 anni dell'Eif, nato sotto il segno della speranza post-bellica, suonano come un auspicio. Mentre il Fringe getta uno sguardo di pace sul mondo arabo.

di Maggie Rose

Il panorama del centro di Edimburgo costellato da barriere di cemento – posate all'inizio di agosto, appena prima dell'inizio del Festival – dava l'idea del clima di allerta che si respira attualmente in Gran Bretagna. Ricorre quest'anno il 70° anniversario del Festival "ufficiale" (Eif, Edinburgh International Festival) e il direttore Fergus Lineham ha ricordato che il desiderio dei fondatori era di contribuire a sanare le ferite ancora aperte della Seconda Guerra Mondiale «realizzando una piattaforma che permettesse allo spirito umano di rifiorire»: un messaggio di fede verso l'umanità tanto più necessario in questa nostra epoca. Il Festival ormai costituisce un vero e proprio prototipo sia per le collaborazioni culturali internazionali, sia per i risultati economici – il volume d'affari superiore ai 300 milioni di euro all'anno è un traino importante per l'economia scozzese. Quest'anno, l'attenzione di Lineham è stata rivolta ai testi contemporanei, come anche alle più usuali riproposizioni di classici europei.

Eif: antenne sul presente

Tra le esperienze di maggiore spicco vi è *The divide*, del pluripremiato **Alan Ayckbourn**: una raccapricciante distopia sulla vita in Inghilterra fra un centinaio d'anni. Per parte sua, il Royal Court Theatre di Londra ha presentato sei nuove opere di giovani autori, quasi tutti provenienti da varie zone di guerra, sotto forma di *mise en espace*, seguite da dibattito. Ho avuto occasione di vedere *Bad roads* di **Nat'lya Vorozhbit** – un intenso ritratto dell'impatto fisico e psicologico della guerra su una giovane ucraina – e di sentire parlare l'autrice del suo lavoro. Documentarista, oltre che drammaturga, ha raccontato, in tono secco, quasi distaccato, le testimonianze di alcune delle donne da lei intervistate che, come la sua protagonista, si ritrovavano a commettere atti di violenza di cui loro stesse non credevano di essere capaci prima del conflitto.

Dal canto suo, la scozzese **Zinnie Harris** è presente al Festival con tre opere: *The Re-*

stless House (una reinvenzione dell'*Oresteia*), il nuovo lavoro *Meet me at Dawn* sul tema della perdita e del lutto. Sua anche una nuova versione del *Rhinoceros* (*Rinoceronti*) di Ionesco diretta dal regista turco **Murant Daltaban**: nel mondo contemporaneo, segnato dalla sensazione di perenne equilibrio sull'orlo della catastrofe, si capisce perché Harris e Daltaban abbiano scelto proprio quest'opera che debuttò a Parigi nel 1960, ambientata dall'autore rumeno in una cittadina della provincia francese. Invece l'allestimento di Tom Piper – una quantità di sedie precariamente sospese su una scena di luce accecante – crea un'atmosfera surreale, esaltata da una grande maschera a faccia di gatto indossata da un personaggio invece del comunissimo gatto della casalinga immaginato da Ionesco. Lo sfacciato ricorso ai costumi in tartan e l'altrettanto marcato accento scozzese degli attori ammicca a una "scozzesità" allusa anche dal cambio di nome del personaggio originale Béranger in quello celtico di Sean.



Nel programma lo spettacolo è definito «una nuova versione» di quello che è ormai considerato un classico del Novecento – e mi sembra lecito che l’adattatore si sia preso qualche libertà. La rinuncia all’ambientazione quotidiana tradisce, però, l’assunto centrale di Ionesco: l’affermazione delle forze anti-democratiche e l’incapacità di contrastarle da parte della gente comune possono verificarsi nella quotidianità più ordinaria. Ionesco concepì *Rinoceronti* come «un’opera anti-nazista», originante almeno in parte da quanto lui provò nel vedere le persone sedotte dall’ideologia della Guardia di Ferro, movimento nazionalista, antisemita e anticomunista che imperversò in Romania negli anni Venti-Trenta del secolo scorso. Vanno a merito di questa produzione i pungenti e arguti dialoghi “assurdisti”, con i personaggi che disputano accanitamente sulla razza del rinoceronte e sulla progressiva ascesa delle forze reazionarie. Queste ultime si materializzano sonoramente con cariche di branchi di rinoceronti via via sempre più incombenti sulla sala, associate a eventi inattesi (una grande scala a pioli precipita e si sfascia, una spessa coltre di fumo invade la scena), e – ancora più inquietante – sotto i nostri occhi i personaggi si trasformano in rinoceronti, con tanto di corazzina verde e corno sul muso. Tutti tranne Bérenger/Sean, che, nel monologo finale recitato a distanza dagli altri personaggi, appare più come una figura messianica che come una persona qualsiasi decisa ad assumersi le proprie responsabilità di cittadino. E la sua ferma intenzione di resistere alla carica dei rinoceronti diventa esplicita nella battuta finale «Non capitolero», divenuta «Non cambierò» nella versione di Harris: una palese contraddizione con il viaggio psicologico compiuto da Bérenger.

Fringe: il mondo in mutamento

Tra i temi ricorrenti al **Fringe Festival** spiccano quelli riguardanti il mondo arabo, le conseguenze della tumultuosa vicenda Brexit e le migrazioni: insomma un Fringe assai politico. Il Summerhall di Edimburgo ha quindi ospitato la terza edizione dell’Arab Arts Fo-

cus, festival organizzato al Cairo dal 2014 da D-Caf (Down Town Contemporary Arts Festival). Curata dal commediografo Ahmed El Attar, questa manifestazione promuove gli scambi interculturali, invitando produttori teatrali di tutto il mondo a vedere il meglio del teatro contemporaneo di cultura araba. Ho visto **Love is a fire** (*L’amore è un fuoco*) del siriano **Mudar Alhaggi**, prodotto dal collettivo teatrale Ma’louba attualmente in residenza in Germania presso il Theater an der Ruhr. A Summerhall, comunque, è arrivata soltanto una «versione speciale per il Fringe», come ci ha spiegato il regista Rafat Alkazout: le autorità britanniche non hanno infatti concesso il visto d’ingresso ad Alhaggi e all’attrice Amal Omran. La pièce si apre con due video: il primo con un notiziario tv da Damasco, il secondo che punta l’obbiettivo su dei gatti randagi che per strada si disputano i brandelli di un topo. In contemporanea si ascolta il dialogo tra un soldato e la sua fidanzata. Lui è appena arrivato dalla battaglia e sospetta lei di tradimento. Segue un monologo in cui la donna si interroga se restare a Damasco o partire per la Germania. Per noi in platea risulta particolarmente interessante l’idea che i personaggi hanno dell’Europa, un posto infinitamente lontano da Damasco su cui essi ripongono grandi speranze, ma al tempo stesso ignoto e anche temuto. Improvvisamente la voce fuori campo dell’autore racconta del suo esilio a Istanbul e confida che gli è impossibile terminare la pièce, al punto di lasciare i propri personaggi in una sorta di limbo, privi persino delle battute. Il seguente dialogo tragicomico tra i personaggi e il loro creatore termina con una nota di disperazione, che l’autore sintetizza in «Questo mio silenzio mi sta uccidendo». In un’intervista, Rafat Alkazout descrive la situazione dei siriani in esilio; il senso di colpa di cui parla Alhaggi, sottolinea Rafat, è comune a molti per aver abbandonato il proprio Paese, e per la propria incapacità di influire dall’esilio sulle tormentate vicende siriane.

Border tales (*Storie di confine*) – creato dal coreografo **Luca Silvestrini** e da **Protein**, la sua compagnia multietnica con base a Londra

– punta i riflettori sulla Gran Bretagna post-Brexit e sul disorientamento che molti vivono davanti alle incertezze politico-economiche e i recenti attacchi terroristici. È un lavoro cui hanno contribuito i diversi membri della compagnia (un inglese del Nord, un irlandese, una ragazza giapponese e un cinese), drammatizzando ciascuno l’esperienza del loro arrivo a Londra. La messa in discussione degli stereotipi più correnti avviene però con registro ironico. Il parlato rimane ridotto al minimo, lasciando che siano le magnifiche sequenze di danza e musica a rivelare la mutevolissima evoluzione emotiva del gruppo. A giudicare dal lungo applauso finale di una platea composta soprattutto da giovani, Silvestrini è riuscito a creare un’espressione teatrale divertente e assai fruibile pur affrontando questioni come l’identità culturale, il pregiudizio etnico e la tolleranza.

I sentimenti che pervadono il presente post-Brexit hanno trovato espressione anche in **F.E.A.R.** di **Gareth Clark** e andato in scena allo spazio Zoo: un *one-man-show* schietto, crudo e spassoso in cui un uomo di mezza età (interprete lo stesso Clark) è alle prese con la sua crisi esistenziale. Il personaggio non solo è incapace di affrontare la vecchiaia incipiente, ma neanche riesce a sopportare l’accavalarsi di notiziari sempre più drammatici: possibile guerra, attacchi terroristici, virus letali. Se da un lato l’azione scenica e la danza offrono una magistrale visione delle tempeste intime del personaggio (che a un certo punto indossa una grande maschera da coccodrillo), dall’altra il testo stracarico di bestemmie e gli espliciti riferimenti al sesso e alle funzioni corporali (la defecazione il più frequente) hanno prodotto qualche smorfia tra il pubblico.

Una compagnia di recente fondazione, **Unpolished Theatre**, ha portato invece in scena l’avvincente ritratto di un gruppo di indigenti che vivono stipati in un grattacielo popolare dell’East End di Londra. **Flesh and bone** (*Carne e ossa*) di Elliot Warren, parzialmente in versi, è inframmezzato da battute shakespeariane, allusioni alla mitologia classica ed espressioni colloquiali tipiche dell’East End – una reminiscenza della scrittura di Steven

Berkoff. Il protagonista Terence (interpretato da Warren) è un marpione di strada del Ventunesimo secolo che proclama senza vergogna le sue convinzioni razziste e misogine, ma che è pure capace di citare *Amleto*, mentre la fidanzata Kelly (Olivia Brady) fa come secondo lavoro l'operatrice di una *sex chatline* e le capita tra i clienti il suo caro nonnetto. Quando poi Kelly scopre di essere incinta, non solo viene abbandonata dal *boyfriend*, ma anche cacciata di casa dal nonno-cliente: a dimostrazione che anche tra le classi popolari qualsiasi sentimento di solidarietà è solo un ricordo del passato. In una scena piuttosto cruda che ricorda le farse di Joe Orton, lei partorisce un pallone da calcio – per gente come loro una vera e propria divinità. Nel vedere la rabbia e il disagio sociale rappresentati in questo lavoro, il pensiero è corso alla recente tragedia della Grenfell Tower. Scritta prima dell'incendio della Grenfell, l'opera di Warren di fatto dà voce agli emarginati cui i conservatori inglesi prestano così scarsa attenzione, e che si sono schierati in maggioranza a favore della Brexit.

Il programma del Traverse – fucina della nuova scrittura teatrale – comprendeva opere di autori scozzesi (e di altri che in Scozia risiedono), inseriti nel *Made in Scotland*, una vetrina finanziata dal National Theatre scozzese. La pièce **Adam** di **Frances Poet** si misura con i due temi della migrazione e del transgender, raccontando la (vera) vicenda di un giovane,

Adam Kasmiry, che sente di essere un uomo in un corpo di donna e decide di fuggire dall'Egitto e immigrare in Scozia. Il lavoro è stato diretto dalla regista e compositrice **Cora Bissett** la quale, venuta a conoscenza della vicenda di Adam, ha chiesto a Frances Poet di farne un adattamento teatrale. In scena Adam recita il suo maschile, mentre il ruolo di Adam-donna è affidato a Neshlan Caplan, che fa anche la parte della madre del giovane egiziano. Vediamo quindi l'Adam-donna che, ad Alessandria, fa delle ricerche su Google per capire meglio la propria sessualità, minaccia di amputarsi i seni e poi, al suo arrivo in Scozia, dove le autorità gli rifiutano prima il permesso di soggiorno, poi il riconoscimento del suo genere maschile. I movimenti coreografati e la musica (della celebre Jocelyn Pook) vengono giostrati con maestria, ciò che riflette la concezione di teatro-musica formulata da tempo da Cora Bissett. The Adam World Choir, composto da trans e altre persone di orientamento sessuale non-binario aggiunge *pathos* alla vicenda.

Andando ora all'**off off Fringe**, nello spazio minuscolo denominato Space, ho visto **The Sleeper** (*La cuccetta*) del giovane scrittore **Henry C. Krempels**, ancora un lavoro dedicato alla migrazione. In una breve intervista mi ha spiegato di aver voluto raccontare qualcuna delle storie, raccolte in Italia (vive fra Firenze e Londra), di immigrati illegali che hanno cercato di attraversare l'Europa.

Siamo su un treno. Una signora inglese avverte la guardia francese: è molto preoccupata – qualcuno si è nascosto nella sua cuccetta. Lo sconosciuto si materializza. È una graziosa giovane donna, probabilmente di origine africana. Ma davanti all'interrogatorio della guardia non parla. Ciò che rende lo spettacolo speciale è l'atmosfera tesa, colma di *suspence*, in cui nessuno dei tre è ciò che sembra inizialmente; molto efficace la definizione dei personaggi attraverso il loro modo di parlare e il linguaggio del corpo e soprattutto l'incontro, talvolta brutale, fra i due Europei e una persona che arriva da un altrove. Krempels ha anche diretto questo giovane e talentuoso cast.

Italiani in Scozia

La partecipazione italiana alla sezione-musica dell'Eif è stata quest'anno particolarmente significativa grazie alla presenza del **Teatro Regio di Torino** che ha portato il **Macbeth** di Verdi (regia di **Emma Dante**) e **La Bohème** (regia di **Àlex Ollé**). Gli italiani presenti al Fringe erano invece prevalentemente *standup comedians*, molti dei quali lavorano con successo a Londra: è il caso di Luca Cupani e Alex Martini. Testimonianza della nostra nuova drammaturgia, **Il principio di incertezza** di **Andrea Brunello**, adattato e diretto da Stefania Bochicchio. Ho potuto vedere questo spettacolo allo Sweets, una piccola sala nascosta dietro il palazzo del Parlamento: una quindicina di spettatori, ai quali è stato assegnato il ruolo di studenti universitari che assistono a una lezione di meccanica quantistica impartita con impeto da una certa Doctor Laura Bailey. La contagiosa erudizione della "nostra docente" (interpretata da Abi McLoughlin) si è rivelata piena di sorprese: valga per tutte il "paradosso del gatto" di Schrödinger che può essere contemporaneamente vivo e morto. Doctor Bailey illustra la lezione alla lavagna con grafici più o meno strampalati, ma si abbandona anche a un doloroso momento di confidenza raccontando della morte del figlio – ma tutti noi spettatori, proiettati tra universi infiniti, abbiamo goduto di cinquanta minuti finalmente lontani dalla pioggia e dal vento che ha imperversato sull'agosto edimburghese. ★



Nella Città dei Papi, palcoscenico di intrighi

Confermato alla direzione del Festival di Avignone fino al 2021, Olivier Py inaugura l'edizione 2017 con spettacoli che mettono al centro il legame fra teatro e potere.

di Gherardo Vitali Rosati



Sono passati quattro anni da quando Olivier Py fu chiamato a dirigere il Festival d'Avignone, a seguito di un poco felice gioco politico che fece discutere per settimane i media francesi. Prima il ministro Frédéric Mittérand non aveva riconfermato, a sorpresa, il suo mandato alla guida del Théâtre de l'Odéon, chiamando al suo posto Luc Bondy. Poi, per sedare la rivolta degli intellettuali francesi, lo stesso ministro aveva trovato questa appetitosa alternativa, a dispetto dei due direttori in carica, Hortense Archambault e Vincent Baudriller. Ora, con un secondo mandato che gli garantisce il timone del festival fino al 2021, Py torna a riflettere su quella *House of cards* del teatro aprendo la manifestazione con due spettacoli-monstre, di quasi sei ore l'uno, interamente dedicati al rapporto fra teatro e politica.

Con il suo *Les Parisiens* ci presenta un giovane regista che usa tutto il suo *charme* per sedurre chi conta e affermarsi all'Opéra di Parigi, nel mezzo di un acceso conflitto fra due aspiranti direttori del teatro. *Die Kabale der Scheinheiligen* (*La Cabala dei devoti*) è invece l'ultimo lavoro firmato da Frank Castorf come direttore artistico della Volksbühne di Berlino: dopo 25 anni, il

maestro sta ora per lasciare il posto a Chris Dercon, già alla guida della Tate Modern di Londra. La nomina è arrivata nella primavera del 2015, e appena un anno dopo ha debuttato questo suo spettacolo che rilegge il rapporto fra Molière e Luigi XIV chiamando in causa anche Bulgakov e Stalin. Difficile non pensare a riferimenti autobiografici nelle due opere che però sanno abbracciare universi più vasti, grazie a uno sguardo ampio e sapiente, e a una costruzione registica in entrambi i casi potente e innovativa.

Ironico, ritmato, spesso cinico, *Les Parisiens* sembra a tratti una confessione intima di Py. Il giovane Aurelien, spumeggiante di vitalità nell'interpretazione di Emilien Diard-Detœuf, brucia le tappe proprio come il suo autore. Omosessuale dichiarato, Py racconta un mondo di (quasi) soli uomini, dove le relazioni sessuali – mai nascoste sulla scena, ma sempre leggere e prive di voyeurismo – smuovono gran parte delle decisioni. Si scopre presto che i due rivali dell'Opéra hanno avuto una turbinosa storia in passato, mentre il potente direttore d'orchestra Milo Venstein (l'ottimo Jean Alibert) non esita a portarsi a letto il giovane Aurelien. Ma tutto è un gioco in questo esilarante spettacolo che sfugge ogni tipo di retorica. Geniale la sce-

nografia di Pierre-André Weitz, che riproduce la facciata di un grande palazzo parigino. Ben più fosche le tinte di *Die Kabale*. Il gigantesco spazio scenico, appena illuminato, è occupato da un carro dei comici, con annesso un mini-palcoscenico, e da due baldacchini, chiusi da ricche tende. Il *fil rouge* è *La vita del Signor de Molière*, il romanzo in cui Bulgakov si rispecchiava nel commediografo francese, soprattutto per il suo complesso rapporto con l'autorità. In scena, lo scrittore russo (Sophie Rois) lascia presto il posto ai suoi personaggi, a partire da Molière, un Alexander Scheer sempre capace di catalizzare l'attenzione del pubblico. Gli attori, però, spesso scompaiono dentro i baldacchini o in fondo all'enorme spazio scenico, e vediamo gran parte dello spettacolo attraverso le riprese *live* proiettate su un grande schermo. Non mancano scene semi-improvvisate in cui si parla dello stesso regista Frank Castorf: Scheer ne fa una esilarante e affettuosa parodia, mentre Jean-Damien Barbin chiede due secondi di silenzio per ricordare il suo allontanamento dalla Volksbühne.

Si è aperto così un festival che ha ospitato grandi maestri internazionali, a partire dal giapponese Satoshi Miyagi con il suo *Antigone*, che fonde i versi di Sofocle con coreografie tradizionali e momenti di teatro fisico. Non è mancato Guy Cassiers con due spettacoli: *Le sec et l'humide* (*Il secco e l'umido*), dal saggio di Jonathan Littell, e *Grensgeval* (*Borderline*), tratto da *Le supplici* di Elfriede Jelinek. L'australiano Simone Stone ha presentato *Ibsen Huis*, un'opera contemporanea basata su situazioni e personaggi di diversi testi di Ibsen, ambientati in una casa vacanze. Fra i grandi nomi anche Katie Mitchell, con *Le serve* di Genet, e per la danza Israel Galvan con *Fiesta*. Molto rappresentata l'Italia: in cartellone c'era Emma Dante con *Bestie di scena*, Antonio Latella con *Santa Estasi*, e Ambra Senatore con *Scena madre*. Ma, come sempre, a riscaldare l'atmosfera di Avignone erano i 1.500 eventi del Festival Off, fra cui non sono mancati registi di prestigio come Pierre Notte e Daniel Mesguich. ★

Il palcoscenico di Almada sospeso tra Europa e America

Da trentaquattro anni la città sulla sponda del Tago, di fronte a Lisbona, è luogo d'incontro tra teatro portoghese e internazionale. Gli europei Peeping Tom, Marthaler, Delbono, Vişniec, l'argentino Bernardo Cappa, tra gli ospiti di quest'anno.

di Tommaso Chimenti



Dalla banchina di cemento dove attraccano le piccole imbarcazioni puoi vedere questa collina, un dorso di balena che sembra spuntare dall'acqua. Un monumento in ferro battuto arrugginito, con due occhi picassiani fuori asse, la esaltano. Almada – dall'altra parte rispetto a Lisbona dell'ultimo tratto del grande fiume Tejo, per noi Tago, quando ormai è pronto per lanciarsi nel freddo oceano Atlantico – è collegata con la città di Pessoa, amata dal nostro Tabucchi, attraverso il 25 Aprile, un ponte di cavi d'acciaio rosso che lo fanno assomigliare a quello di San Francisco. Rosso, come l'appartenenza politica di questa città dove gli operai, so-

prattutto quelli navali (e i *docks* abbandonati lungo la riva stanno lì a testimoniare il loro passato fatto di mani, cavi, polpastrelli incalliti e metallo), erano in prima linea a protestare e a non chinare la testa, nemmeno sotto la dittatura di Salazar. In alto svetta, all'altezza di centodieci metri sopra quattro grandi colonne, il Cristo Redentore, copia di quello di Rio de Janeiro.

La vista è superlativa, il vento scompiglia, le piccole onde travolgono, con il loro incresparsi di bianco, il blu del fiume che si infrange con l'azzurro del mare. In questo quartiere al di là dell'acqua, da trentaquattro anni, si svolge uno dei festival di teatro più importanti del Portogallo: il Festival de

Almada è diretto da Rodrigo Francisco, regista quarantenne, allievo di Joaquim Benite (al quale è dedicato il teatro principale della cittadina), con uno spiccato amore per l'Italia; ha infatti studiato a Napoli, e il suo perfetto italiano lo testimonia, mentre la sua compagna è sarda. Una folta comunità di italiani bazzicano attorno a questa rassegna che si svolge su più piani, ventisette spettacoli di teatro, quattro di teatro ragazzi, tredici concerti, in più luoghi di questo vitale *barrio*: il Teatro-Estúdio António Assunção, il Fórum Romeu Correia, la Escola Antonio Francisco da Costa, il fulcro centrale – il Teatro Municipal Joaquim Benite, l'Incrível Almadense, la Casa da Cerca (una struttura bianca in stile sudamericano con affaccio sul ponte), ma anche nella stessa Lisbona con il Teatro Taborda, il Teatro Nacional Dona Maria II, il meraviglioso Centro Cultural de Belém accanto al monumentale Padrão dos Descobrimentos.

Operai senza tute blu

Molti spettacoli portoghesi ma altrettante finestre aperte su quello che si muove nel teatro internazionale: dalla Norvegia *Hedda Gabler*, diretta e interpretata da Juni Dahr, per l'Italia Pippo Delbono con *Vangelo*, dall'Argentina *Svaboda* di Bernardo Cappa, dalla Francia il colorato e fangoso *Bigre - mélo burlesque* di Pierre Guillois con la Compagnia Le Fils du Grand Réseau e *Bovary* a cura del Théâtre de la Bastille, dal Belgio *Rumeur et petits jours* di Raoul Collectif e *Moeder* dei Peeping Tom, dalla Romania *Ricardo III* *està proibido*, testo scritto e diretto da Matei Vişniec e prodotto dal Teatro Nazionale di Cluj, dall'Inghilterra *Golem* del gruppo 1927, per la Svizzera *Une île flottante* di Christoph Marthaler, da Israele la danza di Tamir Ginz e della sua Compagnia Kamea in *Neverland*. Parole agili, sentimenti calorosi. Qui il vento non manca mai, è protagonista e presenza costante. Abbiamo seguito dieci giorni del festival tra *bacalau*, *pasteis de nata* e *fado* e ci siamo portati nel bagaglio di ritorno molte suggestioni pulsanti, immagini forti, impronte frizzanti, guizzi scenici da ricordare.

Almada, dicevamo, quartiere di lavoratori. Le rivalse e le questioni sindacali, barricate e di protesta sono sublimite, portandole all'essenza amniotica e viscerale di un teatro fisico miscelato a una danza dalle sfumature pastello, in **Operários** di Miguel Moreira e Romeu Runa, del gruppo lusitano **Útero**. L'acqua è l'elemento dominante, acqua a secchiare a scuotere un gommone, acqua per andare alla deriva, acqua da un imbuto, acqua sul pavimento a scivolarci sopra nudi, acqua per nuotare, acqua per boccheggiare, acqua per annegare. È la similitudine con il mondo operaio socialista di rose rosse naufragato in nome del libero mercato, della globalizzazione, degli esuberanti, dei licenziamenti, della crisi mondiale.

Questi *operários* sono burattini interrotti e senza più abiti, senza tute blu, rimasti nudi di fronte al mondo, schiacciati da un legno gigante che li sopprime invece che tenerli a galla, una trave che tanto assomiglia a un chiodo della croce di Cristo. Un uomo in giacca e cravatta, il manager dello smistamento dei capitali e delle risorse, si aggira con una pila, un fascio di luce come quello di Diogene. Miguel Moreira, attore carnale, enfatico e potente, è un antieroe caravaggesco, una figura di Goya, che fatica a muoversi, ora impantanato con un piede in un secchio, ora remando senza più un'onda, un mare, un porto davanti a sé. Tragico e lucido, debordante e ludico, il nostro toro da corrida è infilzato mentre, attorno, luccichini e coriandoli vengono sparati a immortalare un'installazione di corpi, una composizione pittorica, divenuta poltiglia come carta immersa in uno stagno, che tanto sa di sconfitta, di disfatta generazionale.

Relazioni primarie e borderline

Secondo passaggio all'interno dei grovigli emotivi, dell'argomento famiglia, per il teatro danza dei **Peeping Tom** che, dopo *Vader*, il padre, intaccano il concetto della **Moeder**, la madre. La coreografa-drammaturga Gabriela Carrizo, con il suo saldo gruppo di danzatori, abbina una scena di quiete alla successiva di inquietante tempesta, frantumando la riflessione sul tema in illogici incubi che sembrano usciti da un dipinto di Bosch. Una madre muore in questa camera, prima esala i suoi 21 grammi per poi divenire incubatrice e generatrice di angosce, tremori, *horror* e *splatter*, dove il sangue abbonda, esonda dai quadri appesi in

una serie di immagini visionarie, allarmanti ma di raffinata pulizia estetica e onirica, dove le peggiori paure si fanno concrete, pennellando la figura matriarcale tra il sublime e il terrificante.

Ancora di relazioni *borderline* si tratta in **Svaboda di Bernardo Cappa** – in russo significa libertà – dal sapore argentino di quella *pampa* che non perdona, distesa di verde dove uomini e animali vivono fianco e fianco e dove il filo che lega vita e morte è sottilissimo. Un triangolo pericoloso, un intreccio tra un avvocato metropolitano e una coppia d'immigrati russi arrivati nella campagna argentina per cercare quella fortuna e quella libertà che non avevano nella terra di Putin. Ad accoglierli però è stata soltanto altra miseria. Una loro vacca, cercando anch'essa la libertà, si è scontrata, morendo, con un furgone, sfasciandolo, del cliente dell'avvocato che adesso cerca un risarcimento patrimoniale del danno. L'avvocato prova repulsione e attrazione, come nella famosa figura geometrica delle Bermuda, per quella campagna ruvida e rozza e sterminata e per la coppia alla quale deve far firmare i documenti. Ma qui vigono altre regole, la crudeltà e la ferocia sono elementi naturali di un regresso dell'uomo da cittadino a rurale, senza fronzoli, dove le buone maniere non servono, in un'atmosfera immobile, sospesa fuori dalla realtà civile, nella quale, tra rassegnazione e accettazione, hai l'impressione che potrebbe accadere qualsiasi di-

savventura.

Che il pezzo d'acqua tra Almada e Lisbona sia tempestoso è pacifico, con l'acqua dolce che si mischia a quella salata. Tema perfetto per la *Tempesta* shakespeariana qui tradotta in **Tempestade** a cura della giovane formazione lusitana diretta da João Garcia Miguel, che, dalla sua nascita, lavora sul Bardo affrontando, e frullando, *Lear*, *Romeo e Giulietta* e *Amleto* con ampi inserti di contemporaneo. Ai piedi di un fondale con increspature d'alluminio, quello per rivestire chi ha subito gravi ustioni, una vasca dove galleggiano centinaia di piccole candele. Il caldo sprigionato è da *Fahrenheit 451* dove un impianto di sedie scolastiche ci portano direttamente nelle fauci de *La classe morta* kantoriana, sedie che formano piramidi o che vengono impilate come a Tetris. I colori sono vivaci di *paillette* in stile domatore del circo e l'agitazione del mare fa da perno. Alla base del *play* ci sono stravolgimenti e ribaltamenti, dove Miranda è un attore *en travesti* in abito da sposa con strascico lunghissimo, Calibano, animalesco e rabbioso, gira in camicia hawaiana e Prospero ha il volto bruciato dall'acido e si esprime con filastrocche bambinesche rappate. Tutti i ruoli appaiono infine come i Prigionieri michelangeloeschi cercando di liberarsi dall'incantesimo, tutti perdenti, sfiniti, svuotati. ★

In apertura, una scena di *Operários*, del gruppo *Útero*; in questa pagina, una scena di *Moeder*, dei Peeping Tom.





A San Pietroburgo si danza la rivoluzione del contemporaneo

Chi pensa alla Russia pensa al balletto ultra classico, tutto tutù, punte ed eleganti *port de bras*. Bisognerà ricredersi: grazie a Vadim e Natalja Kasparov, al loro festival internazionale Open Look e all'Accademia Boris Eifman, la *new wave* della danza sta rapidamente dilagando.

di Mara Serina

Come sta la danza in Russia? Mentre a Mosca Rudolf Nureyev scatenava ancora polemiche e censure perché il Teatro Bolshoi ha cancellato improvvisamente il debutto dell'atteso balletto in suo omaggio, a San Pietroburgo, negli stessi giorni, è protagonista la danza contemporanea in uno dei tre appuntamenti annuali che la città dedica alla coreografia senza le punte. Si tratta di **Open Look**, un festival internazionale, giunto alla 19a edizione, che per più di dieci giorni, dal 29 giugno al 9 luglio, ha trasformato l'ex Leningrado in un vivace centro europeo del contemporaneo, ospitando, tra gli altri, coreografi del calibro di Wim Vandekeybus, Tero Saarinen, Josef Nagj, spingendosi a sondare la danza

made in Israele, Svizzera, Spagna, Belgio, Finlandia e Ungheria, organizzando incontri con i coreografi, discussioni tematiche, workshop e masterclass.

Si è creato un fertile terreno di confronto, perché l'obiettivo principale del direttore artistico di Open Look, Vadim Kasparov, è proprio questo, offrire uno sguardo critico sulle tendenze in corso e mettere in dialogo la scena russa con quella internazionale. A tale scopo Kasparov ha realizzato Russian Look, una sezione speciale del festival che propone un'interessante e variegata panoramica sulla danza contemporanea russa grazie a una selezione di dodici compagnie provenienti da tutta la Federazione, Urali compresi. Così, se nella capitale pesa ancora l'ombra del regime e un balle-

rino dissidente fa sempre un po' paura, anche quando non c'è più, sulle rive del Baltico Kasparov guarda lontano e, complici le notti bianche, dense di *movida* e di energia, non si sottrae al gusto per la provocazione, al piacere di destabilizzare, di minare un po' le certezze del pubblico, di affrontare, attraverso la danza, temi scottanti della società contemporanea e dell'arte, compreso l'interrogativo tormentone «che cos'è danza?». L'ambizione è quella di fare di San Pietroburgo non solo la «città del classico» ma anche del «contemporaneo e dell'internazionale». «Spesso – ci spiega Kasparov davanti a una tazza di caffè americano – in Russia arrivano spettacoli stranieri che all'estero sono ormai vecchi, che hanno alle spalle anche dieci anni e più di tournée. Io invece vo-

glio che in Russia arrivi esattamente quello che è presente adesso in Europa, senza nessuno "scartamento temporale", voglio cioè il contemporaneo in tempo reale, e dall'altro lato presento quello che sta accadendo adesso in Russia, fotografando le tendenze che oggi incrociano danza, *physical* e *visual theatre*, *performing arts* e anche circo contemporaneo».

Il danzatore e la ginnasta

Una vocazione, quella di Vadim Kasparov, che ha radici lontane e che, per molti aspetti, ci sembra oggi condivisa e rispecchiata anche da parte della città. Il direttore di Open Look, nel 1997, con la moglie Natalia, ex ginnasta divenuta coreografa appassionata di jazz, ha fondato **Kannon Dance**, un centro privato di formazione per la danza che oggi annovera corsi per principianti e professionisti, dall'infanzia all'età adulta, con masterclass internazionali e corsi di specializzazione. Quando hanno iniziato, Natalia e Vadim sono stati dei veri pionieri. Lei voleva andarsene in Europa, lui ha insistito per restare a San Pietroburgo e creare qualcosa che non era mai esistito prima, una scuola per la danza contemporanea. L'anno dopo è nato anche il festival Open Look perché «se vuoi fare il contemporaneo ma non tutti sanno di che si tratta, beh, è meglio portare qualche esempio e aiutare il pubblico a farsi un'idea». All'inizio hanno lavorato in uno spazio piccolo, il Black Box, che consentiva loro di essere liberi di sperimentare quel che volevano, poi negli anni tutto è cresciuto, la scuola e il festival, tanto che la sezione dedicata alla video danza si è resa autonoma, generando un nuovo festival, il Kinodance.

Adesso Open Look è molto seguito, il pubblico si fida e si mette in gioco. Ma l'apertura al contemporaneo, dicevamo, si respira da un po' anche nel resto della città: nel 2006 lo storico tempio del balletto e della musica, il Mariinsky, è stato affiancato da una modernissima *concert hall* mentre nel 2013 il Teatro Alexandrinskij, disegnato dall'architetto italiano Carlo Rossi nell'800, è stato affiancato, a pochi metri, lungo Fontanka, dal Nuovo Alexandrinskij, un avanguardistico edificio per le arti sceniche, in vetro e acciaio con quattro sale teatrali, firmato dall'architetto russo Yury Zemtsov e pensato per essere il più importante spazio cittadino per le arti performative contemporanee.

Dai pixel alla street dance

Il 2013 segna anche l'avvio di un'altra struttura architettonica avveniristica, l'accademia di danza diretta da **Boris Eifman**, uno splendido edificio che coniuga innovazione tecnologica e formazione completa, dal classico al contemporaneo, intercettando i giovani talenti russi che qui hanno la possibilità di studiare a partire dall'età di sette anni e per tutto il ciclo delle scuole secondarie. Il primo anno si sono presentati in oltre 5.000, ma ne sono stati selezionati meno di un centinaio e adesso la scuola ha circa 230 alunni. La struttura, che abbiamo visitato, è impressionante: dodicimila metri quadri, una piscina interna, aule per le lezioni, sale prova, palestre, auditorium, alloggi e mensa, il rigore e l'apertura vanno a braccetto in questa sfida educativa che sta già iniziando a dare grandi frutti. Insomma, la Federazione Russa si apre sempre di più al contemporaneo e lo fa in maniera sistematica e organizzata, con centri di formazione per gli artisti, nuovi spazi per il pubblico ed eventi internazionali.

Ci siamo accorti di questa "rivoluzione" proprio nel corso del Russian Look che si è rivelato una vetrina capace di dare il polso della situazione. Alcuni nomi presenti sono stati una conferma e una garanzia di qualità come **Olga Pona** e il suo Chelyabinsk Contemporary Dance Theatre con il frizzante *ProKINO*, un omaggio al cinema russo e sovietico nato da un *soundtrack* di musiche e dialoghi di film con cui intere generazioni di spettatori sono cresciute. Visionaria, ironica, intelligente, Olga Pona è da anni tra le più originali e moderne coreografe della Federazione e ha creato una compagnia di danza di grande livello che sa interpretare, con sempre rinnovata energia, un percorso di riflessione sul presente che si intreccia con i temi dell'identità e delle proprie origini, ora con tinte più cupe e forme più astratte, come in *Continuous interruptions* (2011), ora in maniera più divertita e coinvolgente, come in questo energico nuovo lavoro. Anche due dei suoi danzatori, **Rafael Timerbakov** e **Dimitry Chegodar**, hanno presentato una loro coreografia di breve formato, *A year without love*, un duo ben costruito, dalla freschezza immediata e dalla cura attenta che mette a fuoco la relazione tra due persone che si amano, si cercano e vivono le proprie solitudini.

Le nuove tecnologie, tra *visual* e *physical theatre* non sono mancate e se *Der Jammerwoch*

[poem] di **Independent Project Tonoptik & Co.** ci rimanda alle atmosfere virtuali di Adrien M, con la *computer graphic* che crea scenografie in 3D, una pioggia di linee, *pixel*, geometrie scomposte e raggi luminosi, *La Llorona* dei moscoviti **Black Sky White** è un susseguirsi di effetti speciali, talvolta eccessivi, con visioni mozzafiato, musiche da disco a tutto volume e colori brillanti. Marcella Soltan è la musa ispiratrice di Dimitry Ariupin che la immerge in un universo fantascientifico e ne fa un'icona davvero unica nel suo genere. Regina dall'abito *silver* che sembra una scultura, fantasma immerso in coltri di nebbia, creatura aliena che si fa inghiottire da magnifici costumi di lattice, Marcella incarna un sogno tormentato, un viaggio che attraversa tempo, spazio e dimensioni.

Dark e da *video game* sono anche le atmosfere di *Collector* di **Ksenia Mikheeva Project** (San Pietroburgo), un lavoro intenso, corale, che a tratti rimanda alle *battles* della *street dance*, a tratti ricorda un videogioco con personaggi nelle mani di un oscuro demiurgo. Qui, come in altri spettacoli, se da un lato si apprezza la qualità dei danzatori, dall'altro si avverte la debolezza nella composizione e si auspica una più stretta collaborazione tra coreografi e drammaturghi. Questa impressione tra gli operatori internazionali ospiti di Open Look è comune e le discussioni con gli artisti hanno aperto un confronto in tale direzione, lasciando intuire che si sta lavorando anche su questo fronte, con rigore, passione e ritmi serrati. ★

In apertura, una scena di *La Llorona*, dei **Black Sky White**; in questa pagina, un'immagine da *ProKINO*, di **Olga Pona** (foto: Daria Popova).



Lungo il Danubio slovacco, il fiume che attraversa muri e confini

In bilico tra un passato comunista e un presente dominato da affarismi e nazionalismi, la Slovacchia si interroga su un possibile futuro alternativo, mentre da Bratislava a Nitra, nei numerosi centri teatrali del Paese, non si arresta la spinta di apertura al mondo.

di Franco Ungaro



Dall'aeroporto più vicino, quello di Vienna, occorrono meno di cinquanta minuti e un'autostrada quasi deserta per raggiungere l'Hotel Danubia di Bratislava, nella zona residenziale della città. Giusto il tempo di lasciare valigia e computer in albergo e, accompagnato dalla dramaturg Darina Abrahámová, mi precipito al Teatro Nazionale Slovacco, un edificio modernissimo inaugurato dieci anni fa che abbraccia – con le sue curve di ferro, cemento e vetro – le acque del Danubio. È in corso una masterclass del regista islandese Gisli Orn Gardarsson, della compagnia Vesturport di Reykjavik, ospite del festival **Eurokontext 2017** con *l'Otello* di William Shakespeare. Gardarsson racconta degli inizi difficili e avventurosi della compagnia all'interno di un vecchio capannone affacciato sul porto e poi della transizione da compagnia indipendente a compagnia associata al Teatro Nazio-

nale Islandese, dei passaggi al Barbican di Londra, dei tantissimi premi ricevuti in giro per il mondo e soprattutto dell'incontro più importante, quello con Nick Cave che comporrà le musiche del loro *Wojzeck*.

Eurokontext, la porta dell'Europa

Bratislava sorprende per la grazia e il decoro mitteleuropeo con le stradine del centro storico, i caffè, le chiese e la Piazza Hviezdoslav ed è già pomeriggio inoltrato quando Darina mi accompagna al ristorante Prasna Basta. I *bryndzové halušky* sono la specialità del posto: gnocchi di patate conditi con pancetta e formaggio di pecora, ma facciamo fatica a finire il piatto, sazi anzitempo di sapori e odori forti.

Questa sera c'è *l'Otello*. Insieme al bergmanniano *Fanny e Alexander* del Teatro Nazionale Slovacco è lo spettacolo di punta del festival e gioca molte delle sue carte sull'effetto sorpresa di lago interpretato dall'at-

trice Nina Dögg Filippusdottir e su un'azzeccata commistione di suoni, luci, materiali scenici che accompagnano per mano e seducono la grande platea del Teatro Nazionale Slovacco dentro la rutilante giostra shakespeariana di sentimenti e passioni (la lotta per il potere e la lotta dei sessi, l'amore e la gelosia, le paure per lo straniero ecc.). Uno spettacolo pop, con poche invenzioni di linguaggio, che sfiora appena la profondità di un testo adatto, come ci insegnava Carmelo Bene, a tradimenti e degenerazioni nello scambio continuo tra verità e inganno, tra presenza e mancanza d'essere. Uno spettacolo poco in sintonia con il manifesto poetico e politico del festival che voleva indagare il conflitto fra le diverse civiltà e la crisi morale e politica del nostro tempo, in una Slovacchia al riparo dai fenomeni migratori grazie ai muri e alle politiche autarchiche e nazionaliste adottate dai Paesi confinanti, Austria e Ungheria.

«Viviamo una situazione paradossale – mi dice Peter Scherhauser, giovane critico e autore – ci siamo lasciati alle spalle il comunismo e stiamo consegnando di nuovo l'Europa ai fascismi e ai nazionalismi».

Con questi temi si sono confrontate in maniera più esplicita e consapevole le produzioni del Teatro Nazionale Slovacco, *Rivers of Babylon* diretto da Diego De Brea, *Compatriots* diretto dal regista tedesco Tilmann Köhler, *The fear* diretto da David Jařab, *Desire for an enemy* diretto dal giovane Ján Luterán. Tutte produzioni che certificavano ora con sfumature parodistiche e corrosive, ora con intenti neo-brechtiani, ora con umori esistenzialisti o nichilisti le tante incertezze e paure del futuro, la condanna del passato (comunista), la critica e l'insofferenza verso un presente connotato da corruzione e affarismo. Con la consapevolezza di essere protagonisti nel processo di transizione che riguarda la società e soprattutto il teatro, che a queste latitudini continua a mantenere la sua capacità di essere agente e motore di cambiamento sociale. Con un gruppo di attori giovani e meno giovani che si passano gli uni con gli altri valori e mestieri, passioni e talento, da Richard Stanke a Dominika Kavaschová, da Petra Vajdová a Ľuboš Kostelný a Tomáš Mařtalír.

«Eurokontext – spiega Darina Abramova – è anche il tentativo di portare il teatro slovacco nel contesto internazionale, perché qui soffriamo molto la scarsa mobilità degli artisti slovacchi. E nello stesso tempo rappresenta lo spazio privilegiato di incontro e dialogo con artisti e compagnie europee». Ed è questo l'intento con cui Marián Chudovský, direttore del Teatro Nazionale e del Festival, lo ha fortemente voluto a partire dal 2014. «Siamo orgogliosi di aver ospitato il Globe Theatre di Londra nella prima edizione del festival – continua Darina Abramova – e quest'anno portiamo in scena, oltre alla compagnia islandese Vesturport i teatri nazionali di Mannheim dalla Germania, di Bucarest dalla Romania, di Lubjana dalla Slovenia, di Cracovia dalla Polonia e il teatro nazionale dell'Ostrava con un testo di Marius von Mayenburg».

Al mattino seguente la città si sveglia con un cielo limpidissimo e una luce abbagliante. È del tutto inattesa nella Cattedrale di San Martino la scoperta di San Giovanni l'Elemosiniere, un Santo che si venera soltanto a Bratislava e a Casarano nel Salento,

così come non meno sorprendente è vedere qui, sotto il medievale Castello, il punto esatto di incontro fra le acque del Danubio e quelle del Morava, così come sotto il castello Kalemegdan a Belgrado troviamo il punto esatto di incontro fra Danubio e Sava.

Oltre il Festival, oltre Bratislava

Bratislava non è solo Teatro Nazionale con le sue stagioni di prosa, musica e balletto e il suo festival Eurokontext. La città ha il suo orgoglio nell'Istituto Teatrale Slovacco che traduce e pubblica testi, si muove nell'ambito della ricerca, promuove seminari e concorsi di drammaturgia e, da quindici anni, organizza il **Festival New Drama**; nel festival di danza **Bratislava in Movement**; nell'Aréna spazio pubblico dove la Meryl Streep slovacca, l'ormai settantacinquenne Emília Vášáryová, raccolse successo e popolarità; nell'**Astorka Korzo '90** la cui compagnia si fece apprezzare al Mittelfest nel 1999 con l'*Armageddon* di Rudolf Svoboda; nel **Ludus** che raccoglie amatoriali e professionisti; nella scena privata con la compagnia di teatro fisico **Debris Company** che si è spesso cimentata col repertorio brechtiano. E poi i **Centri Culturali indipendenti** come il Dunaj incastonato in un appartamento dalla classica architettura comunista a ridosso del centro storico, e soprattutto l'A4, il centro per eccellenza della cultura contemporanea slovacca dove operano in *co-working* e con spirito comunitario la compagnia di teatro sperimentale SkRAT, danzatori e coreografi, attori e registi di cinema e artisti di *new media*.

Ma la Slovacchia non è solo Bratislava, tant'aria dell'Europa e della nuova Europa la si respira al **Festival Internazionale di Nitra**, che si definisce un festival «Euro-positivo». A Nitra è molto attivo il Teatro Andreja Bagaara con l'attrice di punta Kristína Turjanová e a Košice c'è il secondo Teatro Nazionale della Slovacchia. Tanta innovazione culturale e sociale circola dalle parti di Žilina con il **Centro delle Arti Performative Stanica** (la stazione), a **Banská Bystrica** con **Záhrady** (Il giardino) e ancora a **Košice** con la multidisciplinare **Tabačka Kulturfabrik**.

Se il mio computer con la sua scheda madre non fossero morti definitivamente nell'Hotel Danubia di Bratislava ci sarebbe stato modo di interrogare la scena slovacca sull'esistenza o meno di una peculiarità e di una matrice culturale slovacca, indagarne tratti identitari, antropologici o culturali che siano. Sarebbero state comunque domande inattuali e di poco senso perché neanche a Bratislava la geografia fa eccezioni: laddove passa il Danubio, culture, tradizioni e popoli continuano a mescolarsi e il corso delle sue acque e correnti non si arresta di fronte ai tanti muri che rattristano il sogno europeo. Quel Danubio che, come scrisse Claudio Magris, resta il «simbolo di una *koiné* plurima e sovranazionale». ★ (con la collaborazione di Peter Scherhauser e Alena Humajová)

In apertura, una scena di *Otello*; in questa pagina, un'immagine da *Fanny & Alexander* (foto: Ľuboš Kotlár).



Teatro Franco Parenti
Diretto da Andrée Ruth Shammah

**Nuova produzione
del Teatro Franco Parenti**

Prima nazionale a Milano
il 6 marzo 2018

**Gioele Dix
Laura Marinoni
Elia Schilton
Sara Bertelà**

Cita a ciegas

di **Mario Diament**
adattamento e regia
Andrée Ruth Shammah

Scopri la tournée su
www.teatrofrancoparenti.it



Teatro Franco Parenti - Milano



**TEATRO
FILODRAMMATICI**

direzione artistica Tommaso Amadio, Bruno Fornasari

STAGIONE 2017/2018 IL TEATRO È FATTO DI... FANATISMI!

**AMADIO/FORNASARI, BRUNI/FRONGIA, PAOLO NANI, EDOARDO ERBA,
MARCO MORANA, SERENA SINIGAGLIA, VIRGINIA FRANCHI, MAX PISU,
ARIANNA SCOMMEGNA, ALESSANDRA FAIELLA, FROSINI/TIMPANO,
MASSIMO NAVONE, EMANUELE ALDROVANDI, JACOPO GASSMAN, JOHN
HODGE, RENATO SARTI, SILVIO PERONI, MARIUS VON MAYENBURG,
VUCCIRIA TEATRO**



foto © Laila Pozzo



E L F O P U C C I N I

T E A T R O D ' A R T E C O N T E M P O R A N E A

2017

2018

: RESPIRA IL T E A T R O

ANTONY GORMLEY per il Teatro dell'Elfo
Antony Gormley BREATHE, 2016 photograph by Peter White © the artist



elfo.org

corso buenos aires 33
tel. 02.00.66.06.06

FLUDESIGN.IT

IL NUOVO TEATRO DEL TEATRO DEL BURATTO IN MACIACHINI

via Giovanni Bovio 5
Milano

M3 Maciachini - Dergano



2000 mq.
di spettacoli per bambini, giovani e adulti,
concerti, festival, eventi, laboratori, corsi di teatro,
mostre, installazioni e altro ancora.

www.teatrodelburatto.it

TEATRO VERDI | TEATRO BURATTO | IF Festival Internazionale Teatro di Immagine e Figura XI Edizione

Comune di Milano | Regione Lombardia | Ministero della Cultura | fondazione cariplo

TEATRO FONTANA



#CHETEATROFA
STAGIONE 2017.2018

TEATRO FONTANA
PUBBLICAZIONE E PRODUZIONE TEATRALE

+39 02 6901 5733
fontana.teatro@elsinor.net
TEATROFONTANA.IT



PLATFORM

Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union

Regione Lombardia

Ministero della Cultura



WONDERLAND

FESTIVAL di TEATRO

23 NOVEMBRE
3 DICEMBRE 2017
BRESCIA

SPEAK
THE TRUTH!



ANGIUS/FESTA FEAT WOODY NERI, CAPOTRAVE/KILOWATT, C&C COMPANY, CÉSAR BRIE, COMPAGNIE MF, D'ANGELO/MARTINOVIC, DAFNE MUSICA, DAVIDE CARNEVALI, EXVUOTO TEATRO, FRANCESCA FRANZÈ, FRIGO PRODUZIONI, GIULIANA MUSSO, IMAGE COLLECTIVE, INBALIA (MARCO CACCIOLA/MICHELANGELO DALISI), JESSICA LEONELLO, MARTA CUSCUNÀ, OHT, ROBERTO CAPALDO, STALKER TEATRO



RESIDENZA IDRA
M.O.C.A Via Moretto 78 Brescia
030 291592 - 339 2968449
info@wonderlandfestival.it
www.wonderlandfestival.it
Wonderlandfestival

Immagine Dorothy Bhaw

TEATRO

TEMPI
TEATRALI

Teatro Sociale
Teatro Santa Chiara (sino a Mozart)
stagione 2017/2018

CTb
CENTRO TEATRALE BRESCIANO

LE PRODUZIONI

CURAMISTREGA
I DUE GENTILUOMINI DI VERONA
UNA BESTIA SULLA LUNA
CANTO ALLA CITTÀ
TEMPORALE
SHAKESPEARE / SONETTI
OTTOCENTO
PEER GYNT (SUITE N.1)
MARILYN
I MISERABILI
SOLARIS

IN TOURNÉE

MEDEA
IL SECONDO FIGLIO DI DIO
LE RELAZIONI PERICOLOSE
FURIOSA MENTE

www.centroteatralebresciano.it

Piazza della Loggia, 6 • 25121 Brescia
Tel. 030 2928617 • info@centroteatralebresciano.it



con il sostegno di



G(L)OSSIP

Bio acting: the Vegan Project Plot

di Fabrizio Sebastian Caleffi



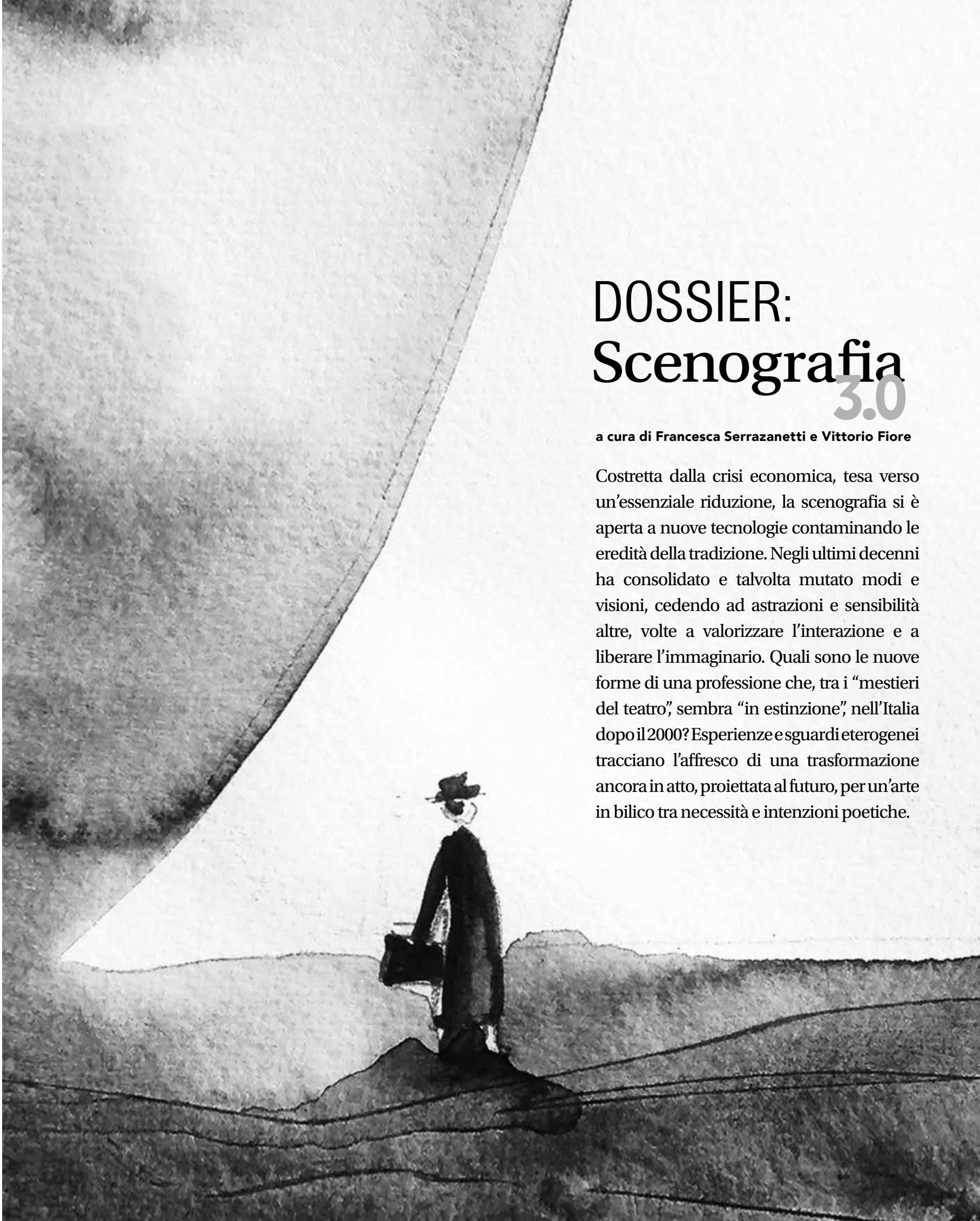
Autunno: cadono le foglie. E fioriscono i cartelloni. L'estate passata è stata naturalmente la + calda degli ultimi 100 anni. Come ogni estate. E l'inverno del nostro perenne scontento sarà il più freddo degli ultimi 99 anni, ovviamente. Che cosa dobbiamo aspettarci dalla geopolitica teatrale per la stagione 017/018? La solita zuppa di poetico *foliage* con spruzzi di neve fino al disgelo, gran finale pre-estivo con la nostra parata di Vocazioni. La cucina, però, promette uso indiscriminato di recitazione Bio: ma quand'è che il teatro italiano è diventato vegano? Quando come & perché ha cominciato a rifiutare la chimica del piacere, del divertimento, del successo? Com'è insorta e risorta la mistica del "puro spirito"? Bio *means* Vita e tutto il teatro è vita, anche e soprattutto quello eugeneticamente modificato in chiave drammaturgica. Ma per Bio si vorrebbe intendere recitazione a kilometro Zero, colta al volo dal misero orticello dell'esperienza bio-grafica.

La fobia delle sofisticazioni penalizza la commedia sofisticata, dal suo prototipo shakespeariano del *Sogno* (spesso condito alla noia di soia al posto dell' erotico eretico latte più) per arrivare a Noel Coward (che non si trova più sotto l'albero di Natale) passando per Oscar Wilde, Goldoni e i suoi memorabili cinepanettoni e persino Bertolt-Beckett, quando fosse il caso.

Sento a questo punto vocine pigolare una domanda: «Seguace di Handanovic, dove vuoi andare a parare?». Risposta: a respingere in corner il lancio del teatro "organico". Per rilanciare in contropiede un teatro organico (cfr. William Reich). Che ci dice il *palmarès* delle maschere 2017? Che la Signora delle Scene è Giulia Lazzarini e trionfa nel contemporaneo (*Emilia* di Claudio Tolcachir). Che Pia

Lanciotti si candida alla continuità della miglior tradizione. Che Popolizio è sempre più popolare (magari un *cicinin* nazional-popolare). *Best actor* Fabrizio "Ti voglio Bene" Bentivoglio, anche lui con copione-novità. E, a proposito di novità, la premiata Carrozzeria Orfeo vede la sua macchina organica (*à propos*) *Thanks for Vaseline* lanciata anche sull'autostrada del cinema. Gruppo premiato col Twister dal nostro pubblico si presenta in stagione anche con *Cous Cous Klan* che si iscrive perfettamente nella critica al *blue mood* vegano con intenti dirompenti e ha tra gli interpreti la Ciaburri, romana segnalatasi alle nostre Vocazioni. Angel Heart Angela ha altresì altri assi nella manica: per esempio, un monologo carnivoro carnale che può essere un buon *assist*.

Nella *carneceria* stagionale s'inserisce in gran spolvero l'Adriana Asti spumante nelle sue *Memorie* ben dirette da Shammah. A livello di drammaturgia, dobbiamo di nuovo ripartire da Pirandello: domani sera si reciti a progetto. Cioè sulla base di un progetto: a teatro, dicasi scenografia. Dal Dottor Hinkfuss all'architetto Hinkfuss, meglio se fosse un archistar. Poiché il Ventre dell'Architetto è la pancia dello show. Si torni dunque all'applauso a scena aperta alla scena ad apertura di sipario. «L'opera dello scrittore, eccola qua. Che ne fo io? La prendo a materia della mia creazione scenica e me ne servo, come mi servo della bravura degli attori... e degli scenografi a cui ordino di dipingere o architettare le scene... e degli appartatori che le mettono su... e degli elettricisti che le illuminano...». E se fosse lo scenografo a disporre completamente della rappresentazione? E del regista? Mentre «nel ridotto del teatro le attrici e gli attori figureranno con la massima libertà».



DOSSIER: Scenografia 3.0

a cura di **Francesca Serrazanetti** e **Vittorio Fiore**

Costretta dalla crisi economica, tesa verso un'essenziale riduzione, la scenografia si è aperta a nuove tecnologie contaminando le eredità della tradizione. Negli ultimi decenni ha consolidato e talvolta mutato modi e visioni, cedendo ad astrazioni e sensibilità altre, volte a valorizzare l'interazione e a liberare l'immaginario. Quali sono le nuove forme di una professione che, tra i "mestieri del teatro", sembra "in estinzione", nell'Italia dopo il 2000? Esperienze e sguardi eterogenei tracciano l'affresco di una trasformazione ancora in atto, proiettata al futuro, per un'arte in bilico tra necessità e intenzioni poetiche.

Katrin Brack, la leggerezza degli elementi

Scenografie atmosferiche, che lavorano per riduzione. Questa la poetica della scenografa tedesca, premiata con il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia. Un riconoscimento che va a un'intera professione.

di Francesca Serrazanetti



Per la prima volta nella sua storia quest'anno la Biennale Teatro di Venezia, sotto la direzione di Antonio Latella, ha conferito il Leone d'Oro alla carriera a una scenografa. Si tratta di Katrin Brack, tedesca, classe 1958. Dopo gli studi alla Kunstakademie di Düsseldorf ha lavorato, dal 1985, in numerosi teatri a Vienna, Amsterdam, Amburgo, Berlino. Tra le numerose collaborazioni, ha disegnato con continuità le scene degli spettacoli di Luk Perceval e Dimiter Gotscheff. Come si legge nella motivazione del premio, «le scene della Brack sono uno dei più grandi esempi di come la scenografia non sia soltanto un oggetto artificiale da far abitare agli attori, ma un vero contributo drammaturgico che partecipa attivamente alla scrittura scenica, come le parole di un testo (...) aumentando di un contenuto emotivo e psicologico il racconto registico».

A partire dagli anni Novanta ha sperimentato un nuovo modo di intendere lo spazio

scenico, trovando una specifica strada, nel minimalismo, per riempire la scena. La scenografia deve lavorare per riduzione?

In Germania, come altrove, ci sono diverse direzioni di lavoro sulla scenografia. La mia opera volutamente sulla riduzione. Io non illustro né faccio simbologia. Quello che mi interessa è aggiungere qualcosa al testo e al lavoro degli attori, facendo confluire tutto in un insieme. Cerco soprattutto di creare atmosfere.

Quale deve essere il rapporto tra lo spazio scenico, la realtà e la finzione? La scenografia può ancora stimolare l'immaginazione dello spettatore?

Le poche cose che porto in scena per me restano sempre quello che sono. Le prendo dal loro contesto originario e le metto da un'altra parte, ma non le trasformo. Il mio compito non è cambiare il loro significato: assumono il loro significato nella relazione con il testo e con gli attori. Faccio un esempio: in *Molière*

(regia di Perceval, 2007) si assiste a una nevicata di cinque ore: è neve teatrale, cioè sono frammenti di plastica, e tutti sanno che è "neve di teatro". Non potrebbe mai essere un paesaggio innevato, così come non ci sarà mai qualcuno con abiti invernali, e nessuno pensa che sia freddo, perché non è freddo: le cose devono restare quello che ognuno sa che sono. Ogni spettatore dà un significato a quello che sta vedendo, e vede qualcosa di diverso rispetto al suo vicino. Non formulo io quello che deve pensare.

Le sue scenografie lavorano sulla ripetizione di un elemento o un materiale che, moltiplicato quasi all'infinito, riempie la scena ed esalta la contrapposizione tra spazio vuoto e pieno. Qual è per lei il rapporto con lo spazio vuoto?

Per descrivere una mia scenografia basta una frase, intorno a una parola: neve, nebbia, stelle filanti, nient'altro. Il lavoro seriale mi interessa molto. Mi ritengo minimalista

ma l'elemento unitario che scelgo poi si ripete in una maniera infinita nella massa. Spesso gli attori si preoccupano che il pubblico veda soltanto questa moltitudine: ma che si tratti di una pioggia di acqua o di confetti, è sempre una presenza incessante, che non conosce pause. Lo spettatore ha quindi tutto il tempo per focalizzarsi su quello che fanno gli attori, che interagiscono con questi elementi. Per me non ha mai il ruolo di effetto speciale: è uno stato continuo, permanente.

Come si articola la relazione tra gli attori e il dispositivo scenografico?

Mi è capitato che gli attori mi dicessero che la mia scenografia è come un attore che agisce insieme a loro. Per esempio è accaduto nel caso della nebbia che riempie la scena di *Iwanow* (regia di Gotscheff, 2006): di solito viene costruita una scenografia che resta sempre uguale, ma questo con la nebbia non si può fare. Se un giorno ha un andamento sinuoso, domani può averne tutt'altro. Questo crea una tensione perché gli attori non sono mai al sicuro: devono poter reagire ed entrare in relazione con uno spazio che continua a cambiare.

Come si sviluppa il dialogo con il regista?

Semplicemente io elaboro la mia idea e, una volta pronta, la presento al regista. I registi con cui collaboro vogliono che gli venga presentata una scenografia prima di cominciare il loro lavoro. Di solito c'è un testo di partenza e, a partire da quello, faccio le mie riflessioni sullo spazio scenico. Nella mia collaborazione con René Pollesch (*Carol Reed*, 2017) siamo andati ancora più in là: lui mi ha dato carta bianca, poi ha scritto un testo per la scenografia che avevo pensato.

Nei suoi primi lavori c'erano delle presenze "architettiche" – penso per esempio alla scenografia di *Ten Oorlog*. Come e perché è arrivata alle scene vuote e "atmosferiche" di oggi?

Ten Oorlog (regia di Perceval, 1997) risale a molto tempo fa. Allora costruivo, ora non costruisco più niente. Non ho più bisogno di officine o atelier per attrezzi. In *Ten Oorlog* ci sono tre podi che si trasformano durante la durata dello spettacolo, senza che

si aggiunga o si tolga niente. C'è quello di cui hanno bisogno il teatro e gli attori: pavimento e luce. Poi c'è stata una fase in cui avevo solo un elemento sulla scena: poteva essere un pianoforte (*Othello*, regia di Perceval, 2003) o un albero (*L. King of Pain*, regia di Perceval, 2002). Infine, è arrivata la leggerezza, che consiste nel prendere cose semplici, magari che sono già a disposizione e che tutti conoscono e metterle in scena. Con uno sguardo si deve capire tutto. In *Krankenzimmer Nr. 6* (regia di Gotscheff, 2010), per esempio, l'illuminazione del teatro diventa elemento scenico. Non faccio altro che collocare nove riflettori nella scena e muoverli molto lentamente, come fossero apparecchi di vigilanza: solo a un certo punto lo spettatore si accorge che improvvisamente è cambiato tutto, ma il movimento

è impercettibile e apparentemente non c'è nessuna scenografia.

Diceva che non ha bisogno di un laboratorio. Quali sono allora gli strumenti del progetto scenografico?

Uso molto il disegno e il modello, ma ho soprattutto bisogno dei tecnici: sono loro a dirmi come posso trasporre la mia idea in pratica. Il pensiero di base è questo: che io usi un espediente complicato o meno, l'effetto deve essere leggero e facile, né pesante né macchinoso.

In Italia la scenografia è un mestiere spesso lasciato in secondo piano. Che valore ha il riconoscimento di questo Leone d'Oro?

Lo vedo come il riconoscimento di un ruolo e di una professione. E anche per questo è un riconoscimento importante. ★

Per saperne di più

- AA.VV., *On scenography*, Performance Research, vol. 18, n. 3, London, Routledge, 2013.
- D. Abbado, A. Calbi, S. Milesi (a cura di), *Architettura & Teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*, Bologna, Il Saggiatore, 2007.
- A. Arnaldi, V. Fiore, P. Salvadeo, M. Spreafico, *Scenografie portatili*, Siracusa, LetteraVentidue, 2015.
- L. Basso Peressut, G. Bosoni, P. Salvadeo, *Mettere in scena. Mettere in mostra*, Siracusa, LetteraVentidue, 2015.
- J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1981.
- M. I. Biggi, *Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, Venezia, Marsilio, 2005.
- K. Brack, *Bühnenbild / Stages*, Berlin, Theater der Zeit, 2010.
- A. Calbi, *Arnaldo Pomodoro. Il teatro scolpito*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- S. Cattiodoro, *Architettura scenica e teatro urbano*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- V. Crespi Morbio, *Burri alla Scala*, Torino, Umberto Allemandi & C, 2002.
- L. Damiani, *Frammenti di sipari. Prove per un processo*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2005.
- E. De Angeli, *Josef Svoboda. I segreti dello spazio teatrale*, Milano, Ubulibri, 1997.
- G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001 (Edizione originale: [1967] *La société du spectacle*).
- V. Fiore, L. Ruzza, *Luce artificiale e paesaggio urbano. Raccontare il territorio con nuove tecnologie*, Siracusa, LetteraVentidue, 2013.
- V. Fiore, *Tecnologie della finzione. L'effimero e la città*, Siracusa, LetteraVentidue, 2011.
- E. Frigerio, *Cinquant'anni di teatro con Giorgio Strehler*, Milano, Skira, 2016.
- P. Gaglianò, *Architetture di luce. Il Teatro Architettura di Giancarlo Causeruccio/Krypton*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2014.
- E. Garbin, *La geometria della distrazione. Il disegno del teatro e delle scene dell'opera italiana*, Venezia, Marsilio, 2009.
- E. Giliberti, L. Faraci, *La scena ritrovata. Novant'anni di teatro antico a Siracusa*, Siracusa, Lombardi Editori, 2003.
- A.M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci, 2002.
- F. Quadri, *Il rito perduto, Luca Ronconi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1973.
- F. Quadri, F. Bertoni, R. Stearns, *Robert Wilson*, Firenze, Franco Cantini Editore, 1997.
- P. Salvadeo, *Abitare lo spettacolo*, Milano, Maggioli, 2009.
- P. Salvadeo, *Adolph Appia. Spazi ritmici*, Firenze, Alinea, 2006.
- C. Spadoni (a cura di), *Mimmo Paladino in scena*, Milano, Silvana Editoriale, 2005.
- N. Tomašević (a cura di), *Place, body, light. Il teatro di Fabrizio Crisafulli, 1991-2011*, Dublino, artdigital.com, 2013.

Inclusione, partecipazione e realtà: dalle avanguardie del '900 al nuovo millennio

Se i riformatori della scena Appia e Craig avevano affermato la praticabilità dello spazio teatrale come strumento di relazione tra attore e spettatore, i protagonisti della fine del secolo hanno portato queste intuizioni alle loro estreme conseguenze. Fuori e dentro il teatro, in una progressiva adesione alla realtà.

di Pierluigi Salvadeo

A partire dalla seconda metà del Novecento, molti giovani artisti rifiutano la modernità rappresentata dall'astrazione dei movimenti d'avanguardia, costretta nell'introspezione e schiava del dubbio e della sublimazione, per aderire a un'attualità, in parte anche futuribile, così come la *Società dello Spettacolo* di Guy Debord preannunciava, ma sicuramente più capace di misurarsi con la realtà, liberandosi dalle precedenti posizioni eroiche, moraliste e perlopiù astratte. Una sorta di ottimismo contestatario in cui essere rivoluzionari significava imparare dalla realtà esistente, liberandosi da ogni obbligo etico, per scardinare frontiere culturali derivanti dal passato e obblighi disciplinari del presente.

Tutte le arti sono impegnate a vario titolo in questa rivoluzione, ma è nel teatro che si trova una delle espressioni più dirette della società in trasformazione. Il nuovo teatro rifiuta le finzioni rappresentate dalla scena classica, dai costumi, dal trucco e dalla recitazione accademica. Esso predilige la verità che sta fuori dal palcoscenico e abbandona la finzione per descrivere ciò che sembra essere più

vero. Le nuove forme di teatro mirano a un impegno più diretto, rendendo il pubblico più partecipe, sia con attività cerebrali, sia coinvolgendolo fisicamente all'interno degli spettacoli. Chi partecipa allo spettacolo deve provare sensazioni autentiche come in uno spaccato di vita reale. Il nuovo teatro è anche politico, spesso troppo serio e anche noioso, ma offre sempre una possibilità di impegno totale, attivo e mai passivo. Esso sembra includere tutto, così le cose non avvengono in un'unica direzione, ma in tutte le direzioni simultaneamente, lo spazio della rappresentazione si confonde con lo spazio della visione, lo spettatore diventa attore e l'attore si confonde col pubblico, la rappresentazione diventa realtà e il teatro si confonde con la vita. È un'ambiguità fondata sulla fusione degli opposti che porta da un significato all'altro e da una scala all'altra perseguendo diverse connessioni di senso. Questo atteggiamento di penetrazione nella realtà si traduce spesso nell'utilizzo degli spazi della città intesi come luoghi della messa in scena. Vengono posti in risalto gli aspetti più crudi del quotidiano con la loro durezza e sporcizia, senza filtri o idealismi.



Dal Living a Ronconi, il teatro esce dal teatro

È così che, intorno agli anni Sessanta, il teatro inizia ad avere come preoccupazione preminente quella dell'immediato, della presenza, dell'*happening*, dell'espressione di un significato autentico, sia esso politico, sociale, o di altra natura. La "parola" perde i propri colori, a favore del "gesto" o di una pregnante relazione tra la presenza dell'attore e lo spazio. Quest'ultimo, non più necessariamente quello classico del teatro, diventa spesso il vero protagonista dell'azione scenica caricandosi di una propria drammaturgia. La realtà non si riproduce più naturalisticamente nella virtualità della scena, ma è lo spazio reale, quello della vita di tutti i giorni, ad assumersi l'onere della rappresentazione.

È a partire da questo momento che "il teatro esce dal teatro", pratica che prende sostanzialmente avvio con la nascita del **Living Theatre** a New York, già nel 1947, sorto dalla relazione artistica tra Julian Beck, pittore astratto, e Judith Malina, attrice. Il Living Theatre cerca una condizione di profonda coerenza tra vita e arte, considerando il teatro come luogo di trasformazione e di consapevolezza. Da un lato persegue la pratica della creazione collettiva e dell'improvvisazione negli spazi della città, agendo sulla simultaneità dell'evento teatrale, dall'altro lato cerca il coinvolgimento del pubblico all'interno della performance, opponendo lo spazio-tempo naturale della rappresentazione a quello raccontato dall'opera rappresentata.

È una continuità tra spazio reale e spazio della rappresentazione che a suo modo aveva già sperimentato **Adolphe Appia** diversi anni prima riformando lo spazio scenico in senso non imitativo e pervenendo all'idea di "praticabilità" come strumento di relazione tra scena e attore. Ma anche tra scena e pubblico, se si pensa per esempio ai suoi *Spazi Ritmici* come luoghi ideali di spettacolo, come scene rigorosamente tridimensionali, profondamente radicate nell'idea di spazio e in grado di produrre nello spettatore la sensazione di essere all'interno della scena. L'idea della praticabilità rivoluziona dunque lo spazio scenico in senso etico, sottraendolo alla pittura, inanimata e inevitabilmente bidimensionale, per ottenere un rapporto più immersivo e reale insieme al personaggio impersonato dall'attore e col pubblico. È questa una lezione che il Living porterà alle sue estreme conseguenze, scegliendo per i suoi spettacoli contenitori diversi dal palcoscenico, fino alle strade e alle piazze, e riflettendo di continuo sul rapporto scambievole tra virtualità e realtà, tra spazio dello spettacolo e spazio della vita. Una riflessione sul modello ideale di partecipazione sociale, che dagli antichi greci, che per primi intesero lo spettacolo come momento politico di esperienza e di discussione comune, alla wagneriana *Gesamtkunstwerk*, dal *Teatro Totale* di Walter Gropius al Living Theatre, fino alle più recenti sperimentazioni sul teatro digitale con l'uso delle piattaforme *social*, non si è mai interrotta.

Fondamentale da questo punto di vista è l'apporto di **Luca Ronconi**, che si interroga fin dalle sue prime esperienze sui temi della simultaneità dell'azione, del coinvolgimento del pubblico e da quello da lui stesso definito, dello "spazio

drammaturgico" dell'azione scenica. Già nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, andato in scena nel 1969 durante il Festival dei Due Mondi a Spoleto, Ronconi progetta un'azione disseminata nello spazio, dove lo spettatore è coinvolto dal continuo e talvolta minaccioso passaggio di piattaforme mobili su cui duellano gli attori. La simultaneità degli eventi rende impossibile seguire lo spettacolo in una volta sola. La "parola" non è più strumento di veicolazione del messaggio e di essa si captano porzioni sovrapposte e sonorità trascinanti. Allo spettatore, inteso come vero e proprio fruitore, è consentito scegliere tra gli episodi, come se sfogliasse le pagine di un libro, come se componesse a suo piacimento lo spettacolo stesso. Lo spettatore è indotto a immaginare i suoi spazi, scegliendo i propri punti di vista e le proprie prospettive, diventando dello spettacolo una sorta di protagonista.

Robert Wilson, la coesistenza degli opposti

È un atto di fuoriuscita dal teatro che Ronconi, come il Living prima di lui, ha a lungo sperimentato, e che sembra essere pratica acquisita, fino a quando, all'inizio degli anni Settanta, alcuni risospingono l'attenzione sul palcoscenico. È il caso di **Robert Wilson** che accetta la condizione di ritorno al palcoscenico, ma riconsidera ogni cosa, togliendo completamente la parola agli attori. Le scene diventano estenuanti quadri visivi che si sovrappongono orizzontalmente infinite volte. Lo spazio vibra di luci e dissolvenze. In un certo senso Wilson porta sul palcoscenico alcune modalità costitutive che il Living aveva inventato per i propri luoghi alternativi, dagli interni domestici, fino alle strade e alle piazze. Egli dilata le prospettive spaziali senza agire direttamente sullo spazio di cui evoca forme e dimensioni attraverso l'infinita sovrapposizione di piani di luce e linee. Agisce sul tempo del teatro a confronto diretto con il tempo naturale attraverso spettacoli della durata di ore e talvolta anche di giorni. L'impressione, indagando sul lavoro di Wilson, ma più in generale sulle esperienze teatrali degli anni Sessanta e Settanta, è di una sfida giocata sulla coabitazione degli opposti, sulla contemporaneità di elementi contrastanti, sulla ibridazione degli schemi. Convivono coppie oppostive come tempo naturale e tempo dello spettacolo, spazio della visione e spazio della rappresentazione, spazio reale e spazio della scena, spettatore e attore, realtà e spettacolo, durevole ed effimero, architettura e scenografia.

Ed è così, che sostanzialmente si chiude il secolo passato. La scena, quel "telo" teso tra la solidità delle cose e l'immaginario delle percezioni soggettive, si scardina attraverso il tentativo di portare vita e tempo naturale su un palcoscenico ormai uscito dal teatro, segnando la strada agli anni Duemila che, almeno in questo primo scorcio, sembrano essere caratterizzati da un lato da un teatro che ritorna perentoriamente in teatro, e dall'altro da spazi delle città sempre più spettacolari con architetture sempre più teatralizzate. Ma questo è il prossimo capitolo di una storia che scriveremo più avanti. ★

Una scena di *Einstein on the beach*, di Philip Glass, regia e scene di Robert Wilson (1976).

Quando gli artisti firmano la scena...

Se Alberto Burri e Lucio Fontana hanno contraddistinto la seconda metà del secolo scorso e Arnaldo Pomodoro il passaggio al nuovo millennio, gli ultimi decenni sono segnati dalle visioni di artisti come Mimmo Paladino e Igor Mitoraj. Dentro e oltre la scena.

di Bibiana Borzi

Il connubio arte-scenografia vanta un'autorevole tradizione: dagli allestimenti rinascimentali ai fasti barocchi, la storia del teatro è attraversata da artisti che si occupano di scenografia. Se il Novecento, secolo delle Avanguardie, si apre nel segno del Futurismo, pronto alla sperimentazione anche teatrale, gli anni Trenta danno il via a un'assidua collaborazione tra artisti e registi, sancita dall'appuntamento con il Maggio Fiorentino. Dal 1933 Firenze è sede dell'importante manifestazione musicale che vede impegnati, per la realizzazione di scene e costumi, maestri del calibro di De Chirico, Casorati, Sironi, Prampolini, Severini. Da questo momento il contributo degli artisti è sempre più assiduo e, nel secondo dopoguerra, molti allestimenti si caratterizzano per un linguaggio affine a quello dell'arte. Così, se echi del Surrealismo e della Metafisica sopravvivono ancora nel teatro post-bellico, i protagonisti della nuova stagione hanno presto il sopravvento. L'arte, espressione del caos e dell'incertezza del presente, trova libero sfogo nel gesto informale e approda sulla scena teatrale grazie a Burri e Fontana. L'attività di **Lucio Fontana** scenografo è limitata al balletto

Ritratto di Don Chisciotte (Teatro alla Scala di Milano, 1967) mentre quella di **Alberto Burri** è certamente più estesa. L'artista, la cui ricerca si caratterizza per l'impiego di materiali extra-pittorici, trasferisce il suo linguaggio sul palco: per *Spirituals* (Teatro alla Scala, Milano, 1963) cura scene e costumi, in linea con la serie delle «combustioni» realizza un fondale unico con assi di legno logorate dal fuoco. Nel balletto *November steps* (Teatro dell'Opera di Roma, 1972) protagonista è un grande Cretto, terra essiccata e priva di vita. Una superficie diafana, bianca, virtuale, proiettata su un grande schermo che fa da sfondo a ballerini in calzamaglia (coreografia di Minsa Craig, moglie di Burri, e musica del giapponese Tōru Takemitsu). Ancora, nel 1973, l'artista progetta il Teatro Continuo per la Triennale di Milano: inserito nel Parco Sempione lo spazio è una prova magistrale di opera d'arte totale. A metà fra architettura e scultura è una struttura scenica essenziale che incarna il pensiero di Burri sul teatro: spazio vitale aperto al pubblico e al contesto urbano.

Artista dedito alla scenografia, **Arnaldo Pomodoro** ha firmato oltre quaranta allestimenti per grandi opere: *Semiramide* di

Rossini (Opera di Roma, 1982) *Oresteia* di Isgro (Gibellina 1983-1985), *Alceste* di Gluck (Opera di Genova, 1987) *Oedipus rex* di Stravinsky (Siena, 1988), *La passione di Cleopatra* dell'egiziano Ahmad Shawqi (Gibellina, 1989). Quest'ultima, rappresentata in occasione delle Orestidi, è stata tra le più acclamate dalla critica, grazie alla monumentalità delle macchine sceniche e dei costumi curati dall'artista. Il riconoscimento ufficiale alla carriera di scenografo arriva nel 1992, quando Pomodoro riceve il Premio Ubu per *Nella solitudine dei campi di cotone* di Bernard Marie Koltès (Teatro dei Satiri, Roma, 1992): una scena inquietante, formata da graticci metallici che rievocano gabbie e prigionieri, con un singolare insetto-scultura che incombe pesantemente sul palco. Premio Ubu anche per **Mimmo Paladino**, con *Edipo Re* (Teatro Argentina, Roma, 2003) ed *Edipo a Colono* (Teatro India, Roma, 2004), entrambi diretti da Mario Martone. Se nel suo primo allestimento, *La sposa di Messina* di Schiller (Gibellina, 1990), l'artista realizza la celebre installazione *Montagna di sale*, poi reiterata in piazza del Plebiscito a Napoli (1995-96) e in Piazza del Duomo a Milano (2011), *l'Hortus Conclusus* (Benevento, 1992) è una sorta di scenografia *in nuce*, un misterioso giardino di sculture sulle quali domina un gigantesco cavallo bronzeo, testimone di un'arte che affonda le sue radici nella ritualità, nell'archetipo, nel mito.

Mito che è protagonista delle opere e delle scene di **Igor Mitoraj**, da poco scomparso. L'artista, che ha curato l'allestimento per la *Messa da Requiem* di Verdi (Arena di Verona, 2013), nel corso di un'intervista a proposito della sua scenografia per *Manon Lescaut* di Puccini (Torre del Lago, 2002) aveva dichiarato: «Vorrei che le mie sculture esaltassero la musica, ne diventassero la scatola (magica) di risonanza». Così sarà. I suoi bronzi solitari, di dimensioni colossali, sono una finestra magica e surreale che ci conduce oltre la scena, verso una modernità fortemente intrisa di passato, scolpita e immaginata dagli artisti che firmano la scena. ★

La Montagna di sale di Mimmo Paladino in Piazza Duomo a Milano.



...e quando gli architetti la progettano

Nel terzo millennio il progetto della scena è stato, per gli architetti, non solo ambito di sperimentazione, bensì spazio vuoto da modellare, capace di schiudere un universo di significati. Da Gae Aulenti a Mario Botta, da Renzo Piano a Benedetta Tagliabue, da Rem Koolhaas a Massimiliano Fuksas.

di Silvia Cattodoro

Architettura e scenografia, permanente ed effimero, pur apparentemente antitetici, manifestano le loro radici comuni attraendosi reciprocamente in un continuo rincorrersi. Se, abbandonato l'atteggiamento oleografico, l'affinità risiede nel progettare spazi esperienziali per il corpo, dotati di profondità e complessità, con una potenzialità costruttiva che va ben oltre la lettura barocca dello spazio come rappresentazione, quando gli architetti contemporanei approcciano lo spazio scenico, lo fanno in linea con la tradizione della multidisciplinarietà progettuale già evidente nel Rinascimento.

Manfredo Tafuri definì il palcoscenico «un luogo particolarmente adatto per rappresentare un programma ideale», sintetizzando il metodo con cui vengono create le forme per questo "abitare speciale". Al di là della funzione, si tratta di spazio, profondità, volume, rapporti dimensionali nei quali si leggono più chiaramente che nella città le invarianti formali di ciascun architetto.

Nelle scenografie di **Gae Aulenti**, per esempio, compaiono fin dagli esordi quelle «fondamenta paradossalmente mobili» degli edifici scenici che aveva messo a punto nelle collaborazioni con Ronconi. Tramite un processo di trasfigurazione, le scale rosse viste in *Lo stesso mare* (2011) sono sia la distribuzione verticale delle cellule abitative che rievoca la solitudine dei personaggi, legati o disgiunti da passerelle mutevoli, sia l'iconica memoria delle torrette di avvistamento sulle spiagge, spinte a fronteggiare una parete di onde materiche che tutto unisce ma che tutto può travolgere, come la vita.

Se Aulenti è indubbiamente la caposcuola dell'atteggiamento lirico che incatena parole a simboli visivi in una narrazione figlia del teatro di regia, **Mario Botta** e **Aldo Rossi** ne hanno seguito la scia, progettando scene dall'apparenza di città ideali, smontandone la forma acquisita e fissata nell'immaginario comune per indagare la variazione di significato rispetto alle convenzioni urbane, creando un lessico onirico e meno vincolato alla funzione. **Massimiliano Fuksas**, poi, nella *Medea* al Teatro Greco di Siracusa (2009), usa l'espedito scenografico dello specchio che si trasforma in un monolite geometrico per ribaltare la forma percepita della cavea in un'astrazione che riflette l'azione



deformata: la metafora della città si complica di un elemento architettonico che sembra essere il doppio ordinato di un mondo babelico. Un atteggiamento che potremmo definire processo di riduzione della forma, più legato alla rappresentazione della tecnologia, ha guidato il coreografo belga **Frédéric Flamand** che, durante tutto il primo decennio del nuovo Millennio, ha orientato la propria ricerca all'interazione dei ballerini con l'architettura scenica, riflettendo sullo spazio dell'uomo nella città contemporanea. Il palcoscenico non è più un quadro da dipingere, bensì un vuoto da costruire che rappresenti una sfida fisica: elementi che erano stati fino a quel momento un semplice arredo sullo sfondo, corollario visivo a uno spazio vuoto di dimensioni notevoli necessario agli artisti, invadono in modo prepotente la scena. I più importanti architetti del mondo - **Zaha Hadid**, **Jean Nouvel**, **Thom Mayne**, **Dominique Perrault**, tra gli altri - trasformano l'architettura in "persona" nell'accezione latina del termine e portano la ricerca a un ulteriore grado di complessità, maturando sul palcoscenico forme che verranno riusate nei progetti urbani e studiando i diversi modi in cui città e corpo umano si incontrano.

Un'idea seguita anche in *Nearly ninety* per i 90 anni di Merce Cunningham (2009). **Benedetta Tagliabue** progetta una struttura metallica che si erge come una montagna al centro del palco ospitando i musicisti e, in parte, i ball-

rini su piattaforme a più livelli: in analogia con il *Prometeo* di **Renzo Piano** la musica piove dall'alto sovvertendo la tradizione del golfo mistico wagneriano. All'effetto *wireframe* della struttura viene associata una pelle in tessuto iridescente in grado di accogliere effetti luminosi e video: un'ulteriore modalità di rappresentazione dell'onirico che, come accade nelle *smart cities*, non è più solo decorazione ma vera e propria interazione con la componente antropica. L'architettura scenica perde l'apparenza cruda propria del teatro costruttivista assumendo la poesia di un cristallo e la fruibilità, non più solo l'apparenza, di un edificio.

Per gli architetti del Terzo Millennio, in definitiva, il palcoscenico è molto più che una macchina per sperimentare l'architettura. «La coscienza dell'effimero» come la chiamò Dorflès, ossia la consapevolezza di non realizzare un'opera duratura, li ha liberati definitivamente dal vassallaggio nei confronti della didascalia e dell'ambientazione. Lo spazio diventa simbolo che schiude altri significati attraverso un universo visivo di metafore, e l'architetto è colui che dà ai personaggi una terra su cui stare, stanze da abitare, spazi entro cui vivere. Perché, come disse Svoboda, sempre e comunque la scenografia è una questione di spazi. ★

Lo stesso mare, regia di Federico Tiezzi, scenografie di Gae Aulenti (foto: Carlo Cofano).

Scenografi e registi, sodalizi artistici nel nome del teatro

Dalla seconda metà del Novecento a oggi diverse collaborazioni stabili tra registi e scenografi hanno proposto e consolidato nuove concezioni della scena e metodologie di lavoro. Nell'equilibrio tra i ruoli e le visioni che si nascondono dietro alla creazione artistica.

di **Vittorio Fiore e Francesca Serrazanetti**

Dare forma all'idea del regista, oppure offrire al regista uno spunto creativo per la definizione dello spettacolo? La storia recente del nostro teatro è costellata di collaborazioni stabili tra scenografi e registi, veri e propri metodi di lavoro, equilibri e modalità di scambio, elaborati nell'incontro tra modi di pensare, progettare e immaginare lo spazio scenico. Sembra che, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, si sia delineata una «scenografia di regia» – come la definì Quadri – che aderiva e dava forma alle ricerche dei principali registi sulle idee dello spazio, diventando «cardine delle rivoluzioni del Novecento teatrale».

Modificazioni della scena

A cominciare dal rapporto tra **Giorgio Strehler** e **Luciano Damiani**, che ha portato a visioni dirimpenti. *Vita di Galileo* (1963) è definita «la più grande impresa scenografica e di costume al Piccolo Teatro»: il regista aveva richiesto scene e costumi già pronti per le prove costringendo Damiani a un controllo minuzioso di proporzioni e composizione di quadri

scenici in tempi ridottissimi. Le capriate lignee sfiorano il boccascena, raggiungono la sala così come i praticabili che amplificano il proscenio. La distanza è ridotta e il coinvolgimento è massimo. Ne *Il giardino dei ciliegi* (1974) si materializza la caduta di quella “quarta parete” già sperimentata da altri e qui ottenuta con l'innovativa estroflessione del velario unico, che respira sulla platea spargendo foglie sulle teste di pubblico e attori. Damiani tentò di ricostruire con *La tempesta* (1978) quell'utopico rapporto scenografo-regista che aveva generato esiti che forse nessuno dei due, da solo, avrebbe raggiunto. Lo stesso Ezio Frigerio, che tanto a lungo ha lavorato con Strehler, ammette di aver modificato la sua impostazione di lavoro dopo il periodo, breve e intenso, di lavoro di Damiani con il maestro, facendola evolvere in una “modificazione critica” dello spazio scenico: da “concretezza” ad “astrazione”.

La visionarietà di **Luca Ronconi** ha condotto, attraverso i sodalizi con scenografi come **Gae Aulenti**, **Margherita Palli** e **Marco Rossi**, alla destrutturazione dello spazio teatrale tradizionale e alla sperimentazione di nuove forme di

ricezione con soluzioni poi acquisite dalla storia successiva delle arti. Per il regista le scene dovevano rispondere a un principio di «economia linguistica»: la scenografia deve essere mutevole e avere in sé il necessario per il corso di un atto, non solo in rapporto a un frammento. Per questo chiedeva allo scenografo di fare una sorta di «puzzle scomponibile» piuttosto che qualcosa di solido. Una posizione che andava contro la rigidità del termine “servizio”: la scenografia non “serve” per qualcosa che arriverà, deve essere lì per qualcosa che accade in quel momento. Margherita Palli racconta di come Ronconi avesse un'idea molto chiara dello spazio, che immaginava in pianta. Facendo riferimento ad altre sue collaborazioni, nota molte differenze rispetto al modo in cui il regista immagina lo spettacolo: **Mario Martone**, per esempio, è più attento ai dettagli rispetto a una visione d'insieme, con precisione cinematografica.

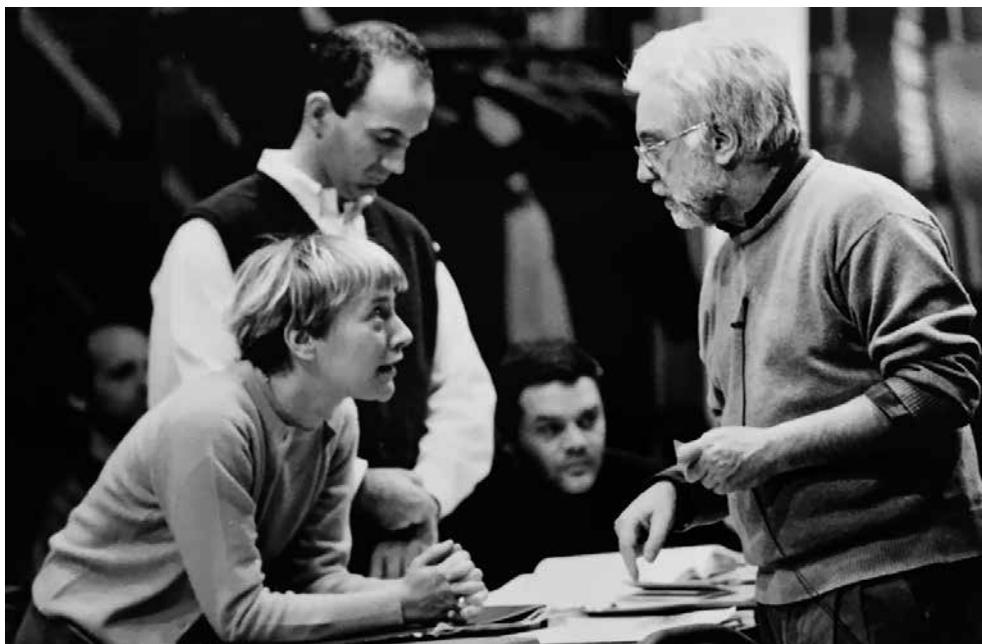
Tra immaginario e linguaggio

Le collaborazioni stabili che hanno segnato il passaggio al nuovo millennio sono moltepli-



ci: **Massimo Castri** con **Maurizio Balò**, **Carlo Cecchi** con **Titina Maselli**, **Federico Tiezzi** con **Pierpaolo Bisleri**, **Andrée Ruth Shammah** con **Gian Maurizio Fercioni**, **Maria Grazia Cipriani** con **Graziano Gregori** solo per citarne alcuni. Lungo il sodalizio tra **Tiziano Fario** e **Davide Iodice**, che si concretizza in uno studio continuo del rapporto tra immaginario e linguaggio, tra idee drammaturgiche e regie visionarie, poetiche ed estremamente "vere". «C'è bisogno di uno scambio continuo in tutte le fasi creative del progetto; – afferma Fario – tutto quello che si produce viene a più riprese discusso e rapportato con l'idea iniziale. Dal confronto nascono l'idea dello spazio scenico e la forma degli elementi di scena: maschere, pupazzi, trucchi e costumi. Poi l'intricato inoltrarci in diverse soluzioni ci porta a scremare il materiale fino ad arrivare all'unica idea di spazio possibile per il progetto drammaturgico». Per Fario il testo è fondamentale per l'elaborazione creativa dello spazio: mai a margine di didascalie che indichino luoghi specifici, ma con un procedere sulla scrittura, su alcune «parole marginali».

Lunghissimo, fin dagli esordi, il rapporto tra **Annelisa Zaccheria** e **Antonio Latella** (a partire dall'installazione scenica per *Agatha* nel 1998) che continuerà fino alle recenti produzioni tedesche del regista. «La mia visione dello spazio scenico – asserisce la Zaccheria – ha trovato con Latella una speciale sinergia creativa. Lunghie chiacchierate, scambi di idee e immagini, spunti ricavati da film o dall'arte, soprattutto contemporanea; espongo schizzi, *moodboard*, immagini, elaborati o modellini. Sono sempre molto libera nell'esprimere una mia visione e portare il mio contributo per poi adattarlo e plasmarlo, in coesione con le necessità e le intenzioni della regia». **Simone Mannino** incontra Latella e "cresce" con lui nella visione e concezione dello spazio scenico, in una continuità di lavoro la cui ricerca portante è sempre stata lo "spazio astratto" – luogo mentale e fisico insieme – in cui porre gli attori in continua tensione, "scomoda" rispetto alla scenografia. Ogni testo, storia, musica, foto, pittura diventa tassello necessario a costruire l'immaginario di ogni scrittura scenica. Questo percorso, iniziato con *C'è del pianto in queste lacrime* (2012), è culminato con *Caligola* (2016). «Nel *Caligola* – dichiara Mannino – la richiesta è stata quella di lavorare dentro una "stanza baconiana", un interno domestico che riduce lo spazio a un quadro bidimensionale; la mia proposta, tesa alla ricerca di una sintesi, l'ho raggiunta "rompendo" la stanza, individuando un angolo dello spazio, lavorando, estendendo e piegando i piani (le due



pareti e il pavimento) forzandoli in altezza e larghezza per tutto lo spazio scenico». Una scenografia/installazione che crea una vertigine per il pubblico e per gli attori, evidenziata dalla scelta di un colore unico, l'arancione, per tutti i piani. Mannino definisce questa scenografia «una "violenza ottica", che lavora sulla percezione visiva, e che può essere "compresa" e "manovrata" dai suoi artefici, per poi essere "depurata" con la "cancellazione": un atto di liberazione, di ricerca dell'essenziale che è l'effimero del teatro, spesso invisibile agli occhi».

Scritture stratificate

Quello tra **Paolo Fantin** e **Damiano Michieletto** è un sodalizio iniziato nel 2005, intorno ad applauditissimi, e allo stesso tempo discussi, spettacoli d'opera. La scenografia qui parte dalla musica e accompagna la regia nella definizione di contrasti e contrappunti capaci di rendere del tutto innovativa la restituzione scenica. **Giorgio Barberio Corsetti**, con l'adattamento de *Il castello* di Kafka (2011) costituisce un'equipe stabile – Officine K – in cui coinvolge persone (scenografi, disegnatori, animatori video, costumisti) con cui non aveva mai lavorato prima: con loro, ha costruito un metodo di ricerca in continua evoluzione. **Massimo Troncanetti** è parte di questa squadra. A partire da un'interpretazione del testo, le prime suggestioni affiorano da diversi aspetti: ambientazione, scenografia, costumi, video, musica, spesso in assenza dei comfort della scatola teatrale. La progettazione per Troncanetti «inizia con un'elaborazione in 3D dell'apparato scenico per controllare proporzioni, ingombri, funzionamento. Uno storyboard definito, da tradur-

re per il palco: l'aspetto tecnico è cruciale – le scene che elaboriamo sono sempre in movimento – ma arriva a posteriori rispetto all'idea artistica. È necessario approfondire il "cosa" e il "perché" per poter definire il "come". Anche l'esperienza di **Carmine Maringola** con **Emma Dante** è legata alla Compagnia Sud Costa Occidentale in cui – da sempre – è attore; le sue scenografie non prescindono mai dal "tutto": testo, movimenti, costumi ma anche corpi e volti degli attori. Nel lavoro con la compagnia «l'essere umano è l'unico elemento imprescindibile del teatro; bisogna interagire prima di tutto con l'attore, dargli la possibilità di avere a disposizione scene e costumi dal primo giorno di prova – pur lasciando possibilità di modifica – per permettergli di abitare il luogo della rappresentazione in modo che possa relazionarsi con tutti gli elementi in maniera vera e naturale».

Maria Spazzi è l'ideatrice dello spazio fisico degli spettacoli di **Serena Sinigaglia** e dell'Atir, di cui è cofondatrice. Ma è anche direttore creativo per l'immagine del Teatro Ringhiera, sede della compagnia dal 2007 a oggi, e creatrice del progetto di arte partecipata La Piana, per il piazzale antistante al teatro. Anche in questo caso il lavoro con la regista parte da un confronto basato su racconti, immagini, suggestioni letterarie: uno scambio tra professioni autonome che converge in un risultato comune, in una definizione essenziale che segue il testo e dà spazio alle idee della regia. Dall'invisibile verso il visibile. ★

In apertura, **Simone Mannino** nel *backstage* di *C'è del pianto in queste lacrime*, regia di **Antonio Latella**; in questa pagina, **Margherita Palli** con **Luca Ronconi**.

La "macchina scenica" ovvero il con-testo che include, interagisce, racconta

Lontano da finalità descrittive e decorative, molte esperienze contemporanee hanno approfondito la ricerca sullo spazio scenico attraverso "dispositivi" capaci di contaminare e amplificare recitazione, drammaturgia e regia. Sperimentando nuovi sistemi di relazione con il performer e con lo spettatore.

di Vittorio Fiore



"Macchina scenica" evoca l'immagine del tridente di strade della "città ideale" che Scamozzi

pose dietro la *skené* del Teatro Olimpico del Palladio: un innovativo "infinito scenico" che conduceva lo spettatore attraverso un trucco prospettico. Appia e Craig saranno i maestri del Novecento che, lavorando con macchine sceniche, innoveranno il linguaggio scenografico: il primo con solenni gradinate per enfatizzare il dinamismo del corpo, il secondo con gli *screens*. Queste esperienze preludono alle ricerche di altri pionieri.

Successivamente il concetto di "macchina scenica" si è affermato conquistando significati che, oltre il limite dello spazio fisico, approdano alla sfera delle sensazioni cognitive: da "congegno" per restituire effetti realistici alla concezione di un "con-testo". Un "dove" in cui l'insieme di segni acquista significato in se stesso, un luogo in cui si elaborino le tensioni contenute *in nuce* nel testo.

Il "con-testo" collabora così a un racconto che, partendo da un testo o da un tema, si sviluppa attraverso suggestioni spaziali. Le condizioni morfologiche dello spazio scenico (salti di quota, pendenze accentuate, precarietà ed equilibri) entrano in relazione e influenzano i movimenti degli attori; l'estensione dei percorsi oltre i confini del palco consente l'avvicinamento al pubblico e pone lo spettatore al centro di un'esperienza condivisa.

La macchina scenica è il "dispositivo" che, indipendentemente dall'uso delle tecnologie e dalla sperimentazione di nuovi materiali nelle loro possibilità prestazionali-simulative, supporta un teatro "politico", finalizzato cioè alla costruzione di una coscienza critica della realtà. Perso il carattere descrittivo si accentua – nella finzione minimale e dichiarata – rinnovate condizioni archetipiche dell'umanità.

I pionieri della regia critica

Il significativo cambiamento che investe la scenografia può collegarsi a quel momento di ricerca teatrale che, anche in Italia, rendeva autonomo lo spettacolo/evento: sono gli effetti prodotti dalla "scrittura scenica" – con-

cetto espresso da Bartolucci negli anni Sessanta – che ha orientato la costruzione dello spazio scenico nella decodifica di poetiche contemporanee innovative. Variazioni o aderenze al testo, astrazioni temporali, spazi funzionali all'azione, l'affermarsi di un'"illusione in evidenza": l'intero processo per giungere agli esiti scenografici è svelato nei suoi *step* e proposto in scena.

Tale evoluzione si deve ai pionieri della "regia critica" che hanno offerto fertile campo di ricerca agli scenografi. Da queste sinergie sono nati lavori che si pongono come capisaldi nella storia della scenografia e del teatro.

Luca Ronconi, tra tutti, è colui che attiva un dialogo proficuo con lo scenografo sulle declinazioni della macchina scenica: dall'*Orlando Furioso* (1969) per il quale **Uberto Bertacca** riempie San Niccolò a Spoleto con un'articolata soluzione di "finzione in evidenza" che circonda il pubblico, poco avvezzo a simili allestimenti già sperimentati oltreoceano; alla proposta di **Enrico Job** che costringe il pubblico in piedi, intorno a un piano oscillante, per un'interminabile *Oresteia* (1972). **Gae Aulenti**, mentre per *La torre* al Fabbricone di Prato (1978) asseconda il principio barocco della "doppia membrana" svelata al pubblico, al Metastasio per il *Calderon* trasforma l'intero teatro unificandone i due elementi strutturali, palcoscenico e platea. Così come **Giovanni Montonati**, nel disastroso Bellini di Palermo per il *Candelajo* (2001), dilata la scena con una ridondante ripetizione di elementi di riciclo, con un espediente poi rielaborato da **Marco Rossi** nel Teatro Farnese per *Peccato che fosse puttana* (2003): un *continuum* tra palco e platea praticabile e inclinato. Su questo tema è doveroso ricordare anche i numerosi lavori sviluppati con **Margherita Palli**. Il concetto di macchina scenica, ritrovabile nella *boîte à miracle* – espressione coniata da Le Corbusier – è perfettamente aderente all'insegnamento di **Luciano Damiani** e alle estroflessioni della scena verso la sala per le sperimentazioni di "caduta della quarta parete": dal *Giardino dei ciliegi* a *La tempesta*, per Strehler, al coacervo di idee confluito nel riuso dello spazio del Teatro di Documenti.

Esperienze contemporanee

Nella produzione contemporanea la costruzione del "con-testo" assume forme espressive diverse attraverso l'interpretazione e la definizione di "macchina scenica" fornita da diversi scenografi.

Fabrizio Crisafulli dalla metà degli anni Novanta conduce una ricerca denominata *Teatro dei luoghi* e produce scenografie virtuali con la luce, unica materia protagonista. La macchina scenica come luogo testuale implica uno spazio che possa raccontarsi durante la performance. Il carattere *site-specific* svela il luogo, aggiunge significati, incide sull'esperienza mnemonica dell'osservatore. Si registra il gesto partecipativo del pubblico come scambio, nella costruzione di un con-testo come "esperienza". L'identità di un luogo lo trasforma da sfondo scenico a matrice dello spettacolo. Le memorie stratificate arricchiscono la partitura drammaturgica. Ne *Le addormentate* (1995) la stalla della Tonhof, luogo storico delle avanguardie artistiche austriache dal secondo dopoguerra, influenza la partitura anche con i rumori. L'ambiente, permeabile ai suoni della natura, viene trasformato nell'interno "giapponese" del romanzo di Kawabata solo attraverso l'equilibrio tra spazio e luce filtrata.

Per **Massimo Troncanetti** – che firma molti allestimenti con Giorgio Barberio Corsetti, con un passato di *light designer* per Muta Imago – la macchina scenica è «uno specchio magnificatore del testo, che in ogni momento e da ogni angolo deve riflettere il nucleo di significato intorno al quale si costruisce lo spettacolo, anche con imperfezioni e deformazioni, quando coerenti. Significato che può (e deve) rimanere implicito per arrivare in quegli angoli della mente dello spettatore che costantemente partecipano alla lettura del quotidiano. L'altro aspetto è quello tecnico, che implica la selezione quasi darwiniana di tutte le soluzioni efficaci ai fini della costruzione di un impianto scenico». Per *Le Prince de Homburg* (regia di G. Barberio Corsetti, 2014), la corte del Palazzo dei Papi è determinante con la sua facciata articolata; convivono soluzioni antiche e innovazione tecnologica, superando le convenzioni: piani in movimento, scene mobili spostate

dagli attori, immagini proiettate amplificano l'universo interiore dei personaggi modificando virtualmente l'architettura.

La macchina scenica può essere un dispositivo narrativo praticabile che da solo genera racconto: **Giuseppe Stellato** lo intende come «spazio che, anche con pochi e giusti elementi, modificabili a scena aperta, produce un'immagine che contenga una potenziale narrazione, divenendo base viva su cui costruire il disegno registico». Per *Pinocchio* (regia A. Latella, 2017) allestisce una scarna segheria in cui un enorme tronco d'albero incombe sugli attori e si consuma entrando "in quinta", alludendo alla bugia che consumandosi svela la verità, per poi sporgere nuovamente verso il pubblico per l'ultima bugia.

Nella danza il concetto di macchina scenica è insito nell'esplorazione inusitata di territori in cui addentrare le possibilità di movimento, ove il corpo, strumento di misurazione dello spazio, intrappolato rivela a sorpresa i propri limiti o ne esalti aumentate le possibilità; declinato in diversi approcci, dall'icosaedro in cui Laban iscrive le tre dimensioni spaziali del corpo in movimento, alle sperimentazioni di praticabilità estrema: da "indossabilità" ad "abitabilità", da Schlemmer ad **Aurélien Bory** (*Plan B*, 2003-2012). Qui la scenografia integra l'antropometria a scapito del corpo che, costretto, mortificato, o arricchito da nuove dinamiche, registra un repertorio astratto. *Mem-brain* (2009) è la pièce in cui la danzatrice-coreografa **Maria Donata D'Urso** destruttura il proprio corpo lungo direttrici definite da una macchina dinamica di tre aste e corde elastiche: mille configurazioni astratte, tra gravità e leggerezza.

La macchina scenica si basa oggi sulla leggibilità del processo di elaborazione a scena aperta, con evidenti trasferimenti da altri campi scientifici al passo con l'evoluzione della società contemporanea; il pubblico del Terzo Millennio – ormai in simbiosi con il supporto tecnologico – ritrova in una realtà immersiva la scenotecnica storica contaminata dalle potenzialità espressive delle tecnologie di uso quotidiano. ★

Plan B, regia e scene di Aurélien Bory (foto: Anglaé Bory).

Il grado zero della scenografia, lo spazio come ruolo della relazione

Trapiantata fuori dai teatri, fondendosi a spazi urbani, domestici o naturali, dagli anni Sessanta a oggi la scenografia rinnova le proprie istanze, in nome del realismo e di un rapporto dialettico con lo spettatore.

di Roberto Rizzente



Todo lo que está a mi lado, di Fernando Rubio

C'era una volta la scenografia teatrale. Artistica, a tratti immaginifica, ma anche – pur nel minimalismo corrente – artificiosa, necessariamente (e vale anche per Stanislavskij) anti-realistica. Logico pensare che vi abbiano guardato, con sospetto, le avanguardie del secondo Novecento. Perché nel tradizionale apparato scenico e nella frontalità gerarchica palco/platea che costruisce nello spazio, oltre che nei temi delle pièce, **Grotowski**, **Barba**, e poi il **Living Theatre** e il **Bread and Puppet** hanno individuato il germe di un totalitarismo – quello dell'incipiente società dei consumi – da combattere.

Non troppo, da allora, è cambiato. Certo, le ricadute ideologiche, nell'epoca del pensiero debole, sono meno urgenti, meno asfissianti l'incubo di un potere che attraverso lo spazio all'italiana, di matrice rinascimentale, celebra se stesso. Ma identica è l'esigenza di superarlo, per ricostruire un più diretto rapporto con lo spettatore. Specialmente nell'era di Internet, dei social a tutti i costi: il teatro è comunicazione tra pari, scambio tra corpi. Una chance per costituire un nuovo e più promettente modello di socialità. A patto di restituire la pienezza del rapporto io-tu, salvando, del vecchio apparato scenografico, al più gli oggetti, dadaisticamente

presi dalla realtà e ri-collocati altrove, in uno spazio neutro e condiviso: una vasca da bagno (**Adrian Howells**, *The Pleasure of Being: Washing/Feeding/Holding*, 2011), un letto (**Fernando Rubio**, *Todo lo que está a mi lado*, 2012), un tavolo da bar, pochi elementi di uso quotidiano (**Rotozaza**, *Etiquette*, 2007). C'è poi, diffuso tra gli artisti (e per paradosso, visto l'abuso, oggi, del virtuale), un crescente bisogno di realtà. Lo si è visto anche al cinema, con la crisi dei generi e il conseguente rimescolamento tra documentario e cinema di finzione: anche se minimale, magari a favore di un più invasivo – e creativo – uso dell'illuminotecnica, la scenografia segmenta la realtà. Impone uno sguardo, parcellizza il visibile. Uno spazio naturale restituisce, al contrario, la completezza dell'esperienza: sceglierlo significa immergere l'arte nel flusso dell'esistente (il vecchio sogno, già ottocentesco, della fusione tra arte e vita). Anche con gli imprevisti del caso, i mille accidenti dell'essere, che anzi fungono da motore dell'azione, aprendo a significative speculazioni sulla dicotomia tra finzione e realtà. Come già avevano capito, negli anni Sessanta, **Allan Kaprow** e i teorici dell'*happening*, e come certi esperimenti di **Strasse** (*Solo*, 2014), ma anche di **Lotte Van den Berg** (*Agoraphobia*, 2012) lasciano intuire.

A fronte di queste esigenze ecco, allora, che

la scenografia raggiunge il grado zero. Lo spettacolo esce dagli spazi teatrali e investe gli spazi urbani e naturali. Perché no, anche a beneficio del turismo e col plauso degli assessorati e dei consorzi, promuovendo le eccellenze del territorio (il Castello degli Ezzeolini di Bassano ne *Il Castello* di **Giorgio Barberio Corsetti**, 2011, ma è la logica di ogni festival, da Castel del Monte ad Andria al Palazzo dei Papi ad Avignone) o la riqualificazione di luoghi altrimenti dimenticati, come fece, nel 2008, **Roberto Andò** con la Darsena Acton di Napoli (*Proprio come se nulla fosse avvenuto*) e come da sempre, nel parmense, fa **Lenz**. Nemmeno vengono escluse le case dei privati, lo insegnano da anni il **Teatro delle Ariette**, **Cuocolo/Bosetti** o il **Progetto Stanze-esperienze di teatro d'appartamento** a cura di Alberica Archinto e Rossella Tansini. Fino alla città stessa: non è raro assistere a vere e proprie dramaturgie itineranti, in scenari cangianti, tanto per le condizioni meteorologiche quanto per l'azione inconsapevole di coloro che sono esterni alla pièce. Magari con il supporto di una macchina, un furgone come in *Drive-IN*, ancora di **Strasse** (2011), o *Medea per strada* di **Gianpiero Borgia** (2017). Altre volte a piedi, come nella Volterra di **Armando Punzo** (*Mercuzio non vuole morire*, 2012), la Napoli di **Gaetano Ventriglia e Silvia Garbuggino** (*Delitto e castigo*, 2010), la Milano dei **Rimini Protokoll** (*Remote Milano*, 2014), o, più radicalmente, i paesaggi urbani di Rimini, Parma e Roma di **DOM-**, **Leonardo De-logu e Valerio Sirna** (*L'uomo che cammina*, 2016; *Metafisica Urbana*, 2017; *Mamma Roma*, 2017).

Lo spettatore, di fronte a questi esperimenti, diviene parte attiva dello show (ma non è questa, in fondo, l'etica dei *reality*?), performer suo malgrado (**Forced Entertainment**, *Complete Works: Table Top shakespeare*, 2015; Rimini Protokoll, *Home Visit Europe*, 2015). Nella misura in cui sceglie come e se partecipare, dove puntare lo sguardo, acquista una consapevolezza nuova, agendo "dentro" lo spettacolo per pilotarlo, personalizzandolo. Da consumatore passivo facendosi, finalmente, cittadino. ★

Videomapping e interazione, le nuove frontiere della tecnologia

Tecnologie innovative, software e prototipi stanno continuando, nel nuovo millennio, a ridefinire i confini dello spazio scenico attraverso il digitale. Creando ambienti immersivi, dinamici e interattivi.

di Annamaria Monteverdi

Le scenografie nello *show design* sono diventate sempre più elaborate tecnologicamente e sbalorditive: entrano come parte integrante del materiale di allestimento realtà aumentata, *videomapping* 3D, *led screen*, proiezioni laser, grafiche multi-colori, *display* trasparenti. Non ne usufruisce solo il teatro cosiddetto di ricerca, ma anche l'opera lirica e i grandi eventi musicali (concerti e musical) e coreografici (dai balletti al circo). Il *videomapping* permette di trasformare qualsiasi superficie in un *display* video dinamico ed è una delle soluzioni di una produzione artistica variegata che si è generata non solo dalla specificità del digitale, ma da una caratteristica ben più evidente: la presenza, quasi obbligatoria ormai, della proiezione nelle scenografie. L'uso delle proiezioni su volumi, grazie al *videomapping*, permette l'inserimento di un elemento sostenibile e non invasivo anche in strutture storiche e architetture protette (come per il Teatro Olimpico di Vicenza).

Le nuove forme di spettacolo usano ogni possibilità di proiezione scenografica a partire dalle più diverse tecniche grafiche, luminose e video, attingendo anche allo stile *underground* e alla *street art*: dal *light painting* al *mapping live*, dal *laser drawing*, all'*holographic projection*, al *digital graffiti* usando spesso sistemi di interazione tipici da *videogames* (Kinect). **Klaus Obermaier** ha pionieristicamente sperimentato le più spinte modalità tecno scenografiche con le sue performance audiovideo.

Il *videomapping* si unisce spesso all'*interaction design*: l'esempio più clamoroso che ha unito danza e tecnologia 3D, è quello del duo **Adrien Mondot e Claire Bardainne** con le numerose varianti scenografiche dal primo stupefacente spettacolo *Cinématique*, creato con il software eMotion, presentato a RomaEuropa. Si tratta di spettacoli che sembrano far uscire dal nulla, e solo con il movimento della danzatrice, mondi, geometrie, astrazioni. Artefice del sistema e regista è Adrien Mondot che parla di «paesaggi oni(ume)rici: corpi che compiono evoluzioni con oggetti. In questa costruzione sinuosa ho scelto di sbarazzarmi di tutto ciò che non mi sembrava essenziale. La scenografia, sintetizzata in un immenso spazio di possibili, torna alla sua più semplice espressione: le due pagine bianche di un libro aperto, ancora da scrivere».

Interamente in *mapping* sono le proiezioni della nuova versione di *Les aiguilles et l'opium* di **Robert Lepage**: in un macchinario praticabile a forma di cubo con due lati aperti e rotanti, gli attori si muovono come acrobati; le proiezioni seguono tale movimento ricreando ambientazioni diverse: la camera d'hotel, la sala di doppiaggio, il *concert-hall*.

Ma la tecnologia che cambierà il volto delle scenografie tecnologiche è il *dynamic projection mapping*, per ora allo stato di prototipo. Si tratta di una proiezione dinamica su scenografie (anche superfici non rigide) in movimento con una significativa riduzione del ritardo tra il tracciamento (cioè il riconoscimento del movimento e dell'oggetto) e la proiezione tramite sensori, telecamera con frequenza di 1.000 *frame* al secondo e proiettori ad altissima velocità. Il ritardo, infatti, è ciò che determina un disallineamento significativo non tollerabile per l'occhio umano, considerato il fatto che il *mapping* lavora sull'illusione percettiva. Il giapponese Nobumichi Asai presentò tre anni fa *Omote project*, primo esempio di *real time videomapping*, con una modello che cambiava sembianze grazie a un *make up-mapping* usato come maschera teatrale. In occasione del #Hiroshimaday, il 6 agosto, Asai ha proposto l'evoluzione del suo prototipo: uno straordinario effetto di proiezione dinamica su oggetti e volti in movimento gra-

zie alla collaborazione con il Watanabe Lab di Tokyo. La performance si chiama *Inori/Prayer*. L'ampio uso in scena di fondali vinilici retroilluminanti, schermi *led* realizzati con speciali film con proprietà di densità e fotodiffusione permettono di avere luminosità omogenea, garantendo qualità dell'immagine riprodotta a grande distanza.

Il contenuto video si affianca, ormai di consuetudine, ai fondali d'opera lirica, creando una visione scenografica al passo con la modernità tecnologica, fornendo un incremento visivo su più livelli di schermi per un'immersione totale dello spettatore. Gli esempi di tecnologie più originali, che mostrano una tendenza a guardare all'estetica dei media, arrivano dal **Rosini Opera Festival**: citiamo il *videomapping* per *L'italiana in Algeri* con *motion graphics*, modellazione e animazione 3D ideato dalla società **D-Wok**. La **Komisch Opera di Berlino** ha realizzato il suo *Flauto magico* interamente in *videomapping* senza alcuna scenografia: solo volumi bianchi su cui proiettare immagini ispirate agli anni Venti. **William Kentridge** realizza le sue scenografie animate (da *Il flauto magico* a *Il ritorno di Ulisse in patria* a *Il naso* da Shostakovitch) con i suoi *Drawings for Projections*, reiventando il *medium* cinematografico attraverso una riscrittura del linguaggio che unisce disegno a carboncino con la tecnica *stop motion*. ★



Les aiguilles et l'opium, di Robert Lepage



Go down, Moses

Fra prospettiva e digitale: materiale e immateriale a confronto

Nella relazione con lo spazio vuoto, le scenografie del nuovo millennio si appoggiano a segni, tra artigianato e digitalità. I luoghi della scena diventano spazi interiori ed emotivi: a chi guarda il compito di riempirli e di completare il senso della visione.

di **Renzo Francabandera**

Abbiamo assimilato nell'ultimo secolo i concetti di astratto e di informale, ma un'altra rivoluzione estetica dagli esiti ancor meno prevedibili si pone per le dinamiche percettive: il confronto con l'immateriale, il digitale, il virtuale. Artisti visivi (pensiamo anche solo a Bill Viola, per citare uno dei più conosciuti) o digitali (pensiamo all'esperienza di Giacomo Verde, alle ricerche di Rimini Protokoll e Kathy Mitchell) frequentano già da tempo lo spazio scenico, chiamandoci al confronto con l'universo metaconcreto: il teatro è destinato a cambiare i suoi riferimenti su scenografia, architettura e spazio abitato. Se ne è avuta già testimonianza in questi ultimi trent'anni sia dentro i teatri sia negli spazi altri, adattati per accogliere lo spettacolo dal vivo: dalla sfida più sociale nelle carceri, ai luoghi del disagio psichico, o della post-industria. Ciò avviene mentre alcuni storici edifici deputati alle arti sceniche hanno subito ristrutturazioni e restauri spesso assai lontani dalle necessità che lo spettacolo dal vivo richiede. Lo si ricordava già in un volume di ben dieci anni fa intitolato

Architettura & teatro. Spazio, progetto e arti sceniche, curato da Daniele Abbado, Antonio Calbi e Silvia Milesi che poneva in risalto come "messe a norma" e ristrutturazioni illogiche hanno distrutto un patrimonio di conoscenze e tecniche dello spazio scenico. E pensare che in Italia la famiglia Bibiena o gli architetti Juvarra, Vanvitelli e Piermarini hanno nei secoli fatto la storia architettonica della peculiare complessità insita nell'edificio teatrale.

Spazio vuoto e segno

Superando il tema dell'architettura del teatro per approfondire quella dello spazio scenico propriamente individuato, è facile ricordare come in origine la scenografia era materia dipinta o addirittura ricostruzione architettonica in prospettiva, che ancora alcuni teatri italiani, come l'Olimpico di Vicenza, ospitano: sono meravigliose allo sguardo, fondali mai stonati anche per sperimentali estreme. Ma l'ambiente scenico si sta trasformando sempre più spesso in luogo mentale, emotivo, con un simbolismo che carica la visione di una semiotica ulteriore.

Da questo punto di vista, per esempio, il lavoro di artisti come **Margherita Palli**, o dei più giovani **Jan Pappelbaum** o **Maria Spazzi**, pur nelle abissali diversità che distinguono le loro opere, si caratterizza per la ricerca di un insieme di segni capaci di unire il testo al lavoro del regista, ma che lanci anche un ponte verso gli occhi dello spettatore. Pappelbaum parlava, in occasione del premio ricevuto a Biennale Teatro alcuni anni fa, proprio della necessità indispensabile di un elemento capace di catturare non solo lo sguardo ma anche i pensieri di chi assiste allo spettacolo, costringendolo a essere lì e in nessun altro luogo, a interrogarsi sul senso della sua presenza. È interessante confrontare le grandi ambientazioni dell'artista di Dresda, con il tratto delle due pensatrici della scena italiana, con la Palli che, nelle sue architetture per la scena, ha ripercorso, citandola e reinterpretandola, tutta la storia dell'arte del Novecento, senza dimenticare le lezioni della scuola pittorica veneta e l'immanenza della natura di Giorgione, che costringeva l'uomo a sentirsi piccolo; sensazione per certi versi opposta

al minimalismo *art brut* di Maria Spazzi, dove lo spazio si svuota per lasciar posto a una combinazione di pochissimi elementi, spesso uno solo, capace di un potere centripeto per lo sguardo, come *l'hammam* ricavato con una piscinetta d'acqua invisibile agli spettatori e i lenzuoli del rito al femminile che riempiono la scena di *Alla mia età mi nascondo ancora per fumare*. Qui è la creatività autonoma di chi assiste a dover riempire, aggiungere, definire il proprio complemento di senso alla visione. Un ritorno verso il vuoto che riporta alla mente la mostra ospitata nel 2009 al Centre Pompidou intitolata *Vuoto* e che consisteva in nove stanze vuote, uguali alla composizione fatta di silenzio ideata da John Cage, il suo celeberrimo assolo per pianoforte intitolato *4'33"*.

Tanto teatro ha cercato e lavorato nel vuoto. Peter Brook ha intitolato uno dei suoi libri-manifesto *Lo spazio vuoto* e il teatro di narrazione ha assorbito la lezione del vuoto per abitarla, riducendo tutto alla sedia e al corpo dell'artista. Ma quanto, ora, la digitalità impatterà sul sistema creativo cambiando le regole del pensiero scenico?

Dalla *mechané* al video

Da sempre l'evoluzione della tecnica ha condizionato l'arte, fino ad associarsi a una funzione quasi divina. Basti pensare a quanto stupefacente sia stato per lo spettatore di duemila e trecento anni fa l'arrivo della divinità nello spazio del tragico attraverso l'uso di argani e rudimentali gru che la facevano arrivare sulla scena nello stupore generale. Attraverso la *mechané*, la gru mossa da funi e argani, il *deus ex machina* veniva calato sulla scena.

Gli artisti si sono confrontati con la meccanica, la tecnica, per collegarsi al nuovo sentimento estetico sociale, sorprendere e avvicinare il fantastico. Nel mezzo di una rivoluzione virtuale, le cui avvisaglie erano nelle ricerche sulla digitalità di Corsetti o Causeruccio con le loro ambientazioni audio/video spesso totalmente immateriali, una sintesi del rapporto conflittuale e seduttivo fra il teatro e la macchina la svolgono **Romeo Castellucci** e la Societas: l'immanenza della tecnologia che porta i sensi all'estremo in *Go down, Moses*, o l'automobile che piomba dall'alto in scena al posto del dio, nella *Tragedia endogonia*. Il teatro, prima povero, ora è impoverito, e la digitalità permette incredibili operazioni di riambientazione con il semplice utilizzo di un

videoproiettore o delle telecamere. Ne fanno un uso praticamente consustanziale alla loro estetica artisti come **Rodrigo García** o **Kathy Mitchell**, con quest'ultima che, nel tentativo di massima ibridazione fra cinema e teatro, costruisce un set cinematografico che è anche ambiente teatrale, girando in diretta un film che viene proiettato insieme al-

lo spettacolo teatrale videoripreso in diretta, con alcune parti dello stesso invisibili al pubblico se non attraverso il filmato. Un'operazione concettualmente opposta rispetto all'idea del teatro come architettura che permette al pubblico di vedere. Qui lo spettatore vede il film e assai meno lo spettacolo, nascosto dalla scenografia stessa. ★

Quadriennale di Praga dalla scenografia al *performance design*

Nata nel 1967, la Quadriennale di Praga è la massima manifestazione internazionale di scenografia teatrale. Nel 2008, undicesima edizione, ha cambiato nome da International Exhibition of Scenography and Theatre Architecture a Prague Quadrennial of Performance Design and Space, sostituendo quindi nel titolo i termini "scenografia" e "architettura teatrale" con "performance design" e "spazio". La scelta non è formale. Mette in discussione parole non più adeguate a esprimere la complessità della materia e le tante modalità attraverso le quali il progetto dell'immagine e dello spazio della performance si esprime oggi. C'è stata in questo l'influenza di un modo di sentire diffusosi negli anni nelle pratiche teatrali più avanzate e nel dibattito internazionale (cfr. il volume collettivo *Performance Design*, a cura di D. Hannah e O. Harsløv, Mtp, Copenhagen, 2008).

La labirintica città di Kafka, luogo di esperienze storiche della scena e della luce come la Laterna Magika e l'attività di Josef Svoboda, spazio ideale di un pensiero nel quale il luogo si pone come elemento che precorre e determina la performance (secondo l'idea di M. Eigtved, *Forestilling analyse*, 2007) e la performance come possibile nostra ancora al mondo (cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, 2002), è divenuta nel tempo la sede in cui vengono esposti gli esperimenti più avanzati nel campo dello spazio e dell'immagine in teatro.

L'ultima edizione (2015) ha avuto come tema *Spazio Condiviso: Musica Tempo Politica*, tema affrontato non solo con le opere esposte (difficile da dimenticare la proposta polacca *Post-Apocalypse*, medaglia d'oro per il *sound design* e quella cinese, *Fog or Not Fog* (nella foto), con soluzioni sceniche di notevole raffinatezza), ma anche con una serie di interessanti incontri e workshop. La penultima (2011), ancora più interessante, ha mostrato il meglio della progettualità dello spazio contemporaneo. Lo ha fatto anche attraverso sezioni speciali, come *Intersection*, nella quale, all'interno di un percorso labirintico in una sorta di nuova città fatta di piccoli edifici cubici, appositamente creati accanto al Teatro Nazionale, si integravano bene l'idea della scenografia e quella dell'installazione; o come la sezione architettura, nella chiesa di Sant'Anna, cruciale momento di riflessione e proposta sul luogo teatrale. In ambedue le sezioni, importanti contributi italiani: Romeo Castellucci, nella prima, con una maschera sonora di Sileno, di inquietante forza primaria; e Fabrizio Crisafulli, nella seconda, col suo tavolo, sagace, danzante, sussultante, sonoro, che, prendendo posizione "politica" rispetto alla gestione della cultura in Italia, si svincolava dalla serie dei tavoli espositivi.

L'edizione del 2019, la quattordicesima, diretta da Markéta Fantová e recentemente annunciata, continuerà nell'idea di rendere la Quadriennale di Praga un momento centrale di dibattito e di proposta per il nuovo teatro. Avrà come temi-guida l'"immaginazione", la "trasformazione", la "memoria". **Bjørn Laursen**



Aguzzare l'udito, affinare lo sguardo. Quando la musica prende forma

Salvaguardia della tradizione e fantasiose incursioni nell'arte contemporanea: questi i poli concettuali entro i quali si muove la scenografia d'opera, museo vivente pronto a farsi eco della musica.

di Giuseppe Montemagno

Più di un secolo è trascorso da quando, sul finire dell'Ottocento, Adolphe Appia rifletteva sulla nuova funzione che la scenografia doveva assumere nel *Wort-Ton-Drama* wagneriano: perché scaturisse dalla musica, che altera la durata delle parole come le proiezioni dei gesti e dunque impone un'astratta essenzialità, in cui far entrare in risonanza suoni ed emozioni. E più di mezzo secolo da quando, nel 1951, il luminoso nitore delle scenografie di **Wieland Wagner** inaugurava l'era della *Neue Bayreuth*, schiudendo la strada alle riletture critiche del *Regietheater* tedesco. Ecco: forse proprio dal giovane Wagner occorre ripartire, perché rappresenta una sorta di "grado zero" della scenografia del Novecento, spazio vuoto che può essere abitato unicamente dal dramma musicale.

Occorre sorvolare su un sessantennio, allora, se si desidera dar conto degli ultimi, talvolta contraddittori, sviluppi dell'idea stessa di scenografia nel teatro lirico, in precario equilibrio tra rigida salvaguardia della tradizione e apertura a nuove prospettive di spettacolarità. Nel nuovo secolo vedono la luce infatti le prime edizioni critiche di messinscena del primo Novecento, esito maturo e scientificamente agguerrito dello studio di disposizioni sceniche e *livrets de mise en scène*, che stabiliscono piantazioni e attrezzatura, luci e

movimenti. Risalendo indietro al *grand siècle* della *tragédie lyrique* francese, questo atteggiamento ha portato **Benjamin Lazar** con **Adeline Caron** (e dopo di lui **Ivan Alexandre** con **Antoine Fontaine** e **Louise Moaty** con **Tristan Baudoin**) al recupero filologico delle arti della scena del periodo tardo-barocco: dal memorabile *Bourgeois gentilhomme* (2005) di Molière e Lully, passando per *Il Sant'Alessio* (2007) di Landi, *Cadmus et Hermione* (2008) di Lully ed *Egisto* (2012) di Cavalli, la scena ritrova l'illuminazione originaria con le bugie al proscenio, tele dipinte in quinta e sullo sfondo. Immerso nella penombra di fioche luci ambrate, il teatro esplora una dimensione intima che perfettamente si addice al declamato lirico, restituito secondo le regole dei trattati di recitazione d'epoca, e a un gioco scenico frontale, bidimensionale, fiabesco.

Ma la fedeltà al dettato storico è stata al tempo stesso declinata in ricerca iperrealista, in *reportage* giornalistico in cui l'attenzione al dettaglio precipita lo spettatore in una docu-opera dal sapore televisivo: come quando **Adrienne Lobel** per **Peter Sellars**, nel 2011, invade il palcoscenico del Metropolitan di New York con il Boeing Air Force One che, in un desolato mattino dell'inverno del 1972, atterra all'aeroporto di Pechino, nel folgorante primo atto di *Nixon in China* di John

Adams. Sicché la scenografia diventa specchio ideale, capace di far comprendere come il melodramma diventi cartina di tornasole per interpretare le urgenze della contemporaneità: come nelle stimolanti provocazioni del collettivo **La Fura dels Baus**, sin dai tempi dell'ipertecnologico *Ring des Nibelungen* (2007-2009), attraverso *Un ballo in maschera* (2013) in odore di 1984, ambientato in un bunker ispirato all'archeologia industriale di Bernd e Hilla Becher, fino al recente *Siège de Corinthe* (2017) pesarese, tra le mura trasparenti di bidoni di plastica, in cui la guerra dell'acqua nel Terzo Mondo soppianta il conflitto tra Greci e Musulmani.

Ed è forse coniugando l'uno e l'altro aspetto, insieme all'ineludibile connotazione antiquaria del melodramma, che l'opera è diventata museo, *tableau vivant* in cui la storia si racconta o si realizza. C'è infatti chi ha pensato di ri-visitarla trasportando l'azione in una galleria d'arte: a metà strada tra *Una notte al museo* di Shawn Levy e *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen, **Alvis Hermanis** (anche scenografo) o **Damiano Michielletto** col disegno scenico di **Paolo Fantin** hanno rispettivamente trasportato *Il trovatore* (2014) di Verdi e *Il viaggio a Reims* (2015) di Rossini l'uno in una pinacoteca, tra le tele "animate" di Bronzino e Raffaello, Botticelli e Primaticcio, l'altro tra le opere d'arte di un'esposizione dove s'incrociano i personaggi di Keith Haring e Frida Kahlo, finché l'intera scena ricomponesse la gigantesca *Incoronazione di Carlo X* di François Gérard, in omaggio al monarca dedicatario della cantata rossiniana. Ma c'è anche chi ha mutato la scenografia d'opera in luogo di sperimentazione per l'arte contemporanea: da **Mimmo Paladino** ad **Araldo Pomodoro**, da **Bill Viola** ad **Anish Kapoor**, il palcoscenico ha ospitato imponenti installazioni, sculture totemiche funzionali meno alla narrazione degli eventi che a un gioco di mobili suggestioni, progressive metamorfosi, risonanze inattese. Eco musicale, in una parola, per strutturare l'ineffabile, aguzzare l'udito, affinare lo sguardo. ★



Nixon in China, regia di Peter Sellars, scenografie di Adrienne Lobel.

Inventori di mondi, per lo spettatore bambino

Lontano dai palchi istituzionali, il teatro ragazzi ha sperimentato, fin dalla fine del '900, direzioni inedite: non attraverso scenografie rappresentative ma con percorsi immersivi, capaci di attivare l'immaginazione.

di Mario Bianchi

Prima di iniziare un'indagine, seppur parziale, riguardo alla reinvenzione dello spazio scenico nel teatro ragazzi è doveroso ricordare che la sua radice, almeno in Italia, negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, è da ricercarsi nell'"animazione teatrale". Abituato dal principio a spazi teatrali non convenzionali, sfondeva per sua natura la "quarta parete" non solo della sala teatrale, ma anche della classe scolastica. Lo spazio scenico è sempre stato, quindi, utilizzato, nel teatro ragazzi, in modo assolutamente inventivo per far entrare il suo interlocutore, che ha nello stupore la sua caratteristica precipua, direttamente in ciò che si veniva rappresentando. Cercheremo qui di analizzare alcuni degli esempi che ci sono sembrati più adatti per comprendere come questo genere teatrale sia stato capace di scardinare le regole dello spazio scenico, influenzando, soprattutto all'inizio della sua storia, il teatro di ricerca.

Iniziamo da due esempi degli anni Ottanta: **Eydenet** (1982), che univa tre tra i gruppi più innovativi di quel tempo, La Baracca, Teatro del Sole e Ruota Libera, e **La caverna del teatro** (1984) ideato da Giovanni Moretti.

Il primo progetto, dedicato alle leggende delle Dolomiti, ambientato nel cortile e nel parco di Palazzo Hercolani di Bologna, ha rappresentato un momento cruciale soprattutto per la forma di spettacolo innovativa, creando un percorso a stazioni dove il pubblico assisteva all'evolversi delle vicende raccontate. Gnomi, maghe, cavalieri, principesse e guerrieri accompagnavano i bambini in un mondo reinventato nei vari luoghi del parco.

La caverna del teatro era invece formato da cinque spettacoli differenti, che partivano dal mito della Caverna di Platone per approdare ai grandi miti nati intorno al Mediterraneo. Nella scuola che ospitava l'intero progetto veniva ricreata un'enorme caverna, composta da vari cunicoli che si aprivano in grotte più piccole: le stazioni del percorso. Pareti, volte, camminamenti erano tutti formati da materiali teatrali di recupero.

Negli anni Duemila diversi spettacoli, soprattutto destinati alla prima infanzia, non solo scardinano lo spazio teatrale, ma fanno in



modo che i bambini possano viverci dentro. In **Buchettino** (spettacolo di repertorio della Societas Raffaello Sanzio dal 1995), sono stesi in lettini ad ascoltare le parole e i rumori di una storia terribile; in **Racconti di contorino** di Teatro Invito (2006) per loro è imbandita una tavola, dove mangiano ascoltando storie di abbondanza e privazione; i ticinesi Trickster in **h.g.** (2010) reinventano la fiaba di Hansel e Gretel, ricostruendola in nove stanze, dove un bambino e una bambina rivivono lo stesso percorso emozionale dei due protagonisti, muniti di una cuffia che dà loro le istruzioni per l'uso.

Nei quattro spettacoli del Tpo dedicati ai giardini (**Il giardino giapponese, Il giardino dipinto, Pop-up gardens, Trilogia botanica per ex fabrica**, 2004-2008) gli spettatori sono invitati a passeggiare tra fiori e piante virtuali su un tappeto magico, ricostruito digitalmente.

I comaschi di Città Murata inventano tre percorsi su Fiaba, Opera e Shakespeare in cui i piccoli spettatori, cento alla volta, sono condotti per tutti gli spazi dei teatri di tradizione, tra visioni e apparizioni di personaggi, alla conoscenza di tutti i meccanismi propri dei tre linguaggi e dello spazio teatrale. Maurizio Bercini di Ca' Luogo d'Arte per narrare **La piccola fiammiferaia** (2007), ricostruisce sul palcoscenico una strada e gli spettatori vivono in diretta tutta la vicenda. Vi sono poi spettacoli che abitano palcoscenici ricostruiti appositamente in modo anomalo: **Un bacio... Un bacio an-**

cor... Un altro bacio del Teatro delle Briciole (1993) narra la storia di Otello in un'arena circolare, dove il pubblico, diviso tra uomini e donne, partecipa attivamente al dramma.

In un altro omaggio a Shakespeare e al suo **Romeo e Giulietta** Renzo Boldrini di Giallo Mare divide il palco in due con un sipario, separando gli spettatori in due gruppi che assisteranno alla storia rispettivamente con gli occhi di Giulietta e con quelli di Romeo. Una tenda invece raccoglie il pubblico in **Voci d'albero** di Pandemonium (2002), accompagnandolo in uno spazio-tempo magico di sospensione dall'ordinario dove si muovono Filemone e Bauci, due esseri umani normali toccati da un'esperienza straordinaria.

Ma decine sarebbero gli esempi di come il teatro ragazzi italiano sia riuscito, durante la sua storia, a reinventare, senza bisogno di stucchevoli finte scenografie, mondi incantati in cui permettere al pubblico di immergersi nello stupore della finzione. Negli ultimi tempi la mancanza di risorse e la necessità di creare per un pubblico più numeroso, hanno ostacolato l'innovazione a favore di scenografie più tradizionali. Ma è doveroso ricordare qui alcuni artisti, inventori di mondi, più che scenografi, che hanno nobilitato con la loro arte il teatro ragazzi: Antonio Catalano con i suoi **Universi sensibili**, Lucio Diana, Marcello Chianza, Antonio Panzuto, Roberto Abbiati e Michelangelo Campanale. ★

Il giardino dipinto, del Tpo.

Margherita Palli, il lavoro di squadra e il dialogo con la regia

Per Luca Ronconi ha creato oltre sessanta scenografie. Dalla prosa all'opera, il suo lavoro prende forma raccogliendo le indicazioni del regista. Nella convinzione che lo scenografo non sia un artista, ma un artigiano parte di una catena di montaggio.

di Francesca Serrazanetti

Nata in Svizzera, Margherita Palli ha studiato scenografia a Milano. Ha lavorato come "ragazza di bottega" con lo scultore Alik Cavaliere, poi come assistente di Gae Aulenti tra Milano e Parigi, per rientrare in Italia con il suo primo incarico per Luca Ronconi: la *Fedra* a Prato del 1983. Accanto al sodalizio con Ronconi, nel corso della sua carriera ha disegnato gli spazi per gli spettacoli di, tra gli altri, Liliana Cavani, Mario Martone, Carmelo Rifici, Aleksandr Sokurov. Ha ricevuto sette Premi Ubu e diversi altri riconoscimenti, tra cui il Premio Svizzero del Teatro 2015. La sua esperienza attraversa diversi settori del teatro e non solo.

Come si è trasformato, nella sua esperienza, il processo di lavoro dello scenografo nel rapporto con la regia?

Ho avuto la fortuna di lavorare sempre con grandi registi, ognuno con la sua personalità. Il metodo di lavoro dello scenografo si confronta sempre con quello del regista: io cerco di entrare nel suo, e di elaborare le sue richieste. Lo scenografo ha una propria identità ma non deve rappresentare se stesso: deve mettere in scena un testo o un'opera. Per questo cerco sempre di avere un rapporto di dialogo con le altre professionalità coinvolte.

Come si svolge questo dialogo? Da dove arrivano i primi stimoli, dal regista o dal testo?

Per me dalla regia: per me è lì il vertice del lavoro di squadra, nella prosa quanto nella lirica. Mi confronto con il testo naturalmente, ma soprattutto con la sua interpretazione. Faccio un esempio: io ho fatto due volte *Falstaff* per Ronconi, nel 1993 e nel 2006; adesso lo sto facendo per Martone, in una produzione che debutterà a marzo 2018 alla Staatsoper di Berlino. È chiaro che conosco bene il testo e ho delle sedimentazioni molto forti, ma cerco di dimenticarle e reinterpretarle. Uno scenografo non può fare sempre la stessa cosa, altrimenti è un artista.

In un'intervista Luca Ronconi ha detto che pensava lo spazio in pianta. È vero?

Ronconi non sapeva disegnare ma aveva un senso dello spazio chiarissimo. Faceva dei pastrocchi in pianta per spiegarmi delle cose e io mi ci ritrovavo quando vedevo i movimenti degli attori. Pensava lo spazio in funzione degli attori e dei loro movimenti. Altri registi lavorano più sugli spazi visivi: Martone, per esempio, è influenzato molto dal cinema e ha una grande cura dei dettagli, con un occhio cinematografico che va a vedere le cose da vicino.

Un'altra caratteristica dei suoi progetti per Ronconi è la trasformabilità della scena e la praticabilità di uno spazio che muta.

Il teatro deve essere flessibile, lo erano anche le macchine teatrali del Seicento. Non è un'invenzione né dei registi né degli scenografi. Semplicemente applichiamo questa caratteristica in modo diverso. Gli attori sono parte dello spazio: è importante saper trasformare le proprie idee rispondendo alle esigenze delle diverse parti.

Oggi il disegno dello spazio scenico lavora spesso in riduzione. Colpa della crisi?

Ogni periodo rispecchia la sua arte: sono scelte stilistiche legate non solo alla crisi e che non avvengono solo in teatro. Oggi il problema dei soldi non è da leggere tanto in relazione alla scena di per sé, quanto alle figure necessarie per movimentarla. Spesso si devono trovare soluzioni che richiedano la presenza di meno macchinisti. Più che la disponibilità economica, negli anni si sono accorciati i tempi di progettazione: una volta si aveva un tempo abbastanza lungo per confrontarsi con il regista, elaborare diverse soluzioni, lasciare sedimentare il lavoro. Oggi è tutto molto più concitato, con poco margine per un processo di revisione.

Nel rapporto con l'estero, cosa cambia?

Lo scenografo è parte di una catena di montaggio, in cui non deve mancare la chiarezza dei ruoli. All'estero sento il mio ruolo più protetto, c'è più rispetto delle professionalità: se mi dicono che non si può fare una cosa mi danno delle ragioni, dopo avere vagliato il progetto. Qua vengo spesso caricata di problemi che non sono esattamente i miei.

Quale spazio oggi per i giovani scenografi?

Mi piace molto portare il mio lavoro nell'insegnamento. Il nostro è un mestiere che richiede passione, e praticarlo solo nel teatro è difficile. Ma oggi ci sono tante opportunità per i giovani nell'ambito della moda, dell'insegnamento o degli allestimenti, che permettono poi di lavorare nello spettacolo e di sostenere un'attività più propriamente artistica. Se non c'è passione, però, è meglio fare altro. ★



Paolo Fantin: la scena e il suo colore

Testo, personaggi, parole, musica, storia, disegno manuale e digitale, rapporto con il pubblico. Queste le parole chiave del mestiere, nel racconto di uno dei più giovani e affermati scenografi italiani attivo nell'opera e nella prosa, in Italia e all'estero.

di Giuseppe Montemagno

Insignito di una vasta messe di riconoscimenti internazionali – l'ultimo in ordine di tempo l'International Opera Award per la scenografia, che riceverà in Cina a dicembre, ma anche due Premi "Franco Abbiati", nel 2008 e nel 2011 – Paolo Fantin dal 2004 è collaboratore stabile di Damiano Michieletto come autore delle scenografie di tutti i suoi spettacoli. E proprio dal fortunato connubio con il regista veneziano sembra il caso di prendere le mosse, per comprendere i termini di un sodalizio che è ormai diventato un percorso di ricerca comune, affinato nel corso degli anni.

Chi comanda sul palcoscenico? O meglio: chi è la mente, chi il braccio? Esiste una divisione di ruoli rigidamente rispettata? Per fortuna no! Ed è per questo che continuo a lavorare con Damiano Michieletto. C'è una grande sintonia perché lavoriamo insieme da dodici anni, abbiamo montato insieme cinquantasei spettacoli e coltivato un linguaggio comune. Poi, naturalmente, ci sono dei ruoli, ma sin dall'inizio c'è sempre stata una comunione di idee che si è rafforzata con il passare del tempo.

Quali e quante storie racconta una scenografia? E da dove si parte? Dal testo, dal libretto, dalla partitura? O dai personaggi?

Sembrerà strano, ma procediamo sempre cancellando le didascalie, perché vogliamo che sia la storia a suggerirci un'idea, un'atmosfera. Lavoriamo a vari livelli, e il momento più interessante riguarda la psicologia dei personaggi: da lì parte un percorso a ritroso, per elaborare una psicanalisi della storia.

Un po' come è avvenuto con il vostro recente *Rigoletto* di Amsterdam?

Sì, è stato un percorso di psicanalisi in cui abbiamo indagato il rapporto padre-figlia. Oggi l'opera ha la possibilità di raccontare dettagli che magari non sono stati approfonditi: andare in profondità può aiutare a illuminare un punto di vista diverso.

Parole e musica: dal teatro di prosa a quello lirico cambia qualcosa nell'approccio allo spettacolo? L'apporto della musica distoglie, amplifica, distorce, potenzia?

Occorre sempre partire da un'idea, in entrambi i casi, però nella prosa il regista è molto più libero, può anche modificare il testo; nell'opera c'è uno scheletro che occorre rispettare, ma che al tempo stesso suggerisce un'atmosfera, un momento forte o più intimo.

E quando concorrono entrambi gli elementi? Penso per esempio all'*Opera da tre soldi*.

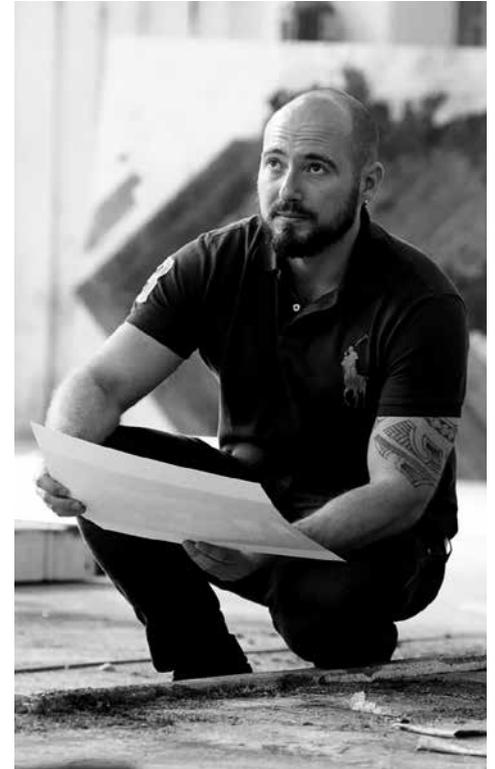
Tenti di trovare un equilibrio. E però è vero che la differenza è significativa: quando penso a una scena lo faccio quasi sempre a partire da una musica, che ascolto anche senza capire le parole, la prima volta, ma per scoprire un colore, il colore dell'opera.

Scenografia e storia dell'arte: a parte la dimensione del gioco, che era presente in uno spettacolo come *Il viaggio a Reims*, quanto gioca la formazione storica nel lavoro di uno scenografo?

Abbastanza, anche se non è l'unico aspetto importante. Permette di lavorare attraverso connessioni, riferimenti, collegamenti a volte inattesi. È un procedimento che può risultare interessante sul palcoscenico, soprattutto quando si riesce a creare un contrasto sulla scena, di forte impatto teatrale. *Il viaggio a Reims* è stato un po' questo: i personaggi moderni convivevano con quelli storici dei quadri, creando un cortocircuito che funzionava. Se la storia dell'arte aiuta a saltare da un'epoca all'altra, liberamente, diventa un riferimento importante per uno scenografo, pur non essendo il fulcro dell'impostazione scenica.

Come si struttura lo spazio scenico e con quali mezzi? Come è cambiato il mestiere dello scenografo?

Posso raccontare il mio punto di vista: in Accademia disegnavo a mano, poi, al termine dei miei studi è arrivato l'uso del computer e ho dovuto apprendere un linguag-



gio completamente diverso. Oggi, dopo un primo schizzo a matita, lavoro unicamente con il computer, soprattutto con i programmi 3D per verificare la resa dei materiali e delle luci. È un mezzo che ti permette di essere fedele al risultato finale, ma anche flessibile per i cambiamenti. Si ragiona in maniera diversa, rispetto a quando si doveva cancellare qualcosa di un disegno: è una ferita meno cruenta, lo uso perché mi permette di essere più libero.

Il pubblico va: rassicurato, sconcertato, blandito, tradito, stupito, sbalordito? Quanto conta la reazione degli spettatori?

Siamo sempre contenti quando il pubblico capisce e apprezza, ci dispiace il contrario. Ma siamo noi stessi i primi giudici, comprendiamo quando qualcosa andava sviluppato diversamente. Credo, più semplicemente, che il pubblico vada emozionato, con il nostro linguaggio, con quanto abbiamo da dire. ★

Maurizio Balò, la scena che vive e la necessità di saper variare

Eclettismo, servizio allo spettacolo, ricerca dell'essenzialità espressiva e sviluppo dell'immagine in scena, in una sinergia continua e appassionata con il regista e l'attore: i quarant'anni e più di carriera di Maurizio Balò.

di Roberto Rizzente

Classe 1947, Maurizio Balò è uno dei più talentuosi e prolifici scenografi italiani. Prima assistente di Emanuele Luzzati e poi collaboratore di Massimo Castri, Giancarlo Cobelli, Cesare Lievi, persino di Werner Herzog, ha vinto cinque Premi Ubu, due Eti-Gli Olimpici del Teatro, due Maschere del Teatro, un Premio della Associazione Nazionale Critici di Teatro per la pluriennale attività nella prosa e nella lirica.

Lei è stato definito un eclettico: cosa unisce spettacoli tanto diversi?

Quando ero giovane, non avere uno stile così riconoscibile mi preoccupava. Oggi penso che quello che ho sempre cercato di fare è mettermi al servizio dello spettacolo: è inutile imporre una poetica a registi o testi diversi fra di loro. Importante è farsi

prendere dal gioco comune, insieme al regista e all'attore. Anche per scoprire qualcosa di nuovo.

Autorialità e servizio allo spettacolo: qual è il giusto compromesso?

Oggi, con Internet, abbiamo tantissime immagini a disposizione, e tendiamo a farci colpire dalle più forti. L'immagine che viene creata per uno spettacolo, al contrario, vive per l'intera serata, senza inibirla. Non basta che sia attraente all'inizio: lo scenografo deve indagarne l'uso e lo sviluppo insieme al regista, seguendo direzioni impreviste.

Qual è il suo metodo di lavoro?

La lettura delle didascalie da parte dello scenografo – in una situazione ideale, se penso a Castri, Cobelli o Lievi – non è sufficiente per immaginare la scena, perché il regista può avere una visione che sposta radicalmente l'epoca del testo, e questo lo si può decidere insieme. In una seconda fase, schizzo qualcosa e cerco materiali di riferimento, un quadro, un'immagine da Internet, un ricordo personale. Quando poi comincia a enuclearsi un'immagine, m'interrogo su quanto sia attinente al lavoro e la concretizzo con un primo modellino o un *rendering* al computer, finché non mi sembra definita al punto da poterci inserire lo schema dello spettacolo, per valutare se basta a sostenerne la durata.

Considera la tecnologia un problema o un'opportunità?

La rapidità con cui è possibile reperire oggi le immagini ha un suo fascino. Prima, per lavorare su un tema, dovevi avere la fortuna che qualcuno avesse scritto un libro sull'argomento. Ma le difficoltà erano più stimolanti, perché con la fantasia da qualche parte si arrivava. Senza contare il rischio, con le immagini che circolano indistintamente su Internet, di copiarsi inconsapevolmente. Il computer è più utile nella fase progettuale specifica, quando per esempio devi trovare un mobile in stile. O per il *rendering*, riducendo i tempi che una volta erano necessari per la modifica di un bozzetto.

Ci sono dei modelli cui lei si ispira, nel suo lavoro?

I modelli si hanno, soprattutto, negli anni in cui ci si forma. Ho studiato architettura, sono un autodidatta. Ma ricordo, quando al liceo ci portavano al Teatro della Pergola, a Firenze, di avere visto spettacoli con scenografie roboanti, piene di oggetti, di mobili. E ricordo due spettacoli di Strehler con le scene di Damiani, semplici e necessarie: lì ho capito di voler lavorare in quella direzione. Ancora oggi, quello che mi emoziona è l'essenzialità, che non è povertà, perché accompagnata all'espressività.

È possibile l'essenzialità nella lirica?

L'opera, per la musica, ha bisogno di grandi scene. È anche vero, tuttavia, che la scena lirica può essere magniloquente senza essere eccessivamente decorativa, grazie a palchi di grandi dimensioni che trasformano anche un semplice cubo di 15x15 metri in uno spazio dal forte impatto.

Grande importanza, nelle sue scenografie, ha poi la luce...

Negli anni, la tecnologia della luce è diventata sempre più sofisticata e la sua violenza impone una certa forza, anche se i materiali per la realizzazione delle scenografie sono ancora quelli tradizionali. Senza contare i casi in cui la luce si fa, essa stessa, scena.

Ci sono, infine, i costumi...

Nasco come scenografo, quindi vivo il costume da scenografo, cerco sempre di legarlo allo spazio. Il costumista, invece, pensa il costume legandolo al personaggio, o all'attore. Nella lirica si tende a raccontare qualcosa anche con il costume: un'epoca, una situazione. Nella prosa oggi si progetta il costume prima dell'inizio delle prove, durante le quali viene maturato il personaggio. Questo rende necessarie delle modifiche al pensiero originario. Servirebbero periodi di prove molto lunghi, per intervenire con il costume a personaggio già completato, ma questo, nelle attuali condizioni produttive, è impossibile. ★



(foto: Lepera)

Maria Spazzi: la mia arte fra tempo e solitudine

Comporre, dosare e scegliere, a partire dall'esistente: il lavoro di Maria Spazzi, creatrice di ambienti scenici senza ridondanze di senso, casse di risonanza di ciò che è essenziale.

di Renzo Francabandera



«**F**are una scenografia è come costruire un castello di sabbia sul bagnasciuga». È con questo postulato di incertezza e volubilità potenziale della forma che Maria Spazzi accoglie le nostre domande sull'arte della scenografia, di cui da alcuni anni è fra le massime interpreti in Italia. Co-fondatrice nel 1996 della compagnia Atir diretta da Serena Sinigaglia, ha sviluppato progetti spesso circuitati nel teatro indipendente, ma nei quali la sua ambientazione scenica non manca di condurre lo spettatore in luoghi mentali straordinari.

In che modo si inizia davvero a diventare scenografi? Quale pensa sia il rito di passaggio per questo lavoro e forma d'arte?

Mi è successo qualcosa di paragonabile alla durezza dell'esperienza di un rito di iniziazione, quando ho affrontato il mio primo spettacolo. Tutti i miei progetti, le mie idee, le mie visioni "ispirate" si vanificavano a ogni nuovo giorno di prova. Nulla resisteva a quel movimento continuo che è la creazione di uno spettacolo. Mi proposi di fare almeno una mostra di quadri e sculture per il foyer. Ma poiché avevo assistito a tantissime prove, mi

venne naturale realizzarli come se fossi stata uno dei personaggi. Quegli oggetti divennero in breve tempo indispensabili alla scena e allo spettacolo. Erano in grado di resistere ai flutti delle mille trasformazioni che subì ancora lo spettacolo, perché erano nati da esso e avevano lo stesso Dna, in grado cioè di aumentare la propria pertinenza proprio grazie alla capacità di adattamento. «Come nella replicazione delicata e precisa del Dna, dove a volte può capitare un errore di lettura (...) e conduce all'evoluzione. Lo studioso Richard Dawkins scrive che il Dna potrebbe avere una doppia struttura elicoidale precisamente per rendere più probabile l'errore di lettura» (Kenya Hara, *Le origini del design giapponese*). Da allora, cerco di capire come costruire scenografie con doppia struttura elicoidale.

E quale rapporto si crea nella mente di uno scenografo nella triangolazione regia, palcoscenico, spettatore?

Una scenografia può somigliare alla cassa di risonanza di uno strumento musicale atta ad amplificare l'opera della regia, affinché lo spettatore la possa udire. Come la cassa acustica di una chitarra di cui l'importante è la forma che dà al suo vuoto interiore, e, nella metafora teatrale, allo spazio scenico. Se la forma è sbagliata, si sente male o nulla.

Il suo codice ha a che fare con l'arte povera o è la tensione all'essenziale che la spinge ad allestimenti con pochi elementi icastici?

Il mio istinto non è quello di raccontare, neppure per brevi cenni, ma è quello di togliere tutto quello che non c'entra. Tendo a usare ciò che già c'è. È più come mettere ordine in una stanza, a seconda delle necessità e possibilità. Essendo una persona introversa e riflessiva ho sempre osservato le cose vicino a me. Leggevo da qualche parte che i mostri sono simili all'interno del nostro corpo. Ecco. Così. Le cose più impressionanti sono sotto i nostri occhi, e tanto più impressionanti quanto più ci accorgiamo che sono sempre state lì. Scelgo dunque elementi essenziali che percepisco come "riserve naturali". Poi mi

occupo di come comporli tra loro, lasciando della mia mano, meno tracce possibili.

La scenografia cosa aggiunge veramente a uno spettacolo?

Mi ha sempre affascinato l'esistenza di un Magistrato delle Acque a Venezia. Una scenografia, come una rete di canali, cisterne e tubature, è un linguaggio, e in quanto tale offre allo spettacolo la sua struttura, il suo sostegno. Penso alla bellissima descrizione di Barthes: «Una delle due città più potenti al mondo è dunque costruita intorno a un anello opaco di muraglie, d'acque, di tetti e di alberi, il cui centro stesso non è altro che un'idea evaporata, che sussiste non per irradiare qualche potere, ma per offrire a tutto il movimento urbano il sostegno del proprio vuoto centrale, obbligando la circolazione a una deviazione perpetua. In questo modo, a quel che si dice, l'immaginario si dispiega circolarmente, per corsi e ricorsi, intorno a un soggetto vuoto». (Roland Barthes, *L'impero dei segni*).

E come lo sguardo critico dovrebbe interrogarsi sull'appropriatezza delle scelte di un artista della scena?

Una scena dovrebbe rivelare, attraverso la forma che dà allo spazio, l'organizzazione drammaturgica dello spettacolo.

Usa poco la multimedialità. Perché?

Amo lo spazio fisico, mi piace immaginare le "stringhe" che lo attraversano, mi piace suonare quelle corde. I linguaggi multimediali frappongono appunto un *medium* tra me, il mio corpo e lo spazio reale.

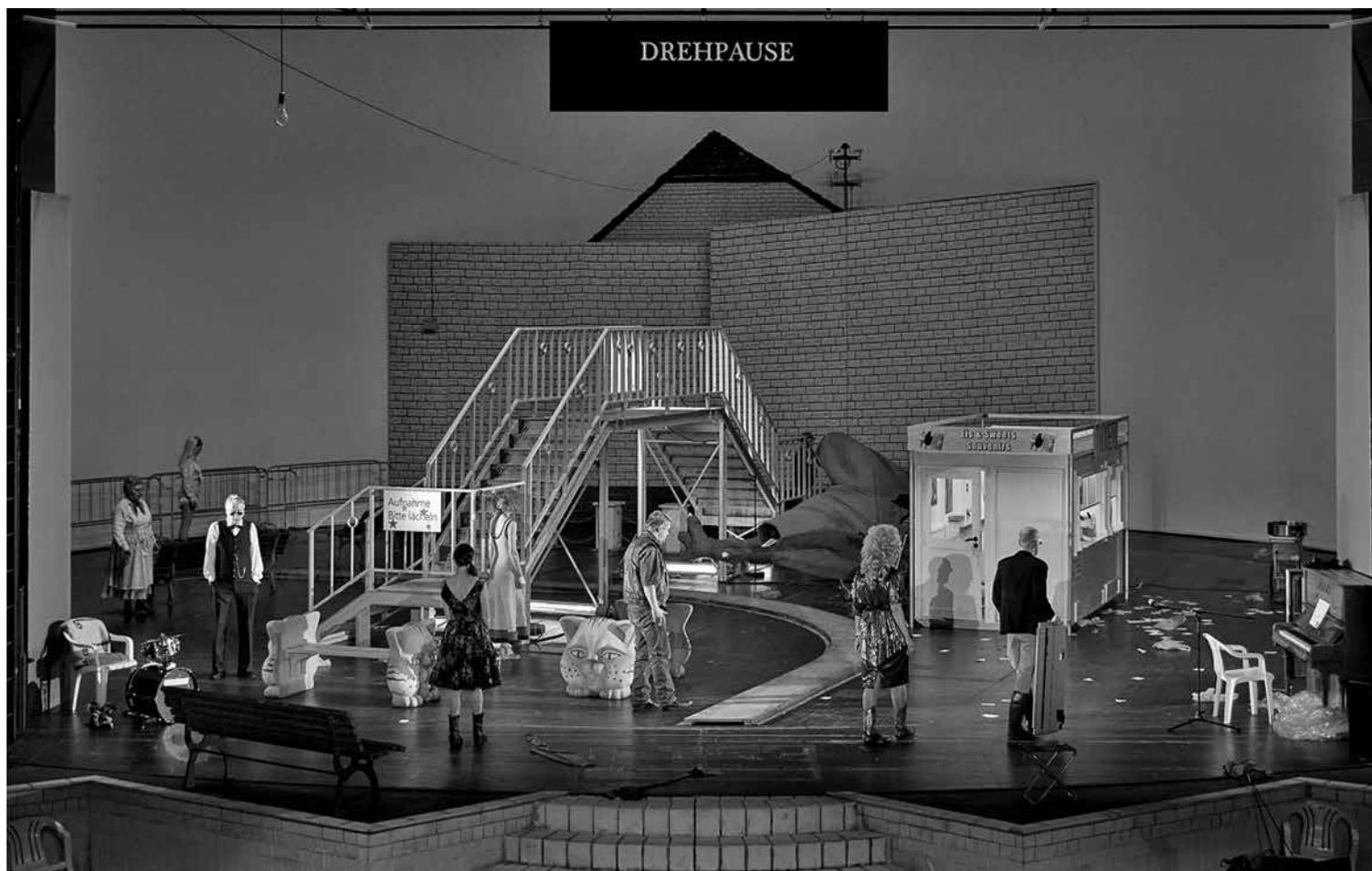
Occorre uno stato d'animo particolare per avere una buona idea, secondo lei?

In fondo il vero lavoro, che può condizionare molto della propria vita, è creare le condizioni che possano disporre la persona ad attrarre una buona idea. Invitarla a entrare. Molto tempo fa lessi in un dizionario di filosofia una succinta definizione della parola creatività: attività umana che necessita di tempo e solitudine. ★

Ma all'estero va meglio? Uno sguardo sulle esperienze europee

Ideatori di spazi e co-autori della scena, i grandi nomi della scenografia contemporanea compongono un mosaico di tendenze, poetiche e visioni. Tra diverse condizioni di lavoro, identità professionali più o meno spurie e solide collaborazioni con registi.

di Francesca Serrazanetti



Il ruolo dello scenografo negli ultimi anni è davvero cambiato? In Italia è spesso discusso come mestiere "in via di estinzione": dalla professione individuale si è talvolta passati un'identità di gruppo; a scenografie architettoniche, atmosferiche o rappresentative, sono andate a sostituirsi spazialità evocative, spesso vuote, talvolta prive della firma di un progettista; il progetto delle scene arriva spesso come ultimo elemento spettacolare "al servizio" della regia e, sempre, con budget troppo ridotti. Uno sguardo alla scenografia europea mette in luce come all'estero ci siano condizioni di lavoro e di azione più facilitate, e uno spazio creativo che riconosce il ruolo dello scenografo come artista che, spesso, lega la propria identità

a quella del gruppo, o del regista, in modo molto accentuato influenzando lo sviluppo della performance con il proprio contributo autoriale.

Nel 2011 la Biennale Teatro organizzò un ciclo di "Conferenze dei maestri della scenografia". I relatori invitati erano Jan Pappelbaum, Jim Clayburgh, Anna Viebrock, Margherita Palli e il duo Declan Donnellan-Nick Ormerod.

Due anni e mezzo dopo, nel 2013-2014, presso l'Accademia di architettura di Mendrisio si è svolto il ciclo di lezioni "Scenografia, architettura e spazio scenico" cui hanno partecipato Anna Viebrock, Nick Ormerod, Romeo Castellucci, Jan Pappelbaum e Małgorzata Szczęśniak. Queste occasioni hanno rappre-

sentato due dei pochi momenti in cui dall'Italia (o dalla vicinissima Svizzera) si guardava a questa disciplina con attenzione e attitudine di ricerca, nel tentativo di fare il punto sullo stato delle cose.

I nomi chiamati in entrambi i casi (e spesso ricorrenti) sono in effetti tra i più noti della scenografia internazionale. Artisti di altissima caratura hanno non di rado segnato e influenzato, anche nel nostro Paese, la scena contemporanea.

Germania felix

La Germania sembra essere una delle nazioni con il maggior numero di scenografi attivi, noti e affermati del panorama internazionale. A partire dalla ormai celebratissi-

ma **Katrin Brack** (premiata quest'anno alla Biennale di Venezia con il Leone d'Oro alla carriera) che testimonia un fare artistico cui viene riconosciuto un ruolo di primo piano nella creazione spettacolare, orientando scelte registiche e attoriali. Ancora più nota della Brack, anche per il suo sodalizio con Christoph Marthaler dei cui spettacoli immagina le ambientazioni dal 1993, è **Anna Viebrock**: le sue sono costruzioni spaziali possenti e concrete, claustrofobiche e aperte allo stesso tempo, mescolano interni ed esterni in ambienti architettonici dinamici che sembrano conservare tracce dal passato. Le sue fonti di ispirazione sono edifici, interni e oggetti vissuti e reali, registrati attraverso fotografie durante i viaggi: a partire dall'esistente Viebrock assembla dettagli e frammenti spaziali in scenografie spesso incombenti e ricche di contrasti.

Il cinquantenne **Jan Pappelbaum** è uno degli scenografi affiliati alla Schaubühne di Berlino, dove lavora dal 1999. Ideatore degli spazi scenici di Thomas Ostermeier, Pappelbaum è erede della matrice pratico-teorica segnata dall'idea di Teatro Totale nata nel Bauhaus di Weimar nella prima metà del Novecento. Il rapporto con l'architettura è all'origine del suo percorso artistico, che indaga l'unione tra palco e platea in planimetrie complesse ed essenziali allo stesso tempo. Le sue sono spazialità composite, cariche di elementi simbolici e di ricerca materica, e trascendono la rigidità della visione aprendo la cornice della messa in scena con linee di fuga e luoghi fittizi.

La ricerca di nuove relazioni tra attori, pubblico e scena è alla base della ricerca di **Barbara Ehnes**, creatrice di spazi che sfidano le prospettive canoniche, spesso in collaborazione con il regista Stefan Pucher. **Olaf Altmann** è autore di diversi allestimenti per il regista Michael Thalheimer: insieme concepiscono idee allo stesso tempo sceniche e drammaturgiche, basate su spazi vuoti eppure sempre fortemente caratterizzati. **Janina Audick**, che ha collaborato con diversi registi e gruppi, tra cui anche i Rimini Protokoll, dal 2000 disegna le scene per René Pollesch: a caratterizzare il loro sodalizio è il fatto che Pollesch parta dal disegno dello spazio scenico per i suoi spettacoli, senza fornire al *designer* alcun elemento e sostenendo anzi che «lo scenografo è l'autore iniziale».

Inghilterra, Francia, Olanda

Nato in Germania, **Ralph Koltai** ha avuto una forte influenza sulla scenografia inglese: formatosi a Londra, ha disegnato lo spazio scenico di spettacoli di prosa, opera, danza e musical con impianti scenici scultorei che trovano la loro espressività nella forza di un'immagine.

Nick Ormerod lega il proprio nome a quello del regista Declan Donnellan, in un'attività portata avanti "gomito a gomito", come recita letteralmente il nome della compagnia Cheek by Jowl. L'impostazione del loro lavoro è di derivazione shakespeariana e si svolge in un rinnovato spazio elisabettiano: l'attenzione al movimento e alla relazione fra gli attori si accompagna alla scarnificazione tanto del testo quanto dello spazio, andando a svuotare la scena, creando sfondi spogli e monocromatici, in una resa essenziale e funzionale che tende ad abbandonare le strutture fisse e a coinvolgere il pubblico.

Del tutto diversa è la natura dell'attività di una scenografa come **Es Devlin**, una delle più attive stage designer in Inghilterra: dopo le prime collaborazioni con teatri *off* di Londra, oggi è a capo di un vero e proprio *team* di progettazione con il quale disegna spazi scenici per importanti compagnie di teatro e danza, ma anche per eventi (i giochi olimpici nel 2012) e concerti.

La Francia ha visto importanti sodalizi che hanno ridefinito l'identità dello spazio scenico nella seconda metà del Novecento: **Jean-Guy Lecat** a fianco di Peter Brook e **Guy-Claude François** (scomparso nel 2014) a fianco di Ariane Mnouchkine hanno segnato nuovi modi di concepire la scena, lontano dagli eccessi rappresentativi e alla ricerca di una rinnovata semplicità, nella valorizzazione dello spazio vuoto e della relazione diretta con il pubblico. Entrambi gli scenografi hanno anche guidato la trasformazione e i continui riadattamenti degli edifici teatrali che danno casa alle compagnie, il Théâtre du Soleil nella vecchia Cartoucherie e il Bouffes du Nord a Parigi.

Jim Clayburgh è stato uno storico protagonista della ricerca teatrale newyorkese, a fianco di Richard Schechner nella nascita dell'Environmental Theatre e poi cofondatore del Wooster Group, Clayburgh nel 1998 ha fondato con Johanne Saunier a Bruxelles JOJI INC: una compagnia con attenzione coreografica e scenografica che studia come l'architettura e la tecnologia entrino in relazione con il corpo umano. Dopo una ricerca sulle scenografie

praticabili mobili, sulle disposizioni e le tipologie di relazione con il pubblico, negli ultimi anni lo scenografo ha spostato la sua attenzione verso l'interazione tra il performer e video, luci, proiezioni, microfoni e strutture che corrispondono ai modelli di comunicazione virtuale.

Verso Est

Małgorzata Szcześniak è una nota rappresentante della scenografia polacca. A fianco del regista Krzysztof Warlikowski in molte sue produzioni, la Szcześniak lavora a partire da tutte le evocazioni visive che derivano dal testo, arrivando ad assemblare una corposa documentazione e uno *storyboard* che segue le diverse parti della drammaturgia. Le sue scenografie definiscono spazi attivi e mai statici: pochi elementi dinamici portano a installazioni realizzate con materiali poveri che, nella relazione con il movimento, creano lo spazio.

Andris Freibergs è stato il principale scenografo dell'Opera Nazionale lettone e ha disegnato le scene di molti spettacoli in produzioni di diversi paesi europei. Ha collaborato più volte con Alvis Hermanis, vincendo anche il nostrano Premio Ubu 2010 per la migliore scenografia di *Le signorine di Wilko*: il palco era disseminato di teche ed elementi simbolici capaci di definire con efficacia la configurazione spaziale della scena.

Anche il più giovane **Marius Nekrošius**, figlio del noto regista Eimuntas con il quale ha spesso lavorato, ha vinto nel 2008 il Premio Ubu per l'allestimento di *Anna Karenina*: dopo gli studi in architettura all'Accademia di Belle Arti di Vilnius, Marius ha iniziato a lavorare come scenografo raggiungendo importanti riconoscimenti. Anche in questo caso la semplificazione e la ricerca di elementi simbolici, che procedono di pari passo con la regia, caratterizzano l'approccio al disegno di scene per lo più scarse.

Un'area molto fertile per la scenografia internazionale è la Repubblica Ceca, che ospita dal 1967 la **Quadriennale di Praga**, il più rilevante evento al mondo legato allo spazio della performance, un incubatore e un osservatorio di primo piano che ha intercettato i nomi più importanti della scenografia di tutto il mondo. ★

Un'immagine della scenografia creata da Anna Viebrock per *Halleluja*, regia di Christoph Marthaler.

La formazione, tra pratica e teoria

Approfondimento teorico e sperimentazione delle competenze: per mettere in relazione questi due ambiti, Accademie e scuole stanno testando collaborazioni con realtà della scena contemporanea, con interessanti sinergie tra i settori della formazione e del lavoro.

di Davide Petullà

Non è facile parlare di formazione oggi e lo è particolarmente quando si fa riferimento a tutto ciò che si confronta con il mondo delle arti. Il dibattito sul continuo emergere di nuovi linguaggi e la relativa sperimentazione di nuove forme espressive crea spunti e pone interrogativi per cui come protagonisti di questo tempo, con l'intento di preparare a scenari futuri, possiamo concepire processi di crescita che prevedano attente e continue variazioni al programma di formazione.

La riflessione sull'ampia declinazione della scenografia nel mondo dello spettacolo dal vivo porta a fare necessarie considerazioni sui confini stessi di questa professione. Lo spazio d'intervento dello scenografo non si limita più a un solo ambito, il suo campo di applicazione è talmente vasto da rendere difficile nella definizione del termine l'individuazione di un solo riferimento. È importante quindi chiedersi quale formazione progettare.

Per chi, con scrupolo e professionalità, occupa nello specifico questo ruolo l'apprendimento non può che passare obbligatoriamente dall'approfondimento teorico alla

concreta sperimentazione delle competenze. Per fare ciò occorre dare spazio a quelle occasioni che portano a un primo avvio alla professione con un approccio al mestiere e alla fondamentale esperienza relazionale a esso connesso.

Alla domanda quindi se esiste un luogo specifico per la formazione dello scenografo direi che sta in quel percorso che si concretizza con la verifica di quanto appreso: con un apprendistato dunque, possibilmente contemporaneo al tempo speso presso le aule e i laboratori accademici, che dà modo di vivere quanto non può essere insegnato e previsto. Le biografie dei maestri della scenografia fanno riferimento a esempi tutti diversi ma che in comune raccontano di come il mestiere si faccia stando al fianco di un professionista o lavorando presso un laboratorio specialistico, ma nella maggior parte dei casi dopo aver conseguito il diploma in Scenografia in Accademia e in alcuni casi dopo aver acquisito una specializzazione.

Alcune Accademie di Belle Arti, forse ancora poche, si stanno muovendo in questa direzione provando ad assumersi in vario modo il compito di provvedere al comple-

tamento di questa prima parte della formazione, tentando anche di sopperire a quelle lacune che la riforma delle "Istituzioni artistiche e musicali riconosciute" non ha colto appieno.

Tra le Accademie che hanno fatto proprio questo disegno vanno ricordate: l'**Accademia di Venezia** che ha avviato da tempo un dialogo con il teatro La Fenice, l'**Accademia di Bologna** che lo ha sperimentato con il Conservatorio di Cesena, la **Scuola di Scenografia di Brera**, a Milano che, decisamente per scelta, lo ha fatto diventare un progetto che va al di là della sua territorialità. Sono tantissime in questo caso le iniziative progettuali: dalla partecipazione a ben quattro edizioni della Quadriennale sulla Scenografia di Praga alle occasioni di dialogo instaurato con i professionisti del Piccolo Teatro di Milano, dalla collaborazione, da ben 21 anni, con la Rassegna Nazionale Teatro della Scuola di Serra San Quirico di Ancona alla, ormai costante, collaborazione con le Civiche Scuole di Teatro e di Cinema e con il Conservatorio G. Verdi, dalle partecipazioni ad alcuni Festival di Teatro, anche esteri, alle collaborazioni con alcune compagnie teatrali e di danza del territorio milanese e non.

Il passaggio formativo, successivo alle Accademie di Belle Arti, è affidato a quei corsi professionali specializzanti di cui si sono dotate l'**Accademia del Teatro alla Scala** di Milano e, a Roma, l'**Associazione Scenografi Costumisti Arredatori** e il **Centro Sperimentale di Cinematografia**. In ogni percorso il fine è la creazione di figure professionali competenti nelle tecniche, ma, soprattutto capaci di attivare approcci critici tali da riuscire a intervenire con soluzioni adeguate e proposte ogni volta mirate.

Per il futuro professionista la diversità delle offerte, non sempre nota, si confronta con la sua capacità di coglierle oltre che con la sua preparazione. Si arriva a diventare scenografi senza adottare formule ma perseguendo obiettivi, soprattutto comprendendo che anziché luoghi esistono momenti in cui si concretizza la professione. ★



Uno scenografo al lavoro in laboratorio.



Professione scenografo. Tra (in)visibilità e intenzioni poetiche

Le difficoltà del mestiere, la riconoscibilità del ruolo, il suo valore politico, la poetica e il linguaggio spaziale nella scenografia del Terzo Millennio. Abbiamo chiesto ad alcuni scenografi italiani come vedono la loro professione, e quali principi guidino il loro fare artistico.

Contributi raccolti da Vittorio Fiore, Pierfrancesco Giannangeli, Francesca Serrazanetti

1) In Italia, a differenza dell'estero, la professione dello scenografo sembra andare sempre più verso un ruolo tecnico e defilato. Quale pensa che sia, nel nostro Paese, l'attuale condizione di questo mestiere?

2) Rappresentazione, riduzione, astrazione, immaginazione, interazione: quali possono essere per lei le parole chiave più utili a indicare una poetica della scenografia del Terzo Millennio, e perché?

GIACOMO ANDRICO

1) Perdere le potenzialità espressive dello spazio scenico (questo per me è la scenografia) porterà in futuro alla perdita dell'importante stagione artistica del teatro di regia. Attualmente nel nostro Paese sono rarissimi i registi che riescono ad avere una sapienza scenica in grado di poter leggere e gestire

lo spettacolo in tutta la sua complessità. Nel corso della mia carriera sono gradualmente passato a curare come regista molti dei miei spettacoli per evitare, nell'area dei miei interventi, la banalità di un "descrittivismo" tipico di molti allestimenti contemporanei. Perdere la conoscenza della splendida "macchina del teatro rinascimentale" (il Teatro all'Italiana),

simile per certi aspetti alla mobile vitalità di un "vascello", equivale a perdere la sapienza dei laboratori di realizzazione del nostro Paese, che sono sempre stati tra i migliori al mondo.

2) Elenco in ordine di importanza le parole che suggerite. "Immaginazione": il teatro è creazione di immagine, e l'immagine è una sintesi indefinibile volta a uno spazio non misurabile, non sempre leggibile e non sempre rivolto al razionale. "Astrazione": su un palcoscenico il gesto creativo di un disegno diviene sempre una sintesi astratta, le forme del dramma e della narrazione teatrale, tendono, per loro natura, a un linguaggio simbolico. "Riduzione": questo termine ha una valenza positiva, riconducibile all'idea della "decantazione", della "sintesi". Nel teatro il lavoro è lento quanto il procedimento alchemico della "distillazione": per questo motivo non può essere mercificato e venduto a prezzo competitivo.

ALESSANDRO CHITI

1) Lo scenografo teatrale sembrerebbe una professione "in via d'estinzione". Le ragioni risiedono nel disinteresse della classe politica verso l'arte e la cultura e all'incapacità di vedere in esse anche un motore economico. Il Teatro in Italia resiste, nonostante la stringente situazione economica abbia diversificato le modalità produttive, facendo emergere disfunzioni di ruoli e di professionalità. La scenografia, considerata elemento secondario, ingombrante, costoso, è spesso improvvisata da altre figure professionali; è invece un lavoro creativo, frutto di sensibilità, cultura, studio, tecnica, competenza; interpreta il pensiero del regista e dell'autore; richiede capacità di mediazione, spirito organizzativo, eclettismo professionale, non facili da comprendere, se non vissuti.

2) Direi che la parola più giusta è "immaginazione". Dal dopoguerra a oggi abbiamo assistito a cambiamenti di orientamento. Dalla scenografia pittorica apparentemente realistica e rigorosamente filologica degli anni '50-'60, all'avanguardia degli anni '70, dove tutto era moderno e astratto. Dagli anni '80 fino alla fine del millennio c'è stato il ritorno del dramma borghese con proposte vive impregnate di realismo cinematografico. Da alcuni anni il "minimalismo" scenografico è molto presente. Questo può avere un suo fascino perché dà modo di creare atmosfere con mezzi tecnici in continua evoluzione. In futuro, con ambientazioni indefinite, il "senso" dell'opera emergerà, con coerenza e credibilità, attraverso climi, illusioni estetiche, elementi simbolici. La scommessa sarà vinta se la scena diventerà sempre luogo d'interazione con il pubblico. Così il "ritto" si compie.

ROBERTO CREA

1) Quando lavoro a un progetto scenografico, parto da un'analisi semiologica approfondita del testo, dai significati e dai sensi che il regista vuole indagare e mostrare al pubblico. All'interno della pianificazione di una produzione teatrale, cinematografica, televisiva ecc., la scenografia occupa una parte considerevole del budget complessivo, soprattutto se sono richiesti numerosi cambi di scena. Per questo motivo è sempre più necessario ricorrere alla tecnica, o meglio alla tecnologia, per rientrare nei costi e tentare di soddisfare al meglio tutte le esigenze della regia in funzione della messinscena. Questo accade in tutto il mondo.

2) All'estero c'è una gestione migliore delle risorse economiche e amministrative destinate alla messinscena, ma soprattutto c'è maggiore rispetto, attenzione e tutela per la cultura in generale. Inoltre, quando mi è capitato di lavorare all'estero, ho avuto la conferma di quanto sia apprezzato, rispettato e ammirato, più che nel nostro stesso Paese, il lavoro di uno specialista italiano del settore, delle sue tradizioni, del suo modo di impostare il progetto. Se proprio, dunque, dovessi scegliere una parola chiave utile ad indicare la poetica della scenografia contemporanea, sceglierei la parola "creatività".

FABRIZIO CRISAFULLI

1) Certo, mancano in questo momento nel nostro Paese risorse per il teatro che permettano condizioni favorevoli al lavoro in questo campo. Ma forse non è questo il problema. Negli anni '60 e '70 le cose migliori sono state prodotte in situazioni di povertà. Mi vengono in mente le cosiddette "cantine romane" e molte altre esperienze del periodo. Mi sembra che gli elementi carenti, in genera-

le e con numerose eccezioni, siano soprattutto altri, legati a condizioni generali riguardanti la cultura: c'è un abbassamento di slancio vitale e di interesse per la ricerca. Non farei neanche dei miti su quanto avviene all'estero. Problemi simili vi sono anche altrove, pur in presenza di maggiori risorse.

2) Direi "interazione". Nel senso che, dopo tutto il Novecento, dopo le avanguardie e le neoavanguardie, ormai da tempo non è più possibile pensare la scenografia come sfondo, decorazione o come semplice immagine. Penso la si debba pensare come "luogo", come diceva Gordon Craig. Come parte di un ambito di relazioni del quale, con la scenografia, fanno parte il corpo, la parola, il movimento, il suono, la luce. Come qualcosa che influisce in maniera sostanziale sulle azioni e che da esse è influenzato e trasformato. Generativo di rapporti e dai rapporti generato. Non penso allo scenografo come qualcuno che produce immagini nel chiuso del suo studio, ma che, con la sua progettualità e con la sua presenza durante le prove, si fa parte interagente del processo, e della definizione di quel paesaggio vivo che la costruzione di uno spettacolo comporta.

DANIELA DAL CIN

1) Vivo la mia condizione professionale in modo decisamente atipico, nel senso che il mio lavoro è stato messo a frutto principalmente dai Marcido, compagnia di cui sono stata cofondatrice. Questo, con tutta evidenza, ha determinato un rapporto con l'operatività del gruppo stesso, molto particolare, di totale coinvolgimento emotivo e completamente solidale con le dinamiche artistiche che ci premeva d'inaugurare; mi sembra di dover constatare sì, un'eccessiva "asciugatura" dell'impegno di coloro i quali oggi si de-





dicano al mestiere di scenografo; percepisco un distacco troppo accentuato, e quindi ai miei occhi non fertile, fra l'ideazione visiva e gli sviluppi della drammaturgia; reputo però che si tratti di un fenomeno fisiologico, considerata l'attualità, diciamo purtroppo, "sommessa" della situazione del teatro nazionale.

2) Posso indicare ciò che a mio avviso risulta essere un nodo cruciale del nostro attendere a quel compimento "visivo" della spettacolarità teatrale che definiamo scenografia; ovvero come poter evitare l'inutile e sempre pleonastica "sovrapposizione" di un'immagine (per bella che sia) a un iter drammatico che, con tale immagine, non tessa una relazione intima, d'amore proprio, e vada ad accontentare esclusivamente il livello dell'estetica. La strada che mi è parsa più percorribile implica, vuole che io non licenzi il mio progetto scenografico, se non quando sono ben sicura di poterlo valutare "recitante"; in questo tentativo di architettare un universo iconico che vibri in sintonia con il fermento vivo della recitazione, per diventare l'unico Spazio pertinente per quell'unica azione drammatica; in quest'avventura consiste la mia sfida scenografica.

EMANUELA DALL'AGLIO

1) La condizione di questo mestiere è in parte legata alla scomparsa della sua componente manuale-pittorica. Quando ho iniziato in bottega, nel laboratorio di scenotecnica, quello dello scenografo era un mestiere che veniva dall'architettura, dalla pittura, creava spazi. Oggi, per ragioni ancora in bilico tra economia ed estetica, la semplicità, il nero, le proiezioni vanno a sostituire la creazione di spazi architettonici. Si sta affermando una nuova direzione con il digitale, ma in Italia non abbiamo ancora raggiunto il livello e la

qualità delle ricerche europee. L'integrazione del digitale nella scena, insieme a tecnica e manualità, offre importanti possibilità. Abbiamo però bisogno di risorse economiche che permettano queste sperimentazioni senza dover scegliere, come spesso accade, tra l'estetica narrativa e la funzionalità economica, sempre più vincolante. Io continuo ad amare l'artigianato e la manualità, perché permettono alle cose di prendere forme inaspettate, che altrimenti non prenderebbero.

2) "Interazione" per me è una delle parole più importanti oggi. Interagire ed essere coinvolti sono condizioni necessarie al teatro. Mi piace molto l'immaginario, ciò che si allontana dalla realtà e che porta chi guarda a pensare, interpretare e trovare una propria chiave di lettura di quello che vede. Più che creare angoli di realtà, mi interessa riscoprire e trasformare posti che già si conoscono in qualcosa di diverso e inaspettato, creando luoghi che richiamino alla mente il proprio vissuto. La scenografia deve offrire una possibilità in più, inventando oggetti e spazi. E per fare questo il lavoro manuale resta per me uno strumento fondamentale.

SIMONE MANNINO

1) Politicamente è vero che il ruolo dello scenografo è sempre più defilato, perché i circuiti ufficiali tendono a dare più importanza, per ragioni di mercato, al marchio del regista, o al ruolo dell'attore. Tuttavia penso sia più una sensazione superficiale, che reale. Piuttosto, quello che negli ultimi anni inizio a vedere anche in Italia (o almeno a me succede) è una crescente attenzione, da parte degli operatori e del pubblico, ai collaboratori artistici e al ruolo autorale che hanno all'interno dei progetti. Dunque, anche da parte delle produzioni italiane inizia a esserci più consape-

volezza. Nell'atto di creare c'è il tentativo di fare della vita qualcosa di più che un fatto personale.

2) Scenografia come "dispositivo ottico": al momento questa è la parola chiave della mia ricerca. Da diversi anni lavoro con continuità in una condizione di studio e verifica che mi permette di vivere "dentro" questa materia. È un flusso di lavoro costante, che mi spinge oggi a occuparmi e trattare la scenografia come "regia" e drammaturgia visiva, tesa verso nuove maniere di pensare, nuove maniere di vedere e d'intendere, nuove maniere di provare. È un lavoro di creazione, in cui questa trinità (di cui sopra) si manifesta innanzitutto come pensiero, esercizio estremo e puntuale. Il che significa creare uno spazio mentale e concreto in cui ospitare in primo luogo l'invisibile. Il teatro del terzo millennio ospiterà forse l'invisibile?

CARMINE MARINGOLA

1) Per me che vivo l'esperienza teatrale nel doppio ruolo di scenografo e attore è di fondamentale importanza la relazione tra regia, testo, recitazione e allestimento. L'opera teatrale è un corpo unico i cui elementi espressivi sono talmente fusi tra loro da renderne impossibile la scissione. Il ruolo della scenografia è dunque deciso dal percorso del teatro in generale. La diminuzione dei budget, il minor numero di maestranze specializzate, il calo della circuitazione degli allestimenti hanno portato verso un'essenzialità in cui il ruolo dello scenografo deve essere sempre più integrato e amalgamato con l'intera compagnia. Bisogna riscoprire la vita di compagnia, frequentare le prove, fare le tournée, partecipare e vivere l'intero percorso creativo che porta al compimento di quell'opera d'arte unica in cui si fondono corpi, voci,

parole, gesti, costumi, attrezzi, sogni, visioni. **2)** "Interazione" è sicuramente la parola che maggiormente può indicare la strada per la scenografia nel nuovo millennio. Un'interazione che prevede la partecipazione attiva a tutto il processo creativo che porta alla rappresentazione. Come un abito sartoriale la scena deve avere una dimensione e una struttura umana. Uno scenografo non è un tecnico esterno al lavoro della compagnia: deve sapere le battute a memoria, respirare con lo spettacolo, seguire le intonazioni, recitare. Provo sempre una strana sensazione di finzione quando i bozzetti o i modellini coincidono perfettamente con le realizzazioni, è come se le azioni, le prove, i corpi degli attori non avessero scalfito la scena. Una scenografia non dovrebbe mai essere impermeabile alla vita.

PIERLUIGI PIZZI

1) È difficile dare un parere generale, perché viviamo in un momento di estrema confusione, dove non si individuano tendenze precise, scuole particolari, stili definiti. Accade tutto e il contrario di tutto, forse come conseguenza di una crisi che non è solo di mezzi, perché da sempre mi sono dovuto battere per ottenere quello che serviva. Faccio questo mestiere da 65 anni e di scene ne ho fatte di tutti i generi e di tutti i colori, ma oggi tendo – è il mio regista che me lo chiede, cioè io stesso – a fare a meno della scenografia troppo esplicita o invadente. Alcuni dei miei più recenti spettacoli hanno eliminato la scenografia tradizionale, parlo di *Martina Franca* dove la scena la faceva il vento e un *Nabucco* affidato soltanto all'eloquenza di costumi e luci. D'altra parte succede che il mio spettacolo al Rof di Pesa-

ro, *La pietra del paragone*, l'estate scorsa contava su una scenografia importante ed elaborata, perché faceva da supporto all'impianto registico. La cosa importante è che la scenografia non racconti se stessa.

2) Continuo a considerare le parole "etica", "estetica" ed "essenzialità" fondamentali per il mio lavoro. A queste vanno aggiunti i termini "funzionalità" e "rigore". Queste sono le mie parole chiave, quelle che per me hanno avuto valore sempre, che continuo a utilizzare e che contano in una prospettiva aperta sul futuro. Al contrario, ciò che sento di scartare con forza sono le mode.

MARCO ROSSI

1) Quella dello scenografo è una professione che può essere svolta solamente all'interno di una squadra, un lavoro che io considero asservito alle esigenze della regia. Non so se si va verso un ruolo tecnico, sicuramente verso un ruolo defilato. Ma credo che questo dipenda semplicemente da un fenomeno più ampio che riguarda tutta la società italiana: una riduzione progressiva del valore del lavoro in generale e creativo in particolare, una continua demolizione della produzione e conoscenza artigianale, e del progetto come attività intellettuale, che rasenta il rifiuto ideologico di questo tipo di attività e di sapere pratico. La continua emergenza in cui si lavora diventa alibi per eliminare il progetto. Fa parte della miopia di questo Paese, vedere sempre tutto nel brevissimo periodo, non avere lungimiranza. Un ruolo come quello dello scenografo viene semplicemente surrogato da qualcosa d'altro.

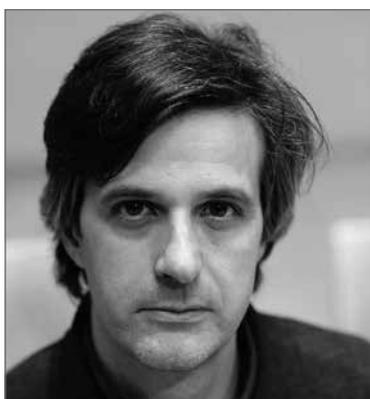
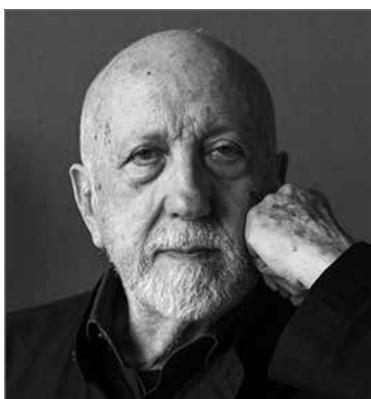
2) Il progetto, il disegno, il modello sono forme di pensiero rese concrete, che si applica-

no a un'attività pragmatica e concreta come il teatro. Si tratta di piegare, adattare uno spazio reale alle esigenze di un testo e di un'azione drammatica che coinvolge il corpo degli attori e gli stessi spettatori; un lavoro che ha bisogno di una verifica pratica, empirica molto severa durante le prove in palcoscenico e che si esaurisce solo, per convenzione, quando si va in scena. All'interno di questo processo tutti gli strumenti e tutte le possibilità possono essere intraprese e sono legittime se usate con onestà e disciplina.

LUCA RUZZA

1) La scenografia come elemento drammaturgico, come scrittura spaziale. Questo è il mio mondo. Raccontare una storia per immagini alla stregua di un performer, di un cantante o di un danzatore. La mutazione generazionale permette di confrontarci con tecniche che non esistevano quando ho iniziato a praticare questo mestiere. Il digitale ha aperto nuove opportunità che, legate alla tradizione, possono dare risultati incredibili. In questo Paese siamo molto "liberi" e avanti. Abbiamo un'atavica carenza di denaro ma facciamo da apripista nella sperimentazione. Poi rallentiamo per efficacia di programmazione e capacità programmatiche. Abbiamo nel Dna il gusto per il bello, la sedimentazione secolare di uno dei mestieri che ci permetterà sempre di vedere... l'invisibile.

2) L'ultimo secolo si diceva fosse il secolo veloce (treni, aerei, razzi, uomo sulla luna...). Il terzo... mi sembra non avere tempo. Mi trovo a imparare tecniche utilissime al mio mestiere da ragazzini che danno apporti incredibili ai nuovi linguaggi. Sono i nativi digitali. Impara-
re dal futuro e non dal passato: un non tem-



po. L'estetica dell'immediato. Quando mi misuro con l'arte secolare dei Kurombo in Giappone o con quella dei pupi in Sicilia rimango incantato. Stiamo perdendo o conquistando qualcosa? Non lo so. Parole chiave per una poetica della scenografia del terzo millennio? Non le conosco. Credo che, per il prossimo futuro, potranno valere ancora, anche per il nostro lavoro, le tre regole di Lou Reed. La prima, non avere paura di nessuno; la seconda, se vedi roba che ti piace fatta da altri, guarda e impara; la terza, devi essere sempre molto, molto tenero.

CARLO SALA

1) L'atto creativo di uno scenografo ha come solo riferimento l'interazione con il testo, e come referente il regista. La fase progettuale e di allestimento fa riferimento a limiti di *budget*, di tempo e di organizzazione. Complicare queste semplici regole giocando il doppio ruolo di scenografo e allestitore, o come nel mio caso di scenografo e realizzatore, rende il percorso più tortuoso assumendo più responsabilità. La materia utilizzata, richiede collaborazioni competenti e variabili, così nell'utilizzo di materiali di tradizione come di materiali altamente tecnologici. Il ruolo tecnico "defilato" è una scelta personale, non una necessità o tantomeno un'onda sulla quale "surfare". Mi è stato insegnato a forzare sempre un po' le capacità di un teatro, di un palcoscenico. Questo, spesso, cozza con la necessità di produrre sempre in meno tempo e con meno mezzi, ma si può ancora scegliere.

2) Non escluderei nessuna di queste opzioni, ne aggiungerei altre, tra le quali "riuso" come si riusano le idee, perché negarsi la libertà di "rappresentare", "ridurre", "astrarre", "immaginare", "interagire" quando il testo e il contesto siano adatti. Forse non ci si crea un proprio stile riconoscibile e facilmente vendibile ma si acquista in libertà, relazioni umane, alla continua ricerca di qualcosa che ancora non esiste, invece che ripetersi, comodamente.

In apertura, un'immagine dell'atelier Nostra Signora di Simone Mannino; a seguire, i ritratti di Giacomo Andrico, Alessandro Chiti, Roberto Crea, Fabrizio Crisafulli, Daniela Dal Cin, Emanuela Dall'Aglio, Simone Mannino, Carmine Maringola, Pierluigi Pizzi, Marco Rossi, Luca Ruzza e Carlo Sala.



SIRACUSA

Scenografi, artisti e architetti si misurano con il teatro antico

Un *koilon* scavato nella pietra, privato della *skéné*. Il Teatro Greco di Siracusa offre dal 1914 un immenso palcoscenico al Ciclo di Rappresentazioni Classiche dell'Inda. La struttura dei ruderi esalta le qualità di "teatro totale" e si presta, secondo Barthes (1942), alla «contemplazione della sofferenza», alla ricerca dell'essenza che riduce le necessità scenografiche; il fondale naturale, già aperto a un paesaggio agreste sul mare, è costituito oggi da una quinta di verde che cela la città contemporanea.

Duilio Cambellotti, chiamato nel 1914 all'arduo compito di configurare lo spazio della tragedia, abbandona da subito archeologismo e interpretazione filologica dei luoghi rifiutando mimesi e decorazione, ed elabora scene praticabili recependo tendenze artistiche coeve pervase di "modernità". Una lettura ragionata del regesto Inda evidenzia la presenza costante di Cambellotti dal 1914 al dopoguerra, con alcune presenze di **Veniero Colasanti**. In seguito le scelte ricadono su scenografi di fama internazionale dai mondi della lirica, del cinema e della televisione (Lucentini, Crisolini Malatesta, Rubertelli, Zuffi, Chiari, Luzzati). A questi si alternano i sodalizi scenografi/registi: **Ghiglia/Guicciardini, Buonincontri/Calenda, Palli/Ronconi, Wogerbauer/Stein, Balò/Castri, Toffolutti/Magelli, Crea/Cerciello, Carluccio/Ovadia, Sala/Baliani**.

Negli ultimi anni le scenografie affidate ad architetti riportano la tragedia al teatro antico: **Mas-similiano Fuksas** propone una "lama concava" avvolgente e specchiante che riflette natura, ruderi e uomini (*Medea, Edipo a Colono*, 2009); **Jordi Garcés** restituisce spiaggia e mare e, integrando legno ad antiche pietre, coinvolge il mulino che domina la cavea secondo un asse generatore che asseconda la lettura dello spazio (*Aiace, Fedra*, 2010); **Rem Koolhaas** propone una macchina scenica integrata alle forme dell'invaso che elude l'assenza della *skéné* evitando false interpretazioni (*Prometeo, Baccanti*, 2012 - **nella foto**).

I più recenti progetti rifiutano il teatro come contenitore di scene: prediligono impianti orizzontali, corrugati da gradini e piani in quota, che restituiscono un sistema utile al repertorio di gesti e movimenti, sostenendo l'imponenza delle dimensioni. Uno scheletro d'albero sulla riva sabbiosa di Troia per **Maurizio Balò** (*Ecuba*, 2006), le navi arenate in Aulide per **Pier Paolo Bisleri** (*Ifigenia in Aulide*, 2015), una metaforica "selva-palazzo" di tronchi e rami stilizzati si staglia sul fondale naturale per **Roberto Crea**, (*Fedra*, 2016), una monumentale "divinità arborea" anche per **Carlo Sala** (*Sette contro Tebe*, 2017), assecondano il luogo, potenziano il coinvolgimento del pubblico e l'astrazione temporale, alleggeriscono i manufatti scenici lasciando "respirare" le pietre. Ciò avviene in un rapporto corretto e proficuo tra spettacolo e monumento, nella sinergia instaurata tra Inda e Soprintendenza di Siracusa, specchio del cambiamento di un "fare teatrale" che, pur vincolato da un antico luogo e da un limitato patrimonio di testi, rende sempre più stretto il rapporto tra memorie e contemporaneità. **Vittorio Fiore**

teatro
stabile
di genova

teatro
dell'
archivolto

INSIEME

60 titoli, 4 sale e una grande stagione



STAGIONE 2017/18

TEATRO DELLA CORTE

TEATRO DUSE

TEATRO GUSTAVO MODENA

SALA MERCATO

#insieme1718

teatrostabilegenova.it

archivolto.it



TEATRO DANZA MUSICA CIRCO

2017/2018

piemontedalvivo.it



FONDAZIONE
PIEMONTE
DAL VIVO



REGIONE
PIEMONTE



LAVANDERIA
A VAPORE
CENTRO
REGIONALE
PER LA DANZA

Grande Pressa
Altre Tendenze Trento
Indanza
Opere
Eventi Speciali

Teatro Sociale
TRENTO

Teatro Ragazzi
Jazz'About

Teatro Auditorium
TRENTO

Grande Pressa
Teatro Ragazzi

Teatro Cuneotti
TRENTO

Teatro Ragazzi
Jazz'About
Indanza
Tramonti

Teatro Sabbotini
TRENTO

Altre Tendenze Rovereto
Musica Macchine
Settearti

Teatro Melotti
ROVERETO

DA SETTEMBRE
LE STAGIONI
SI COLORANO
DI EMOZIONI.
SCEGLI IL TUO COLORE,
ABBONATI!

INFO
Centro Servizi Culturali S. Chiara
Trento, Via S. Cirillo 57
pielo@centrosantachiara.it
www.centrosantachiara.it

800-813052

www.primiallappima.it

CENTRO
SERVIZI
CULTURALI
SANTA CHIARA

LA STAGIONE DI TEATRO 2017 2018

OTTOBRE 2017
MAGGIO 2018

Fondazione
il Rossetti
FONDAZIONE CULTURALE

TEATRO STABILE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA

diretto da Franco Però

LE PRODUZIONI 2017-18

Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia
Largo Giorgio Gaber, 1 34126 Trieste
Tel. 040.3593511 - www.ilrossetti.it - info@ilrossetti

PLAY STRINDBERG

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

LA GUERRA

di **Carlo Goldoni**
regia di **Franco Però**
con **Mauro Malinverno** e la Compagnia del Teatro Stabile del FVG

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**

LA DOMANDA
DELLA REGINA

di **Giuseppe Manfridi** e **Guido Chiarotti**
regia di **Pietro Maccarinelli**
con **Ester Galazzi, Francesco Migliacchi**

ANOMALIE

di **Mauro Covacich**
regia di **Igor Pison**
con gli attori della Compagnia del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

CARACREATURA

testo e regia di **Pino Roveredo**
con **Maria Grazia Plos**
Andrea Germani

PAUROSA BELLEZZA

di **Marko Sosič**
regia di **Matjaž Farič**
con **Filippo Borghi, Lara Komar, Riccardo Maranzana**

A SARAJEVO
IL 28 GIUGNO

di **Gilberto Forti**
con gli attori della Compagnia
del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

I MISERABILI

dal romanzo di **Victor Hugo** adattamento teatrale di **Luca Doninelli**
regia di **Franco Però**
con **Franco Branciaroli**

IL CAOS
E LA FARFALLA

ideazione e coordinamento **Roberto Cocconi**
coproduzione Compagnia Arearea,
Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia e Mittelfest 2017

PINOCCHIO

di **Carlo Collodi**
regia di **Luciano Pasini**
con gli allievi dell'Associazione Culturale StarTS Lab



TEATRO NAZIONALE

EMILIA ROMAGNA
TEATRO FONDAZIONE

EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE

Produzioni Stagione
2017/2018

Pietro Babina

Konstantin Bogomolov

Teodoro Bonci del Bene

Nicola Borghesi

Gianina Cărbunariu

Enrico Casagrande / Daniela Nicolò

Daria Deflorian / Antonio Tagliarini

Pippo Delbono

Nanni Garella

Emanuela Giordano

Gli Omini

Antonio Latella

Matthew Lenton

Cesare Lievi

Claudio Longhi

Marco Martinelli

Marco Sciaccaluga

Levan Tsuladze

Enzo Vetrano / Stefano Randisi

emiliaromagnateatro.com

Met. Teatro Metastasio
Stagione 2017-2018

**VANGELO SECONDO
LORENZO**
regia LEO MUSCATO
con Alex Cendron
coprod Elsinor Centro di Produzione Teatrale,
Arca Azzurra Teatro

RICHARD II
riduzione e regia PETER STEIN
con Maddalena Crippa

QUARTETT
regia ROBERTO LATINI
con Valentina Banci
e Fulvio Cauteruccio

NIGHT BAR
Il calapranzi, Tess,
L'ultimo ad andarsene
regia VALERIO BINASCO
coprod Teatro Stabile di Genova

BELVE - una farsa -
di Armando Pirozzi
uno spettacolo di MASSIMILIANO CIVICA

L'ARTE DEL TEATRO
testo e regia PASCAL RAMBERT
con Paolo Musio
coprod Emilia Romagna Teatro Fondazione,
Triennale Teatro dell'Arte

GIOIA
via crucis per simulacri
drammaturgia e regia LIVIA GIONFRIDA

MINI
direzione artistica FRANCESCO GANDI,
DAVIDE VENTURINI
coprod Compagnia TPO

www.metastasio.it

I SEMINARI DI HYSTRIO

**Da grande voglio fare
l'operatore teatrale!**

VII edizione, Milano, Piccolo Teatro Eurolab,
17-18-19 novembre 2017

Un'intensa tre giorni con 18 ore di lezione a tu per tu con alcuni professionisti attivi da anni nella scena nazionale per approfondire i segreti e le tecniche di alcune delle attività chiave del mondo dello spettacolo dal vivo: l'organizzazione e la gestione di teatri pubblici, privati e compagnie indipendenti, la comunicazione, la promozione, la direzione, il budgeting e il marketing, i rapporti con gli enti locali e i finanziatori.

Costo: € 180; la quota è comprensiva di un abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*.

Modalità d'iscrizione: - bonifico sul conto corrente: Codice Iban IT66 2076 0101 6000 0004 0692 204, intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 2013 Milano. Causale: seminario Hystrio
- versamento tramite bollettino su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 2013 Milano. Causale: seminario Hystrio

Info: Hystrio - via Olona 17, 20123 Milano - tel. 02.40073256
www.hystrio.it - segreteria@hystrio.it

Premio Scenario, trent'anni per la scena giovane

I protagonisti della giovane scena/52: Un anniversario importante per il Premio, che ha festeggiato la finale della sua 16a edizione a Santarcangelo, accorpando Premio Scenario, Scenario per Ustica e Scenario Infanzia in un'intensa tre giorni.

di Claudia Cannella



Non si è lasciato piegare dalle traversie ministeriali il Premio Scenario che, tre anni fa, si era visto escludere per un vizio formale dai contributi legati al famigerato DM dell'1 luglio 2014. Per fortuna. Perché, nell'anno in cui festeggia il trentennale, si conferma modello esemplare di *scouting* per giovani compagnie emergenti.

La novità di questa finale della 16a edizione, che si è tenuta come di consueto nell'ambito del Festival di Santarcangelo nel luglio scorso, è stata l'accorpamento della finale del Premio Scenario (comprendente Scenario e Scenario per Ustica), dedicato ai nuovi linguaggi della ricerca giovanile, con quella di Scenario Infanzia, destinato al teatro per ragazzi.

Quindici i progetti partecipanti – di cui 7 per Scenario, 3 per Scenario per Ustica e 5 per Scenario Infanzia – con studi da venti minuti, tre i premi assegnati, da 8.000 euro ciascuno, come sostegno produttivo alla realizzazione di uno spettacolo compiuto. A monte un anno e mezzo circa di lavoro per selezionare, fra i 137 progetti candidati (70 provenienti dal Nord, 49 dal Centro e 18 dal Sud e dalle Isole), i 15 finalisti, valutati a Santarcangelo da una giuria presieduta da Marco Baliani e composta da Stefano Cipiciani, Edoardo Donatini, Lisa Gilardino, Cristina Valenti e Pasquale Vita.

A corredo dell'edizione del trentennale sono stati anche presentati un video di Federico Tovani e una mostra fotografica, prodotta dal

Teatro Bellini di Napoli, sulla storia del premio Scenario dal 2001 al 2015.

Temi forti e ricorrenti dei quindici progetti finalisti hanno riguardato le tragedie dell'oggi, *in primis* quella dei migranti, ma anche il cannibalismo dei mezzi mediatici e dei social, la messa in discussione dei modelli di genere, il desiderio di riscatto, il disagio nelle relazioni personali, sentimentali e generazionali. Pluralità anche nei codici utilizzati: teatro di parola, di figura, teatrodanza, performance.

Un ex-aequo tra Bologna e Milano

Tutti bei segnali, di ricchezza di forme e di contenuti, che certo non hanno semplificato il lavoro della giuria nella scelta dei vincitori. E infatti il **Premio Scenario** si è fatto in due,

con un bel *ex aequo* tra **Bau#2** di **Barbara Berti** (Bologna) e **Un eschimese in Amazonia** di **The Baby Walk** (Cernusco sul Naviglio, Mi).

Il primo va a indagare le connessioni invisibili tra corpo e mente, attivate in tempo reale dalla performer, che esplicita a parole i suoi pensieri mentre sta danzando. Un lavoro rigoroso, con bella padronanza del corpo e del gesto, intelligente (e molto consapevole di esserlo), «che si nutre anche di pratiche meditative e rituali, definisce una coreografia ipnotica e coinvolgente», recita la motivazione. Sarà interessante vedere come e quanto reggerà lo sviluppo in forma di spettacolo compiuto.

Ideazione e testo di Liv Ferracchiati per la "sua" compagnia The Baby Walk, *Un eschimese in Amazonia* è, invece, il terzo tassello di una trilogia dedicata all'identità di genere, che già ha fruttato premi e una bella visibilità alla giovane regista umbra, formata alla Paolo Grassi di Milano, con *Peter Pan guarda sotto le gonne* e *Stabat Mater* (Premio Hystrio-Scritture di Scena 2017, vedi testo pubblicato a pag. 92), presentati anche all'ultima Biennale Teatro di Venezia. La metafora del titolo allude al costante senso di inadeguatezza della persona transgender rispetto a una società impostata e condizionata da modelli binari (omosessuale/eterosessuale, maschio/femmina ecc.). E l'eschimese (il transgender), presenza imprevista che sparpaglia le carte, dove lo mettiamo? In scena è la stessa Ferracchiati, che cita Lady Oscar e, sulle note di *Voglio una vita pericolata* di Vasco Rossi, si descrive con toccante naturalezza come «un'incertezza che cammina», mentre un coro incalza all'unisono risposte certe. Condivisibile il giudizio della giuria che lo ha definito «un lavoro che colpisce per la scelta di una narrazione che rinuncia ai codici interpretativi per raccontare con ironia e delicata sfrontatezza una tematica alla quale aggiunge nuove risonanze».

Simpaticamente smandrappato il gruppo multietnico **Shebbab Met Project** (Bologna) che ha vinto con *I Veryferici* il **Premio Scenario per Ustica** (promosso in collaborazione con l'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica e con l'Assemblea Legislativa della Regione Emilia-Romagna, e destinato a un progetto con forti connotati di impegno civile e sociale). I nove ragazzi in scena hanno infatti tratteggiato, con vi-

talità e autoironia, flash della loro vita nella periferia urbana, «riuscendo a costruire un affresco di momenti scenici, veicolati dall'elemento musicale, di forte impatto emotivo e di straripante energia», dice la motivazione. Forse anche troppo straripante, e loro un filo compiaciuti, con giovanile baldanza, nel raccontarsi come allegri *bad boys and girls*. Fare teatro resta comunque per loro un'importante esperienza formativa e, se riusciranno ad andare oltre la comprensibile urgenza di un provocatorio autobiografismo e a convogliare tanta energia in forme teatrali più solidamente strutturate, il loro lavoro prenderà il volo.

Morte e dislessia, con allegria

Scenario Infanzia ha quindi regalato, tra i cinque progetti in concorso, un paio di ottimi lavori. Il primo, *Da dove guardi il mondo?* di **Valentina Dal Mas** (Valdagno, Vi), che si è aggiudicato il premio, racconta, attraverso la storia di Danya, che a nove anni non ha ancora imparato a scrivere, il problema della dislessia. E lo fa con garbo e intelligenza, intrecciando teatro di parola ed efficaci partiture gestuali, quasi delle mini coreografie per dare forma a degli amici immaginari, ovvero le qualità necessarie che la bambina sente di dover possedere per raggiungere il suo "punto di allegria": riuscire a scrivere il suo nome. L'unica perplessità, al momento, riguarda il fatto che Danya alla fine sarà costretta a cavarsela da sola. Nessuno ad aiutarla: genitori assenti, maestra severa, compagni che la prendono in giro. È un messaggio solo parzialmente costruttivo. Ma è anche vero che questo era solo uno studio da 20 minuti e che, probabilmente, il tema delle relazioni con gli altri sarà approfondito nello spettacolo compiuto. E in ogni caso, come scrive la giuria, questo lavoro «colpisce per la coerenza dei linguaggi messi in opera, e per il rigore con cui il corpo-voce dell'artista è capace di mostrare, senza retoriche e ideologie, il percorso di crescita di una bambina "diversa"».

A *Ticina di Teatro nel Baule* (Napoli) è andata una meritata menzione (e forse ci stava anche un premio *ex aequo*). Senza parole, poetico e ironico, vede protagonista una morte triste perché sola: tutto quel che tocca, infatti, suo malgrado, muore. Atmosfere gotiche tra Tim Burton e la Famiglia Addams, oggetti, maschere, sapiente uso del-

le luci e delle ombre fanno sì che un tema ostico e delicato come quello della morte sia affrontato e comunicato a un pubblico infantile senza paura, soggezione o rifiuto, bensì in forma giocosa, surreale e grottesca. E non è poco.

Le altre tre **menzioni** sono andate poi a *Intimità* di **Amor Vacui** (Padova) per Scenario e agli altri due spettacoli che partecipavano a Scenario per Ustica, *Abu sotto il mare* di **Pietro Piva** (San Giovanni in Marignano, Rn) e *FaustBuch* di **Enrico Casale** (La Spezia). Degli ultimi due, un bambino migrante in fuga nascosto in una valigia è protagonista del primo, racconto delicato non privo di una sua dolente ironia, mentre «tema di scottante contemporaneità, come quello dell'ossessione del successo, usando il canovaccio del Faust di Marlowe» è al centro del secondo, che vedeva in scena anche attori con disabilità. *Intimità* è invece una brillante, ironica e spiritosa riflessione sulla tendenza a ripetere, nelle relazioni, gli stessi schemi di comportamento. Scanzonati, affiatati, in bilico tra Woody Allen e *Zelig*, i tre autori-attori in scena, schierati frontalmente in mutande davanti al pubblico.

Per la cronaca, **gli altri sette partecipanti** alla finale erano: *Body Begs Water* di Rosenkreutz Studio (Roma), *I giardini di Kensington* di Sirna/Pol (Roma), *Posso lasciare il mio spazzolino da te?* di Massimo Odierna (Napoli) e *Senza famiglia* del Mulino di Amleto (Torino) per Scenario; *Anna* di Bottega di Mastro Porpora (Enna), *L'isola* del Teatro dei Frammenti (Roncadelle, Bs) e *(una) Regina* di Quintoequilibrio (Cavagnolo, To) per Scenario Infanzia. Sempre per la cronaca, i voti della **giuria ombra**, presieduta da Mario Bianchi e Francesco D'Agostino, sono andati a *Un eschimese in Amazonia* per Scenario, a *FaustBuch* per Scenario per Ustica e a *Ticina* per Scenario Infanzia.

Appuntamento a Teatri di Vita di Bologna e al Teatro Laura Betti di Casalecchio di Reno, sabato 2 e domenica 3 dicembre 2017, per assistere al debutto degli studi dei quattro vincitori in forma di spettacoli compiuti. ★

In apertura, *Bau#2*, di e con Barbara Berti; *Un eschimese in Amazonia*, di The Baby Walk (foto: Diane - Ilaria Scarpa - Luca Telleschi); *I Veryferici*, di Shebbab Met Project e *Da dove guardi il mondo?*, di e con Valentina Dal Mas (foto: Diane - Ilaria Scarpa - Luca Telleschi).

Teatro a Corte, centauri e ippogrifi nel parco di Stupinigi



Fiers à cheval (foto: Marc Van Canneyt)

D-CONSTRUCTION, coreografia di Mehdi Meghari. Scene di Bertrand Nodet. Luci di Richard Gratas. Con Vanessa Petit, Emilie Tarpin-Lyonnet, Elias Ardoin, Evan Greenaway, Samir El Fatoumi, Yohann Daher. Prod. Dyptik, Saint-Etienne (Fr). **FIERS À CHEVAL**, di Jean-Baptiste Duperray e Hal Collomb. Prod. Des Quidams, Étrez (Fr). FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

Una cancellata in ferro divide il palcoscenico così come la platea, creando due differenti "schieramenti" di pubblico: è immediatamente chiara la simbologia sottesa allo spettacolo *D-Construction* della compagnia francese Dyptik, composta da giovani danzatori di hip hop. I performer, inizialmente seduti in mezzo agli spettatori, invadono progressivamente il palco, esibendosi in assoli ovvero in numeri corali. A chiarire ulteriormente il proprio obiettivo, nella parte finale invitano il pubblico a salire sul palco così da colmare lo iato che l'aveva inizialmente diviso. Un palese invito a superare le divisioni e a innescare pacifiche rivoluzioni che conducano a una società più armoniosa e solidale. Un messaggio in fondo superficiale e la cui sostanziale ingenuità potrebbe forse essere perdonata dalla qualità della danza ma, purtroppo, i giovani e pur volenterosi performer non si mostrano

all'altezza, rivelandosi ballerini mediocri e incapaci di riproporre quella acrobatica spettacolarità che contraddistingue l'hip hop.

Tutt'altro che mediocre, invece, si è rivelata la Compagnie des Quidams, anch'essa francese, artefice di *Fiers à cheval* una fantasmagorica creazione che ha trasformato il parco e la facciata della palazzina di caccia di Stupinigi in fatata residenza rinascimentale, un palazzo di Atlante di ariostesca ispirazione. Una bizzarra processione di uomini in candidi abiti seicenteschi e parrucche si installa sulla scalinata centrale della palazzina: a un cenno di uno di loro, regista-demiurgo, gli uomini si tramutano in bianchi centauri. Dalla loro pancia, infatti, si gonfiano e prendono vita luminescenti cavalli che danno vita a semplici coreografie su musiche eterogenee. Finché, a catturare l'attenzione, alle spalle del pubblico compare un gigantesco cavallo alato, iridescente ippogrifo, animato da tre "domatori" con lunghe bacchette che lo muovono dal basso come una sorta di gigantesca marionetta. Creature oniriche ed evanescenti che scompaiono repentinamente così come erano apparse: sogno fugace e tuttavia perdurante nell'animo del pubblico, magicamente turbato. *Laura Bevione*

SCÈNE MÈRE, coreografia di Ambra Senatore. Costumi di Louise Hochet. Luci di Fausto Bonvini. Musiche di Jonathan Seilman e Ambra Senatore. Con Matteo Ceccarelli, Lee Davern, Elisa Ferrari, Nordine Hamimouch, Laureline Richard, Antoine Roux-Briffaud, Ambra Senatore. Prod. Ccnn-Centre Choréographie National de Nantes e altri 3 partner internazionali. FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

Presentata in anteprima al Festival Teatro a Corte, la nuova creazione di Ambra Senatore è contraddistinta dalla consueta alta qualità dei sette performer e dall'arguzia sottesa alla coreografia eppure tradisce l'assenza di una reale necessità. Certo, rispetto agli spettacoli precedenti realizzati dall'artista torinese si danza di più e si avverte una maggiore cura dell'aspetto squisitamente e tecnicamente coreografico. Ci sono pure "trovate" originali quali l'utilizzo delle quinte come sipari aggiunti e la reiterata comparsa di post-it gialli che, a un certo punto, vengono utilizzati per comporre un infantile castello di carte. Il filo conduttore dello spettacolo è, d'altronde, la ricreazione in scena - completamente vuota e a tratti avvolta dal buio totale - di atmosfere da film gialli alla Hitchcock ovvero da commedia sofisticata americana anni Cinquanta. Come di consueto nei lavori di Ambra Senatore c'è la ripetitività, quasi un *loop*, di medesime situazioni da film agite da performer diversi con una progressiva accelerazione: all'inizio si tratta di sequenze quasi casuali che acquistano, nella loro reiterazione, ritmo frenetico ed estraniante. Uno stilema ricorrente nelle creazioni della coreografa così come la finale offerta di cibo al pubblico: un puré, preannunciato dalla parziale visione, sul fondo del palco, dei piedi calzati di rosso di uno dei performer "impegnato" a pelare patate. Una sorta di "format" drammaturgico-coreografico di cui Senatore sfrutta ancora una volta l'indubbio *appeal* e la presa sul pubblico ma che qui, anziché bonaria provocazione ovvero stimolo alla riflessione e allo spostamento dello sguardo, diventa facile ammiccamento. Benché, quindi, la danza risulti più curata e variata - a tratti quasi minimalista, in altri corale e ariosa - la sensazione è che la coreografa non avesse in fondo nulla di nuovo da dire affidandosi, oltre che alla bravura dei suoi danzatori, alla minima variazione di stilemi la cui efficacia aveva già ampiamente sperimentato nei suoi precedenti lavori. *Laura Bevione*

Una storia d'amore a ritmo di hip hop

MONCHICHI, direzione artistica, coreografia e danza di Honji Wang e Sébastien Ramirez. Drammaturgia di Vincent Rafis. Scene di Ida Ravn. Costumi di Honji Wang. Luci di Cyril Mulon. Musiche di Ilia Koutchoukov. Prod. Compagnie Wang Ramirez e Clash 66, Perpignan (Fr) e altri 13 enti internazionali. **VIGNALE MONFERRATO FESTIVAL, VIGNALE - MONCALVO - CASALE MONFERRATO (AI)**.

Una coppia di danzatori-coreografi multiculturale e poliglotta, nella cui vita a due non si mescolano soltanto francese e tedesco ma altresì eterogenei linguaggi artistici. Lei è cresciuta a Francoforte ma ha genitori coreani, lui è di Perpignan ma la sua famiglia si è trasferita in quella città dalla Catalogna. Lei mescola danza classica e arti marziali, lui è un campione della *breakdance*: a unirli, la comune passione per l'hip hop sperimentale. Per raccontare la loro storia - sentimentale e artistica - i due hanno creato *Monchichi*, il cui titolo rimanda al vezzeggiativo con cui Sébastien si rivolge a Honji. Lo scheletro di un albero - poi, magicamente rifiorito di lucine rosse e gialle - occupa un lato del palcoscenico altrimenti spoglio e sul quale avviene l'incontro fra i due che, inizialmente, danzano lontani, in assoli simultanei di rallentata grazia. Il corteggiamento e poi la vita insieme sono rievocati con leggerezza e ironia, alternando rapidi cambi di costume, armoniose sequenze danzate e brevi parti recitate, in cui la coppia scherza sui piccoli inconvenienti generati dall'eterogeneità culturale delle proprie famiglie. Un lavoro spensierato e che, certo, in più punti strizza apertamente l'occhio al pubblico ma che, nondimeno, affascina per l'elegante professionalità dei due interpreti. I movimenti dell'hip hop appaiono affinati, benché non privati della loro indubbia spettacolarità - ammirabile la rapidità e, allo stesso tempo, la squisitezza della danza di lei - mentre la *breakdance*, adeguatamente "educata" e sorvegliata nei passi di lui, rivela insospettite potenzialità espressive, in cui poesia e umorismo si fondono senza stridori. Uno spettacolo intelligente e raffinato, in cui un

educato *humor* si combina all'alta qualità della danza e a una scenografia minimalista ma di evocativo effetto. *Laura Bevione*

Dapporto piccolo borghese che si fa giustizia da sé

UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO, dall'omonimo romanzo di Vincenzo Cerami. Adattamento e regia di Fabrizio Coniglio. Scene di Gaspare De Pascali. Costumi di Sandra Cardini. Musiche di Nicola Piovani. Con Massimo Dapporto, Susanna Marcomeni, Roberto D'Alessandro, Fabrizio Coniglio, Federico Rubino. Prod. Teatro e Società, Roma. **FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv)**.

IN TOURNÉE

Dal romanzo al palcoscenico per gentile concessione della vedova Cerami. Nel mezzo il capolavoro cinematografico di Monicelli, anno 1977. *Un borghese piccolo piccolo* è un ritratto spietato di quell'Italietta post *boom* economico, che mostrava già nel suo dna quella predisposizione, oggi deflagrata, al compromesso e a piccole corruzioni pur di ottenere la scorciatoia per realizzare i propri piccoli grandi sogni. Per Giovanni Vitali, è ottenere di straforo dal suo viscido capufficio, che ricambierà in voti elettorali e facendosi massone, il tema d'esame del concorso che garantirebbe al figlio Mario il posto fisso. Figlio, però, che, proprio la mattina dell'esame, gli muore tra le braccia, colpito da una pallottola vagante partita da una manifestazione. Siamo alle soglie degli anni di piombo. E quella pallottola sembra uccidere anche un *italian dream*, che forse aveva fatto il suo tempo. L'apparentemente mite padre (ma fin dalla scena iniziale, da come ammazza il pesce appena pescato, si capisce che non lo è) si trasforma in un giustiziere solitario. Riconosce alla polizia il giovane assassino, non ne fa parola, lo cattura, lo sevizia e lo lascia morire. Giustizia è fatta, ma anche la moglie, per lo shock ormai ridotta a un vegetale, muore. Ora Giovanni è completamente solo, piccolo Giobbe borghese a cui la vita ha lasciato intravedere cose belle per poi con crudeltà sottrargliele. La riduzione per la scena, molto asciutta ed efficace, di Fabrizio Coniglio, alla sua prima regia, elimina però il finale

che adombra un futuro da giustiziere serial killer per il povero Vivaldi e si limita a lasciarlo solo con il suo dolore. Scelta che toglie cattiveria (anche politica) alla vicenda, virandola verso un pericoloso sentimentalismo "assolutorio" e condizionando anche le interpretazioni dei due protagonisti, Massimo Dapporto e Susanna Marcomeni, attori di razza, perfetti per i ruoli, ma che avrebbero al loro arco frecce ben più appuntite per colpire nel segno di quell'acre equilibrio fra tragico e grottesco, che permea il bellissimo romanzo di Cerami. *Claudia Cannella*

Cuccarini-Ingrassia di nuovo in coppia

NON MI HAI PIÙ DETTO TI AMO, testo e regia di Gabriele Pignotta. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Silvia Frattolillo. Luci di Umile Venieri. Musiche di Giovanni Caccamo. Con Lorella Cuccarini, Giampiero Ingrassia, Raffaella Camarda, Francesco Maria Conti, Fabrizio Corucci. Prod. Milleluci Entertainment, Roma. **FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv)**.

IN TOURNÉE

Tanto ritmo e ricerca di soluzioni sceniche, poca innovazione drammaturgica nella commedia di Gabriele Pignotta *Non mi hai più detto ti amo*, che segna il ritorno sul palcoscenico, vent'anni dopo *Grease*, della coppia Cuccarini-Ingrassia. Una coppia che funziona nella dinamica attoriale, nell'intesa tra i protagonisti: Lorella Cuccarini, per la prima volta impegnata in uno spettacolo

di prosa, affronta la sfida con professionalità e capacità di tenere la scena, con una naturalezza cui gioverebbe, però, una maggiore sottolineatura di sfumature e colori; Giampiero Ingrassia dimostra ogni volta di più il suo talento, la capacità di passare da un registro all'altro, oltre a quella - grandissima - di avere i tempi perfetti della commedia. Accanto a loro - che ricoprono i ruoli di marito e moglie, lui medico, lei ex architetto dedito da anni alla famiglia -, Raffaella Camarda e Francesco Maria Conti sono molto convincenti nei panni dei figli, che si ritrovano ad affrontare crescita e cambiamenti familiari, dovuti alla decisione della madre - in seguito a un evento imprevisto - di riprendersi i propri spazi. Uno spunto che avrebbe potuto dare il "la" a una commedia leggera ma che fa riflettere: invece, si rivela forse troppo lieve, mettendo in campo tanti temi interessanti e attuali - famiglia, nuove tecnologie, nevrosi (con il personaggio del paziente, un divertentissimo Fabrizio Corucci) e altro ancora - ma sfiorandoli solamente. A mancare è proprio la forza, la possibilità del testo di graffiare davvero, preferendo concentrarsi sugli aspetti scenici, sul ritmo cinematografico, creato anche attraverso brevi dialoghi che a tratti rischiano, però, di trasformarsi in *sketch* senza un *climax* e senza sfruttare le potenzialità di un finale che rompa un po' gli schemi. Come si diceva, comunque, Pignotta mostra ancora una volta la capacità di costruire uno spettacolo di grande ritmo, anche grazie alle scene di Alessandro Chiti e alle scelte musicali (splendido il brano *Più tempo* di Giovanni Caccamo). *Paola Abenavoli*



La vita immobile della città di pietra

IL DESIDERIO SEGRETO DEI FOSSILI, drammaturgia e regia di Francesco d'Amore e Luciana Maniaci. Scene e costumi di Maria Sole Limodio. Con Francesco d'Amore, Luciana Maniaci, David Meden. Prod. Maniaci D'Amore, Saluzzo (To) - I Teatri del Sacro, Roma. FESTIVAL TERRENI CREATIVI, ALBENGA (Sv).

IN TOURNÉE

Nell'ultimo e rappresentativo spettacolo di Maniaci d'Amore, *Il desiderio segreto dei fossili*, il luogo immaginato dalla scena è un paese del tutto particolare, cinto da mura, composto, da sempre, da 73 abitanti: Petronia. Infatti qui nessuno nasce e nessuno muore, perché nel paese tutto è di pietra, anche il tempo. A narrarcelo sono Pania (Francesco d'Amore, tacchi, pantaloni e maglietta aderenti) che da tempo immemore aspetta un bambino che non partorirà mai e Amita, sua sorella (Luciana Maniaci) l'unica donna in paese senza un marito, depressa piena di speranze per un futuro che sarà sempre uguale al suo presente. In scena tra di loro in piedi, vi è la muta presenza di David Meden, Johnny Water, l'eroe tanto agognato della televisione, che le due donne seguono con passione in *Cuori che affogano*, come i loro di cuori, del resto. E come il misterioso visitatore di *Teorema* di Pasolini, Johnny Water, scardinerà la vita immutabile di Petronia e Amita, quando, rotto il televisore durante una lite, entrerà direttamente nelle loro esistenze, portando finalmente la vita, dove nulla esisteva: Pania partorisce, Amita si innamora. Di rimando nell'altro mondo, quello finto di *Cuori che affogano*, la vita invece fluisce via e saranno Rose, la fidanzata abbandonata da Johnny Water, e la sua serva - che Luciana Maniaci e Francesco d'Amore reinventano con corroborante ironia - a subirne le conseguenze. *Il desiderio segreto dei fossili* risulta uno spettacolo di lieve e sferzante crudeltà nel suo vagabondare tra realtà e finzione, una riflessione potente sulla prioritaria necessità di speranza che ognuno di noi concede al sogno ma che in definitiva solo la vita può darci, testimoniata alla fine dello spettacolo dalla viva presenza in scena di un vispissimo neonato. *Mario Bianchi*

Riccardo II e un Sogno blockbuster nella shakespeariana estate veronese



Richard II
(foto: Paolo Porto)

RICHARD II, di William Shakespeare. Traduzione di Alessandro Serpieri. Regia di Peter Stein. Scene di Ferdinand Woegerbauer. Costumi di Anna Maria Heinreich. Luci di Roberto Innocenti. Con Maddalena Crippa, Paolo Graziosi, Alessandro Averone, Graziano Piazza, Gianluigi Fogacci e altri 10 interpreti. Prod. Teatro Metastasio, Prato. ESTATE TEATRALE VERONESE (Vr).

IN TOURNÉE

Nella quadrilogia dei drammi storici con cui Shakespeare fissa il passaggio da Medioevo a età moderna, *Riccardo II* mette in scena il trascorrere della monarchia, tra 1400 e 1500, dall'antica concezione di istituzione sacra e inviolabile alla moderna visione che la vuole frutto di umanissimo arbitrio e, come tale, trasformabile. Una trama quasi priva di tensione drammatica fotografa in sequenza Riccardo II, la sua corte di *yesman* opportunisti, la sua autorità compromessa da vizi e abusi di potere, la sua decadenza e deposizione per mano del cugino Henry Bo-

lingbroke, la sua morte. A primeggiare, qui, sono esseri umani, più che personaggi, la cui forza sta nella capacità di visione del loro presente. Non c'è respiro di questo Shakespeare che non emerga nella nitidissima messinscena di Peter Stein, capace di dare forza visionaria a un conflitto epico epocale. Il Medioevo con il suo complesso simbolismo trova posto in una scena bicolore, un disegno essenziale e geometrico dove le linee si incontrano in angoli retti, nero e grigio prevalgono, punteggiati dai colori usati con senso anche nei costumi: il rosso, regale, nei simboli del potere (lo scettro e il manto del re), il bianco, vestito solo da Richard, il blu, la ragione, indossato da Henry, gli standardi di raffinata eleganza. Ma l'ordine medievale, destinato a rompersi con l'incedere degli eventi, si disfa insieme al suo paladino, re e "uomo comune" come sottolinea la *Fanfare for the Common Man* di Aaron Copland scelta per accompagnare gli ingressi di Richard, «di-

sfatto re» da Henry. La simmetria delle scene iniziali si decompone. Il re, attonito, deve deporre la propria arroganza e togliersi la corona, farsi uomo, poi vittima. Quanto senso può aggiungere a questa parabola la scelta di una donna nei panni di Richard? Maddalena Crippa è straordinaria interprete di questo re spodestato, credibile tanto come sovrano nella sua sacralità, quanto come vittima confinata nel carcere. Perfetta nei toni, nell'intensità che mai esce dai limiti di una sensibilità controllata, capace di restituirci ogni parola, ogni sfumatura di senso, ogni gesto. Paolo Graziosi è splendido nel ruolo di Gaunt. Nella bellissima scena in cui, morente, al cospetto del re che, rapace, ne attende la fine per impossessarsi dei suoi beni, lo maledice per la sua debolezza come un Tiresia dalle ampie parole. Ottimi Averone (Henry), Piazza e Fogacci (impegnati in duplici ruoli). Su tutto, la magnifica traduzione di Serpieri, capace di far risuonare i versi di Shakespeare in una lingua sfolgorante, alta eppure così umana. *Iaria Angelone*

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di William Shakespeare. Adattamento di Francesco Bellomo e Massimiliano Bruno, anche regista. Scene e costumi di Carlo De Martino. Luci di Marco Palmieri. Musiche di Roberto Procaccini. Con Stefano Fresi, Giorgio Pasotti, Violante Placido, Paolo Ruffini, Claudia Testoni, Federico De Benedittis, Tiziana Scrocca, Antonio Gargiulo, Maurizio Lops, Rosario Petix, Dario Tacconcelli, Giuseppe Ragone, Annalisa Aglioti. Prod. L'Isola Trovata srl, Roma. ESTATE TEATRALE VERONESE (Vr).

IN TOURNÉE

Ambientata in un tempo non troppo lontano, la versione del *Sogno* pro-

posta da Massimiliano Bruno si presenta come una fiaba moderna: abiti eleganti, atmosfere oniriche, interpretazioni di carattere cucite addosso agli interpreti. Una macchina non facile da governare quella del *play* shakespeariano, che gioca su molteplici piani (realtà e sogno, razionalità e istinto, classi sociali diverse) e su suggestioni tematiche complesse (realismo, mito classico, fiaba e folklore) fondendoli in un prezioso equilibrio. L'adattamento della vicenda tende, invece, qui, a semplificare non tanto l'intreccio quanto il linguaggio che, nel tentativo di avvicinarsi alle orecchie dei moderni, rischia a tratti di appiattirsi sulla gag perdendo gran parte della potenza dell'immaginario shakespeariano. Spingendo sul pedale onirico-grottesco, Bruno caratterizza il bosco con apparizioni fantastiche che ricordano i personaggi di un circo perduto: uomini forzuti, fate-fanciulle in tutù e calzamaglie a righe, maghi e domatrici. La coppia Teseo/Ippolita, raddoppiata da quella Oberon/Titania, è interpretata, secondo consuetudine, dagli stessi attori: e se la Titania di Violante Placido è una "domatrice" un po' *sexy* un po' *dark*, l'Oberon di Giorgio Pasotti è un *viveur* alquanto *blasé*, dalle scoperte tendenze bisex, che stupisce il pubblico con numeri di prestigio e una bacchetta magica al posto dello scettro. Puk è Paolo Ruffini, star della tv d'intrattenimento, un folletto maturo e disincantato, che osserva le vicende con un certo sarcastico distacco, abito nero da clown, flemmatico e costantemente impegnato a sorbire da una cannuccia la sua bibita formato *king-size*. Divertente la caratterizzazione dei personaggi della compagnia di artisti-artigiani capitanati dal debordante Bottom di Stefano Fresi, attore e compositore, che non si sottrae a un numero musicale. Per loro un registro linguistico costituito da un fantasioso italiano antico (un Brancaloneone in sedicesimi) buffo quanto basta. *Comme il faut* i quattro amanti contrastati. Senza andare a fondo del testo, ma anche senza vistosi scivoloni, il risultato è un buon prodotto teatrale che funziona come una commedia *blockbuster*.
Ilaria Angelone

Maestri e nuovi coreografi si incontrano a Bassano

La Rambert Dance Company, Yasmine Godder, Simon Mayer, Zuk & Fishof: la danza è protagonista del festival veneto e del programma B.Motion dedicato alle nuove tendenze.

RAMBERT EVENT, coreografie di Merce Cunningham, riprese da Jeannie Steele. Musiche di Philip Selway (Radiohead), Adem Ilhem, Quinta. Scene di Gerhard Richter. Con Rambert Dance Company. Prod. Rambert (Ballet Rambert Limited), Londra. OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

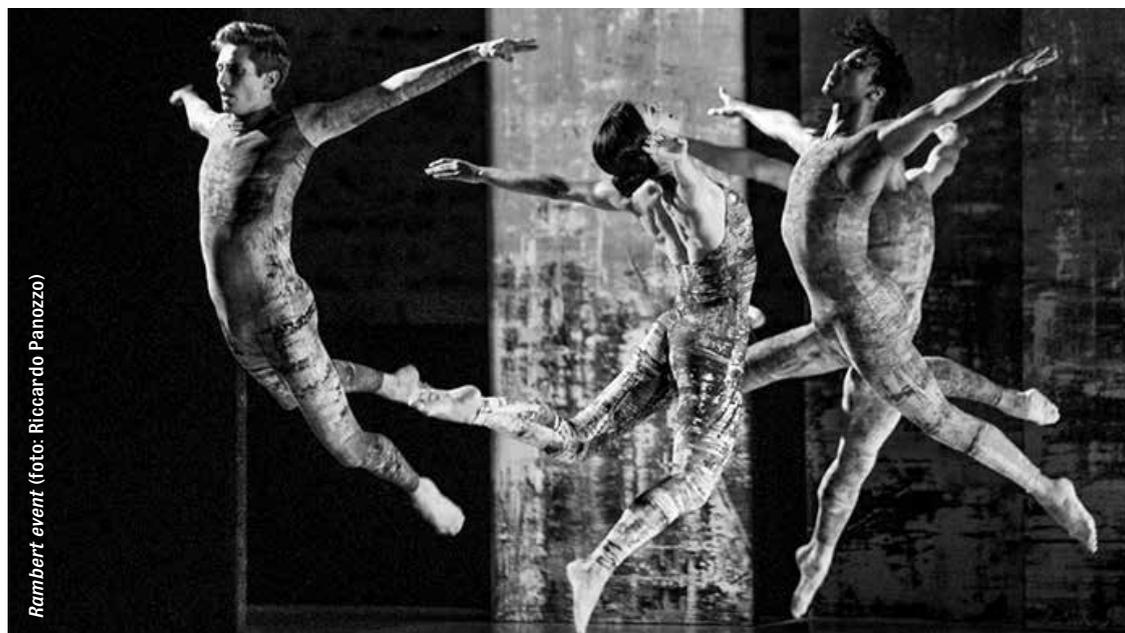
Celebrare *hic et nunc* con un sempreverde maestro. È un dato di fatto che Merce Cunningham con la sua poetica e le sue opere costituisce ancora oggi un importante punto di riferimento per la danza contemporanea. Ne è una conferma il ritorno, dopo quindici anni d'assenza dalle scene italiane, della britannica Rambert Dance Company con una serata su creazioni del genio americano. Fondata nel 1926 da Marie Rambert, diretta da Mark Baldwin dal 2002, la compagnia, grazie alla qualità dei suoi interpreti e alla varietà del proprio repertorio, si distingue da sempre tra le realtà più quotate. Acquisito il primo

titolo di Cunningham nel 1983 e ragionate negli anni a venire ben dieci coreografie in repertorio, *l'ensemble*, nel 2014, dà vita al proprio *Rambert Event*. Al debutto presentato in varie sale della sede della compagnia e qui visto in prospettiva frontale sul palco del Castello degli Ezzelini, questa particolare creazione presenta un montaggio di vari estratti dei dieci titoli in repertorio, accompagnati dalla musica composta ed eseguita da Philip Selway dei Radiohead, Quinta e Adem Ilhan e arricchiti da pannelli e costumi ispirati alle *Cage series* del pittore Gerhard Richter. Pregevole per la qualità degli interpreti e il tentativo di proporre alcuni principi aleatori, questo lavoro risulta purtroppo schiacciato nel suo intento di presentare il "qui e ora" proprio dalla scelta spaziale bassanese, decisamente troppo frontale, con tanto di palco e platea, seppur all'aperto, per riproporre l'esperienza di un *Event* alla Cunningham che qui acquista, con le musiche di

Selway, toni troppo nostalgici e post-romantici, poco inclini al calcolo combinatorio previsto dalla sua poetica.
Carmelo A. Zapparrata

TWO PLAYFUL PINK, coreografia di Yasmine Godder. Costumi di Ilanit Shamia. Luci di Jackie Shemesh. Musiche di Gyorgy Ligeti, PJ Harvey, Ran Slavin. Con Yasmine Godder, Iris Erez, Francesca Foscari, Dor Frank. Prod. Curtain Up Festival/Suzanne Dallal Centre e Cultural Association Van, Tel Aviv (Il). OPERAESTATE FESTIVAL VENETO-B.MOTION, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Ripresa, ricostruzione, reinvenzione: le vie attraverso cui la memoria di uno spettacolo di danza del passato riesce a rendersi visibile in un nuovo atto performativo trovano una molteplicità di percorsi. Nella medesima traiettoria si può forse inscrivere *Two Playful Pink*, duetto che nel 2003 impose Yasmine Godder sui palcoscenici di mezzo mondo e che



Rambert event (foto: Riccardo Panozzo)

ora viene ripreso con Francesca Foscarini e Dor Frank (lo spettacolo originale era interpretato dalla stessa Godder insieme a Iris Erez). *Two Playful Pink*, pur soffrendo di qualche lungaggine e di alcune reiterazioni forse eccessive, è prova di un immaginario peculiare di assoluto interesse. Il dispositivo coreografico è intessuto di proteiformi soluzioni a terra secondo ardite elaborazioni dalla tecnica *contact*, che brilla vitale tra guizzi e sospensioni, balzi e stop improvvisi, contorsioni e sincroni. L'apparente levità di questa proposizione (a partire dal titolo) è bilanciata, per estro della coreografa e maestria delle interpreti, da atmosfere raggelanti e precisissimi sfasamenti, a muovere la comunicazione su un piano altro. Fra due monitor posti ai lati del palco, la scena, spoglia e bianca, accoglie le danzatrici, sollecitate dallo sguardo del pubblico all'esibizione, finanche alla sovraesposizione di sé. *Two Playful Pink* è suddiviso in tre sezioni: la prima, luogo dell'eccesso e dell'insensatezza, della smaccata finzione e della sguaiata seduzione, lascia spazio a un reticolo di prese e appoggi, contatti e intrecci accompagnati da musiche apparentemente orecchiabili. Sul finale, dopo essersi liberate da enormi seni finti (istanze neofemministe?), le danzatrici intraprendono, in un progressivo crescendo, una corsa circolare attorno alla scena vuota, che un po' alla volta rimane al buio: resta solamente il rumore dei piedi, che inesorabili procedono verso qualche luogo sconosciuto. E noi, con loro.

Michele Pascarella

SONS OF SISSY, coreografia di Simon Mayer. Scene e costumi di Andrea Simeon. Luci di Martin Walitza e Hannes Ruschbaschan. Musiche di Simon Mayer. Con Matteo Haitzmann, Simon Mayer,

Patric Redl, Manuel Wagner. Prod. Compagnia Simon Mayer, Vienna. OPERAESTATE FESTIVAL VENETO-B.MOTION, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

«La tradizione è custodia del fuoco, non culto delle ceneri»: pare stare con il connazionale Gustav Mahler l'austriaco Simon Mayer nell'affrontare il repertorio folkloristico della sua terra, tra danze tirolesi e *yodel*. In apertura di *Sons of Sissy*, che tematicamente e stilisticamente riprende e amplia in forma di quartetto il precedente assolo *Sun Beng Sitting*, quattro eclettici performer con fisarmonica, contrabbasso, violini, strumenti a fiato e campanacci eseguono semplici melodie folk delle campagne dell'Austria del nord, alternate a brani della medesima provenienza cantati a cappella. Attraverso il progressivo inserimento di suoni dissonanti e note tenute, l'esperienza acustica offerta allo spettatore diviene un po' alla volta meno pacificata. Arriva la danza: rotazioni sul proprio asse e nello spazio, passi sonori che ritmano in controtempo il disegno coreografico, a scarnificare le figurazioni di matrice popolare che ne costituiscono l'ossatura. Come da tradizione, appunto, la danza è dimostrativa ed estroflessa, strutturalmente seducente. L'atmosfera gradualmente cambia: i passi di danza divengono lotta e spoliatura. I quattro, nudi, ricominciano a suonare e a eseguire le già note coreografie: come non pensare agli ebrei nei campi di concentramento, o a certe figure di Chagall? L'abbraccio fra due uomini nudi (pare un omaggio a *The power of theatrical madness* di Jan Fabre) diviene danza in cerchio. Respiri affannati costituiscono partitura sonora, ritmica, eseguita in proscenio. Il folk dell'inizio è definitivamente smembrato, tra urla, processioni con spargimento di incenso, crolli e balzi improvvisi. Sul

finale, nel buio, un ennesimo piccolo canto a cappella: *flatus vocis*, suono che cura. *Michele Pascarella*

THE BURNT ROOM, coreografia Noa Zuk & Ohad Fishof. Testo e musiche di Ohad Fishof. Costumi di Eri Nakamura. Luci di Dani Fishof. Con Carmel Ben Asher e Kelvin Vu. Prod. Center of Contemporary Art, Tel Aviv (Il) e Neuer Berliner Kunstverein, Berlino. OPERAESTATE FESTIVAL VENETO-B.MOTION, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

The burnt room, presentato in prima nazionale al Festival B.Motion di Bassano del Grappa, pare dedicato in tralice al creatore dello happening Allan Kaprow: oltre a una piccola citazione testuale (da *Communication*), del celebrato artista americano lo spettacolo di Noa Zuk & Ohad Fishof riprende l'ibridazione dei linguaggi, la sensibilità al rapporto fra ambiente e azione che lo attraversa nonché la proteiforme attivazione del pubblico, in questo caso posizionato sui quattro lati dello spazio scenico a costituire occasione e al contempo confine dell'azione in atto. Al centro due giovani danzatori. In un angolo, su un basso tavolino, i due autori creano dal vivo la ritmica, suadente partitura sonora intessuta di brani cantati da Fishof in stile *crooner*, vigorosi vocalizzi di Zuk e frammenti testuali di varia provenienza. La composizione coreografica è geometrica ed elementare: costituita di linee, corse, rotazioni e circolarità accoglie, nell'algida trama cinetica imbastita dai danzatori, un ordito di incursioni iperespressive dei due autori, che di tanto in tanto abbandonano la «postazione sonora» da loro abitata con esibita rilassatezza. *The burnt room* propone un'articolazione costantemente in bilico fra l'intenzionale, avanguardistico rifiuto di ogni logica data e il gusto dell'invenzione fine a se stessa. Se è forse in parte manchevole una chiarezza di fondo rispetto alla struttura dello spettacolo (che a tratti pare porsi come pura «forma in movimento», a tratti come «catalogo di possibilità»), *The burnt room* ha il merito di proporre un'esperienza estetica inusuale, rispetto a ciò che è normalmente dato vedere sui nostri palcoscenici. Infine: incontrare il mistero, la potenza e la grazia della danzatrice Carmel Ben Asher è qualcosa per cui occorre, profondamente, ringraziare. *Michele Pascarella*

L'assolo di Lutz Förster omaggio a Pina Bausch

DANCES STORIES BY AND WITH LUTZ FÖRSTER, ideazione, regia e interpretazione di Lutz Förster. Prod. Daniele Cipriani Entertainment, Marino (Rm). FESTIVAL ORIENTE OCCIDENTE, ROVERETO (Tn).

Entra di lato sul palcoscenico e si presenta nella sua disarmante semplicità, figura austera poco incline a vezzeggiamenti o ghirigori linguistici, Lutz Förster è l'emblema del Tanztheater e dopo la scomparsa della Bausch ne incarna l'anima come prima ne rappresentava lo spirito interpretativo. Ancora esile nonostante l'età lo abbia reso più pingue, con quella faccia così modulare da lasciarsi attraversare da mondi e personaggi, e che ricorda un po' David Bowie, è ospite al festival Oriente Occidente con un assolo cucito su misura su se stesso, un "non-spettacolo" che è un omaggio alla Bausch e allo stesso tempo un intenso racconto biografico. *Dances stories by and with Lutz Förster* mostra la straordinaria personalità di attore e danzatore che è lì, a pochi passi da noi, in un racconto che si dispiega lungo l'arco temporale di una vita dove epigrammi linguistici lasciano il passo a memorie personali, quasi intime. Un monologo danzato che ha debuttato nel 2009 a Utrecht, e non ha mai smesso di modellare come esercizio "confessionale", un quadro alla Pollock che si pone in viaggio nel mondo del teatro-danza e del segno puro per ricercarne le motivazioni inusitate, meno ovvie. E con un tratto da espressionismo astratto, troviamo un insieme di memorie e fraseggi gestuali nella materia fatta di azioni, brani testuali e accenni coreografici che scorrono in una narrazione emozionale e privata e che recupera parti di spettacoli esemplari e aneddoti di autori con i quali ha lavorato. Lui che arrivava da José Limon e approda nell'universo della grande Pina, che in *Nelken* ricomponne gestualmente, grazie all'uso del linguaggio dei sordomuti, le parole della canzone *The man I love*. Lui che esegue un commovente e lieve gioco di mani e piccole vibrazioni corporee che la Bausch aveva pensato per sé ma lo



ha lasciato in dono a questo fratello di vita. Lui riesce con una sedia un microfono e nient'altro a ipnotizzare, e a lasciarci senza parole. Grandioso. *Paolo Ruffini*

Sport e danza al ritmo di samba

VERO, ideazione, coreografia e regia di Deborah Colker. Scene di Gringo Cardia. Costumi di Yamê Reis. Luci di Jôginho De Carvalho. Con la Companhia de Dança Deborah Colker. Prod. da Je Produções Ltda, Rio de Janeiro (Br). ORIENTE OCCIDENTE FESTIVAL, ROVERETO (Tn).

Danza e Sport hanno qualcosa in comune? Per l'eclettica Deborah Colker il nesso tra queste due attività sta proprio nel dinamismo e nell'atletismo attraverso cui il corpo si fa cassa di risonanza dell'impulso al movimento. Con un passato da pallavolista e danzatrice contemporanea, la coreografa brasiliana crea *VeRo*, nato dalla fusione dei suoi precedenti successi *Velox* (1995) e *Rota* (1997). *VeRo* conquista per la grande abilità tecnica dei suoi interpreti e per il ritmo serrato con cui declina diverse attività sportive attraverso forme sagaci. Un caleidoscopio di movimenti invade così un palcoscenico duttile, popolato dall'orizzontale al verticale, pronto a trasformarsi da campo per tutti i giochi di palla a parete da scalare o ancora a ruota per evoluzioni continue. Gestì e forme tipiche degli sport vengono qui arricchiti da situazioni quotidiane e colorati di mille sfumature, dal *parkour* al *funk carioca* sino all'andamento sincopato del samba, mantenendo però sempre quella continua oscillazione tipica di molte danze brasiliane. Subito catturata l'attenzione di ogni spettatore, per esempio quando si conclude il turbinio attraverso i cadenzati giri di un valzer viennese azionando una ruota su cui innestare evoluzioni lunari. Lo *showbiz* con la Colker è di alti livelli, come dimostrato dall'ultimo suo parto *Cão sem Plumaz*, creazione che lega cinema, danza e poesia ispirata all'omonima opera letteraria di João Cabral de Melo Neto e ancora non approdata alle nostre latitudini. *Carmelo A. Zapparrata*

Danzare Coltrane inno alla libertà creativa

A LOVE SUPREME, coreografia di Salva Sanchis e Anne Teresa De Keersmaeker. Costumi di Anne-Catherine Kunz. Luci di Jan Versweyeld. Musiche di John Coltrane. Con José Paulo dos Santos, Bilal El Had, Jason Respilieux, Thomas Vantuycom. Prod. Rosase e De Munt/La Monnaie, Bruxelles (Be). FESTIVAL BOLZANO DANZA.

Dopo aver ammirato a MilanOltre la ripresa del capolavoro della coreografa belga Anne Teresa De Keersmaeker *Rosas danst Rosas*, a Bolzano Danza abbiamo potuto gustare con estrema gioia anche *A love supreme*, vero inno alla danza e alla musica intriso di spiritualità, suddiviso in quattro parti (*Acknowledgement*, *Resolution*, *Pursuance* e *Psalm*), creazione composta a quattro mani con Salva Sanchis: un altro dei cavalli di battaglia di questo "monumento" della danza contemporanea, riproposto con quattro nuovi magnifici danzatori, José Paulo dos Santos, Bilal El Had, Jason Respilieux, Thomas Vantuycom. *A love supreme* è un omaggio al jazz, e specificatamente all'immensa creatività di John Coltrane, di cui ricorrono i 50 anni dalla prematura scomparsa. Qui danza e musica si sposano magnificamente in un intreccio compositivo perfetto, tra coreografia scritta e danze improvvisate, secondo lo schema del jazz, «mantenendo però fermo il principio che non esista libertà nella libertà ma solo libertà nella struttura». Ogni danzatore, dialogando con la musica e con gli altri componenti della creazione, si impossessa "fisicamente" di uno strumento - Thomas Vantuycom del sassofono, Bilal El Had del pianoforte, José Paulo Dos Santos della batteria, Jason Respilieux del basso - e lo consegna in modo potente al pubblico in un impatto coreografico di magnifico effetto. Alla fine *A love supreme* si configura come un inno a tutte le grandi capacità creative che il corpo possiede liberandosi da tutto ciò che sembra ostacolarlo per donarsi interamente alla libertà che la musica gli concede. *Mario Bianchi*



BOLZANO DANZA

Siegal, unire nella differenza coniugando etica ed estetica

MY GENERATION. POP HD, coreografia di Richard Siegal. Musica di Atom™ (Uwe Schmidt). Costumi di Bernhard Willhelm. Luci di Gilles Gentner. **EXCERPTS OF A FUTURE WORK ON THE SUBJECTS OF CHELSEA MANNING**, coreografia di Richard Siegal. Musica di serpentwithfeet. Costumi di Marta Jukubowski. Luci di Gilles Gentner. **BOD**, coreografia di Richard Siegal. Musica di Dj Haram. Costumi di Chromat/ Becca McCharen. Luci di Gilles Gentner. Con Ballet of Difference. Prod. Richard Siegal/Ballet of Difference, Monaco di Baviera. FESTIVAL BOLZANO DANZA - FESTIVAL MILANOLTRE, MILANO.

IN TOURNÉE

Unire nella differenza, attraverso una ricerca che coniuga estetica ed etica adoperando un'antica forma d'arte, scelta come base culturale e terra comune. È questa la *mission* della nuovissima compagnia, Ballet of Difference, nata lo scorso anno dalla volontà di Richard Siegal con un tritico dal sagace titolo *My Generation*. Siegal, con questo suo nuovo *ensemble* aggiorna in maniera trasversale varie componenti dalla danza teatrale per tradizione: il balletto.

Dalla drammaturgia all'argomento, dai componenti e interpreti al processo creativo, tutto infatti acquista nuova foggia. Non interessato alla sola ricerca formale, infatti, il coreografo si presenta come militante nel mettere in comunione un crogiolo di differenze. Dalla fisicità alla provenienza, dall'orientamento sessuale agli stili, tutte le varietà sono qui esaltate e mai uniformate all'interno del *medium* balletto. Andando ben oltre il postclassico, Siegal sviluppa così la propria poetica grazie alla sintesi equilibrata di estetica ed etica. Provenienti da prestigiose compagnie con cui aveva collaborato (quali il defunto Cedar Lake Contemporary Ballet, il Bayerische Staatsballett e il Ballet National de Marseille), le personalità scelte da Siegal per il suo Ballet of Difference - tra cui emerge l'italiano Diego Tortelli - scatenano nel tritico *My Generation* un caleidoscopio di energie pronte a tradursi in movimenti camaleontici che passano da un codice all'altro con disinvoltura.

Dall'accattivante *Pop HD* al raffinato cameo di *Excerpts of a Future Work on the Subjects of Chelsea Manning*, dove due uomini e una donna, attorniti da un coro, indagano il tema della transessualità attraverso la storia dell'analista americano dello scandalo Wikileaks, sino a *BoD*, sigla che svela una sorta di autoanalisi, tutto parla di differenze senza però rinunciare al bello, costruito e reso compatto da una sapiente drammaturgia. *Carmelo A. Zapparrata*

Bod (foto: Anne Van Aerschot)

Il mondo a Drodesera, supercontinente da esplorare

Dalle coreografie minimaliste di Alessandro Sciarroni agli esperimenti percettivi di Riccardo Giacconi e Carolina Valencia Caicedo, come della libanese Tania El Khoury, alle inchieste di Thomas Bellinck, il festival trentino tiene fissa l'attenzione sul presente e sui suoi turbamenti.



Come as you are
(foto: Alessandro Sala)

COME AS YOU ARE, coreografia e danza di Jacopo Jenna. Scene di Jacopo Miliani. Luci di Giulia Broggi. Musiche di Luca Scapellato. Prod. Kinkaleri, Bari - Congo-Centro di produzione sui linguaggi del corpo e della danza, Firenze. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

In scena il chitarrista Artu Trash, seduto su una delle montagnole di asciugamani bianchi e rossi, accuratamente ripiegati, che occupano la scena. Jacopo Jenna, coreografo e performer toscano, lentamente dispone sul palcoscenico quegli asciugamani, che riportano spezzoni di frasi tratte dal testo della canzone dei Nirvana che dà il titolo allo spettacolo. Ne risulta una sorta di installazione, temporanea ed effimera però, poiché Jenna disfa quel *patchwork* di asciugamani, sollevandoli e mettendoseli sulle spalle e attorno al collo, così da creare strane creature: un'azione che, nondimeno, il performer esegue senza troppa convinzione, quasi con imbarazzo,

come se quella sintassi coreografica non gli appartenesse completamente. Assai più a suo agio, invece, Jenna appare nella seconda parte dello spettacolo: rivolgendo la schiena al pubblico, con minimi movimenti su un'immaginaria linea orizzontale, il danzatore catalizza lo sguardo dello spettatore disegnando con i muscoli delle spalle e delle braccia elaborati calligrammi. Quasi una ricerca delle ali occultatesi fra le scapole, compiuta con forza e, allo stesso tempo, pura eleganza. Un'aspirazione al volo che, certo, si scontra con la legge di gravità, senza tuttavia rinunciare alla lotta. E, ancora, un tentativo di ricomporre in maniera affatto personale il testo frantumato della canzone di Kurt Cobain, tramutando le parole in minimali graffiti scolpiti sulla schiena, in carne che si fa densa poesia. L'invito racchiuso nel titolo, così, si traduce nella sollecitazione a ricercare una propria, unica e intimamente rispondente modalità di visione e di auto-rappresentazione. *Laura Bevione*

OCCHIACCI DI LEGNO, di Riccardo Giacconi e Carolina Valencia Caicedo. Prod. Centrale Fies, ar/ge kunst, Bolzano - Frac Champagne-Ardenne, Reims. **GARDENS SPEAK**, di Tania El Khoury. Scene di Abir Saksouk. Prod. Fierce Festival, Next Wave Festival, Live at LICA, Londra. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

Una cantina umida e buia, l'oscurità che obbliga il piccolo gruppo di spettatori a tenersi saldamente per mano: il percorso spettacolare *Occhiacci di legno* ideato dagli artisti Giacconi e Valencia Caicedo - lui italiano, lei colombiana - combina passato e futuro, maschere e marionette di legno con luccicanti automi; atmosfere gotiche e contemporanee violenze. Le differenti stanze della cantina della foresteria della Centrale Fies ospitano ciascuna originali manufatti, di cui le scarse luci mostrano minimi particolari e soltanto per un istante l'interesse - un automa argentato/dorato, una creatura composta da una testa e vari tentacoli, una maschera del Carnevale veneziano, una nuda marionetta -, ovvero un televisore. Si avverte a tratti il suono distante di un tamburo e poi la voce registrata del cantautore Alberto Camerini che narra un episodio inquietante accaduto durante il Carnevale di Venezia (l'impossibilità di riconoscere il proprio volto allo specchio). Molti i motivi e i linguaggi mescolati dal duo in questo percorso che, alla fine, risulta irrisolto: c'è il rimpianto per il sottoutilizzo di oggetti scenici di indubbia pregnanza - la marionetta per esempio, contributo della Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli - e il disorientamento prodotto dall'affastellamento di elementi incongrui - le immagini televisive, la letteratura, la maschera... L'accumulo compiaciuto nuoce all'efficacia del lavoro, al cui indubbio potenziale evocativo avrebbero giovato, al contrario, sottrazione e consapevole e approfondito "sfruttamento" di pochi, singoli, manufatti.

E quanto la concentrazione su un unico, significativo elemento di scena possa produrre un'esperienza coinvolgente e incisiva, è provato, invece, da *Gardens speak*, installazione interattiva ideata dall'artista libanese Tania El Khoury. I dieci spettatori sono coinvolti in una sorta di rito funebre postumo: ognuno di loro è invitato a sdraiarsi e a scavare accanto a una delle lapidi di un piccolo cimitero. Con l'orecchio appoggiato a terra, lo spettatore ascolta la storia del defunto ricordato

da quella lapide: si tratta di dieci persone "normali", morte durante la guerra civile in Siria e sepolte dai familiari nei giardini per preservarne la pace almeno dopo la tragica dipartita. Avvicinarsi alla terra, toccarla e sporcarsene: non è soltanto un modo per rendere idealmente omaggio a quei caduti ma altresì l'attiva celebrazione di un rito ancestrale. Una maniera per riaprire quel collegamento con il sottosuolo, ovvero con quelle profondità dell'anima che concorrono alla definizione di essere umano e che, se inascoltate, possono condurre alla barbarie della guerra. *Laura Bevione*

CHROMA_DON'T BE FRIGHTENED OF TURNING THE PAGE, di e con **Alessandro Sciarroni**.

Drammaturgia di Alessandro Sciarroni e Su-Feh Lee. Luci di Rocco Giansante. Musiche di Paolo Persia. Prod. Corpo Celeste_CC 00#, Ascoli Piceno - Marche Teatro, Ancona e altri 3 partner internazionali. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn) - LA BIENNALE DANZA, VENEZIA - B-MOTION, BASSANO DEL GRAPPA (Vi) - SHORT THEATRE, ROMA.

IN TOURNÉE

Il nuovo assolo di Alessandro Sciarroni fa parte del progetto Turning, articolato in una serie di performance che prevedono il coinvolgimento di artisti differenti e accomunate dal movimento circolare attorno al proprio asse, così da sviluppare una danza prolungata, costruita su variazioni minime eppure emozionalmente concentrate. Un'azione coreografica fondata sulla lentezza e sull'ascolto, sull'immersione nella propria interiorità e sulla riscoperta di ritmi e rituali della natura. Il performer marchigiano cammina sul palco seguendo una linea diagonale, canta a bassissima voce quasi ricercando un proprio battito interiore. Si ferma, poi, al centro del palco e, lentamente, inizia a girare su se stesso, accompagnato dalla musica empatica di Paolo Persia e dalle luci di Rocco Giansante, che scrivono un testo parallelo e correlativo al movimento di Sciarroni: oscurità e chiarore, i colori primari e le loro innumerevoli sfumature. Alla monotonia del movimento circolare fa da contrappunto l'infinita mu-

tevolezza dei pensieri che attraversano la mente del danzatore e che si concretano in gesti più o meno ampi delle braccia ovvero in policrome espressioni facciali: estasi, preoccupazione, gioia, riflessione, fatica... Come se l'infinita teoria dei sentimenti provati durante un'intera esistenza fosse compendiata in quaranta minuti di performance, ognora cangiante. Ed è allora chiara l'ispirazione tratta dall'osservazione dei movimenti migratori circolari di alcuni animali: la vita oggettivata in un cerchio, niente affatto perfetto eppure prego di sentimenti e verità, sfilacciato e nondimeno armonioso. Una danza che si fa rituale laico, la rievocazione di quanto l'esistenza ha riservato fino a quel momento e la consapevolezza che la fine coinciderà, forse, con un nuovo inizio. *Laura Bevione*

YOUR GIRL, di **Alessandro Sciarroni**. Elementi visivi di **Elisa Orlandini**. Con **Chaira Bersani e Matteo Ramponi**. Prod. **Corpo Celeste_CC 00#, Ascoli Piceno. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).**

IN TOURNÉE

Uno spazio bianco, sullo sfondo un ragazzo, alto e moro, fisicamente prestante (Matteo Ramponi). Al centro Chiara Bersani in sedia a rotelle, performer affetta da una forma medio-grave di osteogenesi imperfetta. Sguardo rivolto al pubblico, sguardi scambiati a distanza fra i due. Lui china gli occhi, mostra un certo nervosismo, siede su un cumulo di vestiti, si passa fra le mani delle calze. Lei entra sulla sedia a rotelle, vestita di un abito bianco, dice «He loves me». Si avvicina a un bidone aspiratutto e comincia a spogliarsi. Ogni indumento viene risucchiato dal bidone. Nuda guarda il ragazzo. Lui si avvicina. Basta uno sguardo di lei - fra l'amorevole e il risoluto - e Matteo comincia a spogliarsi: prima la maglietta, poi i pantaloncini da tennis, poi le calze. Tutto finisce aspirato nel bidone. Nudi: Chiara Bersani e Matteo Ramponi davanti allo sguardo del pubblico. Lei piccola, deforme, lui prestante, alto, si guardano. Lui appare prima imbarazzato nell'offrirsi come corpo da svestire, poi lo sguardo si fa dolce, le mani si sfiorano, lei gli porge la mano, lui la prende, la fa passare sul

suo sesso, gli sguardi sono di intesa e parte la canzone *Non me lo so spiegare* di Tiziano Ferro. Lui accarezza lei, i due si guardano dolcemente. Queste sono le azioni di *Your girl* di Alessandro Sciarroni, lavoro sul desiderio. Pochi minuti di performance e un'intensità d'azione e di racconto che lasciano il segno. In quei corpi, in quegli sguardi c'è il mistero del desiderare, c'è il corpo feticcio, c'è l'oggetto del desiderio che si fa soggetto d'amore. La differenza e la diversità non sono un ostacolo, vengono trascesi dal desiderare, dall'amore. *Nicola Arrigoni*

SIMPLE AS ABC #2: KEEP CALM & VALIDATE, testo e regia di **Thomas Bellinck**. **Drammaturgia di Sébastien Hendrickx, ed Esther Severi**. **Scene di Jozef Wouters**. **Costumi di An Breugelmans**. **Luci di Lucas Van Haesbroeck**. **Musiche di Spectra**. **Con Marjan De Schutter, Jeroen Van der Ven**. **Prod. Robin & Op. Recht Mechelen, Bruxelles (Be) e altri partner internazionali. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).**

Il tema delle contemporanee migrazioni non è soltanto al centro del dibattito politico nazionale e internazionale ma altresì di numerosi progetti teatrali, non sempre convincenti in verità: retorica, superficialità, assenza di reale "necessità"... Difetti che non intaccano, invece, lo spettacolo ideato dal regista belga Thomas Bellinck impegnato in un articolato lavoro che, del fenomeno migratorio, tratta in particolare la questione del controllo dei confini e della registrazione

dei dati relativi ai migranti. Se in *Simple as ABC #1: Man vs Machine* il tema erano le tecniche di sorveglianza, in questa seconda parte egli mette in scena un vero e proprio musical - con musica eseguita rigorosamente dal vivo - sulla "digitalizzazione" dei flussi, con i migranti tramutati da inappuntabili programmatori in *data-subject*, ovvero singoli aggregati di dati informatici, defraudati della loro umanità. Una piattaforma circolare rotante ospita i due attori-cantanti che, coerentemente con l'impronta satirica dello spettacolo, non fanno nulla per dissimulare la loro scarsa dimestichezza con il canto e la danza. Supportati da una serie di eterogenei fondali - la sala controllo dell'agenzia Frontex ma anche dipinti celebri - e da vari oggetti di scena, i due - in tuta da ginnastica nera - descrivono le procedure burocratiche cui sono sottoposti i migranti al loro arrivo sulle coste europee ma danno anche voce ai dubbi sul loro reale stato di necessità sollevati da irreprensibili cittadini comunitari. Lo spettacolo si apre e si chiude, con il racconto di un sogno che, alla fine, diviene inaspettata realtà: una caduta libera dal ventesimo piano di un grattacielo verso un'agognata libertà. Una narrazione onirica eppure assai concreta, in linea con la "fredda" assenza di toni melodrammatici adottata nella descrizione di un sistema di accoglienza disumanizzante. Prevengono la pragmaticità e un'ironia sottile e tagliente, accentuata dalla forma del musical, piegato a una tematica ben più problematica del consueto. *Laura Bevione*



Chroma
(foto: Alessandro Sala)

Ma quante ne fa la forza di gravità

LE MOUVEMENT DE L'AIR, ideazione, regia e scene di Claire Bardainne e Adrien Mondot. Coreografia di Yan Raballand. Con Rémi Boissy, Farid Ayelem Rahmouni, Maëlle Reymond. Musiche di Jérémy Chartier. Prod. C.nie Adrien M & Claire B, Lione (Fr). MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

Tutti sanno che l'aria si muove. Pochi riescono a vedere questo movimento. Rendere visibile l'invisibile è l'intento che sta dietro a *Le mouvement de l'air*, spettacolo d'arte digitale e coreografica di Adrien Mondot (un ex esperto informatico) e Claire Bardainne (un'ex grafica). Il loro progetto sposa danza e tecnologia, matrimonio che dura da parecchio, come sappiamo, non senza fasi turbolente. La tecnologia, che è il coniuge giovane e avventuroso, mal sopporta le resistenze della forza di gravità della danza, coniuge meno agile nell'evolversi, come qualsiasi arte del corpo. E allora ecco cavi, corde, tiranti, che apparentemente assolvono i corpi dall'attrazione fatale del suolo. Lo portano in su, lo fanno volare, librarsi nell'aria. L'aria però è trasparente, e per mostrare le sue correnti leggere, suscitate da quel corpo che danza, ecco, sciami di linee, disegni in movimento, turbini di puntini, reticoli fluidi in proiezione sui due grandi schermi. Un tessuto digitale di *pixel* che avvolge e commenta le evoluzioni umane. Il miraggio visuale è bello, ma solo per poco. Basta una decina di minuti perché la meraviglia si esaurisca, lasciando



spazio alla precisione con cui i danzatori si accordano alle grafiche danzanti. Tutto un po' freddo e distante. Nemmeno la musica dal vivo, collocata con discrezione a lato del palcoscenico, riesce a infondere umanità e calore al gioco dei pendoli e delle rotazioni. Come pianeti e satelliti che, senza che ne capiamo il senso, girano lassù, lontani lontani. *Roberto Canziani*

Da Lampedusa due storie di speranza

LAMPEDUSA, di Anders Lustgarten. Traduzione di Elena Battista. Regia di Gian Piero Borgia. Con Deniz Özdoğan e Fabio Troiano. Prod. Bam teatro, Cagliari - Mittelfest 2017, Cividale del Friuli (Ud) - Teatro Eliseo, Roma. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud).

IN TOURNÉE

Lampedusa è il *topos* delle narrazioni che hanno per soggetto la tragedia delle migrazioni attraverso il Mediterraneo e la morte per acqua. Letto il titolo, da un lavoro teatrale dedicato a quell'isola, ci aspettavamo - come si suol dire - una testimonianza. Invece, è stato un drammaturgo inglese, Anders Lustgarten, a prendere in mano il tema e ci coglie impreparati la sua visione a distanza e l'inaspettato scarto di una doppia narrazione. Due monologhi, slegati, che si alternano l'uno all'altro. Da una parte Stefano, uomo di mare, lampedusano, di quelli a cui tocca pescare cadaveri e riportarli a terra. Stefano descrive la pietosa e repellente consistenza di quei corpi, gonfiati dall'acqua, sbocconcellati dai pesci. Dall'altra parte Denise, una mediorientale, seconda generazione d'immigrati. Mezzosangue e mezza integrata, intrappolata anzi nel mestiere più ingrato del mondo: la riscossione di crediti. Che vuol dire, nelle metropoli, rompere l'anima a chi possiede soltanto debiti, fino allo stremo. Tocca a noi capire che cosa tiene insieme le due storie. Tocca capire che l'obiettivo di Lustgarten è scavalcare la testimonianza, per farci partecipi attivi di un'unica storia di speranza. Il mondo può essere un inferno, ma la vita è sempre degna d'essere vissuta. Non è il lieto fine a suggerire le due storie parallele, ma quasi. Buona parte del merito va ai due interpreti, Fabio Troiano e Deniz Özdoğan, la quale, non solo per dati anagrafici, è straordinariamente in parte, ed è la scelta esatta fatta dal regista Gian Piero Borgia e dalla produzione Bam, per dotare di millimetrico

realismo emotivo un lavoro che poteva correre il rischio di confondersi con tante attestazioni di buonismo. Dal quale, invece, è esente. *Roberto Canziani*

Voci e immagini dell'Assoluto dantesco

PURGATORIO, da Dante Alighieri. Drammaturgia e imago-turgia di Francesco Pititto. Regia, scene e costumi di Maria Federica Maestri. Musiche di Andrea Azzali. Con Valentina Barbarini, Fabrizio Croci, Paolo Maccini, Franck Berzieri, Delfina Rivieri e 8 attori delle compagnie dialettali di Parma. Prod. Lenz Fondazione, Parma. NATURA DEI TEATRI, PARMA.

Scovare luoghi insoliti o abbandonati, nella città di Parma in particolare, è la specialità di Lenz così come innestare creazioni *ad hoc*. Non fa eccezione questo *Purgatorio*, parte prima di un più ampio progetto, biennale, dedicato a Dante. Teatro dell'azione è, questa volta, la crociera del Vecchio Ospedale del Quattrocento, dal secondo Novecento adibita ad archivio della biblioteca e oggi destinata alla chiusura e dal futuro incerto. Un'ambientazione perfetta, con ampi spazi, gli infiniti scaffali vuoti per dare corpo all'*alterità* di un mondo metafisico. Desta grande suggestione l'errare dei corpi dei penitenti, illuminati da piccole torce, lungo la navata centrale, via fino ai numeri divini del fondo e alla scala dove Beatrice attende l'Alighieri. Riconoscere nelle pieghe della voce, quelle dolenti degli attori sensibili, l'eco di un oltre. Udire parole in un dialetto a noi incomprensibile che evocano, sì, la materialità del vivere, la carne, il sangue, le radici di chi il parmense lo abita, ma anche rivelatrici di un Assoluto che sfugge. E pazienza, allora, se non tutti gli attori sono all'altezza. Se la creazione coreografica s'interrompe a metà, disseminando i corpi nella crociera senza una sintassi in grado di ordinarne le fila, al più limitandosi al cambio d'abito - i diversi colori delle tuniche - per scandire la successione delle cornici. Se l'uso dello spazio rimane confinato a una frontalità d'occasione, i visitatori lungo i lati, i penitenti nel centro. Il coraggio di reinventare, radicata nella storia del parmense, la *Divina Commedia*, vale la scommessa. E, nella misura in cui restituisce alla comunità spazi altrimenti dimenticati, basta a salvare lo spettacolo. Il pubblico, in coda per entrare, commosso ringrazia. *Roberto Rizzente*

La Metafisica Urbana come atto politico

MU / METAFISICA URBANA. SPECULAZIONE FILOSOFICA IN MOVIMENTO INTORNO AL CONCETTO DI SCIA, a cura di Leonardo Delogu e Valerio Sirna, con la partecipazione di Helene Gautier. Prod. DOM-, Roma - Lenz Fondazione, Parma. NATURA DEI TEATRI, PARMA.

Non è, propriamente, uno spettacolo. Nemmeno, una prova aperta. Ma la dimostrazione, molto più interessante, di un metodo. Se *L'uomo che cammina* a Santarcangelo, lo scorso anno, aveva conquistato pubblico e critica, educando a un nuovo modo di fruire dello spazio, *Mu* coopera a decostruirne la struttura, per analizzarla. La tecnica del pedinamento; il vagare negli spazi residuali teorizzati da Gilles Clément; il *Mu* giapponese del titolo, che postula, contemporaneamente, l'esserci e il non esserci, la focalizzazione dello sguardo e le nuove teorie della percezione: tutto viene passato al setaccio da Leonardo Delogu e Valerio Sirna, oltre a Helene Gautier, con tanto di esempi e citazioni (*The cave of forgotten dreams* di Werner Herzog, i versi di Noel Arnaud, *L'allenza dei corpi* di Judith Butler, *A line made by walking* di Richard Long), e direttamente esperito dal pubblico. Nelle prove sul campo, tra spettatore e spettatore, tramite le camminate, i dialoghi, l'apparizione della performer tra i filari degli alberi, qualche "atto illegale", in scenari sempre cangianti, densamente interessanti (come dimenticare il taglio della luce attraverso il ponte dell'autostrada; il paesaggio industriale, persino; i campi di grano, con lo stabilimento della Barilla sullo sfondo), scovati da DOM- in una settimana di residenza nel nord di Parma. Grazie all'incredibile generosità dei suoi interpreti, il teatro raggiunge, così, il grado massimo di comunicazione. Siamo oltre lo spettacolo. Quella che in quattro ore e mezza e per undici chilometri viene a generarsi, più ancora che ne *L'uomo che cammina*, è, a tutti gli effetti, una comunità. Che messa dinanzi a uno scenario sì quotidiano, ma al quale mai è stata riservata la giusta attenzione, riconosce se stessa, le ragioni del proprio co-abitare. Nella misura in cui trasforma il privato in pubblico, *Mu* colpisce, allora, nel segno facendosi concretamente atto politico. *Roberto Rizzente*

Santarcangelo, una piazza aperta per artisti pronti al confronto

Nella prima edizione diretta da Eva Neklyaeva, molti dei performer - Chiara Bersani, Samira Elagoz, Dana Michel, Simona Bertozzi, Orthographe e Mara Cassiani - si interrogano sulla propria identità politica e sociale.



GOODNIGHT, PEEPING TOM, di Chiara Bersani. Luci di Luca Poncetta. Con Chiara Bersani, Marta Ciappina, Marco D'Agostin, Matteo Ramponi. Prod. Associazione Culturale Tenuta dello Scompiglio, Lucca. SANTARCANGELO DEI TEATRI (Rn).

THE OLYMPIC GAMES, di Chiara Bersani e Marco D'Agostin. Musiche di Pablo Esbert Lilienfeld e Hani Jazzar. Con Chiara Bersani, Marta Ciappina, Marco D'Agostin, Matteo Ramponi e un gruppo di giovani danzatori della città. Prod. VAN, K3 Tanzplan, Hamburg. SANTARCANGELO DEI TEATRI (Rn) - KILOWATT FESTIVAL, SAN SEPOLCRO (Ar).

Le due nuove proposizioni performative di Chiara Bersani pur nella diversità dei meccanismi di coinvolgimento dello spettatore, si (pro)pongono come esperienza nella quale, per dirla con Hans-Thies Lehmann, «l'aspetto dominante diventa il *face to face*, la situazione in atto». Ciò è particolarmente evidente, e rischioso, in *Goodnight, peeping Tom*, costituito «unicamente» da un gioco di sguardi e seduzioni silenziose fra le quattro per-

sone in scena e i cinque spettatori: meccanismo relazionale che, se condiviso, può accendere immaginari proteiformi, ma che rischia altresì di risultare posticcio, portando a emersione il carattere finzionale di una relazione che, all'opposto, si vorrebbe «performativamente» autentica. Rinunciando a qualunque elemento riconoscibile (testo, coreografia, musiche, luci, costumi) *Goodnight, peeping Tom* è un esempio di «teatro senza spettacolo» in cui gli artisti in scena, lungi dal proporsi come «oggetto di ammirazione», funzionano da attivatori di un percorso estetico, finanche erotico, che ha origini antiche: come non pensare, ad esempio, alla performance *Imponderabilia* realizzata da Marina Abramovic e Ulay nel 1977? Non c'è nudità, in *Goodnight, peeping Tom*, ma l'esperienza vissuta può essere altrettanto perturbante.

Più convenzionale *The Olympic Games*, spettacolo colorato e dolente creato insieme a Marco D'Agostin che pazientemente compone i silenzi, le immobilità, la postura dei quattro corpi in scena e le minime sequenze performative nello spazio vuoto: il

lento incedere di Bersani su un colorato *tapis roulant* tra sudore, sguardi dritti e sorrisi prepara il terreno alla danza di Ciappina, che progressivamente emerge tra fiotti e sbuffi, slanci, inarcamenti e sussulti; il semplice stare (a braccia tese verso l'alto) di D'Agostin introduce quello (sfibrato, maddo) di Ramponi. Minuscole avventure dello sguardo, che lo sguardo (quello incrociato dei performer, quello del pubblico) feconda e fa esistere: realtà affatto fisiche che, se recepite come «segnî», producono senso senza essere concettualmente definibili. *Michele Pascarella*

COCK, COCK... WHO'S THERE?, regia, riprese e montaggio di Samira Elagoz. Con Samira Elagoz, Ayumi Matsuda, Tashi Iwaoka. Prod. The Finnish Cultural Foundation, Helsinki - Bloom Award e Sndo, Amsterdam. SANTARCANGELO DEI TEATRI (Rn).

Documento o finzione? Di là dal crogiuolo linguistico - la piena mistura tra video e *live-performance*, documentario e saggio sociologico - è questo il maggiore motivo d'interesse di *Cock, cock... who's there?* della finno-egiziana Samira Elagoz, originariamente presentato come tesi di diploma alla Sndo School for Dance Development di Amsterdam. Certo, c'è, alla base, una riflessione puntuale sul desiderio e la volontà di potenza che istigano allo stupro (mai tema è stato più attuale). Quella galleria di personaggi, i volti, le parole, le perversioni dichiarate, la mercificazione e la serializzazione del sesso che in fondo il *dating* suggerisce, fanno sentire sulla pelle lo schifo, il ribrezzo, ma anche la tristezza per un'umanità alla deriva. Le inquadrature "sporche", le rielaborazioni digitali, con effetto *mirror*, della vagina, solleticano l'immaginario erotico del pubblico e dunque le sue tentazioni voyeuristiche. C'è, espressa, l'idea di una femminilità battagliera, consapevole del proprio potenziale sessuale, degna filiazione di un più generale sistema di pensiero. Ma l'assenza di una qualunque adesione emotiva alla materia narrata, da parte di Samira, e la duplicazione del sé tra video e scena, affatto speculare (e tantomeno necessaria, tanto il filmato è autosufficiente), lasciano intendere che altra sia l'intenzione dell'artista. Nonostante tema dell'opera sia la sua vita, lei la protagonista, vittima della violenza del fidanzato di allora e per questo decisa a inventarsi un nuovo modo di relazionarsi col prossimo, incontrando scono-

sciuti. Persona o personaggio (chi è la vera Samira, la ragazza acqua e sapone del palco o quella, densamente erotica, che mastica sperma nel video? Sono attori o persone comuni, quelle interpellate?): al di là di alcune acerbità, quello che preme, all'artista, è riflettere sul sottile discrimine tra realtà e finzione. Non importa se quello che è successo sia vero: importa come viene rappresentato. E, conseguentemente, raccontato. E tanto basta, nell'era del virtuale, a renderlo tragico.
Roberto Rizzente

AND IT BURNS, BURNS, BURNS, di Simona Bertozzi e Marcello Briguglio. Coreografia di Simona Bertozzi. Costumi di Cristiana Suriani. Luci di Simone Fini. Musiche di Francesco Giomi. Con Anna Bottazzi, Arianna Ganassi, Giulio Petrucci, Aristide Rontini, Stefania Tansini. Prod. Associazione Culturale Nexus, Bologna. SANTARCANGELO DEI TEATRI (Rn) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Vuole parlare della *téchne*, regalo di Prometeo agli uomini, ma è molto di più l'ultimo, bellissimo lavoro di Simona Bertozzi. Capitolo conclusivo di un polittico in sei capitoli intorno al mito, inaugurato nel 2005, con la collaborazione di Marcello Briguglio, illustra, in via definitiva, le opportunità e insieme i rischi che il dono del fuoco, quindi del sapere, ma anche del sé, genera nell'altro. Quell'ingombro che mette l'uomo di fronte alla propria finitezza, al con-

tempo fornendogli gli strumenti per superarla. Senza didascalie, senza parole, ma col puro frangersi dei corpi. L'elemento primo di cui è intessuta la comunicazione, e che qui vediamo spogliata dalle incrostazioni di senso, ridotta a lettera, pronta per una ricomposizione alfabetica che allude al percorso dell'umanità tutta. Ecco allora la sintassi nuova, ecco le coreografie frante, abbozzate, poi complesse. Ecco da un lato - come insegna Virgilio Sieni - la sincronia dei corpi adolescenti, le Ondine del mito, che danno conforto a Prometeo (le bravissime Anna Bottazzi e Arianna Ganassi). E, dall'altro, la solipsia degli adulti, astiosi, balbettanti (gli altrettanto bravi Giulio Petrucci, Aristide Rontini e Stefania Tansini). Ecco l'insieme, il cerchio, l'unione degli uni con gli altri. E, di nuovo, nella separazione che torna, ecco il vortice, l'orrore, il dissenso, l'afasia. Senza sintesi, una soluzione consolatoria, al più un corpo abbandonato, fremente, sospeso sul vuoto. Nel mezzo di una scena neutra, atemporale come vuole il mito, senz'altro ingombro che non siano, di nuovo, i corpi, un vaso d'argento (la fiamma) passato di mano o posato a terra. Propizia all'avvento dell'umanità, ma anche della teatralità. Che qui si annuncia col pretesto di abiti contemporanei, affatto mitologici, il giubbotto dorato che evoca antiche corazze, a ribadire la finzione. Il resto lo fa la musica di Francesco Giomi. Arcaica, pervasiva. Epica.
Roberto Rizzente

YELLOW TOWEL, coreografia, interpretazione e costumi di Dana Michel. Luci di Karine Gauthier. Prod. Dana Michel, Montreal. SANTARCANGELO DEI TEATRI (Rn) - BIENNALE DANZA, VENEZIA.

Ha vinto il Leone d'Argento per l'innovazione nella danza all'ultima Biennale di Venezia. Nel suo profilo biografico si legge: «direttrice *marketing*, atleta agonistica e giocatrice di *football*». Lecito aspettarsi dalla canadese Dana Michel qualcosa di diverso. O, quantomeno, di originale, magari fondendo i ritrovati di discipline tanto poco canoniche, per il teatro. *Yellow towel* viaggia, invece, sui binari del *déjà vu*. Certo, interessantissimo (e necessario) è il fine del lavoro: raccontare, per il tramite del comico, la clownerie beckettiana da film muto, gli stereotipi che ancora gravano sulla cultura afroamericana. Di qui, la serie di *sketch* di cui è inanellata la performance: la camminata strascicata, la goffaggine imperante, la postura infantile, la regressione verbale, il proliferare dei suoni gutturali, il rapporto carnale con gli oggetti, il tavolo, addirittura la banana, il latte versato addosso, le creme spalmate, la tromba suonata a fatica, puntualmente (e prevedibilmente) nascosta nella tuta. Elementi canonici di un repertorio sempre funzionante ma che bene sarebbe stato rinnovare, ampliare, de-strutturare, criticamente analizzare. Dana Michel si contenta, al contrario, di aggiungere brandelli di memoria personale - il ricordo del panno giallo, lo *yellow towel* del titolo, che da ragazzina annodava alla testa per imitare i

capelli biondi delle compagne - e una scena neutra, bianca, nella quale esaltare, per contrasto, la propria figura. Ma questo non basta a giustificare le ambizioni di cui è intessuta la pièce, tantomeno a suggerire le linee guida di una ricerca identitaria: senza un principio di narrazione, una coreografia che accenda gli indizi disseminati in sala, un *climax*, continuamente atteso e sempre negato, lo spettacolo si avvita in una sequela di figure troppo abusate per risultare efficaci. Un happening, non troppo rivoluzionario, dove il senso è affidato alle intenzioni, più che alle azioni.
Roberto Rizzente

SPIRIT, concezione, installazione e sviluppo di Mara Oscar Cassiani. Con Mara Oscar Cassiani, Matilde Bassetti e la partecipazione degli studenti della Helsinki Theatre Academy. Prod. Progetto Muse e Compagnia B, Nuoro. SANTARCANGELO DEI TEATRI (Rn).

Animas#Spirit#Ravehearts: il sottotitolo esplicita i differenti bacini culturali cui la coreografa e danzatrice pesarese ha attinto per realizzare una ricerca artistica pluriennale e uno spettacolo-*rave*, andato in scena nel cortile di Villa Torlonia. *Anima*, ossia l'immaginario legato ai film d'animazione giapponesi; *Spirit*, ovvero la plurisecolare celebrazione rituale dei carnevali barbaricini; e, infine, *Raveheart*, vale a dire quella cultura rituale contemporanea che è il *clubbing*. Mara Cassiani ha indagato forme e stilemi dei riti collettivi della "selvaggia" Barbagia, cui rimanda la pelle di pecora indossata dalla danzatrice all'inizio dello spettacolo. In questa parte iniziale, l'azione coreografica si svolge principalmente sul palcoscenico, dove Cassiani e Bassetti eseguono - su musica elettronica e *house* - movimenti che coniugano, mescolano, interpolano la rituale meccanicità e ripetitività della danza tradizionale barbaricina con l'altrettanto standardizzato ballo tipico del *rave clubbing*. Obiettivo del lavoro è individuare affinità non superficiali fra riti collettivi ancestrali e contemporanei rituali di aggregazione, cercandone somiglianze formali e soprattutto socio-antropologiche. Oggi, per esempio, un certo numero di giovani si riconosce nei tratti inconfondibili dei *manga* giapponesi, cui rimandano il





trucco e i disegni sui capelli del gruppo di allievi della Helsinki Theatre Academy: inizialmente seduti fra il pubblico e ai piedi del palco, essi danno poi vita con le due danzatrici a un vero e proprio *rave*, danzando in gruppo ovvero mescolandosi agli spettatori, implicitamente invitati a ballare con loro. Una performance certo d'interesse per la ricerca approfondita che ne è alla base: peccato, però, che essa si sia tradotta solo a tratti in una coreografia realmente significativa. Se nella prima parte, troppo sinteticamente è risolta la ricerca di affinità nei movimenti fra danza tradizionale e contemporanea, nella seconda, il disorientamento e la timida partecipazione del pubblico non riescono a tramutare il generoso ballo delle danzatrici e degli studenti in partecipato rituale collettivo. *Laura Bevione*

STANZE. RACCONTO PER CAMERA PREPARATA, tratto da *The bells will sound forever*, di Thomas Ligotti. Traduzione di Luca Fusari. Regia di Alessandro Panzavolta. Musiche di Enrico Malatesta, Giovanni Lami, Attila Faravelli. Con Massimiliano Rassu, Muna Mussie. Prod. Orthographe, Ravenna. SANTARCANGELO DEI TEATRI (Rn).

Il pubblico discende nell'antica cantina di Villa Torlonia, immersa nel buio: davanti a sé, sottili fasci diagonali di luce e, su un lato, una sfera illuminata, spezzano l'oscurità e il fumo che avvolgono l'inusuale palcoscenico. Una voce inizia la lettura del racconto *The bells will sound forever*, dello scrittore statunitense Thomas Ligotti,

autore anche di un saggio nichilista e antinatalista *The conspiracy against the human race*. Gusto per il grottesco e nichilismo che contraddistinguono anche il racconto alla base di questo spettacolo, non del tutto riuscito però... Certo di sicuro impatto è l'impianto scenografico e sonoro: l'oscurità variata appena dalle succitate fonti di luce, virate su tonalità differenti a sottolineare cangianti umori e sentimenti; la graduale apparizione dell'interprete, che è sempre in scena, davanti a un leggio; la musica evocativa ma a tratti indebolita dalla didascalica replica di quanto viene narrato - il magnetico suono dei campanellini di un costume da giullare che altererà lo stato mentale del protagonista. L'impatto iniziale, nondimeno, non è supportato da uno sviluppo scenico inventivo, limitato alla variazione del colore delle luci, e tale limite acquista maggiore gravità data la monocolore modalit  di interpretazione del racconto che, a pi  riprese, rende scarsamente intellegibile il procedere della vicenda, che ha per protagonista un agente di commercio e una misteriosa proprietaria di un'altrettanto inquietante casa. Un racconto sospeso fra Kafka e Poe che avrebbe richiesto una drammaturgia visiva e sonora assai pi  variata e, soprattutto, meditata per liberare il proprio potenziale di arcana inquietudine. *Laura Bevione*

In apertura, *The Olympic Games* (foto: Alice Brazziti); nella pagina precedente, *And it burns, burns, burns* e *Yellow Towel* (foto: Ian Douglas); in questa pagina, *Stanze. Racconto per camera preparata*.

RAVENNA

In viaggio con le Albe nella citt -*Inferno* di Dante

INFERNO, ideazione, direzione artistica e regia di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. Scene di Edoardo Sanchi. Costumi di Paola Giorgi. Luci di Francesco Catacchio. Musiche di Luigi Ceccarelli. Con Ermanna Montanari, Marco Martinelli, Alessandro Argnani, Luigi Dadina, Roberto Magnani, Gianni Plazzi, Massimiliano Rassu, Laura Redaelli, Alessandro Renda e i cittadini della Chiamata Pubblica. Prod. Ravenna Festival - Ravenna Teatro/Teatro delle Albe, Ravenna. RAVENNAFESTIVAL.

IN TOURNÉE

In settecento ravennati hanno risposto alla chiamata pubblica di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari per mettere in scena l'*Inferno* di Dante, primo tassello di un progetto che ha coinvolto gli allievi delle Accademie di Brera e dei Conservatori di Latina e di Ravenna per la realizzazione di scene, costumi e musiche e che comprender  *Purgatorio* nell'estate 2019 e *Paradiso* nel 2021.

Settecento cittadini si sono prestati a far da coro, da figuranti, ma anche da tecnici allo spettacolo urbano inventato dal Teatro delle Albe come esperienza itinerante di riappropriazione del mondo di Dante Alighieri. E proprio dalla tomba del poeta parte il viaggio delle Albe con Martinelli e Montanari che, di bianco vestiti, scandiscono le prime terzine del poema di fronte a un gruppo di spettatori. La distanza fra noi (spettatori) e loro (attori) presto si annulla, ci si ritrova a essere tutti coro, comunit  in cammino che, davanti alla basilica di Sant'Apollinare, trova Beatrice, primo di una serie di incontri nel teatro infernale che le Albe hanno realizzato ribaltando spazio scenico e uffici del Teatro Rasi, sede della compagnia, ricavata nell'ex chiesa di Santa Chiara. Gli spettatori sono invitati a varcare la soglia. Strattonati da attori in tuta mimetica, ci si ritrova trasformati nella massa di dannati in attesa di essere traghettati da "Caron dimonio" che parla per voce del comandante Renaud di *Venezia salva* di Simone Weill.

La platea del Rasi diventa lo spazio in cui si muovono i lussuriosi, un gruppo di adolescenti di oggi che all'orecchio degli spettatori sussurrano la vicenda di Paolo e Francesca, mentre Farinata degli Uberti e Cavalcante parlano, non dai loro sepolcri, ma dalla balconata del mausoleo di Lenin durante la cerimonia del Primo Maggio nell'ex Urss, o ancora il folle volo di Ulisse   reso dall'innalzarsi di una carrucola che porta l'attore a recitare sopra le teste dei pellegrini oltremondani. La visione del male assoluto: Lucifero   una coppia di sposi che si accoltellano su un'enorme torta nuziale. L'*Inferno* delle Albe   un affascinante, poetico, intelligente, eccessivo e coinvolgente divertimento teatrale in cui sapienza scenica e acume drammaturgico ci dicono che   ancora possibile essere coro, preservare la propria individualit  condividendo dal vivo sogni, pensieri ed emozioni. **Nicola Arrigoni**



Inferno (foto: Zani Casadio)

InEquilibrio: vent'anni al servizio della nuova scena

Compleanno importante per il Festival di Castiglioncello, festeggiato, tra i tanti artisti presenti, da Abbondanza/Bertoni, Elena Guerrini, Gogmagog e Marco Cacciola con Tindaro Granata.



La morte e la fanciulla (foto: Simone Carghnoni)

LA MORTE E LA FANCIULLA, regia e coreografia di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni. Luci di Andrea Gentili. Con Eleonora Ciochini, Valentina Dal Mas, Claudia Rossi Valli. Prod. Compagnia Abbondanza/Bertoni, Rovereto (Tn). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.

IN TOURNÉE

È il nudo integrale delle sue interpreti femminili la cifra stilistica di questo nuovo spettacolo di Abbondanza/Bertoni presentato in prima assoluta al festival Inequilibrio di Castiglioncello. Ma come subito si comprende è una nudità che non ammicca e non provoca perché esprime piuttosto una necessità della danza e prima ancora

dell'essere umano quando trova nell'epifania del corpo - incapace ontologicamente di mentire ed esibito qui con la stessa naturalezza di una maschera o di un costume - il suo elemento profondo di verità. In scena tre giovani grazie, quasi sfuggite alla più classica delle figurazioni, evocano l'eterna lotta fra Eros e Thanatos ingaggiata sul pentagramma da Schubert e visualizzata dai versi di *Der Tod und das Mädchen* (La morte e la fanciulla), il lied di Matthias Claudius da cui il celebre quartetto in re minore, composto nel 1824, in piena temperie romantica, fu ispirato. Emergendo dai vapori di una sorta di palude Stigia, le bravissime e avvenenti Eleonora Ciochini, Valentina Dal Mas e Claudia Rossi Valli danzano senza sosta utilizzando ogni singola parte del loro corpo allenato, compresa la lunga chio-

ma e il sesso, su una partitura rigorosa che tutto prevede, rompendo lo schema triadico per dare luogo ogni tanto ad assoli e passi a due. In altri momenti le individualità si fondono muovendosi come un organismo unico, primigenio, e assecondando gli impulsi della musica, motore di tutto. Un secondo piano è ordito dal video di Jump Cut proiettato sullo sfondo che annuncia i movimenti del quartetto e crea una sorta di doppio con le danzatrici riprese in prova dentro e fuori lo spazio scenico. Molte, mai gratuite, le citazioni dalla storia della pittura (una su tutte *La danse* di Matisse, ma anche l'arte vasaria greco-romana), del cinema sperimentale in bianco e nero e della danza del Novecento: classica, libera, espressionista, moderna e contemporanea. L'impermanenza dell'essere e la

caducità della giovinezza che si fugge tuttavia, al cospetto della morte, sono i temi di una danza che non è mai macabra ma intimamente contigua al grande mistero della vita, della sua fine e del suo inizio. Paolo Crespi

VIE DELLE DONNE, di e con Elena Guerrini. Prod. Davide Di Pierro/Compagnia Elena Guerrini, Manciano (Gr). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Pochi forse sanno che l'odonomastica - la toponomastica che riguarda i nomi delle strade e delle piazze - in Italia è quasi tutta al maschile. Alle donne tocca circa il 6%. Triste verità. Dopo l'incontro con Maria Pia Ercolini, fondatrice del sito toponomasticafemminile.com, Elena Guerrini ha deciso di guardarsi attorno e cominciare la sua personale ricerca che l'ha portata al nuovo lavoro, *Vie delle donne*. La narratrice, con una cifra poetica sempre più propria e definita, mette in scena uno spettacolo riuscito e soprattutto intelligente, nell'affrontare argomenti di stringente attualità, senza mai calcare la mano affinché lo spettatore ci ponga attenzione. Lo fa, e bene, parlando apparentemente d'altro. Uno spettacolo *sui generis*, com'è nello stile della Guerrini. Ci ospita in un camerino tramutato in sua dimora, dove si possono addirittura tenere i cellulari accesi, con tanto di apposito spazio ricarica. Regna un disordine tra il *bohémien* e il bizzarro, fatto di oggetti disparati e colorati, sparsi dappertutto. Post-it pieni di frasi, riviste, lampade, libri e paccottiglia varia. Ma la confusione della stanza è come il disordine che caratterizza la drammaturgia: solo apparente. La Guerrini ha tutto ben chiaro in testa e tutto risponde a un disegno preciso. Racconta del suo quotidiano di attrice, del fratello che la vorrebbe sistemata, di scadenze di Equitalia, di gruppi Facebook coi compagni delle elementari, della sua carriera per poi, tra uno squillo di cellulare e l'altro, giungere al cuore del lavoro: storie sorprendenti di donne sorprendenti. Come Alfonsina Morini Strada, la prima donna ad aver corso il Giro d'Italia insieme agli uomini nel 1924; Marina, santa dimenticata dalla Storia e dalla Chiesa che per tutta la vita ha finto di essere un frate, oppure Giuseppina Pizzigoni che fu, circa cent'anni fa, la prima a creare le scuole nel bosco e gli orti scolastici. Lo

spettacolo fila via che è una bellezza, in un clima intimo e colloquiale, forte della capacità affabulatoria della talentuosa attrice. *Marco Menini*

PICCOLE COMMEDIE RURALI. Testi di Jean Roland Fichet. Traduzione di Luca Scarlini. Regia di Tommaso Taddei. Luci di Antonella Colella. Con Cristina Abati, Carlo Salvador, Tommaso Taddei. Prod. Gogmagog, Scandicci (Fi) - Armunia Festival Inequilibrio, Castiglione (Li). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONECELLO (Li).

Negli ultimi anni Armunia ha dedicato particolare attenzione alla drammaturgia francese contemporanea. Dopo Joël Pommerat e Jean-Luc Lagarce, è stata la volta di Jean Roland Fichet, autore mai tradotto né rappresentato in Italia. L'onore e l'onere della messinscena è toccato ai fiorentini Gogmagog, che continuano nel loro percorso di ricerca sulla drammaturgia contemporanea. Per questa "prima" scelgono sei atti unici da *Petites comédies rurales*, insieme di tredici micro commedie scritte dal drammaturgo bretone e rappresentate tra il 1998 e il 2001. Una sfida di tutto rispetto, condotta in porto pur con qualche inciampo, grazie anche all'ottima traduzione di Luca Scarlini e alla regia di Tommaso Taddei, con la sua capacità di trarre sempre il massimo anche da situazioni non ottimali. Alcune perplessità emergono soprattutto nella parte iniziale della messinscena, dove l'affiatamento tra gli attori non sembra trovare ritmi giusti negli incastri drammaturgici. Oltre a ciò, qualche passaggio tra una micro commedia e l'altra non è parso molto chiaro e definito. Servirà un po' di rodaggio. Certo lo spazio della messinscena, la minuscola Sala del Ricamo del Castello Pasquini, ha penalizzato il lavoro date le ridotte dimensioni, il pubblico era troppo a ridosso dell'azione. Resta il merito di averci fatto conoscere la scrittura di Fichet, davvero interessante per tematiche e capacità fulminante di immergerci in situazioni tra il macabro e il grottesco, con uno sguardo puntato al cambiamento inarrestabile e drammatico avvenuto in un mondo rurale sopraffatto dalla modernità, simboleggiata dall'autostrada, il cui rumore echeggia in sottofondo, come un monito. *Marco Menini*

FARSI SILENZIO, di e con Marco Cacciola. Drammaturgia di Tindaro Granata. Prod. Elsinor Centro di Produzione Teatrale, Milano. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONECELLO (Li).

IN TOURNÉE

Partire da Torino, zaino in spalla e registratore alla mano, per intraprendere un viaggio alla ricerca del Sacro. Impresa non facile, di cui *Farsi silenzio* è la testimonianza o forse, sarebbe meglio dire, il racconto sonoro. Marco Cacciola è bravo a introdurci con leggerezza in questo percorso di ascolto, in cui ci immergiamo con l'ausilio di cuffie che ci fanno respirare appieno atmosfere, suoni e rumori degli incontri e dei luoghi incrociati dal moderno pellegrino. Riuscita la parte iniziale, l'incontro in un bar del capoluogo piemontese con il drammaturgo Antonio Tarantino davanti a un "bianchino". Il racconto è reale, a tratti toccante. Attraverso le cuffie siamo catapultati nei rumori di un bar di periferia, tintinnare di tazzine, morsi di conversazioni quotidiane, traffico in sottofondo, in mezzo ai quali spunta la vocina potente del drammaturgo, che suggerisce al protagonista di cercare il sacro tra gli ultimi, nelle stazioni. Poi il viaggio prosegue tra gioie e affanni, delusioni ed epifanie, offrendo incontri vari, dal bibliotecario rasta, lettore di salmi, alla barista dai begli occhioni sorridenti, fino ai due bambini che giocano su una panchina, i quali sembrano per un attimo "citare" Pasolini. Marco Cacciola dosa bene pause e accelerazioni, in un lavoro lineare e curato nei minimi particolari. È un viaggio lontano da una società nella quale l'immagine è così prepotente, un viaggio incentrato sull'importanza del suono e sull'assenza del silenzio. Da qui il titolo. È uno spettacolo che è piaciuto e piacerà molto al pubblico, anche se il tema del viaggio così affrontato non è propriamente una novità. A questo va sommato un limite non da poco. Il protagonista è spesso preda di eccessivi entusiasmi, frustrazioni esagerate, stupori quasi incontenibili e prorompenti contrarietà, per ogni pensiero, avvenimento o incontro. E così il lavoro finisce coll'essere retorico. Ci vorrebbe molta più misura. *Marco Menini*

SAN MINIATO

Don Milani, a cinquant'anni dalla morte torna il prete scomodo e controcorrente

VANGELO SECONDO LORENZO, di Leo Muscato e Laura Perini. Regia di Leo Muscato. Scene di Federico Biancalani. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Alessandro Verazzi. Con Alex Cendron, Giuliana Colzi, Massimo Salvanti, Dimitri Frosali, Andrea Costagli, Alessandro Baldinotti, Lucia Socci, Fabio Mascagni, Silvia Frasson, Nicola Di Chio, Beniamino Zannoni e 8 bambini. Prod. Istituto del Dramma Popolare, San Miniato (Pi) - Elsinor Centro di Produzione teatrale, Milano - Arca Azzurra Teatro, Firenze - Teatro Metastasio, Prato. FESTA DEL TEATRO DI SAN MINIATO (Pi).

IN TOURNÉE

Ci sono tutti i momenti cardine della vita di Don Milani, ci sono tutte le citazioni dei suoi scritti più famosi nel corposo spettacolo che sembra un po' uno sceneggiato tv d'altri tempi, confezionato da Laura Perini e Leo Muscato, anche regista. La Festa del Teatro di San Miniato, da sempre dedicata a spettacoli di argomento spirituale e religioso, non ha perduto l'occasione dei cinquant'anni dalla morte del prete di Barbiana, celebrato e mitizzato dopo la morte, ma capace tuttora di dividere e far discutere. La minuscola, spesso didascalica ricostruzione storico-biografica fatta da Perini-Muscato non ha, sicuramente, edulcorato la novità e anche la provocatorietà (per l'epoca) del messaggio religioso e civile di Don Milani, chiamando le cose con il loro nome e facendo senza reticenze nomi e cognomi di coloro che lo combatterono con forza e lo osteggiarono in maniera ininterrotta dentro e fuori dalla Chiesa. Alex Cendron - forse troppo giovane, anche se il sacerdote morì a soli 44 anni - è più convincente nel primo tempo dello spettacolo, quando ripercorre la ricerca e l'azione sofferta del Don Milani giovane. Nel secondo atto, in cui doveva venire fuori un personaggio più duro, carismatico, di maggior spessore, Cendron ci sembra un po' troppo lamentoso, troppo vittima delle sue tormentose vicende.

Emergono, dal ben controllato gruppo corale degli altri interpreti e personaggi della storia, alcune figurine riuscite e vivaci come la perpetua Eda di Giuliana Colzi e il Pipetta (l'amico comunista di Don Milani) di Dimitri Frosali, ma anche la madre di Lorenzo di Lucia Socci. Purtroppo per gli spettatori, in questa 71a edizione, la Festa del Teatro ha (incredibilmente) abbandonato il tradizionale spazio all'aperto di piazza del Duomo per l'interno di una chiesa, quella di San Francesco. Una scelta quanto meno discutibile in un'estate tanto bollente. **Francesco Tei**



Kilowatt: l'immaginazione per sconfiggere la paura

I mali della società contemporanea (capitalismo, terrorismo ecc.), ma anche il proto-femminismo di Giovanna d'Arco, percorsi emotivi per spettatori, riflessioni sulla memoria e una spolverata di danza al festival di Sansepolcro.

MONOPOLISTA, di quotidiana.com. Drammaturgia, interpretazione e regia di Roberto Scappin e Paola Vannoni. Prod. Orizzonti Festival, Chiusi (Si) - Kronoteatro, Albenga (Sv). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

IN TOURNÉE

Il Monopoli come metafora della società capitalista. E delle sue regole. Di un mondo a due passi dal baratro, venduto al soldo e dal soldo guidato. Ma che spazio rimane per l'onestà? Che se il tabellone si presta a diventare simbolo, il gioco è allegoria. Qui di un uomo che si addentra nella selva oscura della vita alla ricerca di un benessere, una via, il decoro. C'è chi farebbe psicologia spiccia fin dalla scelta della pedina: il fiasco di vino, il

funghetto, il candelabro. A certe ore della notte vale tutto. Ma i quotidiana.com ne traggono addirittura un'intuizione drammaturgica. Nuova produzione al solito sardonica, perfino spietata nei confronti dell'universo e di chiunque ne faccia parte. Frontali al pubblico, paralleli ma intersecanti, Roberto Scappin e Paola Vannoni introducono e declamano, con quel loro stile surreale e approssimativo, buttato lì, ovviamente pensatissimo. È la forma solida di una sostanza che si muove a scatti fra slogan e (auto)ironia. Si respira rabbia. Ché in realtà tutta la filippica iniziale sulla metafora e l'allegoria è più intuita che raccontata. Uno stimolo da cogliere e allargare, diciamo. Perché non è che la tesi emerga poi con tutta questa forza, come soffocata dalla natura ombel-

licale di un lavoro chiuso a doppia mandata in se stesso. Si adora l'interrogativo, si scansa la risposta. Mentre la cantilena cresce intorno alla tavola del gioco, gli spettatori distanti per sguardo ed emozione, un'evidente difficoltà ad aprire il pensiero e l'azione scenica verso l'esterno. Considerando che siamo a teatro non è dettaglio da poco. E allora freddini si assiste a questa riflessione statica, ossessivamente verbosa, che ammicca allo spettatore ma non lo invita mai a entrare. I quotidiana.com sorprendono per un accostamento, un'intuizione. Ma subito dopo inciampano in un imprevisto: la stanca battuta su Renzi. Un po' poco. Specie per una coppia gonfia di pensiero critico e audacia situazionista. Guerrieri. Ma stanchi. *Diego Vincenti*

LA LOTTA AL TERRORE, di Lucia Franchi e Luca Ricci. Regia e scene di Luca Ricci. Costumi di Lucia Franchi. Con Simone Faloppa, Gabriele Paolocà, Gioia Salvatori. Prod. CapoTrave/Kilowatt, Sansepolcro (Ar). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Vice-sindaco, segretaria comunale, impiegato: tre rappresentanti dello Stato alle prese con una situazione d'emergenza, una circostanza di fatale attualità. Un giovane, figlio del fruttivendolo egiziano, ha "attaccato" un supermarket, prendendo vari ostaggi e minacciando una strage. Il sindaco è lontano, in vacanza a sciare, e i tre non sanno come affrontare il tragico frangente: la segretaria si richiama a procedure standard e regolamenti; l'impiegato ribadisce le proprie limitatissime responsabilità mentre il vice-sindaco traccheggia. I tre incarnano anche altrettanti, contrastanti, modi di confrontarsi con la realtà del terrorismo islamico: i pregiudizi dell'impiegato, rappresentante di quell'italiano "medio" nutrito di scontati ma solidi cliché; il buonismo politicamente corretto del politico; l'adesione totale alla burocrazia che sottrae alla segretaria la responsabilità di scegliere. Il procedere incalzante degli eventi ovviamente condurrà ciascuno dei tre a modificare anche radicalmente il proprio punto di vista, così che il pragmatismo dell'impiegato apparirà più saggio e "avanzato" della tolleranza di prammatica del vice-sindaco. In un ufficio comunale si consuma l'attesa di una telefonata che possa risolvere in qualche modo la situazione che, come previsto, si conclude in tragedia. Franchi e Ricci mantengono il loro spettacolo - generosamente interpretato dall'inedito trio Faloppa-Paolocà-Salvatori, in periglioso equilibrio fra naturalismo



e grottesco, consapevoli dell'infiammabilità della materia trattata. Un tema di scottante attualità, appunto, che richiede quella "giusta distanza" impossibile se si adotta un'impostazione naturalistica, ma accessibile se si sceglie un approccio grottesco, quale quello che gli autori adottano, anche se, a tratti, un po' troppo timidamente. *Laura Bevione*

GIOVANNA D'ARCO - LA RIVOLTA, di Carolyn Gage. Traduzione di Edy Quaggio. Regia di Luchino Giordana ed Ester Tatangelo. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Ilaria Capanna. Luci di Diego Labonia. Musiche di Arturo Anecchino. Con Valentina Valsania. Prod. Pupilunari e Hermit Crab, Ionadi (Vv). **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar)**.

IN TOURNÉE

Una ragazzina. Pronta a guidare l'esercito. Come si fa a non amare Giovanna d'Arco? Temeraria come solo i pazzi sanno essere. Ribelle con una causa, per quanto confusa. Ché ascoltare le voci non è mai buon segno. Da sempre è tirata per la giacchetta a seconda delle necessità. In questo caso la drammaturga femminista Carolyn Gage rilegge la Pulzella d'Orléans attraverso la lente della lotta di genere: maschilismo, sessismo e quant'altro. Cioè rilegge un fatto antico con chiavi moderne. Operazione già in sé scivolosissima. E infatti non ne esce bene questo *The second coming of Joan of Arc*, lavoro di debutto per l'americana, portato in scena da Pupilunari all'interno delle selezioni dei Visionari di Kilowatt. Allestimento solido. Con un glaciale impianto scenico (sorta di gabbia *cyberpunk*) e una non banale attenzione tecnica, a far risaltare lo spirito rivoluzionario di Giovanna. Vita vissuta ma brevissima della Pulzella. Che si racconta quasi fosse un romanzo di formazione: dal padre violento al legame speciale per un'amica d'infanzia, dalle vittorie con l'esercito alla cattura, i giorni in carcere, il tribunale, la morte. Eppure alla fine tutto sembra tornare a quel filarino vissuto da ragazza. Figurarsi. Forse si è sopravvalutato il valore drammaturgico di un testo caotico, che riesce perfino a ridurre la propria portata politica con una soluzione sentimentale di poco conto. Un testo

che, più che valorizzare, rende ancor più statica la ben poco ispirata regia. Oltre che ostacolare un'intensa Valentina Valsania. Sexy quanto arrabbiata, cerca di mantenere alto l'impatto emotivo del monologo, giocando molto su fisicità e presenza scenica, magari a bilanciare una tavolozza di sfumature non molto ampia. Nel microfono da rockstar, lancia anatemi e sguardi febbricitanti a un mondo violento e maschile. Un mondo con cui fare a botte fin da ragazzina. Guidata solo da un'audacia visionaria. E dalla sua confusa spiritualità laica. *Diego Vincenti*

KOTEKINO RIFF, di e con Andrea Cosentino. Musiche di Michele Giunta. Prod. Karamazov Associati, Sansepolcro-Roma. **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar)**.

IN TOURNÉE

Una piccola montagnola fatta di oggetti disparati - vari pupazzetti, una tromba, stracci messi in testa per suggerire personaggi differenti - e poi un microfono e un musicista (Michele Giunta) col quale intessere dialoghi multilinguistici. Lo spettacolo-cabaret di Andrea Cosentino è un eterogeneo condensato di qualunquismo teatrale, un monologo surreale che vorrebbe mettere alla berlina i mali della scena contemporanea, le sue mode e le sue idiosincrasie. Un susseguirsi incalzante di freddure, di battute sovente spezzate, appena suggerite, lasciando che sia lo spettatore a concluderle nella propria testa. Si parla di neuroni specchio e di coinvolgimento del pubblico, della costruzione del personaggio e di teorie teatrali (dal teatro povero a quello della crudeltà), di temi ricorrenti (il discorso sul gender) e di politiche culturali miope. Un catalogo di motivi eterogenei, senza un reale filo rosso se non una certa misoginia e una palese superficialità che, purtroppo, banalizza e indebolisce la satira sull'ambiente teatrale italiano tentata dall'autore-interprete. Alcune battute risultano certo divertenti, ma la risata è spesso a "denti stretti" e non regala veri spunti di pensiero agli spettatori: una satira spuntata e qualunquistica, dunque, che denuncia senza troppo convincimento, affidandosi spesso a stereotipi. Uno



spettacolo che palesa una certa stanchezza nell'arte di Cosentino, sintomo proprio di quegli stessi mali della scena italiana che l'artista abruzzese vorrebbe stigmatizzare. *Laura Bevione*

THE INVISIBLE CITY, ideazione, drammaturgia e regia di Daniele Bartolini. Prod. CapoTrave/Kilowatt, Sansepolcro (Ar). **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar)**.

La distinzione fra vero/verosimile/falso la delinea unicamente ogni singolo partecipante di *The invisible city*, ultima produzione del fiorentino Daniele Bartolini, da qualche anno trasferitosi in Canada. Un teatro che vive (e si alimenta) dell'esperienza diretta dello spettatore. In questo caso cinque sconosciuti che fin dal giorno prima vengono guidati verso la performance attraverso alcune indicazioni inviate al telefono. Neanche si stesse preparando un *rave*. Un percorso emotivo: vale la pena abbassare la guardia e non fare troppo gli snob. Lasciandosi conquistare dal meticoloso progetto di Bartolini, qui a prender vita in un vecchio palazzo diroccato. Un incontro fra sconosciuti. Atmosfere misteriose. Si gioca fra luce e buio, un pizzico di adrenalina, attenti come animali mentre ci si muove per le stanze, il giardino, i corridoi. Ci si siede a un tavolo per raccontarsi, attraverso una manciata di domande scomode. Si balla come degli scemi e poi si sviluppa addirittura il progetto di un'ipotetica città. Un'i-

dea. Forse un sogno. Ma da condividere. Come le più belle pagine di Calvino. Probabilmente non ha molto senso raccontare nei dettagli un'esperienza che resuscita ogni volta con modalità (e orizzonti) sempre diversi. Né perdersi nell'emotività di un percorso che cerca di scavare in profondità. Riuscendoci. Più utile riconoscere il fascino di questo teatro preciso come un pianosequenza, dove ci si lascia accompagnare per mano a incontrare qualcuno che presto diverrà un compagno di avventure o di sbronza, un socio o perfino un amico. Bartolini si conferma diverso nel plasmare sul suo talento le dinamiche di un (non) teatro che va parecchio di moda. Ma che qui ritrova una propria urgenza nella delicatezza con cui si studia l'essere umano. E le sue reazioni. Per accoglierle in una partitura complessa, citazionista. Che si assume la responsabilità di maneggiarle con cura. *Diego Vincenti*

ACT TO FORGET, di Tom Struyf con Willem De Maeseneer. Con Tom Struyf. Prod. Watmarswas e Detheatermaker. Prod. Kulturfaktorij Monty, Borgerhout (Be) e Detheatermaker, Anversa (Be). **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar)**.

A partire dal ritrovamento di una vecchia fotografia dimenticata in un cassetto, che lo ritrae anni prima mentre bacia una donna sconosciuta e della quale non ha alcun ricordo, Tom Struyf indaga il concetto di memoria, chiedendo lumi rispettativa-

mente a un neurochirurgo, a uno psicologo, a un sensitivo e soprattutto a sua nonna. Quattro esperti assai diversi tra loro, come si può intuire che, in altrettanti videointerventi, attraverso le loro testimonianze, cercano di dare un senso a tutti i dubbi dell'artista che non sa districarsi tra le domande che la fotografia gli ha posto. Perché non ricordo niente di ciò che è impresso in quella fotografia? Chi era quella donna? Dov'ero? La mia memoria, dunque, come funziona? Il tempo come si rapporta con la memoria? Piano piano, tra performance, teatro e documentario, lo spettacolo si trasforma poeticamente in un'indagine affascinante e appassionata sui ricordi e sui sentimenti che sanno travalicare tempo e generazioni. Perché è proprio questo che fa il cervello attraverso la memoria: conservare i ricordi che più ci hanno formato umanamente, i quali, alla fine della nostra vita, saranno tutto ciò che ci rimane e che nessuno potrà toglierci. Tom Struyf trasporta tutto questo al cuore e all'intelligenza dello spettatore. E sarà proprio sua nonna a dare le risposte più convincenti accompagnandolo sui luoghi della luna di miele dove, con il marito, ha trascorso i momenti più belli della propria vita, ricordi incisi indelebilmente nella memoria. In questo modo *Act to forget*, risulta essere uno spettacolo di forte intelligenza nella sua semplicità comunicativa e, nel contempo, di rara emozione. *Mario Bianchi*

ANIMULA, di e con Daria Menichetti. Luci di Luca Poncetta. Suoni di Francesco Manenti. Prod. Associazione Sosta Palmizi, Arezzo. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

In bilico fra organico e inorganico, la figura abita una scena al contempo mobile ed evocativa di una disarmante fissità. Una cassetta di plastica rossa, un ventilatore, una grande poltrona impolverata, un parallelepipedo di legno e poco altro funzionano da *porteur* di questa danzatrice perturbante, le cui proteiformi esperienze professionali affiorano per la certi senza tuttavia offuscare un segno pienamente personale. Primari sono il carattere robotico del costruito coreografico e il modo in cui esso si relaziona allo spazio circostante, che accoglie e simultaneamente dà luogo al movimento. Diagonali, angoli e rette parallele si avventurano nell'ambiente grazie al precisissimo fare della protagonista, a tessere una tersa e minuziosa trama di dettagli dall'effetto straniante. «Ben truccata, filo di perle al collo, come una statuetta di cera». O come un robot: corpo-macchina nel quale la coreografia funziona come esoscheletro necessario all'esistenza in vita, per una danza molecolare occupata più ad ascoltare ciò che accade in scena che a (di)mostrarsi. Il limite principale di *Animula* pare essere il tracciato coreografico complessivo. Forse a causa dell'autorialità individuale del lavoro (e dunque della mancanza di un vero occhio esterno)

lo spettacolo fatica a trovare una sintesi dei diversi pur magnetici quadri, rendendo lo sviluppo a tratti un po' confuso: ne è un esempio la moltiplicazione dei finali. A parte ciò (caratteristica comune a molti che, per motivi produttivi o per scelta, si trovano a far tutto da sé), Daria Menichetti è certamente, grazie all'inne-gabile maestria tecnica e al peculiare immaginario poetico, una "danzatrice" da tenere d'occhio. *Michele Pascarella*

NEW HORIZON, di Francesco Marilungo, anche interprete con Alice Raffaelli. Prod. Karamazov Associati, Sansepolcro-Roma. TAIKOKIAT SHINDŌ, di Masako Matsushita e Mugen Yahiro. Scene di Francesco Landrini. Costumi di Masako Matsushita, Mugen Yahiro, Gloria Bellardi. Prod. Karamazov Associati, Sansepolcro-Roma. GEOGRAFIE DELL'ISTANTE, coreografia di Manfredi Perego. Con Chiara Montalbani, Gioia Maria Morisco. Prod. Mp, Ideograms - Tir Danza, Modena e altri 2 partner. HORIZON, di e con Manfredi Perego. Prod. Mp, Ideograms - Tir Danza, Modena. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Una meditazione per corpo e luce sulla ricerca di se stessi e del proprio posto nella realtà: questo il senso di *New horizon*, concentrata e sinuosa coreografia disegnata da Francesco Marilungo, anche in scena con Alice Raffaelli. Sul palcoscenico tre coppie di neon di luce azzurra e di varie dimensioni; su un lato del proscenio, uno schermo televisivo che integra ovvero chiosa quanto avviene in scena dal punto di vista visivo - buio, semioscurità, nebbia. I due interpreti danzano accanto, intorno, ovvero ignorando le strutture luminose; a tratti, invece, le movimentano sul palco, disponendole ora orizzontalmente, ora verticalmente. I loro sono duetti suggestivi e assoli di flessuosa e minimale eleganza. Ma sono soprattutto i duetti a rimanere impressi nello spettatore: i corpi dei due si fondono armonicamente così da tramutarli in una sorta di scultura di classica bellezza, cui l'accurata

drammaturgia della luce attribuisce ulteriore pregnanza.

E altrettanta raffinatezza contraddistingue *Taikokiat Shindō*, lo spettacolo dei due artisti marchigiano-giapponesi Masako Matsushita e Mugen Yahiro, che tentano un'inedita sintesi fra memoria, danza, *taiko* (i tamburi nipponici) e musica elettronica. L'esordio è all'insegna della tradizione: al suono ipnotico di una campana tibetana, la danzatrice compare con un costume tipico ma poi l'atmosfera cambia, con la musica elettronica ad accompagnare la comparsa di due strane creature primigenie, vestite di un abito bianco di particolarissima foggia e che copre anche il viso con una sorta di maschera. Nell'ultima parte, invece, il suono dei quattro *taiko* in scena domina e scandisce i movimenti della performer. Un interessante tentativo di fondere due culture e due differenti modi di concepire e praticare la danza che, forse, richiederebbe ancora un approfondimento dell'aspetto coreografico e di quello drammaturgico.

Qualcosa delle arti marziali orientali e, in particolare, di quella sorta di meditazione in movimento che è il tai chi, contraddistingue le due coreografie del parmense Manfredi Perego. Nel duetto *Geografie dell'istante* le danzatrici - essenziali pantalone nero e canottiera bianca - danzano seguendo una traiettoria autonoma, pur incontrandosi idealmente su linee e diagonali. Una coreografia ieratica ed espressiva, costruita su movimenti brevi eppur ariosi, minimali eppure universalmente significativi. Una raffinatezza non compiaciuta né gratuita che qualifica anche *Horizon*, l'assolo interpretato dallo stesso Manfredi Perego: rapidità e concentrazione, passaggi repentini di ritmi e umori a costruire un monologo in danza che racconta la difficile ma inevitabile necessità di mutare il proprio punto di vista sul mondo e, ancora prima, su se stessi. *Laura Bevione*

In apertura, Paola Vannoni e Roberto Scappin in *Monopolista*; nella pagina precedente, *Lotta al terrore*, di Lucia Franchi e Luca Ricci (foto: Elisa Nocentini); in questa pagina, una scena di *Taikokiat Shindō*, di Masako Matsushita e Mugen Yahiro.



In cerca della libertà nel castello di Gormenghast

GORMENGHAST, di Firenze Guidi, dalla *Trilogia* di Mervyn Peake. Con gli allievi della Scuola Internazionale di Performance diretta da Firenze Guidi. Prod. Elan Frantoio, Fucecchio (Fi).

Arrivano anche dal Messico, dall'Australia e dall'Africa i giovani allievi della Scuola Internazionale di Performance di Firenze Guidi. Quasi quaranta ragazzi che quest'anno, ad agosto, hanno trasformato la Rocca del Parco Corsini di Fucecchio nel castello di Gormenghast, l'immaginario reggia creata, negli anni Quaranta, dalla penna di Mervyn Peake. Ma come tradizione, la regista parte da un testo per trarne spunti e suggestioni, creando uno spettacolo autonomo, dove ritornano, magari rilette da vari punti di vista, alcune scene dell'opera. È lei stessa a guidare gli spettatori attraverso le varie tappe di questo lavoro itinerante e a interagire con i suoi attori, ora dirigendoli energicamente, ora creando piccole gag. In questa gigantesca performance, la Guidi alterna teatro, danza, musica e circo, creando scene fortemente spettacolari. È forse questo il pregio e il limite del lavoro: tutto è in grande, tutto stupisce, tutto è urlato. Non si cercano tanto le sfumature o i momenti di intimità, ma piuttosto grandi scene di massa, musiche incalzanti, acrobazie mozzafiato. Il gioco funziona a tratti. Di grande impatto la musica, con brani originali eseguiti dal vivo da un'ottima band. Ironiche e convincenti alcune scene di seduzione, dove gli attori parlano in due lingue diverse (italiano e inglese) ma sembrano pur sempre capirsi. Efficaci i giochi di danza aerea, anche in virtù di qualche

ottimo performer. Ma è normale che nel gruppo ci siano elementi più o meno forti, e così anche la tensione cala soprattutto nei momenti corali, che risultano spesso poco precisi e troppo esteriori (non aiutano parrucche da carnevale e costumi comprati a stock). Resta un lavoro ben costruito che sa valorizzare e render ancor più suggestiva la Rocca del Parco, in una serata mai noiosa, e illuminata dall'entusiasmo dei performer e della loro energica guida. *Gherardo Vitali Rosati*

Con Tovaglia a Quadri il teatro è servito

VIA DA NOI, di Andrea Merendelli e Paolo Pennacchini. Regia di Andrea Merendelli. Scene e costumi di Armida Kim ed Emanuela Vitellozzi. Musiche di Mario Guiducci. Con diciassette abitanti della città di Anghiari. Prod. Associazione Culturale Tovaglia a Quadri, ANGIARI (Ar).

La nozione di «teatro rascico» proposta da Richard Schechner pare appropriata per sintetizzare un'attitudine a cui, da ventidue anni, Merendelli e Pennacchini danno sostanza: proporre un'esperienza di fruizione basata non solo sul vedere-udire, ma su una partecipazione propriamente «estetica» (aggettivo che, vale ricordarlo, etimologicamente rimanda alla conoscenza attraverso tutti i sensi). Nel teatro classico indiano, suggerisce lo studioso americano, sono prioritari i termini *bhava*, «emozione», e *rasa*, «sapore», per un'arte volta a far assaporare le emozioni alla stregua di cibi (e insieme a essi): parimenti nel nuovo spettacolo di Tovaglia a



Gormenghast
(foto: Nicola Cioni)



MONTICCHIELLO

La precarietà del futuro e la solidità della memoria

MAL COMUNE, autodramma scritto e interpretato dalla gente di Monticchiello. Regia di Andrea Cresti. Prod. Teatro Povero di MONTICCHIELLO (Si).

Tempi neri di crisi anche per la gente di Monticchiello. Tempi in cui si comprano i prodotti scontati che «fanno schifo», tempi in cui si passano le giornate, senza avere un lavoro fisso, a smontare e aggiustare vecchi mezzi a motore (venendo pagati solo quanto e quando è possibile). Tempi in cui si festeggia con la giusta felicità una gravidanza sapendo però con certezza che significherà il licenziamento della futura mamma, stabilito nero su bianco al momento dell'assunzione. In più, arriva - e qui si passa a un livello fantastico, quasi distopico - la notizia che tutte le piccole frazioni dei comuni che rifiutino di fondersi tra loro dovranno essere abbandonate, con conseguente deportazione degli abitanti in capannoni industriali abbandonati. A meno che non si superi una certa quota di residenti, traguardo molto difficile da raggiungere per questi paesini. Diventano così, molto interessanti i neonati in arrivo...

Come e più di altri anni, il testo dello spettacolo del Teatro Povero - l'appuntamento annuale d'estate con l'esperienza di una comunità che si racconta e che interroga se stessa in forma scenica da cinquantun'anni - soffre di qualche sbandamento e incertezza. Riaffiorano, infatti, i toni di «dibattito», civile ma ideologico, accompagnati alla presenza - nel finale - di simbolismi non chiarissimi (e in generale i significati di tutta la parte conclusiva non sono facilmente comprensibili).

Volutamente, in *Mal Comune*, il rievocare, in maniera emozionante, il passato che torna a un certo momento a materializzarsi sulla scena - sono queste, da sempre, le scene di maggiori lirismo e suggestione degli «autodrammi» - assume per una volta un senso e un'intonazione più amari. Non mancano momenti toccanti e poetici, come nella proclamazione orgogliosa di un passato illustre di queste terre di Toscana ritenute ora da qualcuno stupidamente marginali, «improduttive». Certamente, alcuni squarci legati al tempo lontano che fu (la scena anni Cinquanta dei bambini alla ribalta) o ai suoi rappresentanti superstiti (il vecchietto fuggito dalla casa di riposo «vestito a festa» per rivedere il suo pollaio) ci commuovono e divertono. La freschezza e l'efficacia come interpreti degli abitanti (di tutte le età) del paese sembrano, nel complesso, maggiori che nelle edizioni passate. **Francesco Tei**

VOLTERRA

Con *Le parole lievi* di Borges Punzo rende visibile l'invisibile

LE PAROLE LIEVI - CERCO IL VOLTO CHE AVEVO PRIMA CHE IL MONDO FOSSE CREATO, dall'opera di Jorge Luis Borges. Drammaturgia e regia di Armando Punzo. Scene di Alessandro Marzetti e Armando Punzo. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Luci di Andrea Berselli. Musiche di Andrea Salvadori. Con Armando Punzo, tre attrici e gli attori della Compagnia della Fortezza di Volterra. Prod. Carte Blanche-Centro Nazionale Teatro e Carcere, Volterra (Pi). VOLTERRATEATRO (Pi).

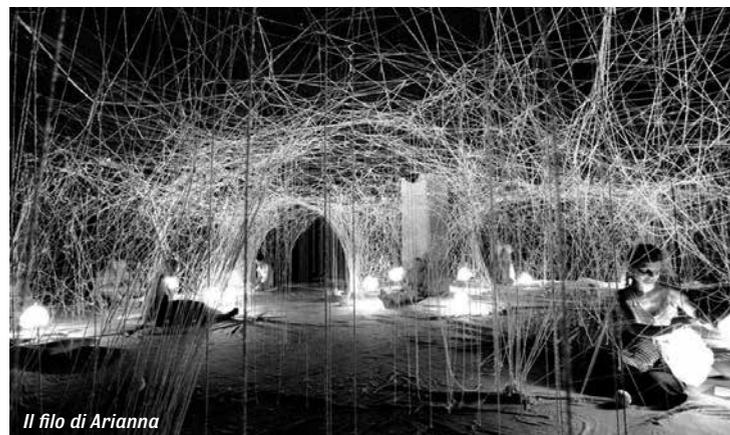
Al di fuori, dopo tanti anni (non si sa - alla fine - con quanto effettivo rammarico), dal contesto del festival Voltterrteatro, Armando Punzo e i detenuti-attori della Compagnia del Fortezza non sono mancati però all'appuntamento con lo spettacolo-evento del carcere di Volterra. Il sottotitolo di questa prima versione - già ben compiuta - del lavoro definitivo che sarà presentato l'estate prossima, è una frase di John Butler Yeats. Ma, in un contesto segnato da richiami, soprattutto iniziali, al teatro di Peter Brook - l'autore di cui si evoca ed esplora il mondo-poetico filosofico è Jorge Luis Borges.

L'immaginario del grande scrittore argentino, veggente cieco sull'orlo del Nulla e del Tutto, maestro del fantastico e di un continuo muoversi oltre i confini del reale e dell'impossibile, non era facile da tradurre in visioni e in invenzioni sceniche. Se non cadendo nel banale o nell'ingenuamente didascalico e illustrativo. Invece, è con risultati non di rado affascinanti, quanto ambigualmente sfuggenti o da brividi che Punzo e i detenuti-teatranti si impegnano nel compito arduo di rappresentare l'irrappresentabile, di far vedere l'invisibile, di dare vita, almeno virtuale, all'inesistente.

Tra citazioni ovvie parlando di Borges - la Biblioteca, il Minotauro, i Labirinti - Punzo limita, questa volta, il suo peso come interprete-demiurgo nell'economia dello spettacolo, accontentandosi, spesso, di dirigere gli attori (vagamente alla Kantor) mentre agiscono e recitano. Una composizione complessa, studiatamente corale, in cui la suggestione, quasi sempre intensa, nasce da mezzi diversi, anche sonori e musicali: i detenuti interpretano (parlando o no) i personaggi dei racconti di Borges, o altre figure che possono virtualmente rimandare al suo universo irreali o surreali. Trionfo annunciato, e superprevedibile, in tutte le cinque repliche, da parte di un pubblico di fans che amano e osannano lo "sciamano" Punzo. **Francesco Tei**



Le parole lievi (foto: Stefano Vaja)



Il filo di Arianna

Quadri, che gli autori definiscono «cena toscana con una storia da raccontare in quattro portate», la componente gastronomica è parte sostanziale della proposta artistica, con tanto di annuncio delle portate ripetutamente inserito nella drammaturgia testuale. *Via da noi* evidenzia, tra denuncia civile e aneliti autarchici, alcuni stilemi tipici di certo teatro non professionale: tipizzazione dei personaggi, gestualità illustrativa, ritmo vivace e senza sostanziali variazioni, predominanza delle comicità «di battuta» su quella «di situazione», reiterati riferimenti a vicende e personaggi ultra-locali che il pubblico di riferimento solitamente conosce. Il maggior merito di questo esempio di "teatro partecipato" (come non pensare al vicino Teatro Povero di Monticchiello?) sta forse nel paziente lavoro di ricerca d'archivio e di ascolto delle testimonianze degli abitanti, con i cittadini-attori che si fanno «menestrelli delle loro stesse radici»: una lungimirante operazione culturale, da sostenere. **Michele Pascarella**

Nel labirinto di Vargas in balia dei propri sensi

IL FILO DI ARIANNA, drammaturgia di Enrique Vargas e Teatro De Los Sentidos. Regia di Enrique Vargas. Scene di Gabriella Salvaterra. Costumi di Patrizia Menichelli. Luci di Francisco J. Garcia. Con Francisco J. Garcia, Gabriel Hernandez, Nelson Jara, Stephane Laidet, Patrizia Menichelli, Giovanna Pezzullo, Gabriella Salvaterra e altri 8 interpreti. Prod. Il Funaro, PISTOIA.

Dopo aver riportato alla luce, in questi anni, capolavori come l'inarrivabile *Oracoli* o come, meno riusciti, *Cuore di tenebra*, *Piccoli esercizi per il buon morire* e *Fermentation*, questa volta Enrique Vargas si dedica alla riesumazione de *Il filo di Arianna*, viaggio solitario per uno spettatore alla volta dentro i budelli bui dell'intimo animo umano. Siamo ora Arianna, ora Teseo, ora il Minotauro. Un percorso, non adatto ai claustrofobici, nel nero dove è il sentire che conta, non certo il vedere. Una discesa verso i propri personali inferi e paure, tra buchi neri (diventiamo Alice) dove infilarci, cumuli di sabbia e frumento, semi e paglia, clessidre e scivoli, una bara. Rumori ancestrali si mischiano a flebili scroscii d'acqua, profumi di caffè o lavanda, lo sbuffare caldo e inquietante dell'uomo-toro squartatore di vergini. *Il filo di Arianna*, pur nel poco spazio dedicato all'interazione con lo spettatore, è un grande congegno, una macchinaria complicata e perfetta, anche erotica, un dispositivo, a tratti eccitante, tra varie stanze e incontri, ricette e alambicchi (sembra di stare in una fiaba di Harry Potter), che mette a nudo i timori e i tremori dell'individuo in balia (ovattata) di se stesso e dei propri sensi fallaci. Ciò che sentiamo non è ciò che è o che crediamo sia. Come caduti nelle viscere di questo vulcano labirintico, persi e perduti, annaspiano alla ricerca della via d'uscita, ma le strade si rimpiccioliscono in un senso di disequilibrio costante che caverne e grotte, specchi deformanti, mani che escono a toccarti con carezze melliflue contribuiscono ad alimentare. Alla fine ci sentiamo nuovamente partoriti. Il tutto per capire che i mostri non sono fuori ma dentro di noi. **Tommaso Chimenti**

Il Mito e la Storia abitano le scene di Spoleto

Robert Wilson rilegge Heiner Müller, Emma Dante una fiaba di Basile, Rimas Tuminas viviseziona *Edipo Re* e la coppia Bruni-Frongia il processo a Oscar Wilde: ecco alcuni dei mondi presentati al festival umbro.

HAMLETMACHINE, testi di Heiner Müller. Ideazione, regia, scene e luci di Robert Wilson. Drammaturgia di Wolfgang Wiens. Costumi di Micol Notarianni. Musiche di Jerry Leiber e Mike Stoller. Con 15 giovani attori allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma. Prod. Change Performing Arts, New York - Festival di Spoleto 60. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

A distanza di 31 anni dal suo debutto prima a New York (7 maggio 1986) e poi ad Amburgo il 4 ottobre dello stesso anno alla presenza dello stesso Müller, che lo definì «il migliore spettacolo di sempre» tratto dalle sue opere, possiamo finalmente vedere anche in Italia una ripresa di quella leggendaria rappresentazione, commissionata dal Festival di Spoleto 60 con la partecipazione degli allievi dell'Accademia Nazionale "Silvio d'Amico". L'incredibile, spiazzante e stupefacente messa in scena del testo di Müller sembra non avere perduto nulla della fascinazione visiva e della struttura inquietante e anomala della rappresentazione originale, tranne probabilmente sul piano formale, in questa edizione

levigatissima, dal *make-up* perfetto curato da Manu Halligan, traslucido, incollato sulla pelle degli attori nonostante la potente luce di quei riflettori puntati vicino a loro e collocati in un apparato illuminotecnico, come al solito, impeccabile. Un quadro scenico da opera d'arte, pronto per essere fotografato. Ma, quando lo spettacolo ha inizio, la macchina scenica che si mette in moto non riguarda più soltanto *Hamlet* e altri testi di Müller o Shakespeare (*Macbeth*, su tutti, e i *Sonetti*), o quel beckettiano albero stilizzato, secco e spoglio ripresi soprattutto per suggestioni di immagini, ma il mondo visionario di Bob Wilson, con tutte le sue calibratissime allucinazioni visive che coltiva come mito personale. Assembla e dipana con consumata strategia scenica le tante azioni che compiono i quindici attori in quello spazio rettangolare circoscritto come un ring, ne sviluppa e moltiplica a vista gli sguardi, le prospettive materiali (della scena) e intime (dei personaggi) in un disegno complessivo brechtiano ed expressionista, la cui eccessiva eleganza (il "ragazzo d'oro") fa paradossalmente da schermo alla dinamica e alla condizione totale di questa glaciale Wilson-fantasia. *Giuseppe Liotta*



OEDIPUS REX, di Sofocle. Regia di Rimas Tuminas. Scene di Adomas Jacovskis. Costumi di Maxim Obrezkov. Luci di Narek Tumanian. Con Victor Dobronravov, Liudmila Maksakova, Evgeny Knyazev, Eldar Tramov, Evgeny Kosyver, Pavel Yudin e altri 23 interpreti. Prod. Vakhtangov Theatre, Mosca - National Theatre of Greece, Atene. FESTIVAL DEL DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

Per un artista come Rimas Tuminas la messinscena non è solo l'interpretazione da parte del regista di un testo, ma anche la possibilità di esprimere un mondo visionario parallelo, creando squarci di nuove possibilità di rappresentazione. Nell'*Oedipus rex* ciò avviene con molta parsimonia e la ragione la svela l'artista stesso: l'opera di Sofocle è per lui la tragedia perfetta, non solo per l'esemplare unità di tempo, luogo e azione ma anche perché rappresenta il cammino verso la conoscenza di sé del protagonista più che la narrazione delle vicende che lo travolgono. Ecco quindi l'attenzione tutta interna al testo verso gli interpreti, verso il protagonista, un singolare Victor Dobronravov, che disegna un Edipo nervoso, atletico e contraddittorio, con momenti di arroganza e spietatezza, che sembrano placarsi con l'accettazione del destino inflitto dal fato ma forse soprattutto dalla necessità di verità. Un signore di Tebe inedito e giovane che sembra sommare insieme il massimo della regalità con un'umanità ferita. E straordinaria è l'immagine di un'iconica, sfingea Giocasta - la gloria del teatro russo Liudmila Maksakova - che invita a lasciar perdere, a non sapere, perché conoscere significa nello stesso tempo perdersi e ritrovarsi con dolore. Certo Tuminas non può rinunciare a qualche lampo creativo di indubbia originalità. Ristabilisce la funzione del coro, affidandolo ad attori greci, creando un vero e proprio ulteriore personaggio dalle tante teste, un interlocutore che parla una lingua diversa da quella di corte. Fa della cecità un'ossessione che attraversa tutto lo spettacolo: non solo contraddistingue Tiresia ma anche il gioco iniziale di Antigone e Ismene bambina segna come una ferita sanguinante il volto del sacerdote. Crea la figura bellissima del soldato muto, un doppio "innocente" di Edipo che, con la sua spada e il suo cavallino di legno, riporta al tempo felice dell'infanzia. E, soprattutto, inventa l'enorme, terribile cilindro metallico che avanza e indietreggia sulla scena quasi a guisa di minaccioso sipario, arma paurosa del fato - o della Storia - che tutto annienta e schiaccia ma che tutto può riportare in vita. *Nicola Vesti*

LE CINQUE ROSE DI JENNIFER, di Annibale Ruccello. Regia di Geppy Gleijeses. Scene di Paolo Calafiore. Costumi di Ludovica Pagano Leonetti. Luci di Luigi Ascione. Musiche di Matteo D'Amico. Con Geppy Gleijeses e Lorenzo Gleijeses. Prod. Gitiesses Artisti Riuniti e Teatro Quirino, Roma. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

IN TOURNÉE

La leggerezza non si addice al teatro di Annibale Ruccello fatto di lancinanti corpo a corpo con le ferite più profonde e intime della condizione umana, quella che si vive nei vicoli della Napoli dei Quartieri

Spagnoli, che forse non c'è più, ma tuttavia è ancora attuale perché icona di tutte le periferie del mondo. Jennifer, un travestito assediato da continue paure e ossessioni quotidiane, per passare la giornata si inventa storie forse mai vissute veramente, "dialoga" con una radio locale per richiedere la messa in onda della canzone che lo lega al suo uomo, che se n'è andato da casa, mentre ne attende il vagheggiato ritorno. In quello specchio di stanza-sottoscala, restituito dai colori vivaci della scena pop di Paolo Calafiore, Geppy Gleijeses, che a distanza di sedici anni interpreta il personaggio di Jennifer per la seconda volta, si muove con un agio e una disinvoltura che sottraggono a quest'anima teatrale debole e insicura la sua ansia, i suoi tormenti, la sua verità, a vantaggio certamente di una *tranche de vie* scenica accattivante e persuasiva nella sequenza ininterrotta di quei movimenti e gesti domestici abituali ripetuti infinite volte, sempre più deprivati di desiderio ma senza mai risultare meccanici, o ripetitivi. Un'azione scenica esemplare ed efficace che contrasta col leggero iperrealismo dell'allestimento complessivo, destinato a debordare quando entra in scena il personaggio di Anna, interpretato da Lorenzo Gleijeses che, con un po' di esagerazione, ci ricorda Michael Caine in *Vestito per uccidere* di Brian De Palma. *Giuseppe Liotta*

ATTI OSCENI. I TRE PROCESSI DI OSCAR WILDE, di Moises Kaufman. Traduzione di Lucio De Capitani. Regia, scene e costumi di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia. Con Giovanni Franzoni, Riccardo Buffonini, Edoardo Chiabolotti, Giusto Cucchiari, Ludovico D'agostino, Giuseppe Lanino, Ciro Masella, Filippo Quezel, Nicola Stravalaci. Prod. Teatro dell'Elfo, Milano. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

IN TOURNÉE

Qual è la differenza fra un ottimo scrittore e un drammaturgo? Il primo racconta i fatti, l'altro "scava" in quei fatti e ce li restituisce in forma "drammatica". Moises Kaufman è un abile e lodevolissimo narratore, completo al punto da far passare per "vere" situazioni ancora molto discusse e fare diventare "cronaca" quello che è

scatto autoriale e viceversa. In questo rimbalzo continuo fra la realtà degli episodi rappresentati e la loro estensione possibile, si condensa l'intero gioco teatrale della pièce, ma soprattutto l'intelligente regia a quattro mani di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia e la lesta e centrata traduzione di Lucio De Capitani. Al centro della scena e dell'intreccio giudiziario (come in *Testimone d'accusa* di Agatha Christie) c'è l'aula di un tribunale inglese dove Oscar Wilde, da accusatore per calunnia del Marchese di Queensberry, diviene accusato, e infine giudicato colpevole di atti osceni e sodomia. Inquisiti e inquisitori, giudici e avvocati, testimoni e "narratori" interni ed esterni al dibattito sostengono le loro ragioni in maniera spavalda e provocatoria, a sostegno delle due opposte tesi a confronto: garantire la libertà dell'individuo (in questo caso dell'artista) a compiere gli atti che la sua natura comanda o, al contrario, dare dei limiti a questa libertà quando va oltre il comune sentire di una civile convivenza. Le parole, le frasi, i discorsi che vengono pronunciati da tutti gli attori sono di altissimo livello concettuale, ripresi in massima parte dai documenti non solo processuali dell'epoca. Entrano fin nelle pieghe intime e segrete dei soggetti in azione che, a seconda delle necessità dibattimentali, usano il fioretto o la spada, creando un'efficace e persuasiva tensione verbale che tiene sempre viva l'attenzione dello spettatore attraverso la logica ferrea delle diverse arringhe, o il riconoscimento delle celebri battute di Wilde o dei suoi micidiali aforismi. Bravissimi gli interpreti in un cast esclusivamente maschile, tutti impiegati in più ruoli, fatta eccezione per Giovanni Franzoni che è un superbo e dolente Oscar Wilde, dall'inizio alla fine. *Giuseppe Liotta*

AVEVA DUE PISTOLE CON GLI OCCHI BIANCHI E NERI, di Dario Fo. Regia di Meng Jinghui. Con Zhang Yicheng, Luo Huan, Yang Zuofu, Sun Yucheng, Liu Shuang, Li Zhihao, Zhang Gongchang, Lv Jing, Guo Bingkun, Cao Shang, Zhang Yaqian. Prod. Meng Theatre Studio, Pechino. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

Poco noto in Cina, ma ancora meno in Italia, *Aveva due pistole...* (1960) è una commedia di Fo "prima maniera" quando il testo, sostanzialmente una farsa, serviva al grande attore per attivare ed eccellere nelle sue scorribande sceniche fatte di continue gag, strabilianti pantomime, lazzi di Commedia dell'Arte, acrobatiche modulazioni di una voce usata come un frenetico diapason in un corpo che si muoveva come un clown in doppiopetto. La vicenda sembra rifarsi alla storia della banda Pollastri che riempì le cronache milanesi del primo dopoguerra. La storia è quella del bandito Giovanni Gallina che, per sfuggire alla cattura, si arruola negli Arditi ma, nella versione teatrale, deve fare i conti con un suo Sosa buono e smemorato preteso dalla vera moglie di Giovanni che non si rassegna alla lontananza del marito. Da questo pretesto si sviluppano tre atti precipitosi e convulsi, assurdi e surreali: l'intreccio non tiene più e la narrazione si disperde in mille rivoli fino a fare apparire quei dialoghi come didascalie di una storia "a fumetti". Lo spettacolo proposto da Meng Jinghui, dove la parodia, la buffoneria, il ridicolo prevalgono sulle relazioni fra i personaggi, si trasforma in una parabola didattica brechtiana con musiche e canzoni in funzione straniante come a frenare il ritmo accelerato di una rappresentazione, comunque sobria e intelligente, che ha in Zhang Yicheng un interprete generoso e convincente, aiutato da un numeroso *ensemble* di attori attenti ed effi-

cienti, che non sbagliano una "controcena" in una rappresentazione dalle caratteristiche formali più da teatro europeo che strettamente orientale. *Giuseppe Liotta*

11 WARRIORS, regia di Hu Mingwu. Costumi di Zheng Zhikuan. Luci di Dong Yang. Con Hu Mingwu, Yang Ao, Su Jingjing, Guo Kai, Su Xiaopeng, Xing Shishuai, Cao Jialong, Zhao Yi, Li Xiaofeng, Ren Jinkun, Jiang Xingju. Prod. Jackie Chan's Long Yun Kung Fu Troupe, Pechino. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

Jackie Chan è una stella di prima grandezza nel firmamento cinematografico cinese: un Oscar alla carriera, oltre duecento film girati come interprete, produttore, regista, *stuntman* ed esperto di arti marziali. Chi meglio di lui quindi poteva scegliere undici performer in grado di portare in scena l'essenza del kung fu? *11 Warriors* è uno spettacolo che, dopo un lungo periodo di rodaggio, da tre anni sta girando per il mondo riportando grandi consensi risultando un'operazione iper-pop di stampo cinematografico tesa comunque a sbalordire lo spettatore. Divisa in cinque brevi atti e un mirabolante epilogo, mostra i vari aspetti di una disciplina che affonda le sue radici nell'anima più antica della Cina, una disciplina che - con i suoi rituali e con gestualità assai prossima alla danza - non serve solo alla difesa o all'attacco ma soprattutto a essere maestra di vita. Infatti ogni segmento della messinscena, oltre ai combattimenti con la spada o il bastone, rivela il legame profondo con gli elementi terrestri e con le misteriose tradizioni di un Paese da noi ancora poco conosciuto. Le varie parti seguono, in progressione, l'elevazione di un adepto dai primi rudimenti alla perfetta conoscenza di se stesso. Solo la terza di esse ha un andamento narrativo descrivendo, anche con ironia, il rapporto tra il Maestro e due allievi che, credendo ormai di essere invincibili, sfidano un numeroso plotoncino di cattivi. Stanno per avere ovviamente la peggio ma ecco intervenire il Maestro che sbaraglia i perfidi senza però far loro del male, anzi convertendoli alla giusta causa. *11 Warriors* non è estraneo ad alcune preziosità di stampo coreografico grazie anche a degli interpreti che sanno essere versatili nelle singole performance, fluidi e assai precisi nel passare a movimenti d'insieme spesso affascinanti. Il finale è un progressivo, mozzafiato crescendo di virtuosismi



Atti osceni (foto: Laila Pozzo)

- spettacolare una danza dei nastri eseguita con cipiglio virile - che suscitano l'applauso. Tutto bello, ma appena fuori dal teatro i guerrieri svaniscono dalla memoria. *Nicola Viesti*

LA CURA, testo e regia di Gherardo Vitali Rosati. Costumi di Fedra Giuliani. Luci di Andrea Narese. Musiche di Tommaso Tarani. Con Elena Arvigo, Alberto Giusta, Dalila Reas, Luca Tanganelli. Prod. Il Teatro Delle Donne Centro Nazionale di Drammaturgia, Calenzano (Fi). LA MAMA-FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg) - FESTA DEL TEATRO DI SAN MINIATO (Pi).

Una sapiente scrittura drammaturgica, attraverso dialoghi semplici ma precisi, che posseggono la naturalezza e la verità del parlato quotidiano, si poggia sul corpo di quei quattro attori/personaggi come a indirizzarne i gesti e i pensieri. In una rappresentazione che si ascolta come una composizione musicale, fa da misurato e armonico contraltare a una difficile e dolorosa storia di malattia e di morte. Fra narrazione e dialoghi, dove anche le didascalie del testo entrano a fare parte dello spettacolo, si racconta la triste vicenda di Laura (una forte e mai rassegnata Elena Arvigo), donna impegnata nella ricerca di nuovi farmaci per la cura dei tumori. Troppo concentrata su se stessa e sul proprio lavoro, è stata lasciata dal marito e dai figli che sono andati a vivere a Parigi. Comunicazioni interrotte, relazioni disperse, finché la scoperta di un tumore cerebrale porta Laura a ripercorrere la sua fallimentare storia di madre e lentamente a recuperare gli affetti perduti. In questo percorso, che la porta a sostare in varie "sale di attesa", incontra Marco, un musicista che, come lei, segue la lunga, e per lui tragicamente serena, trafila della possibile guarigione. Marco non ce la farà, ma avere conosciuto questa persona, la sua dignità e allegria non scalfite dalla malattia, porterà Laura a guardare con più forza e serenità al proprio futuro. Nella rappresentazione si alternano, in giusta misura, come in un film, passato e presente, tristi interludi e battute "umoristiche", fughe oniriche e microfoni "a vista", radiografie mediche proiettate sul fondo e un realismo pasoliniano d'altri tempi, in una proposta di spettacolo breve e intensa che si sarebbe voluta, soprattutto dal punto di vista dei contenuti, più articolata e sostenuta. *Giusepe Liotta*

Pro & Contro

L'ossessione della bellezza nella fiaba crudele di Emma Dante



LA SCORTECATA, liberamente tratto da *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile. Testo, regia, scene e costumi di Emma Dante. Luci di Cristian Zucaro. Con Salvatore D'Onofrio e Carmine Maringola. Prod. Festival di Spoleto 60 e Teatro Biondo, Palermo. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg) - OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

IN TOURNÉE

La scortecata, tra le più note novelle de *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile - pretesto recentemente per uno dei momenti più sontuosi del più bel film italiano degli ultimi anni, *Il racconto dei racconti* di Matteo Garrone - costituisce ora l'occasione per Emma Dante di creare uno spettacolo tra quelli suoi che potremmo definire "da camera". Opere che si avvalgono di una compattezza testuale, di una semplicità di situazioni e di unicità tematica che consentono alla regista di rivelare un nucleo potente di teatralità, quasi costringendo lo spettatore a concentrarsi su pochi elementi per massimizzare emozione e interesse. Basile fornisce, con la sua immaginifica, spietatamente comica e viscerale favola, il giusto apporto drammaturgico che la regista scarnifica in una messinscena di ricercata essenzialità. Una favola perfettamente nelle corde dell'impetuoso gran talento della Dante, della sua visione di un Sud complesso, degradato e umanissimo che fa risaltare l'autore campano nella sua classicità e quindi nell'essere nostro contemporaneo. Ecco dunque i luoghi del racconto condensarsi intorno a un castello disneyano in scala ridottissima, un giocattolo anacronistico che serve da immagine distorta di un mondo e di un desiderio. Due sedie, una panca e infine un coltello fanno da supporto a una messinscena in cui la regista utilizza le scansioni e i segni degli importanti spettacoli da lei dedicati all'infanzia, solo che qui si rivolge a un universo adulto che non ricorda, dell'infanzia, l'innocenza. Punto cardine de *La scortecata* è la presenza di due meravigliosi interpreti, che fanno a gara a superarsi impersonando, solo con l'ausilio del corpo, due decrepite e rancorose sorelle rose dalla solitudine e affamate d'amore. Un *match* che, naturalmente, non può che risolversi in parità tra gli irresistibili Carmine Maringola, che esplose nel finale in uno struggente assolo, e Salvatore D'Onofrio, travolgente vecchietta di celata disperazione, sconfinata e ridicola. *Nicola Viesti*

Su una scena volutamente povera, scarna, desolatamente minimale, con due uomini nella parte delle vecchie sorelle, Emma Dante si confronta col migliore racconto di Giambattista Basile in un adattamento che privilegia gli aspetti più superficiali e teatralmente prevedibili del *cunto* fino al punto da rasentare, nella pur breve durata dello spettacolo, la noia, ma soprattutto, con palese manierismo, un eccesso di stile che spesso scivola in un gioco scenico talmente fine a se stesso da risultare inautentico, grottesco. Senza, comunque, nulla togliere alla bravura dei due valorosi interpreti che, nei panni di se stessi travestiti da donne (non da vecchie), attingono a un vasto repertorio di trasformazioni e simulazioni a vista che li portano ad allontanarsi sempre più dalla favola basiliana, quasi ad affermare la supremazia della scena sul testo letterario. La stessa trama del racconto originario subisce sostanziali e decise modifiche sia sul piano della struttura sia su quello dei contenuti, avvicinandola di molto a una drammaturgia novecentesca europea (Genet) e anche palermitana (Perriera, Scaldati). Infatti, più che due anziane sorelle, Carolina (Carmine Maringola) e Rusinella (Salvatore D'Onofrio) sembrano l'una lo specchio deformante dell'altra, forse sono la stessa persona, vittime designate della loro follia e solitudine. In uno spazio sostanzialmente vuoto c'è il modellino di un castello, ai lati due piccole sedie, sul fondo un eduardiano baule che contiene oggetti magici e una minuta attrezzatura di scena, come quel coltello/rasoio che appare minaccioso alla fine a simboleggiare i getti di sangue del corpo nudo della "scorticata", o l'imminente tragedia della miseria e della disperazione umana. La rappresentazione fatica a decollare, le situazioni che Emma Dante inventa e costruisce non sembrano trovare un ritmo giusto, fluido, accattivante. Come se si fosse già visto tutto: nel suo teatro e altrove. Né una colonna sonora, particolare e insolita, aiuta a dare ragione e senso a questo suo interesse per l'autore campano seicentesco. *Giusepe Liotta*

Polverigi: un teatro politico che racconta l'urgenza del reale

Drammatiche questioni dell'oggi e modalità espressive tese a modificare il rapporto con lo spettatore sono al centro di Inteatro, da Roger Bernat alla danza di Sonia Gómez, Treferi/Varga, Costanzo Martini, Nicola Galli e Ajmone/Santander Corvalán.

NESSUNA CONVERSAZIONE DEGNA DI RILIEVO, di Roger Bernat. Drammaturgia di Roberto Fratini. Suono di Carlos Gómez. Con Ernesta Argira, Alessandra Penna, Giulia Salvarani. Prod. Elèctrica Produccions, Barcellona - Marche Teatro, Ancona - Triennale Teatro dell'Arte, Milano - Mucem, Marsiglia (Fr). INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI - ANCONA.

12mila pagine di intercettazioni telefoniche, pagine web e profili social: questo immenso materiale è il frutto di un'elaborata operazione di polizia che, nel 2012, portò all'arresto di alcuni abitanti di Ceuta, *enclave* spagnola nel nord del Marocco, familiari e amici di

uomini partiti per combattere con l'Isis in Siria. La forma adottata da Bernat è quella di affidare a tre diverse interpreti - a ognuna delle quali è fatto corrispondere un "canale" - la lettura/interpretazione delle intercettazioni attraverso le quali è ricostruita la vicenda di alcune di quelle famiglie. Dotati di una cuffia, gli spettatori possono scegliere su quale canale sintonizzarsi, eventualmente passando dall'uno all'altro. Alle loro spalle, tre teloni sui quali vengono proiettate le immagini relative alle operazioni militari di cui si sarebbero resi protagonisti i soggetti delle intercettazioni. Una narrazione incalzante e quasi stordente, che costringe lo spettatore a prestare costantemente attenzione e a "partecipare" attiva-

mente con l'adozione consapevole di un punto di vista. E per amplificare quanto essa sia necessaria, Bernat instaura un parallelo fra quanto avvenuto a Ceuta e la lotta per l'indipendenza algerina: viene dunque proiettato un lungo spezzone de *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo relativo all'atto terroristico compiuto da tre donne. Negli anni successivi, ci dice il regista catalano, soltanto una di loro partecipò attivamente alla politica dell'Algeria indipendente così come nessuna delle donne intercettate a Ceuta avrebbe dichiarato un reale coinvolgimento nell'Isis, se non in veste di moglie ovvero madre di un jihadista. La violenza pare accadere malgrado loro, come qualcosa con cui venire a patti, per puro spirito di so-

pravvivenza. Ma, ci dice implicitamente Bernat, la quotidianità non è mai neutra e richiede costantemente scelte consapevoli, come quella di non assecondare un marito futuro *kamikaze* o di adottare un particolare punto di vista durante uno spettacolo teatrale...
Laura Bevione

BAILARINA, di e con Sonia Gómez. Prod. Mom-El Vivero/Sonia Gómez e Marta Oliveres, Barcellona e altri 2 partner: CREATURE, coreografia di József Treferi e Gábor Varga. Con Gábor Varga e Gyula Cserepes. Prod. Adc-e Adc Studios, Gèneve - Le Cnd, Lausanne - Kaserne, Basel (Ch) - Ccn Ballet de Lorraine, Nancy (Fr) - Migrations, Pays de Galles (Uk). INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI - ANCONA.

Riflessioni e impressioni sulla propria arte e sul rapporto con il pubblico diventano sostanza di *Bailarina* di Sonia Gómez, pensato, con meditato effetto straniante, per spazi non convenzionali. Al festival Inteatro, infatti, è allestito dentro una chiesa non sconosciuta con gli spettatori posti a formare una sorta di cerchio all'interno del quale l'artista irrompe. Indossa tre diversi costumi che si sfilano l'uno dopo l'altro fino a rimanere in tutina di ciniglia rosa acceso. Ricorre a pochi oggetti di scena: uno sgabellino di legno, un voluminoso radio-stereo, una scatola da cui estrae un cervello di plastica. Guarda il pubblico negli occhi, ascolta la musica con le cuffie - soltanto nella parte finale possono sentirla anche gli spettatori - esegue semplici coreografie. Quella che la performer catalana mette in atto è, in sostanza, una riflessione autoironica e grottesca sulla propria arte; un invito a non prendersi troppo sul serio - né come artisti, né tantomeno come spettatori - e a (ri)scoprire la natura di incontro profondo che ogni performance dovrebbe possedere fra il danzatore e colui che lo osserva in platea.

Una certa inquietudine, invece, è quella che la coppia di danzatori di origine ungherese Varga-Cserepes suscita nel pubblico con *Creature*: i due hanno i volti coperti da foulard, come nel celebre quadro di Magritte, ma qui i tessuti non sono bianchi bensì riproducono sgarbanti fantasie floreali. L'ispirazione, infatti, deriva dalle danze tradizionali ungheresi e dai costumi e dagli oggetti a esse legate: i bastoni e le fruste, i mantelli e i copricapo composti





da lunghi rettangoli di materiali diversi e che, a un certo punto, tramutano i due danzatori in statue/idoli arcaici. Il folklore, tuttavia, viene decontestualizzato per mezzo del ricorso alla musica elettronica e a un ritmo tutt'altro che ancestrale, persino allorché i due performer cantano a cappella motivi della tradizione. Appare allora evidente come la "creatura" del titolo sia proprio questa eredità culturale radicalmente modificata e rimontata: ingredienti "antichi" vengono armoniosamente mescolati con componenti nuove dando vita a qualcosa di intrinsecamente antico e indubbiamente contemporaneo. *Laura Bevione*

SCARABEO _ANGLES AND THE VOID, regia e coreografia di **Andrea Costanzo Martini**. Con **Andrea Costanzo Martini, Avidan Ben-Giat**. Prod. **Andrea Costanzo Martini, Cuneo-Tel Aviv. DELLE ULTIME VISIONI CUTANEE**, concept, coreografia e danza di **Nicola Galli**. Prod. **Stereopsis / Tir Danza, Modena. MASH**, di e con **Annamaria Ajmone e Marcela Santader Corvalán**. Prod. **Cab008, Firenze - Fabrik Cassiopée, Parigi. INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI - ANCONA.**

Si compone di due parti distinte *Scarabeo_Angles and the void*, il nuovo spettacolo di **Andrea Costanzo Martini**, in scena con il danzatore israeliano **Avidan Ben-Giat**. Nella prima sezione dominano l'ironia e la danza-performance: la coreografia disegna nello spazio rumori - in particolare stridii e cigolii - che rimandano a muscoli che si tirano e si sciogliono, a ossa che scric-

chiolano. La fatica propria dei movimenti dei danzatori viene efficacemente oggettivata in scena. Nella seconda parte i due ballerini tornano in scena indossando una sorta di scintillante tuta blu scuro: prevale ora la danza pura, nella sua elegante formalità. La sensazione è che i due danzatori siano stati catapultati in una dimensione atemporale o, forse, in quell'antico Egitto cui rimanda il titolo dello spettacolo. Nella prima parte, invece, la coreografia sviluppa l'altro significato del lemma "scarabeo", ossia il gioco che consiste nell'accostare lettere per creare parole: qui piccoli movimenti, gesti minimi scrivono nuove percezioni e sensazioni per un ascolto rinnovato del proprio corpo.

Il giovanissimo **Nicola Galli**, nel suo assolo *Delle ultime visioni cutanee*, associa invece alla danza la manipolazione di vari oggetti. In scena l'artista allestisce e manipola un congegno composto da medesimi oggetti in scala diversa - quale un tavolo da lavoro in legno grezzo - variamente manovrati, anche ricorrendo a lampade da ufficio alternativamente accese così da focalizzare azione e attenzione su elementi diversi. Lo spettacolo si articola in quattro parti distinte, fra loro collegate, attraverso le quali si passa progressivamente dal micro al macro, per concludere con la riconquistata centralità del corpo del danzatore, che esegue una stilizzata coreografia ispirata alla *Bassadanza*, prima forma coreutica codificata. E, in effetti, c'è qualcosa di rinascimentale in questo assolo concentrato e non pedantemente intellettuale: una scientifica volontà di riscoprire ogni minima particella del proprio corpo così da riappropriarsene con rinnovata consapevolezza.

Di manipolazione, questa volta di generi musicali e coreografici, tratta invece *Mash* della coppia **Ajmone/Santander Corvalán**, il cui titolo rimanda al termine con cui, in ambito musicale, si definisce una composizione ottenuta mescolando due o più campiture. Le due danzatrici, generose e instancabili, tecnicamente inappuntabili, ironiche e coinvolgenti, accostano generi musicali e coreografici eterogenei, senza mescolarli bensì lasciando che l'uno scivoli quasi naturalmente nell'altro, così da coniare un linguaggio inedito e inaspettatamente coerente. *Laura Bevione*

In apertura, *Nessuna conversazione degna di rilievo* (foto: **Giulia Di Vitantonio**); in questa pagina, *Scarabeo_Angles and the void*.

Virilità finlandesi a Civitanova Danza

MORPHED, coreografia di **Tero Saarinen**. Luci e scene di **Mikki Kunttu**. Costumi di **Teemu Muurimäki**. Musiche di **Esa-Pekka Salonen**. Con **la Tero Saarinen Company**. Prod. **Tero Saarinen Company, Helsinki. CIVITANOVA DANZA FESTIVAL.**

Uomini alti, possenti che in un turbinio glaciale affermano tra loro in senso cameratesco la propria mascolinità. È questa la prima impressione ricevuta da *Morphed* del finlandese **Tero Saarinen**. Colto e profondo, con un profilo poliedrico, passato da ballerino classico per il Finnish National Ballet a sperimentatore del *butoh* giapponese e ancora a interprete di **Carolyn Carlson**, **Saarinen** annovera nel suo carnet commissioni per importanti compagnie internazionali e progetti prestigiosi come il *Kullervo*, ispirato all'eroe eponimo e creato per la Finnish National Opera nel 2015. Tutt'altra atmosfera, invece, per lo spettacolo visto a Civitanova, dove esprime una mascolinità introvertita e tendente all'implosione, molto diversa da quella a cui siamo abituati alle nostre latitudini. Nato nel 2014 per la sua **Tero Saarinen Company**, da lui fondata nel 1996 e in residenza permanente all'**Alexander Theatre** di Helsinki, *Morphed* porta in scena sette uomini diversi per età e formazione che, sulle musiche di **Esa-Pekka Salonen**, esplorano te-

matiche quali il cambiamento e la sensualità. Spesse corde delimitano, come una selva, il perimetro della scena, a sua volta incorniciata per isolare un candido rettangolo bianco. Una sorta di tempesta cerebrale pare cogliere questi biondi e chiari marinai pronti a cercare un appiglio tra le grandi funi o intenti a comunicare tra loro attraverso una scrittura di movimenti in negativo, tesa cioè a esaltare più il vuoto che la materia, più lo spazio tra figure che la loro plasticità. Forse dovuto alla distanza tra l'universo baltico, di cui è figlio, e quello mediterraneo, in cui invece siamo immersi, l'opera, da assaporare di certo a freddo, non presenta una drammaturgia serrata in grado di rapirci. *Carmelo A. Zapparrata*

Dialogo dal carcere tra Islam e Cristianesimo

LEILA DELLA TEMPESTA, di **Ignazio De Francesco**. Regia di **Alessandro Berti**. Con **Alessandro Berti e Sara Cianfriglia**. Prod. **Casavuota, Bologna. I TEATRI DEL SACRO, ASCOLI PICENO.**

La quinta edizione del Festival I Teatri del Sacro ha accolto e sostenuto il debutto del nuovo spettacolo di **Alessandro Berti**: un contesto pienamente consustanziale a un'opera che tratta di spiritualità, etica e religioni con sguardo largo e una salutare attitudine alla pluralità. Lo spettacolo è meritevole di attenzione per almeno due motivi. Il primo.



Leila della tempesta (foto: **Daniela Neri**)

TEATRO DI ROMA

L'ambiente, la società, il lavoro
ritratto di un'Italia alla deriva

RITRATTO DI UNA NAZIONE - L'ITALIA AL LAVORO, prima parte, un progetto di Antonio Calbi e Fabrizio Arcuri. Regia di Fabrizio Arcuri. Dramaturg Roberto Scarpetti. Scene di Andrea Simonetti. Luci di Giovanni Santolamazza. Musiche di Mokadelic. Con Maddalena Crippa, Francesca Mazza, Davide Enia, Michele Di Mauro, Saverio La Ruina, Michele Placido, Gigi Dall'Aglio, Gianni Palmisani, Arianna Scommegna, Ulderico Pesce, Giuseppe Battiston, Roberto Citran, Vitaliano Trevisan, Paolo Mazzarelli, Lino Musella, Filippo Nigro e altri 11 interpreti. Prod. Teatro di ROMA.

Lo scritto di Elfriede Jelinek, lasciato a una misurata Maddalena Crippa, che fa da prologo a nove quadri che raccordano le anime di un Paese alla deriva, da nord a sud, per uno spettacolo di cinque ore piene. *Racconto di una nazione* segue l'affondo tutto romano delle passate stagioni, interpellando le scritture di diversi autori (oltre alla Jelinek, Marta Cuscutà, Davide Enia, Renato Gabrielli, Saverio La Ruina, Alessandro Leogrande, Marco Martinelli, Michela Murgia, Ulderico Pesce, Vitaliano Trevisan, Wu Ming) chiamati qui ad aprire squarci sulla propria regione con fatti più o meno conosciuti, tenuti insieme da un collante che è in parte evocativo e in parte di informazione pura, postulato di una regia dall'orientamento sempre più rock acido, quella di Arcuri, come d'altronde è acido il reale.

Attori e autori si innestano nel cantiere nazionale, arbitrariamente alcune volte, più a ridosso del vero in altre, ma l'insieme di corpi e scritture, accentuate da scaturigini surreali, fanno di questo spettacolo un mosaico alterato che Scarpetti dramaturg ricuce sulle sponde di una regia matura e impeccabile. La macchina scenica ci rammenta l'eco di un Ronconi tardoromantico ma senza i vezzi del "ronconismo", con quelle distanze dal personaggio e il discorso critico che l'attore poggia sul testo.

Mentre una straordinaria band *live* delinea i passaggi sonori, si alternano lo sfruttamento delle campagne dove il sindacato perde il senso del proprio ruolo e i tumori dell'Ilva di Taranto non fanno più notizia; ci sono gli operai della Breda mentre i sovietici lanciano nello spazio Yurj Gagarin; una Sardegna colonizzata e una Basilicata fogna del petrolio e una rilettura di Guareschi nell'Emilia delle mafie. Si parafrasa la *Bottega* di Goldoni in salsa nord-dest dove la droga la fa da padrona. Inevitabili distinguo nella scrittura e qualche interpretazione più debole - sarebbe anche poco interessante dare i voti. Hanno corpo e fraseggio eccellente Francesca Mazza nella *suite* di Marta Cuscutà, in quel paradossale bisogno di *cricket* dei giovani immigrati e il superbo rientro "in minore" di Davide Enia. Tra *cunto* e narrazione piana, il suo racconto di sbarchi, profughi e disastri, dall'angolazione specifica di chi è protagonista nell'aiuto, è una prova di resistenza. **Paolo Ruffini**



Dando corpo e voce a un'idea propriamente "omerica", *Leila della tempesta* identifica la bellezza con la rappresentazione di un frammento di mondo reale e luminoso: la storia è tratta da un libro di Ignazio De Francesco, frutto di molti anni di lavoro - tuttora in corso - di un visionario monaco dossettiano al carcere di Bologna coi detenuti arabi, a intrecciare Islam e Cristianesimo, Costituzioni democratiche e Primavera arabe. Il testo (riscritto da Berti) narra un'esperienza amirevole e commovente: una sorta di rinnovata "Via della Seta" atta a favorire concreti e sempre più necessari scambi di cultura fra umani. Il punto di vista proposto (chi sono le vittime? Chi i carnefici?) varia in continuazione, ponendo lo spettatore in una condizione di salutare spaesamento. Secondo motivo di interesse. La precisa maestria dei due interpreti e del disegno registico. In uno spazio minimale (un tavolo, due sedie, pochissime luci pressoché immobili), Alessandro Berti e Sara Cianfriglia sono figure esatte e complementari: Leila la detenuta, l'Altro l'assistente spirituale; Leila un fiume in piena di parole e accalorata espressione, l'Altro in ascolto sottile; Leila indurita, l'Altro incoraggiante. I due sfaccettati personaggi sono intessuti di pause e controtempi, variazioni di posture e micro-azioni. Parallelamente la regia (dello stesso Berti) articola una magistrale alternanza di vuoti e pieni, moto e quiete, parola e silenzio, estroflessione e introspezione. *Leila della tempesta* è un minuscolo, appartato e semplice gioiello. **Michele Pascarella**

2023: la guerra globale di El Conde de Torrefiel

GUERRILLA, di El Conde de Torrefiel. Regia e dramaturgia di Tanya Beyeler e Pablo Gisbert. Scene di Blanca Añón. Luci di Ana Rovira. Musica di Pink Elephant on Parade. Con 80 cittadini di Roma. Prod. Kunstenfestivaldesarts, Brussels - Steirischer Herbst Festival, Gratz - Noorderzon Festival, Groningen. **SHORT THEATRE, ROMA.**

IN TOURNÉE

Guerrilla della compagnia catalana El Conde de Torrefiel, come molti altri progetti di una natura simile, si configura come una partitura modulare, di fatto di scontorna e si assembla in luoghi diversi e con partecipanti attori reclutati sul posto (ottanta a Roma), con uno spirito sempre inedito. *Fiction* e verità documentarie si lanciano in un sincretismo di senso e storico davvero provocatorio, quasi a proporre un immaginario mondo sottosopra con biografie vere, o probabili, e storie così prossimali da sembrare plausibili. Il tempo futuro è quello tra il 2019 e il 2023, esplosione di una guerra catastrofica e finale, una guerra globale motivata non da ragioni religiose o ideologiche, ma ormai manifestamente legata a interessi economici di una parte del mondo. Una «guerra onesta», dunque. Il racconto del contesto e le indicazioni dello sviluppo delle storie che si intrecciano o prendono vita, le seguiamo attraverso la voce narrante fuori scena, la quale cerca di tenere assieme quei mondi privati presunti reali e le vite immaginarie di alcuni protagonisti. C'è la lezione di tai chi, una *overdose techno* dove tutti si "sballano" mentre si intessono storie, si avvicinano l'un l'altro i tanti non-attori sin dove il corpo si lascia convincere, e dove il pensiero ancora resiste al margine di una catastrofe, quella fine dei tempi (che tanto teatro e cinema ha attraversato) che qui ha la potenza della non didascalia, della non retorica, della possibilità dell'accadere. Vittime e carnefici, tutti ci facciamo le stesse inopportune domande, plausibili verità appunto, che hanno il segno della violenza, se a porsele non sono il politico di turno o lo studioso o l'industriale ma il nostro pensiero. In scena una platea identica in proporzione a quella dove siamo seduti, una specularità tra chi agisce e chi osserva con i medesimi riti e comportamenti, uno specchio convesso perché in quell'"altro da noi" leggiamo la nostra stessa deformazione e inettitudine. Ci domandiamo quale comunità abitiamo, quale spazio del reale viviamo, cos'è uno spettacolo. Bellissimo. **Paolo Ruffini**



Napoli, quando i classici dialogano con il presente

Se Eschilo, Euripide e Shakespeare sono oggetto di riletture, Massini, Sparno, Fabre e Papaioannou puntano lo sguardo sulla realtà raccontandone il passato, anche mitico, e provando a immaginarne il futuro.

THE GREAT TAMER, ideazione e regia Dimitris Papaioannou. Scene di Tina Tzoka. Costumi di Maria Illia. Con Pavlina Andriopoulou, Costas Chrysafidis, Ektor Liatsos, Ioannis Michos, Evangelia Randou, Kalliopi Simou, Drossos Skotis, Christos Strinopoulos, Yorgos Tsiantoulas, Alex Vangelis. Prod. Onassis Cultural Centre, Athens. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

The Great Tamer, prodigioso spettacolo di Dimitris Papaioannou, è molto di più di una riflessione sui concetti universali di sacro e profano: apre infinite porte, sollecita emozioni e incanti. Per noi *The Great Tamer* è un percorso verso i misteri inconoscibili della vita e della morte, dei corpi e della loro caducità e bellezza. Il "Grande Domatore" del titolo ibrida divinità, raccoglie schegge di passato e si avventura in un grigio presente alla ricerca dell'anima, in una landa desolata che potrebbe sembrare un pianeta lontano ma è la terra, che ormai facciamo fatica a riconoscere. In questo spazio i corpi si smembrano, le diverse parti si rincorrono per creare nuovi esseri che hanno le fattezze di antiche statue mutilate o di eroi mitologici. Il movi-

mento vive di accelerazioni o lentezze per aprirsi a brevi, folgoranti momenti coreografici. La carne si fa tutt'uno con un universo ligneo e frastagliato, si dissolve in esso per ricomparire in un continuo gioco illusionistico di suprema maestria. Le figure si aggrovigliano, si divorano tra loro in *tableaux vivants* che ricordano Rembrandt, si accingono al gelo e alla rigidità della fine guardando al Mantegna, in infinite citazioni soffuse d'ironia. Singole azioni potentissime, controcene magistrali come quella che vede l'uomo cercare di penetrare con il pugno il petto della donna mentre un Narciso perplesso si bagna in una pozza d'acqua. I dieci performer, di assoluta, fantastica bravura, tessono tele che avvincono o stupiscono, momenti inaspettati come quello della pioggia di frecce che si conficcano al suolo diventando bionde spighe di grano o quello - che ci è parso tecnicamente arduo - in cui uomini divisi a metà partoriscono all'infinito altri tronconi maschili. Papaioannou, profondamente greco e dunque profondamente europeo, ha le scarpe ben attaccate alla terra da radici, ma sa guardare il mondo capovolto. *Nicola Viesti*

CONCERTO PER AMLETO, da William Shakespeare. Drammaturgia di Fabrizio Gifuni. Orchestra Sinfonica Abruzzese, direttore Rino Marrone. Musiche di Dmitrij Šostakovic. Con Fabrizio Gifuni. Prod. Associazione Cadmo, Roma. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Amleto, un testo paradigmatico attraverso cui si può rileggere tutta la cultura occidentale. Un testo con cui ogni attore aspira a cimentarsi. Un testo che si presta a mille letture e che non smette mai di esercitare il suo fascino. Fabrizio Gifuni reinterpreta il dramma del Principe di Danimarca con *Concerto per Amleto*, uno spettacolo nato dalla collaborazione con Rino Marrone e con l'Orchestra Sinfonica Abruzzese. Uno spettacolo in cui le battute del dramma si alternano, si amalgamano, si sovrappongono ai movimenti delle due *Suite* che Šostakovic scrisse, la prima nel 1932 per un *Amleto* teatrale diretto da Nikolai Akimov, e la seconda per le musiche del film *Hamlet* di Grigori Kozintsev del 1964, che si avvale della prestigiosa sceneggiatura di Boris Pasternak. Nello spettacolo di Gifuni la musica diventa un *unicum* con le parole, sceneggiatura sonora dal forte impatto emotivo. Paesaggi sonori di dipanano e accompagnano il bravissimo attore romano in un viaggio affascinante alla scoperta di nuove letture possibili del protagonista del dramma shakespeariano, un personaggio così assoluto da riuscire a riassumere gli archetipi della letteratura di tutti i tempi. Gifuni, con sapienti doti da mattatore, riduce il dramma a una voce sola. Per poco più di sessanta minuti fa sì che parti del dramma dialoghino con la musica, o si pongano in maniera dissonante. La chiave di lettura con cui la sua riduzione dell'*Amleto* si svela è quella del gioco, attraverso cui Amleto svela i meccanismi del potere del Palazzo. Un gioco doloroso che porta alla verità e segna il tragico epilogo del dramma. Lo fa accostando alle battute del Bardo un frammento di Eraclito: «Il tempo è un bimbo che gioca con le tessere di una scacchiera: di un bimbo è il regno». *Giusi Zippo*

VAN GOGH. L'ODORE ASSORDANTE DEL BIANCO, di Stefano Massini. Regia di Alessandro Maggi. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di Valerio Tiberi e Andrea Burgaretta. Musiche di Giacomo Vezzani. Con Francesco Biscione, Alessio Genchi, Roberto Manzi, Massimo Nicolini, Alessandro Preziosi, Vincenzo Zampa. Prod. Khora.teatro, Roma - Teatro Stabile d'Abruzzo, L'Aquila. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA - FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

La *brochure* promette la conoscenza dello «stadio sommerso» della coscienza di Van Gogh, la resa della sua «complessità cerebrale» e un viaggio lungo «il labile confine tra verità e finzione» e tuttavia di questo pare esserci poco, quasi nulla. *L'odore assordante del bianco* è una messinscena che resta invece in superficie giacché in superficie resta la regia di Alessandro Maggi, che si limita a collocare gli attori in assito equilibrandone la posizione nello spazio, e in

superficie resta Alessandro Preziosi che mai dà la sensazione di essere Van Gogh mentre per l'intero spettacolo pare Alessandro-Preziosi-che-recita-Van-Gogh. Ne esce così ridimensionato anche il testo di Massini (Premio Tondelli nel 2005): racconto che arriva come fosse anch'esso di superficie, tra biografismo memoriale, accenni di psicologia applicata e scatti di follia, utili per decorare una trama basata sulla conflittualità dicotomica - e stereotipica - tra i buoni e i cattivi della storia. Peccato. Perché lo spazio bianco che accoglie gli interpreti (neutralità da interno manicomiale, nebbia dei ricordi, tela priva dei colori: si riconoscono a parete i graffi dei capolavori dipinti da Van Gogh) è una collocazione affascinante e perché gli attori che ruotano attorno al protagonista danno forma a creature credibili, standosene nel ruolo veristicamente, come accadeva per il teatro "ben fatto". Non scuote il letto/prigione di metallo - unico arredo, se si eccettuano un paio di sedie - non sensibilizza la camicia di forza, non spaventano le forbici: alla fine gli applausi sembrano offerti al divo tv più che alla tentata reviviscenza del pittore. *Alessandro Toppi*

BELGIAN RULES/BELGIUM RULES, ideazione e regia di Jan Fabre. Testo di Johan De Boose. Drammaturgia di Miet Martens ed Edith Cassiers. Costumi di Kasia Mielczarek, Jonne Sikkema, Catherine Somers. Musiche di Raymond van het Groenewoud e Andrew Van Ostade. Con 15 attori performer della Compagnia. Prod. Troubleyn/Jan Fabre, Antwerpen (Be) e altri 4 partner internazionali. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

In una sequenza di monologhi alternati a scene corali, quindici performer - i bravissimi "guerrieri della bellezza" di Jan Fabre - restituiscono un ritratto critico e irriverente del Belgio. *Belgian Rules/Belgium Rules* stupisce e sfianca, cattura e strana. Fabre, procedendo per capitoli tematici, celebra le contraddizioni di un Paese che, nelle parole del regista, è insieme «cabina di comando e latrina d'Europa». Un Paese diviso in tre stati regione, fatto di eccessi, nel mangiare, nel bere, come nel divertirsi, ma che continua a ostentare una facciata austera. Con tratto eccessivo e crudele, in una celebrazione entusiasta e compiaciuta del conflitto, Fabre descrive le manie, i paradossi, la grandezza, i falsi miti di un Paese sospeso in un surrealismo sincopato. Per quasi quattro ore si alternano sul palco ballerini impegnati in una ripetizione compulsiva di esercizi ginnici, in cui al posto dei pesi solleveranno casse di birra. Una sfiancante corsa sul posto dei performer, con scheletri sulla schiena, rimanda all'universo boschiano. Uomini con bombetta e donne-uccello ricreano il surrealismo magrittiano, una scena cita il dipinto *Pornokrates* di Ferdinand Rops. Attori indossano costumi ecclesiastici dalle cui parti intime pendono incensieri (il sesso vissuto come peccato, ma commesso da chi lo condanna). E ancora le mirabolanti sfilate di Carnevale, le tragiche vicende coloniali nel Congo, un inconfondibile stile elegante, sovrabbondante e smisurato schiude mondi affascinanti, quelli di Ensor, Rops, Van Eyck, Bruegel, Rubens, Bosch, Magritte. La potenza evocativa delle immagini irretisce il pubblico. Senza riserve, Fabre dilata il tempo a suo piacimento tra-

scinando nella sua conturbante e provocatoria poetica. Con un finale didascalico, dove una sequenza di citazioni da slogan rimanda a contenuti un po' ingenui come quello che recita «si può pensare con il cuore e sentire con la mente». *Giusi Zippo*

LE BACCANTI, di Euripide. Adattamento e regia di Andrea De Rosa. Scene di Simone Mannino. Costumi di Fabio Sonnino. Luci di Pasquale Mari. Musiche di G.U.P. Alcaro e Davide Tomat. Con Marco Cavicchioli, Cristina Donadio, Ruggero Dondi, Lino Musella, Matthieu Pastore, Irene Petris, Federica Rosellini, Emilio Vacca, Carlotta Viscovo, Marialuisa Bosso, Francesca Fedeli, Serena Mazzei. Prod. Teatro Stabile di Napoli - Teatro Stabile di Torino - Fondazione Campania dei Festival - NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Spietato e ipnotico, *Le Baccanti* di Andrea De Rosa è una gran bella prova di regia che ne conferma il piglio arguto nel rileggere con originalità i classici del teatro. Il regista napoletano punta tutto sull'ambiguità del testo, sull'enigmaticità dell'azione. Dioniso si presenta con sembianze umane per affermare la sua natura divina. De Rosa amplifica questa meravigliosa discordanza facendo interpretare il personaggio del dio a una donna, la straordinaria Federica Rosellini, androgina e melliflua, dilatando l'effetto della confusione. Un dio che diventa una rockstar, che si materializza in una nuvola di nebbia, sibila le battute a un microfono ad asta. Urla e irretisce, sensuale e provocante, in jeans e lunghi capelli, seducendo Penteo che non ne riconosce la divinità. Alle sue spalle un parallelepipedo che rimanda confuse scene dei baccanali. Tutta la tragedia è impernata sullo scontro tra i due personaggi speculari: Penteo è il doppio di Dioniso. Le soluzioni registiche adottate da De Rosa non fanno che sottolineare la sovrapposizione delle figure. Il dio e l'uomo non fanno che scambiarsi i punti di vista. Penteo osserva quanto accade sul monte Citerone accomodato su una poltroncina di velluto rosso, Dioniso prenderà posto sulla stessa poltrona per vedere quanto accade a Penteo. Penteo si traveste da menade, Dioniso indosserà i riccioli con cui aveva adornato il capo di Penteo po-



co prima della sua uccisione. Uno spettacolo affascinante con una bella squadra di attori, bravi nel saper restituire tutte le sfumature dei personaggi. Oltre alla Rosellini, Lino Musella rende Penteo arrogante e disilluso, titubante ma fiero. Cristina Donadio è una Agave che, tra sconcerto e dolore, chiude con ferocia lo spettacolo, giocando ambigualmente con la testa di Penteo. La scena vuota segna l'epilogo di una storia senza catarsi sulle note dei Pink Floyd. *Giusi Zippo*

PROMETEO, da Eschilo. Adattamento, regia e scene di Massimo Luconi. Costumi di Aurora Damanti. Musiche di Mirio Cosottini. Con Luca Lazzareschi, Alessandra D'Elia, Monica Demuru, Gigi Savoia, Tonino Taiuti, Vittorio Cataldi (fisarmonica). Prod. Teatro Stabile di Napoli - Fondazione Campania de Festival - NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

La tragedia di Prometeo, punito da Zeus per aver rubato il fuoco e averlo donato agli uomini per trasmettere loro il sapere, offre un affresco lucido e lirico sulla metafora del pensiero libero di cui il personaggio è diventato l'emblema. Lo spettacolo di Luconi vince in parte una sfida ardua, per un dramma di non facile messinscena. La scena, seppur statica, viene arricchita dalla suggestiva installazione in rame di Moussa Traore, che ricrea la roccia alla quale il titano fu incatenato, amplificando una sospensione temporale tra un passato ancestrale e un futuro devastato. Luca Lazzareschi, costretto su una sedia, evoca



con la sua interpretazione tutto il disincanto e la solitudine del personaggio sconfitto ma non piegato, fiero nel rivendicare la responsabilità nella decisione di sfidare Zeus. Nella contrapposizione tra il titano e il nuovo signore dell'Olimpo, tra il potere e l'individuo, si gioca l'eccezionalità drammaturgica del *Prometeo* e tutta la sua attualità. Lunghi cappotti informi, valigie, gessati consunti, a prevalere un colore plumbeo che dal grigio scuro sprofonda in un nero pece, per i personaggi mitologici che ammoniscono, interloquiscono, chiedono responsi a Prometeo. Il coro delle Oceanine in tubino nero guizza nell'andirivieni di Oceano, Io, Ermes. Canti in greco antico ricreano un'atmosfera che rimanda a una notte dei tempi, magica e desolata, complice la scenografia naturale del Teatro Grande di Pompei. Poche le soluzioni registiche adottate per uno spettacolo che punta sull'evocazione della parola e su minimi spunti scenografici. Lazzareschi cattura la platea con semplicità e rigore. Alessandra D'Elia, tormentata e afflitta, restituisce la drammaticità di Io. Monica Demuru, accompagnata dal fisarmonicista Vittorio Cataldi, rende agile e solenne, nella sua semplicità, il coro. Meno in parte, nonostante l'impegno e la bravura, Tonino Taiuti e Gigi Savoia, un Ermes e un Oceano, più severi che solenni e austeri. *Giusi Zippo*

RIA ROSA. IL VIAGGIO, regia di Rosario Sparno. Costumi di Alessandro Gaudioso. Con Antonella Romano, Rino De Masco, Rosario Sparno, Giosi Cincotti (pianoforte). Prod. Teatro Le Nuvole, Casa del Contemporaneo, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Ria Rosa è un cabaret commemorativo, il ricordo/racconto d'un tempo lontano, la rievocazione affettuosa di un'arti-

sta e ha una forma priva di quarta parete e fatta di discorsi diretti al pubblico, lembi da sceneggiata e *café chantant*, allusioni storico-sociali (Napoli, la guerra, la migrazione in America), rimembranze canore. Nel buio del palcoscenico - antro semispoglio - una cornice fiorita, un paio di sedie, di lato il "Maestro" al pianoforte. In aggiunta: abiti d'epoca, da primo trentennio del Novecento, e praticabili (un pallone da spiaggia, la valigia di cartone, la paglietta, un lungo bocchino per il fumo) vivacizzano visivamente uno spettacolo che coincide col corpo sonante di Antonella Romano, che interpreta Maria Rosaria Liberti fu Ria Rosa - «cantante napoletana che avette nu grande successo» - facendo della messinscena uno *one woman show* di qualità, parlato e cantato. Attenzione tuttavia: la vicenda (la donna diventa star in Italia e all'estero, prima di lasciare il palco così reagendo al maschilismo imperante, allo sfruttamento lavorativo, alla censura politica) diventa testimonianza d'emancipazione, storia di Resistenza, canto di libertà. In questo il merito di *Ria Rosa*: rendere, attraverso l'"Io", il "Noi" femminile d'inizio ventesimo secolo, che tenta di sottrarsi ai dettami fascio-patriarco-ecclesiastici rivendicando un'indipendenza che oggi sembra di nuovo a rischio. Misurata la regia di Rosario Sparno, che organizza trama e spazio in funzione della primattrice, facendolo da spalla con Rino De Masco. Affiatato l'accompagnamento musicale di Giosi Cincotti. *Alessandro Toppi*

In apertura, *The Great Tamer* (foto: Julian Mommert); nella pagina precedente, *Belgian Rules/ Belgium Rules* (foto: Wonge Bergmann) e *Le Baccanti* (foto: Marco Ghidelli); in questa pagina, *Deadtown*.



Le acrobazie di Cirkvost nello *chapiteau* di bamboo

BOO, regia Florent Bergal. Scene di Steve Robinson e Andy Mitchell. Costumi di Florinda Donga. Luci di Christophe Shaffer. Musiche di Antonin Chaplain e Nicolas Forge. Con Benoit Belleville, Sébastien Braus, Amo Cabochette, Théo Dubray, Océane Pellet, Jean Pellegrini, Tiziana Prota, Elie Rauzier, Cécile Yvinec. Prod. Cirkvost, Anduze (Fr). FESTIVAL CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).

Cinque giorni di montaggio, trecento-sessantotto enormi canne di bambù a formare un singolare *chapiteau* alto più di venti metri che pare una bizzarra scultura per l'emozionante *BoO*. Un esempio di teatro circo in cui la componente atletica - gli interpreti di Cirkvost sono soprattutto trapezisti - sembra non poter prescindere dalla messinscena complessiva che ricorre certo a un labile pretesto narrativo - la progressiva decadenza di una famiglia - ma che racconta le sue storie soprattutto tramite i corpi e i visi degli interpreti che paiono tutt'uno con i personaggi. Ogni prodezza, ogni scansione ritmica, acquista valore e senso ai fini della descrizione di un mondo alla deriva, disperato e sempre più privo di punti di riferimento. Lo spettacolo inizia all'insegna dell'ironia e termina - anche se mai rinuncia a sottolineature anche comiche - con un senso di struggimento per qualcosa che non potrà più tornare: forse il vecchio circo e i suoi protagonisti. Il mondo muta velocemente costringendo a cambiar pelle, ad accettare una sfida che Cirkvost non esita ad accogliere. In settanta minuti di spettacolo - una enormità per chi lavora al trapezio - la compagnia francese sa come lasciarci incantati per una bravura che non nasconde la fatica anzi ne fa un segno forte di rappresentazione. Restano così nella memoria non tanto le notevoli prodezze fisiche, ma le tante scalate sull'immensa costruzione che riduce tutti a figurine ostinate e instancabili, il continuo precipitare dei corpi, la danza di esseri schiacciati da altri esseri che piovono dall'alto, un gioco di altalene che diventa quasi un urlo rivolto al cielo. *BoO* coniuga così al meglio le sue due anime, quella circense, che ci sorprende a bocca aperta e con il naso all'insù, e quella di scena sapiente, che magistralmente riesce a dosare effetti e sentimenti. *Nicola Viesti*

Il western *dark e horror* dei fratelli Forman

DEADTOWN, regia di Petr Forman. Scene di Josef Sodomka e Matej Forman. Coreografia di Veronika Švábová e Marek Zelinka. Luci di Louise Gibaud e Petr Forman. Musiche di Marko Ivanovic e Jarda Traband Svoboda. Con Petr Forman, Veronika Švábová, Marek Zelinka, Jacques Laganache, Josefina Voverková. Prod. Forman's Theatre, Praga. FESTIVAL CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).

Dopo il grande successo riscosso ad Andria alcuni anni fa con *Oblidarium*, ritornano al festival i praghensi fratelli Forman con la loro ultima creazione, *Deadtown*. Se si è amanti di un teatro di estremo rigore formale e contenutistico lo spettacolo potrebbe suscitare qualche perplessità diviso com'è in due parti, la prima una specie di *musical western* piena di ironia, canzoni, danze e mirabolanti numeri circensi, mentre la seconda ci precipita nell'atmosfera super *dark* del *saloon* del piccolo paese sperduto nel deserto, appunto *Deadtown*. Continue gags e ritmi mozzafiato caratterizzano quella che potremmo definire la lunga *ouverture*, atmosfere al *ralenti* da cinema muto la fanno da padrone per narrare, come storia di fantasmi, degli improbabili amori di uno spietato fuorilegge e delle disavventure di un artista di circo, un illusionista, capitato nel West in compagnia di una miliardaria bambola meccanica. Finirà ovviamente in un bagno di sangue, ma niente paura, perché i Forman chiuderanno il loro cerchio ritornando al divertimento iniziale. L'indiscutibile straordinaria bravura degli interpreti si somma alla perizia - propria del teatro praghese, che sa bene come coniugare le immagini virtuali con la realtà scenica - della rappresentazione. L'arrivo a *Deadtown* catapultava lo spettatore in un'altra dimensione rendendolo protagonista di un video gioco dalle sfumature *horror* mentre non mancano tratti poetici, come l'immagine ricorrente dell'ombra di un cavallo che corre libero in spazi sconfinati prima di moltiplicarsi all'infinito. E classica nella cultura e nell'immaginario praghese è la figura - sempre un po' inquietante - della bambola meccanica, dell'automa destinato a smembrarsi. *Deadtown* è un *patchwork* di segni ed emozioni di due artisti che potremmo

definire dadaisti, nel senso di poco propensi a seguire le regole convenzionali della scena, allegramente intenti a stabilire, con la complicità del pubblico, atipici percorsi. *Nicola Viesti*

Alceste, un idealista in cerca di autenticità

IL MISANTROPO, di Molière. Regia di Giovanni Anfuso. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Riccardo Cappello. Luci di Salvo Orlando. Musiche di Nello Toscano. Con Rosario Minardi, Giovanna Di Rauso, Sebastiano Tringali, Barbara Gallo, Giovanni Argante, Luana Toscano, Angelo D'Agosta, Davide Sbrogiò e altri 5 interpreti. Prod. Teatro di CATANIA.

Quasi un personaggio romantico, un idealista destinato a soccombere in una società ingessata da falsità e convenienza: l'attore catanese Rosario Minardi, fascio di nervi, istinto e generosità, fa rivivere il *Misantrope* di Molière facendone una voce fuori dal coro alla ricerca di autenticità in un mondo ipocrita. Con la regia di Giovanni Anfuso, *Il Misantrope* si spoglia della sua epoca di fine Seicento per mostrarsi quale giostra universale dei vizi umani. Una regia lineare, caratterizzata dall'innesco di esotici francesismi che ben si congegnano con le scene di Alessandro Chiti - sovrastate da gigantografie a metà tra foto dai contorni sfocati e dipinto - con le musiche di Nello Toscano, riecheggianti un tango e con i costumi che, con qualche orpello di troppo, delineano caratteri e psicologie dei personaggi. A niente valgono i ricami di parole di Sebastiano Tringali, meno aulico del solito, nei panni di Philinte, il cui buon senso vorrebbe riportare alla realtà l'amico inflessibile. E allora ecco la verità scomoda spiattellata al potente Oronte, sulla scena Giovanni Argante. Un'intransigenza che si sfalda nel rapporto amoroso con Celimene, Giovanna Di Rauso, moderna libertina dai facili costumi, seducente, ma anche libera e autodeterminata, incarna tutto ciò da cui fugge (razionalmente) Alceste, ma da cui è irrimediabilmente attratto. Alla donna fa da contraltare la casta, ma solo in apparenza, e morigerata Arsinòe di Barbara Gallo, in completo nero con tanto di crocifisso sul petto. Due donne opposte per un intreccio simmetrico, a dimostrare l'ambiguità di rapporti umani falsificati dal tornaconto personale. *Filippa Ilardo*

TeatriAlchemici, una festa dada

DADASELFIE, testo e regia di Ugo Giacomazzi e Luigi Di Gangi. Scene e costumi di TeatriAlchemici. Luci di Michele Ambrose. Musiche di Fabio Rizzo. Con Chiara Siragusa, Mariangela Collesano, Simona Mirelli, Giorgia Mirelli, Alberto Esposito, Matteo Richiusa, Salvatore Leone, Filippo Talluto, Paolo Pecoraro, Vincenzo Sicola, Ivan Dragotta, Marco Canzoneri, Valentina Apollone. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

Dadaselfie, nonostante il titolo scanzonato, è uno spettacolo di complessa concezione, nuova emersione performativa di un pluriennale percorso che intreccia efficace teatro sociale e rigorosa ricerca linguistica. In scena un'umanità traballante e traboccante (di segni e di voci, di bisogni e allegria): undici giovani attori con Sindrome di Down con i quali la Compagnia lavora da un decennio. Non si pensi a un semplice, seppur encomiabile, esito di laboratorio: i due registi allestiscono un lavoro che, attraverso il montaggio di scene giustapposte più per sensibilità ritmica che per intento narrativo o didattico, scivola senza posa dall'ingenuo intrattenimento al più crudo immaginario, dall'assennato allo sfrenato, dal prevedibile all'inaudito, dall'espressivo all'espressionista. Parrucche e magliette colorate, alcuni testi detti al microfono, composizioni dinamiche di corpi nello spazio vuoto: lo stile ricorda certe proposizioni di gusto nord europeo (come non pensare a *Disabled theater* di Jérôme Bel & Theater Hora?), con il correttivo di un calore mediterraneo, nella qualità delle relazioni artistiche instaurate, che traspare da ogni gesto, figurazione, parola. *Dadaselfie* è frutto di un'attitudine felicemente maieutica e spigolosamente libertaria: fa affiorare a flutti il tema complesso, potenzialmente rischioso, delle pulsioni erotiche delle persone disabili. Lo fa con gli strumenti, la grazia e la capacità simbolica del *medium* teatrale: memorabile l'evocazione della celeberrima scena di *The power of theatrical madness* di Jan Fabre nella quale due ragazzi, nudi e coronati, eseguono un sensuale ballo di coppia. Su tutto, salvifica, la gioiosa follia di marca dadaista che lo spettacolo altresì omaggia fin dal titolo: un fare che vale per se stesso. *Michele Pascarella*

SIRACUSA

Se la comicità di Ficarra e Picone non basta a salvare le *Rane*

LE RANE, di Aristofane. Traduzione di Olimpia Imperio. Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Scene di Massimo Troncanetti. Costumi di Francesco Esposito. Luci di Marco Giusti. Musiche di Sei Ottavi. Con Salvo Ficarra, Valentino Picone, Gabriele Benedetti, Roberto Rustioni, Gabriele Portoghese, Roberto Salemi, Dario Iubatti, Giovanni Prospero, Francesco Russo, Francesca Ciocchetti, Valeria Almerighi. Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa. LIII CICLO DI RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE, SIRACUSA.

È una città in crisi, quella che si racconta nelle *Rane*, perché priva di poeti: quelli di cui si fregiava sono finiti all'inferno, lì dove Dioniso con il suo servo Santia vanno a cercarli. Forse, però, oltre ai grandi tragici avrebbero dovuto reperire anche un altro personaggio, oggi fondamentale per la sopravvivenza del teatro: il regista.

A Siracusa Barberio Corsetti è parso in imbarazzo con una materia che non sa come amministrare e che gli è francamente estranea. Ammanta allora il viaggio verso l'Ade di tinte corrusche, onde esasperare i contrasti con una comicità scontata e spesso sopra le righe; amplifica in video le maschere dei protagonisti, ripresi dal vivo, per sottolinearne le pose; e nello scontro tra Eschilo ed Euripide inserisce una rappresentazione parallela, affidata ad alcune marionette ispirate alle sculture di Gianni Dessì, che risulta artificiosa e ridondante. Memori della lezione degli Swingle Singers, i Sei Ottavi gracidano un coro di rane all'insegna della contaminazione: fatta salva la prodigiosa abilità tecnica e l'elegante guida del Corifeo di Portoghese, anche qui non si comprende la strada che intendono percorrere, ora fantasmatica apparizione felliniana, ora più mossa *chorus line* in cerca d'autore.

Ma la cavea è gremita per l'attesissimo debutto di Ficarra e Picone, che guidano il cast insieme all'eccellente Eschilo di Rustioni e al più sbruffone Euripide di Benedetti. Pur rimanendo sempre uguali a se stessi, non deludono le aspettative, per un dominio dei tempi e della grammatica del comico capaci di sostenere l'interminabile spettacolo. Il primo è un dio che tempera la dedizione ai piaceri con una vena d'antica saggezza, il secondo è il servitore di tutte le epoche, vittima del potere ma non per questo muto di fronte alle angherie che subisce: per questo sarebbe stato interessante valorizzare la loro presenza, più di quanto facciano la corriva traduzione di Imperio come la distratta regia. Che alla fine cerca di recuperare terreno mostrando i poeti che salverebbe dall'oblio: Pasolini ed Ezra Pound oltre ogni barriera ideologica. **Giuseppe Montemagno**



Le rane (foto: Franca Centaro)

LE NOSTRE PRODUZIONI PER LA STAGIONE 2017/2018

MISANTROPO

di Molière, traduzione, adattamento e regia Francesco Frangipane

19 - 24 SETTEMBRE 2017 • TEATRO ELISEO • ROMA

DALL'ALTO DI UNA FREDDA TORRE

di Filippo Gili, regia Francesco Frangipane

04 - 15 OTTOBRE 2017 • TEATRO ARGOT STUDIO • ROMA

ALBANIA CASA MIA

di e con Aleksandros Memetaj, regia Giampiero Rappa

05 OTTOBRE 2017 • FESTIVAL DELLO SPETTATORE • AREZZO

09 DICEMBRE 2017 • TEATRO POLITEAMA • MAROSTICA (VI)

CAPPUCCIO D'OSSO DELLA LUNA

di Cristina Cirilli, regia Maurizio Panici

07 - 26 NOVEMBRE 2017 • TEATRO ARGOT STUDIO • ROMA

A CHRISTMAS CAROL

riduzione teatrale di Tiziano Panici e Alice Spisa, regia Tiziano Panici

26 DICEMBRE 2017 - 07 GENNAIO 2018 • TEATRO ARGENTINA - SALA SQUARZINA • ROMA

NESSUN LUOGO E' LONTANO

scritto e diretto da Giampiero Rappa

21 MARZO 2018 • TEATRO ERMETE NOVELLI • RIMINI

13- 14 APRILE 2018 • TEATRO MODENA • GENOVA

TEMPESTA

da William Shakespeare, regia Maurizio Panici

03 - 22 APRILE 2018 • TEATRO ARGOT STUDIO • ROMA

PRIMA DI ANDAR VIA

di Filippo Gili, regia Francesco Frangipane

09 - 27 MAGGIO 2018 • PICCOLO ELISEO • ROMA

STAGIONE 2017/2018

HOME SWEET HOME

DAL 4 OTTOBRE 2017
DALL'ALTO
DI UNA FREDDA TORRE
di Filippo Gili
regia Francesco Frangipane

24 - 28 OTTOBRE 2017
ROSMERSHOLM
IL CIRCO DELLA CONFESSIONE
di Henrik Ibsen
regia Luca Micheletti

DAL 7 NOVEMBRE 2017
IL CAPPUCCIO D'OSSO
DELLA LUNA
di Cristina Cirilli
regia Maurizio Panici

28 NOVEMBRE - 3 DICEMBRE 2017
ECHOES
di Lorenzo De Liberato
regia Stefano Patti

DAL 5 DICEMBRE 2017
UNA RAGAZZA
LASCIATA A METÀ
di Eimear McBride
regia Elena Arvigo e Giuliano Scarpinato

DAL 23 GENNAIO 2018
TUTTI
I MIEI CARI
di Francesca Zanni
regia Francesco Zucca

2 - 4 FEBBRAIO 2018
THE BLACK'S
TALES TOUR
scritto e diretto da Licia Lanera

DAL 8 FEBBRAIO 2018
SORELLA
CON FRATELLO
di Alberto Bassetti
regia Alessandro Machia

21 - 25 FEBBRAIO 2018
IFIGENIA IN CARDIFF
di Gary Owen
regia Valter Malosti

27 FEBBRAIO - 1 MARZO 2018
URANIA
D'AGOSTO
di Lucia Calamaro
regia Davide Iodice

DAL 8 MARZO 2018
UN MONDO
PERFETTO
scritto e diretto da
Sergio Pierattini

27 - 28 MARZO 2018
FOCUS DANZA D'AUTORE
• Serata nuovi autori
• Era mio padre
• Cigno

DAL 3 APRILE 2018
TEMPESTA
di William Shakespeare
adattamento e regia
Maurizio Panici

28 - 29 APRILE 2018
SUZANNE
di T. Balducci,
L. Gonnari e L. Garozzo
regia César Brie

DAL 2 MAGGIO 2018
AMORE 3.0
di Andrej Longo
regia Paolo Sassanelli

VIA NATALE DEL GRANDE 27
TRASTEVERE - ROMA
TEL. 06/5888111
INFO@TEATROARGOTSTUDIO.COM
WWW.TEATROARGOTSTUDIO.COM

TEATRO
ARGOT
STUDIO
SINCE 1984

ORARIO SPETTACOLI:
DAL MARTEDÌ AL SABATO
ORE 20.30
DOMENICA ORE 17.30
INGRESSO RISERVATO AI SOCI



WWW.ARGOT.IT



Turandot, di ricci/forte (foto: Alfredo Tabocchini)

Da Turandot a Venere, quando l'Opera è donna

TURANDOT, di Giacomo Puccini. Regia di Alfonso Signorini. Scene di Carla Tolomeo. Costumi di Fausto Puglisi. Luci di Valerio Alfieri. Orchestra, Coro e Coro di voci bianche del Festival Puccini, direttore Alberto Veronesi. Maestro del coro Salvo Sgrò, direttore del Coro di voci bianche Viviana Apicella. Con Martina Serafini/Irina Rindzuner, Stefano La Colla/Amadi Lagha, Carmen Giannattasio/Angela De Lucia/Dafne Tian Hui, George Andguladze/Alessandro Guerzoni. Prod. FESTIVAL PUCCINI, TORRE DEL LAGO (Lu).

Il Festival pucciniano ha una tradizione di debutti alla regia: dopo Ettore Scola e Stefano Vanzina è toccato, quest'anno, a un nome decisamente nuovo nel panorama teatrale e musicale, il giornalista e personaggio televisivo Alfonso Signorini. Una scelta fatta nel tentativo (riuscito solo in parte) di attirare una grande attenzione mediatica, ma che ha fruttato comunque uno spettacolo di successo. Una *Turandot* all'antica, senza attualizzazioni né rivisitazioni-choc nell'ambientazione, segnata dall'inizio alla fine da scene e costumi spettacolari e a momenti fastosi del duo Tolomeo-Puglisi (stilisti più che emergenti). Uno spettacolo ricco e indubbiamente affascinante, anche troppo. Dal punto di vista, poi, strettamente registico il debuttante-Vip Signorini ha lavorato in maniera particolare sul personaggio di Liù (interpretato, tra l'altro, dalla più apprezzata dei cantanti in scena, Carmen Giannattasio). Un personaggio sventurato ma qui tutt'altro che passivo: è lei, infatti, a suggerire a Calaf la ri-

sposta giusta agli indovinelli di Turandot, è lei a congiungere le mani di lui e quella della "principessa crudele" subito prima di cantare alla potente rivale, con atteggiamento aggressivo e di sfida, *Tu che di gel sei cinta*. Addirittura - e qui sembra che la regia abbia esagerato un po' - il suo corpo rimane in scena fino alla fine, dopo il suicidio e viene raggiunto da Calaf e Turandot che, adesso innamorata e felice, mette la sua corona all'infelice schiava che si è sacrificata per Calaf. E nei fatti anche per lei, Turandot. In ogni caso, un allestimento non disprezzabile: dubbi, semmai, sono emersi, pur con qualche eccezione, sul versante dell'esecuzione musicale, tra direzione e voci. *Francesco Tei*

TURANDOT, di Giacomo Puccini. Progetto creativo di ricci/forte. Regia di Stefano Ricci. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Gianluca Sbicca. Con Irène Theorin/France Dariz, Rudy Park, Davinia Rodriguez, Alessandro Spina. Orchestra Regionale delle Marche, Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini", Coro di voci bianche Pueri Cantores "D. Zamberletti", direttore Pier Giorgio Morandi. Prod. Macerata Opera Festival, Macerata - Teatro Nazionale Croato, Zagabria. MACERATA OPERA FESTIVAL.

Non si sono fatti mancare nulla per il loro debutto nel teatro d'opera Stefano Ricci e Gianni Forte. Compreso un dibattito sulla legittimità della loro operazione che ha inaugurato la 53a edizione della stagione lirica dello Sfe-

riesterio di Macerata, l'ultimo festival con la direzione artistica di Francesco Micheli, dopo sei anni durante i quali opportunamente è stata data molta attenzione al teatro di regia. La *Turandot* della coppia artistica, tra le più amate nel panorama della nuova scena internazionale, ha preso le mosse infatti dalla prima indicazione data da Carlo Gozzi, cioè che la sua è una «fiaba cinese teatrale tragicomica». Da qui, ricci/forte hanno pensato di catapultare lo spettatore nella mente dove nascono gli incubi di Turandot. Quindi, niente cineserie e spazio invece sul palcoscenico a una serie di teche che rivelano l'interno, popolato da piante ma anche bambini, e un gigantesco orso polare bianco come la neve che la protagonista arriverà a cavalcare, il tutto illuminato da algide luci (alcune sono neon), che rendono ancor più glaciale l'atmosfera. Che non si scalda neanche quando sul bianco scorre il sangue, come un fiume su cui la protagonista si bagna, oppure si fa strage di bambini a colpi di pistola. È come se tutto venisse guardato appunto dalla distanza del sogno/incubo di una mente che ha paura di uscire dalle mura di cui si è circondata, un sogno terrorizzante alimentato più avanti anche dal trio Ping Pong Pang che smette il camice immacolato di botanici curatori delle piante per vestire gli abiti di agghiacciati pagliacci, che fanno da contrasto all'ilarità del momento. Lo spettacolo, uno sguardo sull'opera tenuto insieme dalle azioni di dieci mimi strepitosi, è dunque tecnicamente perfetto nel suo essere coerente con le intenzioni. E buonanotte alle cineserie. *Pierfrancesco Giannangeli*

LE SIÈGE DE CORINTHE, di Gioachino Rossini. Regia e scene di Carlus Padrissa/La Fura dels Baus. Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, Coro del Teatro Ventidio Basso, direttore Roberto Abbado, maestro del Coro Giovanni Farina. Con Luca Pisaroni, John Irvin, Nino Machaidze, Sergey Romanovsky, Carlo Cigni, Xabier Anduaga, Iurii Samoilov, Cecilia Molinari. Prod. ROSSINI OPERA FESTIVAL, PESARO.

Onore al merito al Rossini Opera Festival che ci ha permesso di assistere a *Le siège de Corinthe* (prima creazione in francese di Rossini del 1826) nella definitiva edizione critica dovuta a Damien Colas, che ne ripristina la stesura originaria. La vicenda è ambientata a Corinto, assediata dall'esercito ottomano, capitanato da Mahomet, pochi anni dopo la caduta di Costantinopoli: protagoniste Pamyra, figlia del governatore di Corinto e Cléomène, promessa sposa del guerriero Néoclès, che rifiuta le offerte d'amore del capo ottomano. La vicenda si conclude tragicamente con la distruzione della città e il suicidio di Pamyra, anche se il grande sacerdote Hiéros, preannuncia la liberazione della Grecia dalla schiavitù turca. Roberto Abbado, al suo debutto a Pesaro, alla guida dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, ci restituisce tutta la grandezza multiforme di quest'opera, sottolineandone tutte le sfumature e accompagnando in modo impeccabile i diversi accenti dei personaggi principali, tutti ben resi e restituiti in modo encomiabile sia dagli interpreti, sia dal Coro. Già Rossini aveva collegato l'opera all'insurrezione greca contro i Turchi in corso in quegli anni e al suicidio degli ultimi superstiti dell'assedio di Misolongi (1825-1826) con la fine del sogno di liberazione della Grecia. Ed è in questo senso che si dirige anche la regia del gruppo catalano La Fura dels Baus, che pone al centro l'acqua, come segno fondante della disuguaglianza tra i poveri e i ricchi, facendo entrare comparse e coristi che trasportano bidoni pieni e vuoti, che piano piano creano l'impianto scenico modulare che cadrà di schianto alla distruzione della città. Sui fondali vengono proiettati due poemi di Lord Byron che fu testimone partecipativo di quella Insurrezione greca. Infine gli elementi scenici, le installazioni e i video di Lita Cabellut materializzano i cardini su cui si basano le leggi greche e quindi della nostra civiltà, attualizzando così questo importante allestimento. *Mario Bianchi*

ALTRI CANTI D'AMOR, di Claudio Monteverdi. Regia di Giacomo Ferrau. Scene di Alessia Colosso. Costumi di Sara Marcucci. Luci di Giuliano Almerighi. Ensemble Barocco del Festival della Valle d'Itria diretto da Antonio Greco. Con Graziana Palazzo, Anna Bessi, Eugenio Di Lieto, Cristina Fanelli, Libero Stelluti, Giulia Viana e i danzatori di Fattoria Vittadini. Prod. FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA, MARTINA FRANCA (Ta).

Dopo il successo dei *Baccanali* di Agostino Steffani dello scorso anno, questa volta il Festival della Valle d'Itria omaggia il barocco tramite uno dei suoi più illustri rappresentanti, Claudio Monteverdi. Della sterminata opera del compositore cremonese, *Altri canti d'amor* mette insieme tre composizioni tratte dall'VIII Libro di Madrigali pubblicato nella prima metà del Seicento. *Horche'el ciel e la terra*, su versi del Petrarca, *Lamento della ninfa* e *Il ballo delle ingrate* hanno naturalmente come tema l'amore, visto dalla parte della donna. Un sentimento, a dir il vero, rappresentato più nei suoi aspetti critici che portatore di gioia, nonostante la presenza di Venere e del suo Cupido, che qui ben poco possono di fronte al potere dell'Averno e ai tormenti del cuore. Complesse le partiture - al solito molto ben eseguite dall'Ensemble Barocco del Festival diretto da Agostino Greco - e complesso lo spettacolo concepito dal giovane regista Giacomo Ferrau che, con notevole arditezza, ha fatto, delle in fondo semplici storie che costituiscono il tema portante, il sogno - o meglio l'incubo - dal sapore felliniano di una sposa. Ecco dunque costumi anni Venti a caratterizzare la scena, un Cupido monellaccio di strada nella New York inizio Novecento, una Venere maliarda e piena di sé, un'aria da circo sadomaso a caratterizzare l'Averno con un Plutone tanto spietato quanto affascinante nel suo frac bianco da luciferino direttore di giochi amorosi. Le povere "ingrate" - finite all'inferno perché non hanno saputo amare - si aggirano come *zombie* tra rossi bagliori da film *horror*. Protagonisti una sposa dormiente e l'ombra del suo sposo che - con bella intuizione - Ferrau colloca da subito agli inferi in cerca di altre struggenti ombre, di altre spose che si moltiplicano al dono di una rosa rossa. Certo, qual-

che volta Monteverdi sembra aleggiare da lontano sulla scena, ma nei tanti momenti salienti - come lo struggente lamento di una ninfa che invecchia al semplice passaggio di un pettine sui capelli - il connubio tra musica e azione è totale e assolutamente convincente. *Nicola Viesti*

LE DONNE VENDICATE, di Niccolò Piccinni. Regia di Giorgio Sangati. Scene di Alberto Nonnato. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Giuseppe Calabrò. Orchestra Ico della Magna Grecia, direttore Ferdinando Sulla. Con Manuel Amati, Chiara Iaia, Carlo Sgura, Barbara Massaro, Marco Fragnelli. Prod. FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA, MARTINA FRANCA (Ta).

La vicenda de *Le donne vendicate* è un po' complicata. Nel 1751 Carlo Goldoni ne scrisse il libretto in tre atti e con otto personaggi affidandolo al musicista Gioacchino Cocchi. Dodici anni dopo il librettista Giuseppe Petrosellini rivide il testo per Niccolò Piccinni portando gli interpreti a quattro più la presenza muta di un cavaliere. Nel programma di sala Lorenzo Mattei pone giustamente l'accento sulla "natura liquida" dei libretti del Settecento. Opere ideali quindi da essere rappresentate anche fuori dai teatri come, in questo caso, due masserie della Valle d'Itria. Il tema è la lotta tra sessi che vede contrapposti il vanesio Conte Bellezza e le sue pretendenti, l'"intellettuale" Lindora e la più semplice Aurelia. Vinceranno le signore ma lo spirito goldoniano aleggia e il lieto fine potrebbe benissimo essere meno felice. Il regista Giorgio Sangati non è nuovo all'incontro con il mondo del veneziano e cerca di portare la vicenda all'inizio del '900, al periodo delle suffragette, per sottolineare l'aspetto politico della questione di genere. Sarà ma quasi non ce ne accorgiamo tanto il suo lavoro risulta attento a evidenziare ogni sfumatura a prescindere da qualsiasi ambientazione. Sangati ci sembra operare con sapienza e grande nitore, cercando una forte unità tra gli elementi scenici, facendo leva, prima di tutto, sul genio di Piccinni e Goldoni. Cerca così - con l'apporto dell'Orchestra Ico della Magna Grecia diretta da Ferdinando Sulla - di favorire al massimo l'integrazione tra musica e azione sfruttando anche le entrate e le uscite dei per-

sonaggi nonché l'espressività dei loro caratteri che impiega in gustose controcene. Guarda con estrema cura agli interpreti e trova un giovane cast in stato di grazia, non solo vocalmente, accomunato dalla voglia di divertire e divertirsi disegnando, con grande bravura, maschere irresistibili, modernamente fumettistiche. Insomma *Le donne vendicate* è un piacevolissimo, arguto miracolo di equilibrio, prodotto in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano, che speriamo abbia vita lunga. *Nicola Viesti*

MARGHERITA D'ANJOU, di Giacomo Meyerbeer. Regia di Alessandro Talevi. Scene e costumi di Madeleine Boyd. Luci di Giuseppe Calabrò. Orchestra Internazionale d'Italia, Coro del Teatro Municipale di Piacenza, direttore Fabio Luisi, maestro del coro Corrado Casati. Con Giulia De Biasis, Anton Rositsky, Gaia Petrone, Bastian Thomas Kohl, Laurence Meikle, Marco Filippo Romano, Elena Tereshchenko, Lorenzo Izzo, Dielli Hoxha, Massimiliano Guerrieri, Arcangelo Carbotti e i danzatori di Fattoria Vittadini. Prod. FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA, MARTINA FRANCA (Ta).

Dopo un certosino lavoro su svariate fonti per approntare l'edizione critica in vista della prima rappresentazione in tempi moderni, *Margherita d'Anjou* di Giacomo Meyerbeer approda sul palcoscenico di Martina Franca. La vicenda - nel libretto del Romani con qualche infedeltà storica - riguarda Margherita d'Angiò, moglie del defunto Enrico VI, che, nei primi anni della sanguinosa Guerra delle Due Rose, attrae l'attenzione del generale Lavarenne, marito di Isaura. Tra una com-

plicazione guerresca e tentativi di rapimento del figlio della regina, il piccolo Edoardo, da parte del Duca di Gloucester, Lavarenne si renderà conto dell'impossibilità del suo amore e tornerà a Isaura. *Margherita d'Anjou* rivela un notevolissimo respiro della partitura musicale nonché una ricchezza - anche inedita - di combinazioni di canto e il Festival ne fornisce una interpretazione felice da parte dell'orchestra e del suo direttore, Fabio Luisi, nonché degli interpreti e del coro. Da tempo nella lirica sono in corso sperimentazioni all'insegna di trasposizioni sceniche audaci, spesso geniali, nell'intento di conquistare nuovo pubblico o di dar spazio a intuizioni forti di natura registica. Il giovane Alessandro Talevi in questo eccelle riscuotendo successo internazionale. Nell'occasione è affiancato da Madeleine Boyd, costumista e scenografa inglese di grande talento ed esperienza. Insomma un cast di alto livello che ha immaginato di trasferire la vicenda di Margherita a oggi, nelle contraddizioni e nei *cliché* del mondo dell'alta moda. Idea non originalissima, ma che avrebbe potuto funzionare. Invece, spiace dirlo, ci si trova di fronte a una specie di parodia, in una *soap* in cui tutti sono vestiti malissimo a partire dalla venerata stilista, la regina. Nel secondo atto le cose vanno meglio in quanto ambientato in una Spa in cui l'unico indumento è costituito da bianchi accappatoi. Ma, a questo punto, la vicenda ha virato assolutamente in commedia con Lavarenne e Margherita che, a turno, si piazzano sul lettino della psicanalista e con il povero Edoardo che gioca con le Barbie con buona pace del melodramma semiserio e della Guerra delle Due Rose. *Nicola Viesti*



Le siège de Corinthe



Addio a Peter Hall, padre della Rsc

Peter Hall, «la più importante figura del teatro britannico per mezzo secolo», secondo il *Times*, «un uomo per tutte le stagioni», per Peter Brook, è morto lo scorso 11 settembre a Londra, all'età di 86 anni. Classe 1930, allestisce nel 1955 la prima in lingua inglese di *Aspettando Godot* all'Arts Theatre di Londra, che dirige dal 1956 al 1959, con celebri allestimenti come *Il valzer dei toreador* di Jean Anouilh; *Coriolano*, con Laurence Olivier; e *Sogno di una notte di mezza estate*, con Charles Laughton. Nel 1960, la svolta: a soli 29 anni fonda la Royal Shakespeare Company, seguendola per 8 anni, fino al 1968, prima di passare alla direzione artistica del Teatro Nazionale, dal 1973 al 1988. Membro del Council di Gran Bretagna (che poi lascerà per protesta contro i tagli ai finanziamenti pubblici), Commendatore dell'Ordine dell'Impero Britannico nel 1963, operatore culturale infaticabile (da allora, fonderà la Peter Hall Company, collaborando con l'Old Vic e il Teatro Royal a Bath, promuoverà la Canon's Mouth,

composta da giovani attori e dirigerà il Rose Theatre a Kingston Upon Thames, aperto nel 2008) e regista di grido (indimenticabili la prima mondiale di *No Man's Land* di Pinter, nel 1975; il ciclo wagneriano nel 1983 a Bayreuth; *Antonio e Cleopatra*, con Judi Dench e Anthony Hopkins, nel 1987; e la versione musicale del *Rinoceronte* di Ionesco, nel 1990), Hall ha vinto un Laurence Olivier Award nel 1999. Sposatosi quattro volte, lascia sei figli, due celebri, l'attrice Rebecca Hall ed Edward Hall, direttore associato del National Theatre. *Roberto Rizzente*

Jeanne Moreau, musa della *nouvelle vague*

Truffaut diceva di lei che faceva pensare all'amore, non a un flirt. Jeanne Moreau (Parigi, 1928) è morta a 89 anni nella sua casa di Parigi, lo scorso 31 luglio. Il suo volto era diventato icona del cinema francese fin dalle prime apparizioni, negli anni Cinquanta, (*La regina Margot*, di Jean Dréville 1954; *Ascensore per*

il patibolo, 1956 e *Gli amanti*, 1958, entrambi di Louis Malle). Ma furono poi gli anni Sessanta a consacrarla: *Moderato cantabile*, diretto da Peter Brook, le valse un premio a Cannes come migliore attrice nel 1960. E poi il *supercult Jules e Jim*, di Truffaut (1961), le collaborazioni con Antonioni (*La Notte*, 1961), Orson Welles (*Il processo*, 1962; *Falstaff*, 1965; *The deep*, 1970), Joseph Losey (*Eva*, 1962), Luis Buñuel (*Il diario di una cameriera*, 1964), ancora Truffaut (*La sposa in nero*, 1968) e Malle, e molti altri (oltre 100 i film interpretati), sempre più consolidando la sua adesione a un modello di donna libera e indipendente che difese anche fuori dal set. Il teatro è stato un capitolo importante nella sua vita. Aveva studiato al Conservatorio di Parigi e aveva esordito alla Comédie Française con *I sotterranei del Vaticano* di André Gide nel 1950, per poi accostarsi, nel 1951, al Théâtre National Populaire e al teatro contemporaneo. Suoi furono un Premio César (1992) per *La vieille qui marchait dans la mer* di Laurent Heynemann, un Premio Molière (1988) per *Le récit de la servante Zerline*, un Leone d'Oro a Venezia nel 1992 e un Orso d'Oro a Berlino nel 2000, entrambi alla carriera. *Ilaria Angelone*

Sam Shepard, il cantore dei tormenti degli States

Addio al drammaturgo, attore e sceneggiatore statunitense Sam Shepard. In lotta da una vita contro la figura paterna, la tequila e, negli ultimi anni, anche contro la malattia (Sla), il poliedrico artista ha segnato la storia dello spettacolo degli ultimi cinquant'anni. Shepard (Fort Sheridan, 5 novembre 1943 - Midway, 27 luglio 2017) è stato uno di quei drammaturghi le cui opere gli attori farebbero carte false per interpretare e, infatti, tra coloro che le hanno portate in scena ricordiamo Ed Harris, Tommy Lee Jones, Philip Seymour Hoffman, Mark Rylance, Denis Quaid e Ian Charleson. In Italia ricordiamo, invece, Luca Barbareschi. Indimenticabili i suoi drammi, fra i quali *Il bambino sepolto*, che vinse il Pulitzer nel 1979, *Vero West* (1980), *Pazzo d'amore* (1983) e *Menzogne della mente* (1985). A Hollywood ricevette anche una *nomination* all'Oscar per *Uomini veri* (1983). Shepard – a lungo compagno di vita di Jessica Lange – è stato anche attore, cinematografico e teatrale: il regista Michael Almereyda, per citare un esempio, lo fece re-



citare in un *Amleto* moderno con Ethan Hawke (2000). Visse a New York da ragazzo, nello stesso periodo in cui scriveva *Zabriskie Point* per Antonioni e dove creò *Cowboy mouth*. Undici delle quarantaquattro opere teatrali da lui scritte hanno vinto gli Off-Broadway Theater Awards e Shepard vanta inoltre due nomination ai Tony Awards, rispettivamente nel 1996 per *Il bambino sepolto* e nel 2000 per *Vero West*. Chiara Viviani

Roberto Guicciardini, dalla Rocca all'eternità

Se ne è andato a settembre Roberto Guicciardini (Firenze, 29 maggio 1933 - San Gimignano, 17 settembre 2017). Discendente del celebre storico rinascimentale, viene ricordato per essere stato, nel 1969, tra i fondatori del Gruppo della Rocca, una tra le più importanti cooperative teatrali italiane, che, all'impegno civile e politico, univa una grande attenzione ai linguaggi, in spettacoli di primaria importanza come *La Clizia* di Machiavelli (1970), *Perelà, uomo di fumo*, da Palazzeschi (1970), *Viaggio controverso di Candido e altri negli arcipelaghi della ragione*, da Voltaire (1971), *Le farse e Antigone* di Brecht (1972), *La missione* di Müller (1985), *Turandot o il congresso degli imbianchini*, ancora di Brecht (1992). Ragguardevole anche il suo impegno a favore dei teatri Stabili o di altre compagnie, in Italia e all'estero, frequentando tanto i classici (Aristofane, Euripide, Seneca, Machiavelli, Gozzi, Aretino, Shakespeare, Molière, Goldoni, Brecht, Ford, Hölderlin, Ionesco), quanto i contemporanei (*Attraverso i villaggi* di Handke; persino *Horcynus Orca*

di D'Arrigo; *La locanda invisibile* di Scaldati), con, in più, un paio di regie per la Festa del Teatro di San Miniato, nel 2008 e 2013: *Bariona o il figlio del tuono* di Sartre e *La tomba di Antigone* di Maria Zambrano. Guicciardini è stato anche regista di opere liriche (*Dafni* di Giuseppe Mulè, 1991; *Der Traumgorge* di Alexander von Zemlinsky, 1995), per la radio e la televisione (*Antonio e Cleopatra*, 1979, con Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer) e direttore, tra il 1992 e il 1998, del Teatro Biondo Stabile di Palermo. Nel 1998 gli è stata conferita la laurea *honoris causa* in materie letterarie dalla Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Palermo. Roberto Rizzente

Gastone Moschin, l'ultimo degli Amici miei

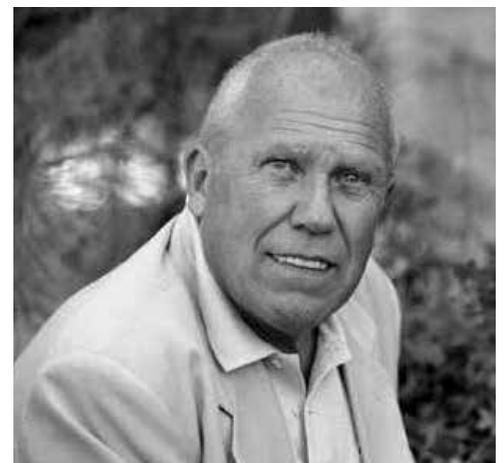
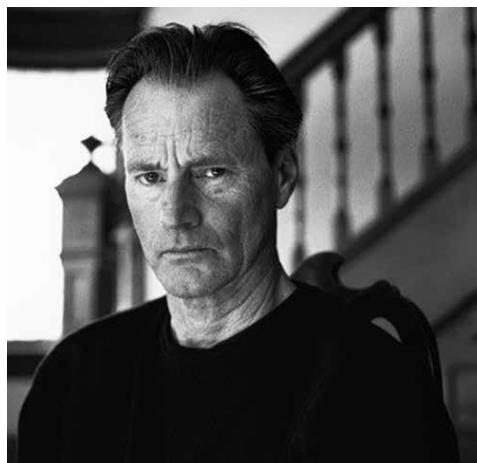
È morto il 4 settembre a 88 anni Gastone Moschin, «l'ultimo degli *Amici miei*», come è stato definito ricordando la serie di film di Mario Monicelli. Nato a San Giovanni Lupatoto (Vr), aveva esordito con la Compagnia dello Stabile di Genova negli anni Cinquanta, e lavorato con il Piccolo (*L'opera da tre soldi*, 1958-59, regia di Strehler; *Mercadet l'affarista* di Balzac, 1958-59, diretto da Virginio Puecher; *Platonov* di Cechov, 1958-59, regia di Strehler; *Come nasce un soggetto cinematografico* di Cesare Zavattini, 1959-60, regia di Puecher) e con lo Stabile di Torino (*Zio Vanja* di Čechov, 1977; *I giganti della montagna* di Pirandello, 1979), alternando le scene al cinema, nel corso di tutta la lunga carriera. Nel 1983, darà vita a una propria compagnia con la quale porterà in scena Goldoni (*Sior Todero brontolon*, 1983), Mil-

ler (*Uno sguardo dal ponte*, 1984; *Erano tutti miei figli*, 1989) e Čechov (*Il gabbiano*, 1990). Ilaria Angelone

Il ragionier Fantozzi va in Paradiso

Vita, morte e miracoli di un pezzo di merda era il titolo della sua autobiografia, pubblicata nel 2002 per esorcizzare chi ogni tanto dava notizia della sua morte. Il 3 luglio Paolo Villaggio, genovese, classe 1932, se n'è andato davvero, lasciando dietro di sé l'indimenticabile maschera comico-grottesca che ha reso *cult* i suoi personaggi di sfigati, vittime del sistema, da Fracchia a Fantozzi, oltre a film d'indiscusso valore (*La voce della luna* di Fellini, 1990; *Io speriamo che ma la cavo* della Wertmüller, 1992; *Il segreto del bosco vecchio* di Ermanno Olmi, 1993), grazie ai quali ottenne, primo comico, il Leone d'Oro alla Carriera nel 1992. In teatro, dopo gli esordi al Derby di Milano negli anni Sessanta, era tornato dagli anni Novanta. Fu un *Avaro* con la regia di Strehler (1996), e in seguito portò in scena testi scritti da lui, dallo stile graffiante, sarcastico e autoironico come *Delirio di un povero vecchio* (2000-2001), *Vita, morte e miracoli* (2005-2008), *La Corazzata Potëmkin è una cagata pazzesca!* (2012), *Il peggio della mia carriera* (2012), *Siamo nella merda, anche la Corazzata Potëmkin è affondata* (2012-2013), *La guerra di Paolo* (2015) fino all'ultimo, significativo *Mi piacerebbe tanto non andare al mio funerale* (2015-2016). Ilaria Angelone

In apertura, Peter Hall; in questa pagina, Jeanne Moreau, Sam Shepard e Gastone Moschin (foto: Agenzia Errebi).



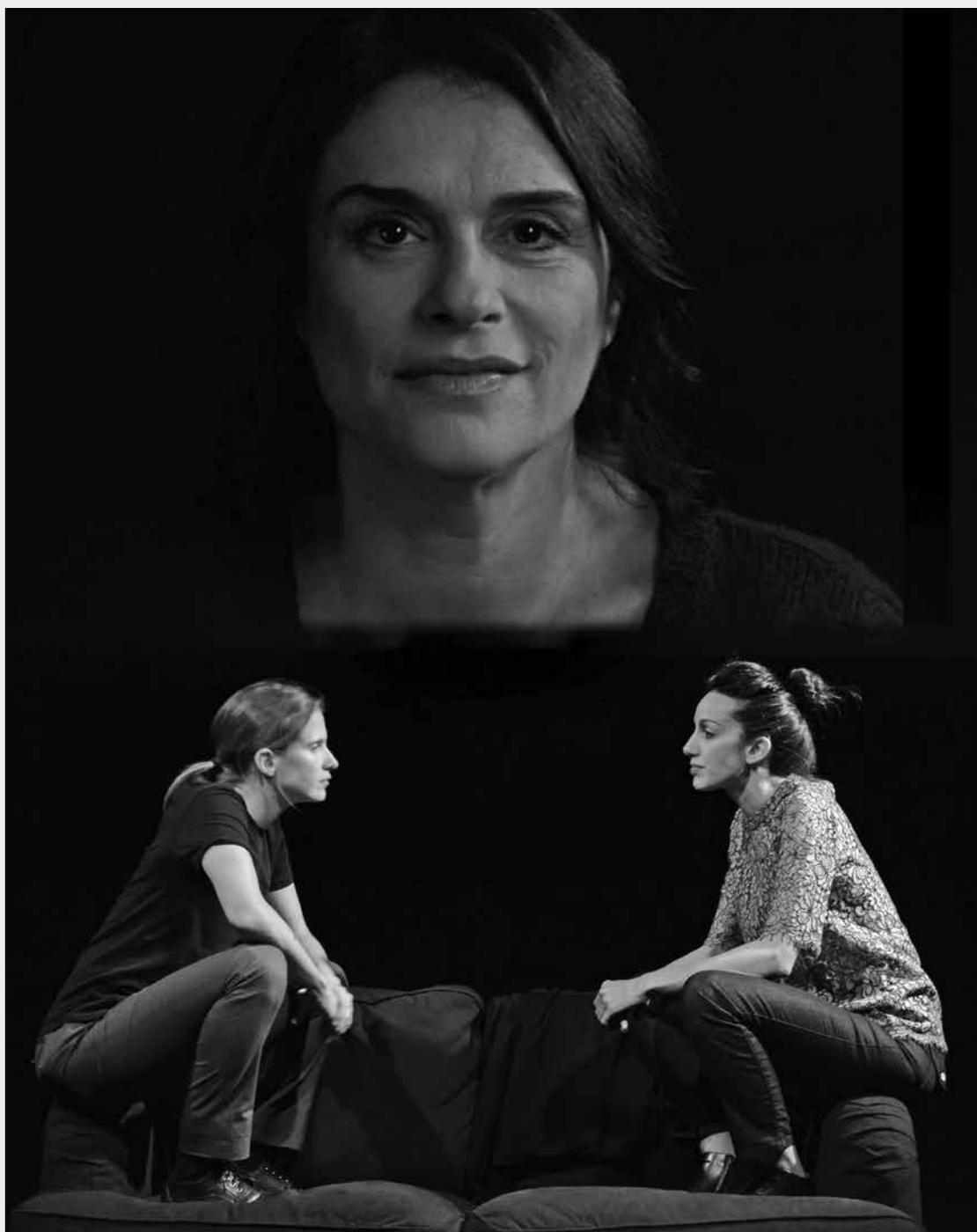
testi

STABAT MATER

Trilogia sull'identità - Capitolo II

di **Livia Ferracchiati**

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2017



«Le ho mai raccontato le conversazioni che io e mia madre tenevamo a quattrocchi quando non avevo ancora l'età per andare a scuola? Durante i cinque anni in cui trascorremmo tutte le giornate da soli, ritengo che abbiamo affrontato qualsiasi argomento conosciuto. - Chiacchierando con Alex, - raccontava a mio padre quando rientrava esausto la sera, - io riesco a stirare per un intero pomeriggio senza neppure accorgermi del passare del tempo. E tenga presente, avevo solo quattro anni». (*Lamento di Portnoy*, Philip Roth)

PERSONAGGI

Andrea, un uomo in un corpo di femmina e anche uno scrittore.

Fidanzata, una donna che aveva tutta un'altra progettualità, si chiama Stella e nel testo non viene mai detto.

Psicologa, una donna in bilico tra i ruoli dell'analisi, si chiama Chiara e nel testo non viene mai detto.

Madre, è la madre di Andrea, è onnipresente e il cordone ombelicale mai spezzato la mantiene indissolubilmente legata al figlio.

Le vicende con la fidanzata si snodano, più o meno, in quattro anni. Le vicende con la psicologa si snodano, più o meno, in due anni. Lo spazio non deve essere necessariamente realistico. I personaggi, più che agire, attendono. La madre sarà sempre presente in ogni scena, sarà sempre ingombrante.

N.B. Andrea è un uomo transgender¹, come modernamente e tecnicamente chiamiamo questo fenomeno, ossia è un uomo con due seni e una vagina, ma il fuoco della storia è un altro.

SCENA 1: MI GIRANO I COGLIONI PERCHÉ OVVERO IL PENSIERO ELEMENTARE N. 1

Andrea è seduto davanti al suo computer portatile, sente l'umidità appiccicarsi alla pelle, suda, malgrado indossi solamente i boxer. Su un'altra sedia, usata come fosse un armadio, ci sono gli altri vestiti e una canotta contenitiva².

ANDREA - Pensiero Elementare n. 1. Mi girano i coglioni perché ho caldo, mi fa male la pancia, lì dove di solito sento muoversi i muscoli quando mi eccito, negli addominali bassi, bassissimi, forse interni, quelli sul fronte del muscolo pubo-coccigeo, parola imparata mezz'ora fa, su Wikipedia, di fatto, questo mal di pancia mi impedisce l'eccitazione, mi riduce la virilità, odio questo mal di pancia e nutro verso di esso, un livore, latente, da circa sedici anni e mezzo, registro una sensazione sgradevole per via del sangue, che esce dalla vagina, copiosamente, quella specie di caldo umido dovuto al flusso mestruale, percezione di pericolo imminente, il sangue potrebbe uscire dagli angoli dell'assorbente, macchiare il cuscino, sporcare tutto, anche i miei boxer. Dio cane.

Trovo un leggero sollievo nel dire le parole: "dio cane". Aver scritto che trovo sollievo nel dire le parole "dio cane" mi fa sorridere. Aver detto tre volte le parole "dio cane" mi fa sentire in colpa. Si può avere il ciclo con i boxer? Sudo. Sudo anche sotto le pieghe del seno. Sudare lì mi dà alla testa. Vorrei bestemmiare di nuovo, ma temo una reazione divina e intanto mi passo i pollici sotto ai seni per asciugare il sudore. Mi rendo conto che questa storia di umori e sudori fa schifo. Squilla il telefono.

La Locandina

STABAT MATER, scritto e diretto da Livia Ferracchiati. Dramaturg Greta Cappelletti. Scene di Lucia Menegazzo. Costumi di Laura Dondi. Luci di Giacomo Maretelli Priorelli. Suono di Giacomo Agnifili. Con Chiara Leoncini, Alice Raffaelli, Stella Piccioni e la partecipazione video di Laura Marinoni. Prod. Centro Teatrale MaMiMò, REGGIO EMILIA - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

Lo spettacolo ha debuttato a Venezia, Biennale Teatro 2017 per il 45° Festival Internazionale del Teatro, il 4 agosto 2017. Le successive tappe della tournée sono: 31 ottobre-25 novembre, Caos Centro Arti Opificio Siri, Terni; 11-14 gennaio, Piccolo Teatro Orologio, Reggio Emilia; 13-15 aprile, Teatro Quarticciolo, Roma; 16-20 aprile, Ridotto del Teatro Morlacchi, Perugia; 5-7 maggio, Teatro Elfo Puccini, Milano.

La madre è un grande volto in primissimo piano, è bella, enorme, presente, anche se geograficamente lontana.

È MIA MADRE. Non risponderò a MIA MADRE. Non ora. (*Andrea rifiuta la chiamata*) A meno che non voglia sapere, a meno che non voglia sentirselo dire, perché ora potrei, potrei dirglielo, mamma, vuoi sentirtelo dire? Vuoi rimanere stretta a me, da un dolore che TRAFIGGE? No, non vuoi. Non lo vuoi sapere. Non lo vuoi sentire. (*Gli occhi di Andrea si riempiono di lacrime indesiderate e poi scivolano giù per le guance senza che lui ne tragga alcun giovamento*) Allora. Mi faccio un rum e cola. Poi, forse, vedo un porno. No, vedere un porno mi farebbe male. Torno al rum e cola. Più rum che cola. (*Squilla di nuovo il cellulare. Andrea lo fissa a lungo, sospira, tira su col naso e prova a parlare per capire quanto la voce sia rotta*) Pronto? (*Schiarisce la voce e riprova*) Pronto? (*Forse la voce può andare*) Pronto?

MADRE - Che fai?

ANDREA - Niente.

MADRE - Hm. (*Silenzio*) Non dici niente?

ANDREA - Non so che dire.

MADRE - Perché non hai chiamato?

ANDREA - Non avevo visto l'ora.

MADRE - E cos'hai fatto fino adesso?

ANDREA - Niente.

MADRE - Niente... (*Pausa*) Allora, come va?

ANDREA - Tutto normale.

Andrea tira su col naso cercando di non farsi sentire.

MADRE - Sei raffreddata?

ANDREA - Sì.

MADRE - A luglio?

ANDREA - Sì.

Silenzio.

MADRE - Vabbeh, se non dici niente...

ANDREA - Che devo dire?

MADRE - Non lo so. Stai bene?

ANDREA - Sto bene. Dai, che mi vesto.

MADRE - Alle due e mezza del pomeriggio?

ANDREA - Sì.

MADRE - Ma hai pranzato?

ANDREA - Sì.
 MADRE - Non dire bugie.
 ANDREA - Non dico bugie.
 MADRE - Cos'hai mangiato?
 ANDREA - La pasta.
 MADRE - Che pasta?
 ANDREA - Col tuo sugo.
 MADRE - Ma se ieri mi avevi detto che l'avevi finito. *(Pausa)*
 ANDREA - Ho sbagliato.
 MADRE - Mi dici le bugie. *(Pausa)*
 ANDREA - Mamma, puoi farmi la cortesia di non rompermi i coglioni?
 MADRE - Non essere maleducata.
 ANDREA - Non dirmi cose stupide.

Silenzio.

MADRE - Va bene. Allora, ciao.
 ANDREA - Allora, ciao.

La madre mette giù.

ANDREA - Scherzavo. Pronto? *(Andrea ricompono il numero)* Pronto? *(La madre mette giù)* Scherzavo. Pronto? *(Andrea ricompono il numero)* Pronto? *(Andrea prova richiamare, la madre non risponde, allora le invia degli sms)*

SMS N. 1: Stupidissima madre, perché devi far incazzare a questo modo il frutto del tuo grembo per tanto immani cazzate? Non ti dico mai le bugie.

SMS N. 2: Non ho pranzato, chiedo venia e pietà.

SMS N. 3: Se quando provo a chiamare di nuovo non mi rispondi, quando torno a casa ti metto il telefono cellulare dietro la ruota posteriore della macchina e, in retro, te lo spacco.

La madre sorride. Invia un sms di risposta: «Buzzurra». Andrea, pacificato, si veste. Il volto della madre sembra un quadro, si muove a una velocità impercettibile per l'occhio e sarà presente in ogni scena.

SCENA 2: IL MAL DI SUSHI

Siamo nella casa in cui Andrea ormai convive con la fidanzata. Lui è seduto sul divano e fissa il pavimento, il suo sguardo cade esattamente a metà tra il suo piede destro e il suo piede sinistro. La fidanzata attende in piedi al centro della stanza con il cappotto in mano, indossa un bel vestito, sembrerebbe essersi fatta carina per uscire.

FIDANZATA - Possiamo uscire ora? Non volevamo mangiare sushi? È mezz'ora che stai lì seduto, che cos'hai? *(Pausa)* Allora? *(Pausa)*
 Quando fai così non so che fare. Beh? Mi rispondi? *(Pausa)*
 ANDREA - Ho chiuso col sesso.
 FIDANZATA - Perché?
 ANDREA - Non voglio più fare sesso.
 FIDANZATA - E non potremmo non fare sesso dopo il sushi?

Andrea la guarda poi si gira dall'altra parte.

ANDREA - Non scherzo, stavolta ho chiuso.

FIDANZATA - Lo dici ogni mese, sono gli estrogeni, il ciclo.
 ANDREA - No, non sono gli estrogeni, non è il ciclo. Sono io che ho chiuso col sesso. Non mi va più.
 FIDANZATA - Cosa?
 ANDREA - Di sentirmi inferiore.
 FIDANZATA - Non lo sei.
 ANDREA - Non devi mentirmi.
 FIDANZATA - Non ti mento.
 ANDREA - Non ti credo. *(Pausa)* Che poi non è questione di sentirsi inferiori, è che ormai siamo parenti. *(Pausa)* Per te sono tuo cugino.
 FIDANZATA - Per favore.
 ANDREA - Lasciamo stare. Cos'abbiamo fatto la prima volta che ci siamo visti?
 FIDANZATA - Ho pensato: "Finalmente è arrivato"...
 ANDREA - Sì, sì, finalmente è arrivato, ma cos'abbiamo fatto?
 FIDANZATA - L'amore ed è stato bellissimo.
 ANDREA - Ti ho penetrata?
 FIDANZATA - Forse no.
 ANDREA - Lo vedi?
 FIDANZATA - Forse un dito.
 ANDREA - Ti rendi conto?
 FIDANZATA - Dopo di più.
 ANDREA - I tuoi ex hanno infilato solo un dito la prima volta?
 FIDANZATA - Con te è stato più... intrigante.
 ANDREA - Più intrigante...
 FIDANZATA - A me è piaciuto molto il percorso intimo che abbiamo fatto insieme.
 ANDREA - Cos'era, un insegnamento universitario?
 FIDANZATA - Mi dispiace se non ti è piaciuto, io mi sono sentita accompagnata. *(Pausa)*
 ANDREA - Non me ne faccio una ragione: ho scritto persino *Il prosciutto* per te, te ne rendi conto? *(Pausa)* Siamo lontani dai tempi degli scalatori.
 FIDANZATA - Anche da quelli del prosciutto. *(Pausa)*
 ANDREA - Che significa: «Mi sono sentita accompagnata?»
 FIDANZATA - Semplicemente, ero stata abituata a un pene e non sapevo cosa fare.
 ANDREA - Semplicemente, certo. Persino... Coso, quello senza un pelo di barba, il grande scrittore, no? Come si chiama? Persino lui è stato in grado di prenderti e fare l'amore con te la prima volta, io no. Io sono stato lì sette ore prima di baciarti e tutta la notte ad accarezzarti. Non volevo spaventarti, capisci?
 FIDANZATA - Io, non lo so³ facevi tutto giusto i nostri baci sorprendenti quando mi fermavo tu mi chiedevi: «Che c'è?» e me lo chiedevi in quel modo, sapendolo. Io avrei fatto l'amore con te, con quel tuo corpo, altre cento, centocinquantamila volte. Era spazzante, ma andava bene. E mi sentivo accompagnata, rispettata.
 ANDREA - E ti rispettava. Ti rispettava talmente tanto che non sono riuscito a infilare il secondo dito nella tua vagina.
 FIDANZATA - Te lo ricordi in macchina? Io ero completamente nuda malgrado gli scalatori
 ANDREA - Ecco: una donna è nuda nella mia macchina e io che faccio?
 FIDANZATA - Ma poi ti sei sciolto.
 ANDREA - Ci ho messo quattro mesi. Non riesco nemmeno a ricordare cosa sia successo a letto tra di noi prima di allora, mi ricordo solo da Batman in avanti.

FIDANZATA - Basta, dai, pensa ad altro.
 ANDREA - No, voglio pensare a questo.
 FIDANZATA - Ok, niente sushi. Facciamo una pasta? Guardiamo un film?
 ANDREA - Ho detto che voglio pensare a questo.
 FIDANZATA - Ti torturi e ti deprimi, perché?
 ANDREA - Ti facevo tenerezza?
 FIDANZATA - No, mi eccitavi, non ero mai stata così bagnata, va bene?
 ANDREA - Cos'è che ti eccitava?
 FIDANZATA - Tu.
 ANDREA - Ah, ho capito: ti intrigava l'esperienza lesbo. *(Pausa)*
 FIDANZATA - Ma quanti anni hai? *(Silenzio)* Ero eccitata perché tu mi eccitavi.
 ANDREA - Come no. *(Pausa)*.
 FIDANZATA - Quando fai così mi ferisci.
 ANDREA - Ti ferisco?
 FIDANZATA - Sì.
 ANDREA - Io devo accettare che sono stato l'unico a non riuscire a sbatterti se non dopo quattro mesi e sei tu quella ferita?
 FIDANZATA - Tu non capisci che per me non sta tutto nel: "Tiro fuori il pene e te lo infilo nella vagina".
 ANDREA - Sai com'è?
 FIDANZATA - Com'è?
 ANDREA - A te piacciono i Weimaraner, ma io sono un Cavalier King.

La fidanzata chiude gli occhi.

FIDANZATA - Tu non sei un Cavalier King.
 ANDREA - Sì che sono un Cavalier King.
 FIDANZATA - Non paragonarti ai cani.
 ANDREA - Tu mi hai incontrato sulla tua strada mentre eri in cerca di un Weimaraner. Io ero incredibilmente tenero e buffo con le mie deformità, così ti sei innamorata di me, è impossibile non amare un Cavalier King, soprattutto se lo incontri da cucciolo.
 FIDANZATA - Non paragonarti ai cani.
 ANDREA - I fatti però non cambiano: tu cercavi un Weimaraner e così, ogni volta che andrai in un parco con me e vedrai il suo manto argentato penserai: perché ho scelto un Cavalier King?
 FIDANZATA - *(quasi sillabando)* Quando ti paragoni ai cani mi fai proprio incazzare.
 ANDREA - Poi finché tutto va bene, va bene, ma ci sono i momenti "no". Sarà allora che ritornerà fuori la tua smodata passione per i Weimaraner.
 FIDANZATA - Sai che c'è?
 ANDREA - Che c'è?
 FIDANZATA - Hai bisogno di stare da solo. Di accettare i tuoi limiti, quelli che per te sono dei limiti, perché per me vai benissimo così.
 ANDREA - Per te vado benissimo così.
 FIDANZATA - È quello che ho detto.
 ANDREA - Quindi i miei fianchi un po' burrosi ti piacciono come i fianchi di Coso, il tuo ex...
 FIDANZATA - Non ricominciare.
 ANDREA - Rispondi, è così?
 FIDANZATA - Non me ne frega niente dei tuoi fianchi.
 ANDREA - Lasciamo perdere.
 FIDANZATA - Perché non puoi essere felice per quello che hai? *(Pausa)*

ANDREA - La felicità dopo un po' mi annoia.
 FIDANZATA - A me piace, invece.
 ANDREA - Non è vero, annoia anche te. *(Pausa)*
 FIDANZATA - Ho sognato che eravamo in un bar con altre persone, io me ne andavo e tu nemmeno te ne accorgevi.

Silenzio.

ANDREA - Allora, quanto c'ho messo a diventare come uno dei tuoi ex a letto? *(Pausa)*
 FIDANZATA - Quattro mesi.
 ANDREA - Capisci? Quattro mesi per uscire dal bagno con Batman nelle mutande. *(Silenzio)* Che poi è diverso da quello vero, no? *(Pausa brevissima, in cui sentiamo riemergere la vergogna di Andrea che esita per un attimo, ma poi lo chiede)* Cosa si sente?
 FIDANZATA - Niente di diverso da quello che sento con te. *(Pausa)*
 ANDREA - E le pulsazioni?
 FIDANZATA - Che pulsazioni?
 ANDREA - Ho letto nei forum che alcune sentono le pulsazioni.
 FIDANZATA - Nei forum?
 ANDREA - Alcune sentono le pulsazioni e il getto.
 FIDANZATA - Perché fai queste ricerche cretine?
 ANDREA - Io non potrò mai sparare il mio seme dentro di te.
 FIDANZATA - Basta.
 ANDREA - Non eri una cultrice del membro? *(Silenzio)* Cosa ti piace dello sperma? *(Pausa)*
 FIDANZATA - Vuoi una classifica? *(Pausa)*
 ANDREA - Primo posto? *(Pausa)*
 FIDANZATA - Consistenza.

Andrea fa mezzo passo indietro, poi ristabilisce l'equilibrio.

ANDREA - Secondo?
 FIDANZATA - Non lo so.
 ANDREA - Cosa?
 FIDANZATA - Non lo so.
 ANDREA - E l'odore?
 FIDANZATA - Sei vigliacco.
 ANDREA - E il sapore?
 FIDANZATA - Non hai il coraggio.
 ANDREA - Di che? Io voglio solo sapere se la mia fidanzata ha o non ha mai ingoiato dello sperma.
 FIDANZATA - No, tu non vuoi sapere questo.
 ANDREA - Come posso pensare che tu non l'abbia fatto. L'hai ingoiato e ti eccitava, non è così?

Silenzio. Gli occhi di lei si inumidiscono.

ANDREA - Non è così?
 FIDANZATA - È questo che vuoi? *(Pausa)* Vuoi che sia io a lasciarti. *(Pausa)* Non è così?

Lei lo fissa a occhi sbarrati per non far uscire le lacrime che se ne fregano del trucco e scivolano lo stesso giù per le guance. Lui la guarda senza dire niente, prova meccanicamente ad avere un contatto fisico con lei, lo sente forzato, ma lo fa. Lei lo respinge.

SCENA 3: IL NINNI

Studio della psicologa.

Andrea va dalla psicologa da qualche mese, ogni due settimane circa. Di fatto non va per fare una terapia, va per ottenere il nullaosta per gli ormoni⁴. Lui vuole il nullaosta perché semmai decidesse di avere la barba, poi, potrebbe, tutto qui.

PSICOLOGA - È un bisogno regressivo di autorassicurazione, un bisogno legato alla fase orale. Com'è che lo chiamava?

ANDREA - "Ninni", era uno straccetto, ma io ciucciavo per piacere personale non per autorassicurazione.

PSICOLOGA - Anche un atto consolatorio provoca in parte del piacere, no?

ANDREA - Inumidivo con la saliva lo straccetto e lo strofinavo contro il naso mentre mi succhiavo il pollice destro. Era inimmaginabile per me addormentarmi senza aver succhiato il pollice, senza annusare il "Ninni". Il suo odore era soporifero e non capivo come gli adulti potessero farne a meno, mi sembrava un addormentarsi insapore. Questa storia del "Ninni" me la sono portata dietro fino agli otto anni, quando un dentista sentenziò che, se non avessi smesso di ciucciare, avrei dovuto mettere l'apparecchio per i denti, perché gli incisivi si stavano pericolosamente spostando in avanti. Mi crollò il mondo addosso, ma vedermi a immagine e somiglianza di Freddy Mercury mi convinse ad abbandonare quel vizio infame. Mia madre lo racconta ancora con orgoglio e dice sempre: «A sei anni è andata a dormire in camera sua e a otto ha smesso di ciucciare». Credo di aver smesso per vergogna. Percepivo lo straccetto come una perversione infantile e se prima ciucciavo liberamente davanti a tutti, già verso i sette anni cominciai a farlo di nascosto, negli angoli bui e mai davanti ai miei amichetti.

PSICOLOGA - Hm.

ANDREA - Ne avevo bisogno e allo stesso tempo mi sentivo un coglione, capisce?

PSICOLOGA - Hm. *(Pausa)*

ANDREA - Si sta appuntando la parola "coglione"?

PSICOLOGA - No, mi appuntavo una domanda.

ANDREA - Me la faccia, perché l'appunta e basta?

PSICOLOGA - Non volevo interromperla.

ANDREA - Non sia formale, insomma io e lei saremo più o meno coetanei, no? Avremo una visione sulla vita, tutto sommato, si può dire: "similare"?

PSICOLOGA - Come fa a dire questo?

ANDREA - Ho sbirciato la sua pagina Facebook.

PSICOLOGA - Non dovrebbe farlo.

ANDREA - Lei non può sbirciare la mia, ma io posso sbirciare la sua.

PSICOLOGA - E cosa ha capito di me?

ANDREA - È una donna appassionata, a volte New Age, ma rispettabile.

PSICOLOGA - New Age?

ANDREA - Sì, gli animali, lo yoga, la meditazione trascendentale o come si chiama.

PSICOLOGA - È scientifico.

ANDREA - Certo. *(Pausa)*

PSICOLOGA - Mi diceva del "Ninni"? *(Pausa)*

ANDREA - Ma lei si annoia? Perché mi sento ferito quando mi accorgo che si annoia.

PSICOLOGA - Ferito?

ANDREA - Sì, ferito.

PSICOLOGA - Beh, mi spiace, non era mia intenzione ferirla. *(Pausa)*

ANDREA - Scherzavo, non ci avrà mica creduto? Ma chi viene qui di solito? Qualche ritardato?

La psicologa lo fissa senza dire una parola.

ANDREA - Il "Ninni": tempo dopo, avrò avuto quindici anni, ero steso sul letto con mia madre, fino a quell'età ancora lo facevo.

Non lo sentivo come un disagio, non avevo la sensazione di stare addosso a qualcuno di estraneo, era come se fossimo un tutt'uno, mi spiego?

PSICOLOGA - E la sua compagna cosa dice di sua madre?

ANDREA - Forse la reputa\

PSICOLOGA - Troppo presente?

ANDREA - Sì, forse sì.

PSICOLOGA - Dev'essere difficile.

ANDREA - Cosa?

PSICOLOGA - Dev'essere difficile dividerla con un'altra donna. Come vi siete conosciuti?

ANDREA - Con mia madre? *(Pausa)*

PSICOLOGA - Lei frappono sempre l'ironia tra quello che sente e quello che dice, piange mai? *(Micro-pausa)* Pianga, le farebbe bene.

Andrea vorrebbe ridere, ma lo reprime.

ANDREA - Ci siamo conosciuti nella libreria dove lavorava. Stiamo parlando di un anno e mezzo fa, credo.

PSICOLOGA - La sua compagna lavora ancora lì?

ANDREA - No, ora è ricercatrice universitaria, ramo cinema.

PSICOLOGA - Chi dei due ha fatto il primo passo?

ANDREA - Non io. *(Pausa)*

PSICOLOGA - Sa dare un senso a questo suo non agire?

ANDREA - Non lo so, avrò paura del rifiuto\ Che significa: «Sa dare un senso a questo suo non agire»?

PSICOLOGA - Lei non agisce mai.

ANDREA - Non è vero.

PSICOLOGA - Chi ha parlato per primo all'altro tra lei e la sua compagna?

ANDREA - Lei, ma io le ho chiesto l'amicizia, su Facebook, poi chat.

PSICOLOGA - Poi chat...

ANDREA - Io agisco per via indiretta, cerco di far accadere le cose, capisce? Ci si impiegano anni, molti più anni di quanti ce ne vorrebbero se uno fosse un po' più diretto, ma poi le cose accadono e quando accadono\

PSICOLOGA - Consideri pure che non sappiamo quanto manca alla fine.

ANDREA - Alla fine?

PSICOLOGA - Alla morte.

La psicologa vorrebbe ridere, ma lo reprime.

ANDREA - Comunque l'ho invitata a uscire.

PSICOLOGA - Tutto sommato perché eravate in una chat.

ANDREA - Tutto sommato perché eravamo in una chat, ma poi l'ho invitata a uscire, no?

PSICOLOGA - Sente spesso sua madre?

ANDREA - Ci sentiamo al telefono.

PSICOLOGA - Quanto spesso?
 ANDREA - Stiamo allentando. Direi, due o tre volte.
 PSICOLOGA - A settimana?
 ANDREA - Al giorno. *(Pausa)*
 PSICOLOGA - La chiama lei o è sua madre a telefonare?
 ANDREA - Dipende.
 PSICOLOGA - Sua madre chiama anche quando c'è la sua compagna?
 ANDREA - A volte.
 PSICOLOGA - E le risponde?
 ANDREA - Beh, sì, perché non dovrei?
 PSICOLOGA - Lei è un grave caso di non superamento del complesso edipico.
 ANDREA - Ma via, non crederemo ancora a queste stronzate?

Silenzio.

PSICOLOGA - Ha, per caso, mai visto una foto di sua madre da giovane?
 ANDREA - Sì.
 PSICOLOGA - Ha, per caso, mai pensato che sua madre fosse attraente o bella?
 ANDREA - Sì.
 PSICOLOGA - Ha, per caso, mai, anche solo per un attimo, creduto che se non fosse stata sua madre avrebbe messo a ferro e fuoco l'universo per averla?
 ANDREA - Forse.
 PSICOLOGA - Forse?
 ANDREA - Va bene, sì. Solo per un attimo però.
 PSICOLOGA - Ecco, bene, solo per un attimo. E, ultima questione, ha mai sognato una donna con la quale magari stesse, non so, giacendo e che si è trasformata in sua madre oppure che, d'improvviso, è stato impossibile vederne il volto? Se sì, sa dare un senso a tutto questo?
 ANDREA - La smetta, la smetta. Va bene: il complesso edipico ha ancora una sua stringente attualità.
 PSICOLOGA - Molto bene. Il "Ninni"?
 ANDREA - Avevo la faccia sul braccio di mia madre, mi sa che ero addormentato, insomma, le ho per errore sbavato il braccio.
 PSICOLOGA - E?
 ANDREA - E ho riconosciuto l'odore: era lo stesso odore del "Ninni". L'odore del "Ninni" è l'odore della pelle di mia madre, la fragranza in grado di sopirmi e di rendermi felice è mia madre.
 PSICOLOGA - *(appuntando)* Ninni - fragranza - ma\ ANDREA e PSICOLOGA - \dre.
 PSICOLOGA - Mi prende in giro? *(Pausa)*
 ANDREA - Il nostro era un rapporto simbiotico.
 PSICOLOGA - Era?
 ANDREA - Sì è allentato. Il cordone ombelicale si sta strappando, è ancora attaccato solo per qualche sottile filamento.
 PSICOLOGA - E suo padre?
 ANDREA - Beh, c'era anche lui. Credo sul divano, nell'altra stanza.

SCENA 4: LA TUTA

*Andrea torna a casa.
 La fidanzata indossa la tuta e sta leggendo il giornale sul divano.
 Temporalmente siamo tre mesi prima del "Mal di sushi".*

FIDANZATA - Quando passi vicino all'interruttore puoi accendere la luce?

Andrea guarda la fidanzata che legge il giornale, avanza di qualche passo, poi si blocca e, comunque, non accende la luce.

ANDREA - Dio mio... *(Andrea continua a fissare la fidanzata, sente come un malessere, come un'insofferenza, come un fastidio)* Dio mio...

La fidanzata non ha nemmeno voglia di voltarsi a guardare, sente come un malessere, come un'insofferenza, come un fastidio. Alla fine, svogliatamente, si gira e svogliatamente domanda.

FIDANZATA - Che c'è?

ANDREA - Dimmi perché.

FIDANZATA - Cosa?

ANDREA - Dimmi perché indossi la tuta?

FIDANZATA - Perché sto comoda. *(Pausa)*

ANDREA - Ti prego, togliila.

FIDANZATA - No.

Andrea la guarda ancora, fermo sul posto, scuote la testa e va a sedersi sul divano vicino alla fidanzata. Prende tra due dita la stoffa della tuta, la lascia ricadere su se stessa con disgusto.

ANDREA - La tuta è la tomba dei sensi.

FIDANZATA - Hm.

ANDREA - Tu non capisci la gravità della tuta.

FIDANZATA - La gravità della tuta.

ANDREA - Sì, la gravità della tuta. Tu con la tuta ci fai del male. *(Pausa)* La tuta è la metafora della fine. *(Pausa)* Un tempo ti facevi carina per me, poi ti facevi carina per te stessa, mi è stato bene anche quando ti facevi carina per gli altri, poi però hai iniziato a metterti la tuta in casa.

FIDANZATA - Hm.

ANDREA - Io non riesco a metterla la tuta, mi fa schifo.

FIDANZATA - Tu vuoi litigare.

ANDREA - No, io ti voglio salvare, io ci voglio salvare.

Andrea dà uno schiaffo sulla coscia della fidanzata, lo fa in modo del tutto puerile, comunque calibrato. La fidanzata risponde al colpo, lo fa come le viene, in ogni caso, in modo sicuramente non calibrato, violento. Inizia così una colluttazione dove Andrea ha la peggio, si butta a terra.

ANDREA - Non farmi del male. *(Lei gli va addosso)* Perché metti la tuta? Perché metti la tuta? Tu hai voluto convivere con me solo per poi mettere la tuta, perché sei malvagia. Malvagia!

Andrea si ritrova sopra la fidanzata, è un corpo a corpo.

FIDANZATA - Non mi interessa essere sexy, anzi, ascoltami bene: non mi interessa se tu mi trovi sexy.

ANDREA - Ed è questo il dramma. Le altre coppie, alla nostra età, si seducono, e tu che fai?

*La fidanzata riesce a ribaltarla e a salire sopra di lui.
 Andrea vorrebbe parlare.*

FIDANZATA - Le altre coppie, alla nostra età, litigano per i mutui, per i banchetti nuziali e per i figli. Ecco, per esempio, io lo vorrei pure un figlio con te, ma guardati... *(Andrea fa per dire qualcosa)* Zitto. Io sono pronta. Tutto il mio corpo è proteso alla procreazione, lo vedi? *(Andrea fa di nuovo per dire qualcosa)* Zitto, il mio orologio biologico... ruggisce maternità

ANDREA - Ruggisce?

FIDANZATA - Sì, ruggisce.

Andrea cerca di prendere in mano la ciabatta sinistra della fidanzata.

FIDANZATA - Zitto. Io vorrei una famiglia, mi piace l'idea di bambini al parco, di merende, di cane e giardino, la normalità. Ecco, io vorrei la normalità, tu no?

ANDREA - Sì, la voglio la normalità.

FIDANZATA - Bene.

ANDREA - Ma non voglio una moglie in cotone misto acrilico.

FIDANZATA - E io non voglio un marito di cinque anni. *(Pausa)*

ANDREA - Sai cosa mi fa più schifo della tuta? *(Pausa)* Le ciabatte, come sono volgari le ciabatte, marroni o colorate, pelose, nido d'acari e d'orrore. Siamo in crisi, per questo vuoi dei figli.

FIDANZATA - *(si alza in piedi)* Guardami: io sono anche così. Ho voglia di stare comoda, di essere sciatta, lo puoi accettare?

ANDREA - No.

FIDANZATA - E invece devi: io voglio la tuta, le ciabatte e i capelli sporchi.

ANDREA - No, i capelli sporchi no.

FIDANZATA - Unti.

Andrea è ormai steso a terra, si lamenta, quasi rantola, insomma fa il buffone.

ANDREA - Tu mi vuoi uccidere. *(Rantola)*

FIDANZATA - Li vuoi dei figli? *(Andrea rantola. Alla fidanzata sfugge un sorriso)* Li vuoi dei figli?

ANDREA - Io li vorrei pure dei figli, però non so se li voglio con una donna che indossa la tuta. E se fosse genetico? E se poi pure loro indossassero una tuta? Cosa saremmo? Una famiglia o una polisportiva? Io sarei un gran padre, darei un rene per avermi come padre. Credo che se si spargesse la voce tra i non nati ci sarebbero guerre fratricide tra i miei figli. Perché io ho un occhio, ho un'acutezza per la vita che gli risparmierebbe metà degli sbattimenti, degli smarrimenti. Io decodificherei la vita per loro, perciò, me ne rendo conto solo ora, questi figli mi vogliono solo per convenienza, non per affetto. Ecco cosa mi infastidisce di loro: questo senso dell'arrivismo, questo plusvalore dell'affetto e, infine, questo *modus operandi* capitalistico. E soprattutto: se somigliasse a quell'altro? E se quell'altro fosse uno che indossa la tuta?

La fidanzata lo guarda, immobile.

FIDANZATA - Cosa dice la psicologa di questa tua inabilità alla crescita?

ANDREA - Inabilità?

FIDANZATA - Sì, inabilità, di questo tuo handicap nel maturare.

ANDREA - Io non ho nessuna inabilità alla crescita.

FIDANZATA - Perché non gliene parli?

ANDREA - Non ho nessun handicap nel maturare.

FIDANZATA - Nel senso, le dai dei soldi, no? Ecco, allora lascia che ti aiuti.

ANDREA - Io non ho bisogno di aiuto, io ci vado per esperire situazioni.

FIDANZATA - Come no.

ANDREA - E per ottenere il nullaosta per gli ormoni, ma quello ormai ce l'ho già da sei mesi.

FIDANZATA - Smetti di andarci e di buttare i tuoi soldi.

ANDREA - Tu non capisci.

Lo fissa in silenzio.

FIDANZATA - Allora, li vuoi dei figli sì o no?

ANDREA - Con te?

FIDANZATA - Sì, con me.

ANDREA - Non lo... sì.

FIDANZATA - Non lo sai. Tu non li vuoi.

ANDREA - Magari non ora.

FIDANZATA - Beh, io li vorrò.

ANDREA - Quando?

FIDANZATA - A breve. *(Pausa)*

ANDREA - A breve, quanto?

FIDANZATA - Smettila.

ANDREA - Il travaglio può durare giorni, mesi, si prova dolore, c'è la dilatazione. Un corpo estraneo cresce dentro di te e poi ti escono le viscere, si sente l'odore dell'inferno e arrivano i dottori, ti manipolano l'endometrio, te lo raschiano, esce del sangue, lo tirano fuori per il cordone ombelicale e poi si affaccia questo... questo...

FIDANZATA - Bambino?

ANDREA - Bambino... tutto sporco, tutto rosso\

FIDANZATA - Vuoi essere padre?

ANDREA - Sì, certo.

FIDANZATA - Allora sappilo: io avrò la tuta.

ANDREA - Non ogni giorno, ti supplico.

FIDANZATA - Non ogni giorno, ma ogni giorno che lo vorrò, sì.

ANDREA - Dio mio...

FIDANZATA - E poi voglio un'altra cosa\

ANDREA - Cosa?

FIDANZATA - Che tu stia dentro con me.

ANDREA - Dove?

FIDANZATA - In sala parto.

ANDREA - Sverrò.

FIDANZATA - Pazienza.

ANDREA - Come pazienza?

FIDANZATA - Pazienza.

SCENA 5: LO STRAPPO

Studio della psicologa.

PSICOLOGA - Dà un valore negativo alla passività, quindi?

ANDREA - No.

PSICOLOGA - Sinceramente.

ANDREA - No.

PSICOLOGA - Si ritiene un maschio medio?

ANDREA - A volte.

PSICOLOGA - Malgrado lei sia molto intelligente.
 ANDREA - Che poi è l'unico motivo per cui sono ancora vivo e l'unica ragione per cui potrei ammazzarmi. So che deve dirlo per farmi sentire gratificato, ma io lo sono davvero.
 PSICOLOGA - Cosa?
 ANDREA - Intelligente.
 PSICOLOGA - Come mai ritiene la passività negativa in un rapporto sessuale?
 ANDREA - Nel rapporto sessuale il vero dominio sta proprio nella passività della donna. È lei che comanda, basta che gema in modo un po' diverso perché tutto si fermi, no? Le donne sono belle, anche quando fanno la cosa più turpe.
 PSICOLOGA - La cosa più turpe. Che cos'è la cosa più turpe?
 ANDREA - Anche i suoni... Noi uomini ansimiamo come degli orsi, cos'è? Un grugnito? Le donne, invece... l'ansimare delle donne è molto eccitante, una sorta di composizione sonora, una sinfonia, è d'accordo con me?
 PSICOLOGA - Ma a lei cosa piace sessualmente?
 ANDREA - In che senso?
 PSICOLOGA - Una cosa che le piace, anzi la cosa che le piace di più?
 ANDREA - Beh.
 PSICOLOGA - Non si faccia problemi.
 ANDREA - No.
 PSICOLOGA - Non se la sente? Se non se la sente, non insisto.
 ANDREA - Beh... diverse cose. Di più, forse, di più in assoluto: sesso orale.
 PSICOLOGA - Il sesso orale. Come mai?
 ANDREA - Beh, perché... per la testa.
 PSICOLOGA - Per la testa?
 ANDREA - Sì, per il piacere e la testa.
 PSICOLOGA - Cioè?
 ANDREA - Tenerle la testa, le labbra che succh\ e poi la testa\ è stupido? (*Micro-pausa*)
 PSICOLOGA - No.
 ANDREA - La prima volta che ho fatto sesso con la mia compagna, ecco, non abbiamo fatto quasi niente, perché io avevo paura di spaventarla, di fare la cosa sbagliata, capisce? Poi, sì, c'è il mio disagio\
 PSICOLOGA - Certo, ed è stato difficile?
 ANDREA - Il fatto che fossimo in macchina non ha aiutato, insomma c'erano anche delle persone che passavano, a dirla tutta, scalavano.
 PSICOLOGA - Scalavano?
 ANDREA - Sì, eravamo vicino a una parete e degli scalatori scalavano.
 PSICOLOGA - E perché eravate lì?
 ANDREA - Perché non sapevamo dove andare, eravamo clandestini, reciprocamente impegnati con altre persone. Erano pochi mesi dopo la chiacchierata in chat, ricorda?
 PSICOLOGA - Certo, quella dove lei non ha fatto il primo passo. Chi ha baciato chi davanti agli scalatori?
 ANDREA - Forse io, no, forse lei, forse io? No, no, lei.
 PSICOLOGA - Lei.
 ANDREA - Lei, ma probabilmente solo perché ha le labbra più carnose, magari è semplicemente arrivata prima. Sa, sporgendosi...

La psicologa fissa Andrea, ma rimane in silenzio.

ANDREA - Possiamo parlare della mia infanzia ora? (*Pausa*)

PSICOLOGA - Mi diceva del rapporto con sua madre, le sono venuti in mente altri episodi?
 ANDREA - Le imitazioni, mi ero specializzato nelle imitazioni. Imitavo i vicini, i parenti, la gente che incontravamo in giro e lei rideva a crepapelle, per me era bellissimo farla ridere. Insomma, eravamo così felici, io e mia madre c'amavamo. Non so come sia successo: a un certo punto abbiamo smesso di parlare la stessa lingua. La torre di Babele è\ Ma mi sta seguendo? (*Pausa*)
 PSICOLOGA - Lei è come un bambino che vuole giocare senza sposare nessun regolamento, un po' perché tutti i regolamenti la escludono e un po' perché, a forza di starne fuori, non sa più starne dentro. (*Pausa*)
 ANDREA - Molto bella. Dieci punti per questa.
 PSICOLOGA - Lei si rifiuta di crescere, perché ha paura.
 ANDREA - Ecco.
 PSICOLOGA - Sa, si cresce anche deludendo i genitori, è necessario. Avrebbe bisogno di prendere sua madre e di guardarla negli occhi. (*Pausa*)
 ANDREA - E insomma è crollata la torre di Babele, dicevo.
 PSICOLOGA - Perché non lo dice a sua madre? (*Pausa*)
 ANDREA - Perché quando la guardo negli occhi mi dico: come posso essere stato nove mesi là dentro e non aver assorbito niente di lei?
 PSICOLOGA - No, non è per questo. (*Pausa*)
 ANDREA - So quando c'è stato il primo strappo.
 PSICOLOGA - Quando?
 ANDREA - Aveva saputo da mio padre\ sì, ok, non agisco mai\ che mi piacciono le donne. Io ero dietro di lei, in cucina, e lei era di spalle, non voleva guardarmi. Mi sembrava di esserle estraneo. Allora sono andato in camera mia e lei, poco dopo, mi ha portato una spremuta di arance. Da lì in poi si è sempre sentita in dovere di fare la madre che mi ama, piuttosto che esserlo o almeno così è parso a me. Adesso capisce perché ho paura di dirglielo?

La psicologa guarda Andrea e, per la prima volta, le sembra di intuire chi è.

SCENA 6: BATMAN

Monocale di Andrea.

Andrea prepara la cena, apparecchia.

FIDANZATA - Permesso?

ANDREA - Ciao.

FIDANZATA - Ciao.

Andrea sistema forchetta e coltello con grande cura.

FIDANZATA - Nemmeno mi guardi?

ANDREA - Un attimo, sto facendo più cose insieme.

FIDANZATA - Stai mettendo la forchetta insieme al coltello?

ANDREA - E sto cucinando dell'ottimo petto di pollo.

FIDANZATA - Petto di pollo.

ANDREA - Per il pesce sono arrivato tardi, ma alla griglia viene croccantino, davvero delizioso.

FIDANZATA - Ho preso un Gewürztraminer.

ANDREA - Non lo sai pronunciare però. (*Pausa*)

FIDANZATA - I calici?

ANDREA - Rotti.

FIDANZATA - Rotti. Quindi?

ANDREA - Bicchieri della Nutella. Se vuoi tu puoi prendere Titti.

FIDANZATA - È da un po' che penso di dirtelo e sì, forse dovresti cambiare i bicchieri, cambiare i mobili, Ikea... cambiare la casa. (Pausa)

ANDREA - Perché?

FIDANZATA - Perché sembra la casa di un dodicenne.

ANDREA - Perché?

FIDANZATA - Perché ci sono poster di calciatori, libri a terra, vicino a pile di film e uno skateboard, su cui peraltro non sai andare.

ANDREA - Ma molto bello, arreda.

FIDANZATA - Magari possiamo andare a vivere insieme. (Pausa)

ANDREA - Sì, perché no? Che è arrivato il nuovo Batman ⁵, te l'ho detto? Lo vuoi vedere?

FIDANZATA - Sì, perché no?

ANDREA - «Sì, perché no?», nel senso che vuoi vedere il nuovo Batman? (Pausa)

FIDANZATA - Sì, lo voglio vedere.

ANDREA - E come faccio a fartelo vedere? Mica lo posso portare qui, così, in mano...

FIDANZATA - No, certo, no.

ANDREA - E quindi?

FIDANZATA - Mettilo.

ANDREA - Senza un perché?

FIDANZATA - Vabbeh, poi vediamo.

ANDREA - Ok.

FIDANZATA - «Perché no» sarebbe la tua risposta al se andremo a vivere insieme? (Pausa)

ANDREA - Ma perché me lo chiedi?

FIDANZATA - Sto cercando un coinquilino per smezzare l'affitto, ma che domande fai?

ANDREA - E che diranno i tuoi?

FIDANZATA - Mia madre berrà tre bicchieri di vino rosso di seguito, mio padre innaffierà compulsivamente i pomodori. (Pausa)

ANDREA - Lo faremo. (Pausa)

FIDANZATA - Mi piace quando dici le cose in modo diretto.

ANDREA - Perché?

FIDANZATA - Perché diventano reali.

Le porge il bicchiere.

ANDREA - Pensa se ora avessimo qui un Weimaraner. Gewürztraminer con Weimaraner.

FIDANZATA - Non ricominciare.

ANDREA - Non ho intenzione di nominare Coso, il tuo ex, stai tranquilla.

FIDANZATA - Grazie.

ANDREA - Solo che dio non c'è.

FIDANZATA - Che vuoi dire?

ANDREA - Ho letto una recensione sul suo nuovo libro.

FIDANZATA - Ah.

ANDREA - Eh...

FIDANZATA - Beh?

ANDREA - Beh... dio non c'è.

FIDANZATA - Nel senso che ne parlano bene?

ANDREA - Sembra abbiano scoperto il nuovo Philip Roth, il nuovo Wallace, ma che dico? Coso sembra il nuovo Joyce, anzi, Coso è il nuovo Omero.

FIDANZATA - Non l'abbiamo letto, magari è un bel libro.

ANDREA - E pensare che non ha contenuti. E ti anticipo: no, non è perché ce l'ho con lui. Il successo di pubblico di cui tutti parlano, dev'essere evidentemente un'allucinazione collettiva.

FIDANZATA - Hm.

ANDREA - Non è invidia, lo sai. Anche io sto pubblicando, anche io ho buoni riscontri. Solo che io ho talento, mentre lui... sa venderci. (Silenzio. Andrea sembra aver concluso, ma riprende) Finge di avere cose da dire. È insopportabile, no?

La fidanzata lo ascolta senza contraddirlo, sarebbe un passo falso, ma non lo conforta. Lui, allora, argomenta ancora.

ANDREA - Ho letto una sua intervista, di una banalità... Chi gli scrive le battute? Sono scritte male, come i suoi libri.

FIDANZATA - Che non abbiamo letto.

ANDREA - Che non abbiamo bisogno di leggere, perché noi le persone le inquadrriamo prima, molto prima di dover leggere i loro libri.

FIDANZATA - Dai, fammi vedere Batman.

ANDREA - Non penserai di distogliermi tirando fuori ad arte la faccenda-Batman?

FIDANZATA - No, non lo penso. È solo che...

ANDREA - Che?

FIDANZATA - (sottovoce) Che non ho le mutande. (Pausa)

ANDREA - Ok.

FIDANZATA - Ok. (Pausa)

ANDREA - E quelle calze?

FIDANZATA - Autoreggenti. (Pausa)

ANDREA - Ok.

FIDANZATA - Ok. (Pausa)

ANDREA - Ma non basta dire che sei senza mutande. Ok?

FIDANZATA - Ok.

La fidanzata si siede, scuote la testa. Andrea va a prendere Batman.

FIDANZATA - Quindi mangio bene il prosciutto?

ANDREA - Ah, l'hai letto?

FIDANZATA - Sembra quasi una poesia.

ANDREA - Non è una poesia. Vado a capo.

Andrea è tornato dal bagno, la sua posa è molto simile a quella di un calciatore che a bordo area compone la barriera della difesa durante una punizione. È teso, le sue mani sono sui genitali, a coprire le forme di Batman. Lungo silenzio. La fidanzata lo guarda con tenerezza.

FIDANZATA - Allora?

Si alza e cerca di togliergli le mani, lui non molla. Alla fine riesce a spostargliele e palpa la prorompente di Batman.

FIDANZATA - Ma è enorme?

ANDREA - Quando Coso si spogliava hai mai detto: «Ma è enorme?». Hai paura, eh?

FIDANZATA - Sì.

ANDREA - Sei preoccupata?

FIDANZATA - Sì.

ANDREA - Non preoccuparti, dopo un po' ne vorrai anche di più.

(Quella di Andrea è una sprezzatura, come nella danza classica, quando lo sforzo è enorme e il danzatore sorride come niente fosse)

Distrugge i preservativi. *(Pausa)* Senti, ma tu dici che è grande?

Troppo grande?

FIDANZATA - No, non credo, no.

ANDREA - Forse è anche un po', cioè la consistenza forse è troppo\

FIDANZATA - No.

ANDREA - Pensi che sono stupido, vero?

FIDANZATA - Sì.

La fidanzata lo bacia, prima sulle guance. Lui abbassa la testa, allora lei lo bacia sulla fronte. Lui esita, lei lo bacia di più. Alla fine lo convince, lo seduce, lui dimentica le sue miserie e spinge lei fino al tavolo. Andrea fa sedere la fidanzata sul tavolo, la spoglia parzialmente. La passione va, ma suona il cellulare di Andrea.

FIDANZATA - Non rispondere.

ANDREA - È mia madre.

FIDANZATA - Non rispondere.

ANDREA - Non posso, oggi ho provato a chiamarla e\ *(La fidanzata non lo lascia andare)* No, aspetta. Davvero. Magari è successo qualcosa.

FIDANZATA - Non credo.

ANDREA - Sul serio, è strano che mia madre non risponda.

FIDANZATA - Sarà il solito ricatto, no?

ANDREA - No, magari ha bisogno di qualcosa\

La fidanzata serra le gambe attorno a lui, il cellulare sembra suonare più forte. Andrea non resiste, si sposta, mette Batman nei pantaloni e risponde.

FIDANZATA - Non è possibile.

ANDREA - Pronto, mamma? Perché non mi hai risposto oggi?

FIDANZATA - Davvero, non è possibile.

ANDREA - *(alla fidanzata)* Per favore... *(alla madre)* Ah, l'avevi lasciato a casa. Sto a cena con lei, tu?

FIDANZATA - *(a bassa voce)* Vedi, purtroppo, non è successo niente di grave.

Andrea guarda la fidanzata.

ANDREA - *(alla madre)* Cosa? Sì, sto a cena con lei. Sì, bene... allora, ciao.

FIDANZATA - Tutto qui?

ANDREA - Non so cosa dirle.

La fidanzata guarda Andrea, breve silenzio. La fidanzata fa un lungo e profondo respiro.

FIDANZATA - *(suggerendo ad Andrea)* Che hai fatto oggi? Io ho fatto una passeggiata.

ANDREA - Che hai fatto oggi? Io ho fatto una passeggiata. Ah, sei stata dalla zia?

FIDANZATA - *(suggerendo)* Come sta la zia?

ANDREA - Come sta la zia? *(Pausa)* Beh, salutamela.

AUTOPRESENTAZIONE

Andrea, ovvero dell'identità in transizione e della parola come strumento di libertà

La mia formazione è quella di regista e per me la regia è un'altra fase della scrittura, oltre che un lavoro di *équipe* con gli autori dei diversi reparti (*light designer*, scenografa, costumista, coreografa e anche con la dramaturg di scena). Il testo nasce insieme alle drammaturgie degli altri linguaggi scenici e insieme al lavoro con gli attori (interpreti e non esecutori), attori che non sono sostituibili, perché la parola nasce con loro e viene verificata attraverso di loro. Esiste un momento in cui, ovviamente, metto in fila i materiali, li produco e li formalizzo, ma per me alla base del teatro c'è la ricerca di una parola tridimensionale.

Stabat Mater è nato così, in un continuo scambio con la concretezza della scena. Per questo lavoro c'è stata un'indagine molto approfondita intorno al tema dell'identità di genere. Non me la sento di dire che ho intervistato delle persone, perché nella maggior parte dei casi non ho nemmeno usato il registratore e, per rispetto della generosità dell'interlocutore, nemmeno preso appunti, piuttosto ho cercato di metabolizzare le diverse e soggettive esperienze di ognuno. Se fosse una ricerca antropologica, sarebbe una ricerca antropologica sentimentale. In un secondo momento questo materiale si è trasformato nelle prime bozze delle scene e in strutture improvvisative da sviluppare con gli attori e la dramaturg di scena. La scrittura registica, poi, si è sovrapposta a quella del testo, nella direzione dell'attore, soprattutto, ricercando l'elemento più scontato, ma il più complesso da ricreare: la credibilità. Anche per questo faccio spesso uso di microfoni, per ricreare l'intimità delle relazioni.

La *Trilogia sull'identità* firmata dalla mia compagnia The Baby Walk, di cui *Stabat Mater* è il secondo capitolo (gli altri capitoli della Trilogia sono *Peter Pan guarda sotto le gonne* e *Un eschimese in Amazzonia*), ha alle sue spalle quindi un lungo periodo di raccolta materiali iniziato nel 2013, il cui sviluppo è stato possibile anche grazie al supporto del Teatro Stabile dell'Umbria e del Centro Teatrale MaMiMò, oltre che alle ospitalità di Campo Teatrale di Milano e del Terni Festival. *Stabat Mater* parla del rapporto madre-figlio e dello sgomento nel percepirsi fuori dagli schemi e, dunque, liberi. Andrea è un uomo transgender, nel senso che ha un corpo femminile, ma è un uomo. Le donne che fanno parte della sua vita gli parlano al maschile, lo trattano come un "maschio", a volte come un maschio medio, senza battere ciglio, tranne la madre, ossia colei che genera e che ha generato una "femmina". La madre non accetta che, per variazioni naturali, sua figlia sia in realtà un figlio. Ma Andrea è anche uno scrittore. E allora la parola è il centro e lo strumento attraverso il quale si riappropria della sua identità.

Livia Ferracchiati



FIDANZATA - (*a bassa voce*) Papà?

ANDREA - Papà? (*Pausa*) No, non c'è bisogno che me lo passi.

FIDANZATA - (*a bassa voce*) Sì, certo, passamelo. Ciao papà, come stai?

ANDREA - (*alla madre*) Sì, scherzavo, passamelo... Ciao papà, come stai?

FIDANZATA - (*a bassa voce*) Che hai fatto oggi?

ANDREA - Che hai fatto oggi? (*Pausa*) Niente? Pure io. Ripassami la mamma, ciao.

Lei gli dà uno schiaffo sul braccio.

ANDREA - (*alla fidanzata*) Papà è di poche parole. (*Pausa. Alla madre*) Sì, abbiamo già finito con papà, beh, ora ceno, ok? Sì, "ok", non è una bella parola.

FIDANZATA - Se questo cordone ombelicale non si strappa da solo lo strappo io a morsi, lo giuro.

ANDREA - Va bene, allora ci sentiamo dopo.

FIDANZATA - Come dopo?

ANDREA - Come?

FIDANZATA - Puoi dire a tua madre che deve lasciarti a me? Io stasera avrei voluto fare l'amore, anzi, no, avrei voluto che mi scopassi, qui su questo tavolo, forte.

ANDREA - (*distrattamente, alla madre*) Sì, la mangio la verdura.

FIDANZATA - Molto forte.

ANDREA - (*distrattamente, alla madre*) Sì, anche la frutta.

FIDANZATA - Magari anche contro il muro, ma come si fa se devi sempre richiamare tua madre? Come si fa se devi mangiare la frutta e la verdura?

ANDREA - (*distrattamente, alla madre*) Mamma, devo andare ora. Devo andare.

Andrea appoggia il telefono sul tavolo senza distogliere lo sguardo dalla fidanzata, c'è una gravità diversa nei suoi occhi, va dietro di lei, le bacia il collo, le tocca il seno.

SCENA 7: UN EROTOMANE IN SENSO BUONO

PSICOLOGA - Non ha mai avuto dubbi sul suo orientamento sessuale?

ANDREA - Mai.

PSICOLOGA - Lei è sempre stato eterosessuale.

ANDREA - La prima fu Cristina D'Avena.

PSICOLOGA - Ah, sì?

ANDREA - Non sia sarcastica, in *Kiss me Licia* aveva il suo perché, poi fu la volta di Brenda, la sorella di Brendon, di *Beverly Hills*.

PSICOLOGA - Scontato.

ANDREA - Non mi sottovaluti, non sempre ha a che vedere con la bellezza, è un'energia.

PSICOLOGA - Quindi come definirebbe il suo rapporto con le donne?

ANDREA - Sono un erotomane in senso buono. (*Pausa*)

PSICOLOGA - Anche se l'erotomania, tecnicamente, è l'infondata ossessione che\

ANDREA - \che qualcuno provi sentimenti amorosi nei nostri confronti, lo so.

Si guardano.

PSICOLOGA - E sarebbe più corretto dire, nel caso\

ANDREA - Ipersessualità, certo.

PSICOLOGA - Ecco.

ANDREA - Ma la parola "ipersessualità" non mi piace e, d'altronde, quasi nessuno sa cos'è un erotomane nello specifico, per cui...

PSICOLOGA - D'accordo, d'accordo. (*Pausa*)

ANDREA - Allora posso dire di essere un erotomane in senso buono e di aver scoperto il sesso a otto anni?

PSICOLOGA - Non sarò io a negare questa gioia.

ANDREA - Non so come, ma ho iniziato a visualizzare una tizia, avrà avuto sui venticinque anni\

PSICOLOGA - Una sorta di milf per lei che ne aveva otto\

ANDREA - Anche se, tecnicamente, una milf\

PSICOLOGA - Lo so, lo so. (*Pausa*)

ANDREA - Insomma, posso essere esplicito? (*Micro-pausa*)

PSICOLOGA - Prego.

ANDREA - Questa tizia con caschetto nero ed enormi seni, ha iniziato a strusciarsi su di me, mi ha abbassato i pantaloni e poi\

PSICOLOGA - E poi?

ANDREA - Me l'ha preso in bocca. (*Micro-pausa*)

PSICOLOGA - Hm.

ANDREA - Io non mi sono nemmeno sfiorato, ma ho avuto un orgasmo tra i più potenti della mia vita. Da lì non ho più smesso, anche se mi sentivo in colpa ogni volta e non facevo che ripetere ossessivamente l'Atto di Dolore.

PSICOLOGA - E il primo impulso erotico verso qualcuno in carne e ossa?

ANDREA - Si chiamava Luna, aveva dieci anni e ci incontrammo per caso tre volte sulla stessa altalena, quelle a due posti, uno di fronte all'altra.

PSICOLOGA - Spero almeno lei avesse più o meno l'età di Luna, lo dico più che mai per la difficoltà di entrare nell'altalena.

Andrea sorride.

ANDREA - Avevo nove anni e Luna rideva tantissimo con me. Non so spiegarglielo\ quando apriva senza accorgersene le gambe e le intravedevo le mutandine bianche\ le donne mi hanno sempre dato alla testa e io sono sempre inspiegabilmente piaciuto alle donne.

PSICOLOGA - Perché inspiegabilmente?

ANDREA - Perché sulla carta non penseresti che qualcuna potrebbe innamorarsi di me.

PSICOLOGA - Perché, no?

ANDREA - Non lo so, le sembra un tipo attraente? (*Micro-pausa*)

PSICOLOGA - Perché no?

ANDREA - Sto scrivendo questo racconto, no? E c'è questo tizio che va dall'analista e allora le parla di come il rapporto analista-paziente sia intriso di erotismo. A un certo punto le chiede: mi trova un tipo attraente? (*Pausa*) Mi chiedo cosa accadrebbe se iniziasse il testosterone.

PSICOLOGA - Ha paura di un aumento della libido?

ANDREA - E poi c'è il fatto di perdere i capelli.

PSICOLOGA - E cos'altro?

ANDREA - Beh, le conseguenze sulla salute.

PSICOLOGA - Hm.

ANDREA - I cambiamenti fisici che non sono prevedibili.

PSICOLOGA - Hm.

ANDREA - I soldi, perché ci vogliono un sacco di soldi.

PSICOLOGA - E poi?

ANDREA - E dirlo a mia madre.

PSICOLOGA - L'avevo intuito.

ANDREA - Poi c'è anche il fatto che non so se voglio davvero modificare il mio corpo per essere più simile a un maschio, mi spiego?

Forse devo essere così come sono.

PSICOLOGA - Sei felice?

Silenzio.

ANDREA - Tutti percepiscono quello che sono, anche se non in maniera conscia.

PSICOLOGA - Beh, è molto evidente.

ANDREA - Dice? *(Pausa)*

PSICOLOGA - Sì, dico. *(Pausa)*

ANDREA - Il seno però mi fa sentire in imbarazzo e le canotte contenitive d'estate fanno sudare, magari il seno lo tolgo.

La psicologa sorride ad Andrea.

PSICOLOGA - Perché no?

SCENA 8: TI RICORDI?

Segreteria telefonica del cellulare. Andrea ascolta il messaggio, sentiamo quello che lui percepisce più che quel che la madre ha davvero detto.

MADRE - Come si chiamava il personaggio che facevi quando avevi otto anni? Ho ritrovato la foto e non mi viene in mente, ce l'ho sulla punta della lingua, ma non mi viene in mente\ come si chiamava\ che eri sparita in camera mia\ ti ricordi\ che ti spiavo dalla serratura\ l'armadio era spalancato\ e tu lì davanti, a braccia conserte\ ti ricordi\ che avevi preso i vestiti di papà\ eri uscita tutta mascherata\ ma come si chiamava\ ci penso da ore e non mi viene in mente\ che avevi letto un racconto a scuola\ che ti aveva ispirato\ ti ricordi\ con questi pantaloni larghissimi\ il cappello\ e i cuscini\ i cuscini per fare la pancia\ ti ricordi che avevi la battuta pronta\ che mi facevi ridere tanto\ che passavamo le ore così, te lo ricordi\ che pure a scuola eri simpatica\ che facevi ridere la maestra\ Ma come si chiamava? Mi facevi tanto ridere, ci divertivamo, te lo ricordi? Dai, come si chiamava?

SCENA 9: LA GATTA MARY

In macchina, stando molto vicini.

ANDREA - Ecco.

FIDANZATA - Cosa?

ANDREA - Niente.

FIDANZATA - Ecco. *(Pausa)* Non mi capitava da un po'.

ANDREA - Cosa?

FIDANZATA - In macchina, così.

ANDREA - Nemmeno a me.

FIDANZATA - Eh. *(Pausa)*

ANDREA - Beh.

FIDANZATA - Cosa?

ANDREA - Niente. Beh, allora cosa ne pensi di tutti questi caffè?

FIDANZATA - Non lo so. Non me l'aspettavo.

ANDREA - Io sì.

FIDANZATA - Te l'aspettavi?

ANDREA - Un po'.

FIDANZATA - Ok.

ANDREA - Ok. *(Pausa)* Che poi la parola "ok" non mi piace.

FIDANZATA - Nemmeno a me. *(Pausa)*

ANDREA - Ok.

FIDANZATA - Ok. *(Pausa)* A me non sono mai piaciute le donne, io sono una cultrice del membro, lo capisci?

ANDREA - Benissimo.

FIDANZATA - Ecco.

ANDREA - Si vede.

FIDANZATA - Scusa?

ANDREA - Intendo, non ho mai pensato tu fossi lesbica.

FIDANZATA - Ecco.

ANDREA - Il punto è che non lo sono nemmeno io.

FIDANZATA - Giusto.

ANDREA - Però penso che non dobbiamo allarmarci.

FIDANZATA - No, non dobbiamo.

ANDREA - Tu poi sei ancora fidanzata con il tizio\

FIDANZATA - Sì, quello là. E tu sei\

ANDREA - Sì, con l'altra tizia, quella là. *(Pausa)* Poi l'anello\ *(Lei lo guarda)* È giusto, la nostra è solo una parentesi, che poi, che parentesi è? Non è successo niente.

FIDANZATA - Appunto, non ha senso.

ANDREA - Nessuno.

FIDANZATA - Senza offesa, il tuo organo sessuale\

ANDREA - Ti bloccherebbe, sì. Speriamo.

FIDANZATA - Ecco, speriamo.

ANDREA - Ok.

FIDANZATA - Ok. *(Breve pausa)*

ANDREA - Però, siamo qui, in macchina da mezz'ora. Forse dovrei provare a baciarti?

FIDANZATA - Sì, forse sì.

Lui rimane immobile, alla fine lei lo bacia, poi si stacca.

FIDANZATA - Ok.

ANDREA - Come stai?

FIDANZATA - Bene. Tu, come stai?

ANDREA - Bene.

FIDANZATA - Ok.

ANDREA - Ok. Cosa direbbe Bergman di tutti questi "ok"?

FIDANZATA - Non lo so.

ANDREA - Ok. *(Pausa)*

FIDANZATA - Forse dovresti provare di nuovo.

ANDREA - A fare che?

FIDANZATA - A baciarmi.

Lei sale cavalcioni su di lui, si baciano. Poi dopo un primo impeto di passione, si fermano.

Silenzio.

ANDREA - Ok.

FIDANZATA - Ok. *(Pausa)*

ANDREA - Ti confermo che mi piacciono le donne. *(Pausa)*

FIDANZATA - Ti confermo che mi piacciono gli uomini.

Pausa. Lei si accovaccia sul sedile accanto a lui.

ANDREA - Sei scossa?

FIDANZATA - No.

ANDREA - Male.

FIDANZATA - Senti, questa storia è assurda, non ha senso.

ANDREA - Infatti, non ho neanche voglia di giocare la mia carta, sai tutte quelle menate sull'essere uomo in un corpo di femmina, che ho le stesse modalità dei maschi, ma che mi manca un pezzo\

FIDANZATA - Sì, manca un pezzo, rispetto al solito, è vero. L'ho pensato prima salendoti sopra.

ANDREA - Ma se mi dai tempo lo recupero.

FIDANZATA - Lo recuperi?

ANDREA - Sì, sì, ci sono dei modi, ma ora è prematuro parlarne e\

FIDANZATA - Non so perché, vorrei saltarti addosso.

ANDREA - Ti dissuado io, perché comunque la prima volta non sono mai del tutto pronto.

FIDANZATA - E quante volte ti servono?

ANDREA - Sei o sette, meglio sette.

FIDANZATA - E dopo sette volte?

ANDREA - Divento molto bravo o comunque molto meglio di prima, diciamo dall'ottava.

FIDANZATA - E come si fa a far venire un transgender?

ANDREA - E come si fa a far venire una donna? *(Pausa)* Prima di dissuaderti da tutto questo, voglio che tu lo sappia: se non avessi la sensazione che quegli scalatori lassù ci stiano guardando, io ti appoggeri al sedile posteriore della macchina ed entrerei dentro di te, da dietro, ripetute volte con una tale veemenza che qualcuno potrebbe pensare a un terremoto.

FIDANZATA - Ok.

ANDREA - Baciandoti il collo.

FIDANZATA - Ok.

ANDREA - E tenendoti per i fianchi. *(Silenzio)* Che c'è? *(Silenzio)* Ma è arrivato il momento di dissuaderti: una volta ho tentato di ammazzarmi.

FIDANZATA - Addirittura?

ANDREA - Addirittura. Mi sembrava non avesse senso vivere, capisci? Vivere così senza poter fare l'amore per bene. Mi pareva tutto povero. *(Silenzio)* Ero a casa dei miei, sono sceso in garage, mi sono chiuso dentro e mi sono seduto su una sedia con la carabina di mio padre. Solo che era estate e faceva davvero troppo caldo, così ho dovuto aprire la porta, perché ero pronto a morire, ma non a morire di caldo. Insomma sudavo, avevo una crisi esistenziale e le crisi esistenziali fanno sudare tantissimo.

FIDANZATA - E?

ANDREA - Se la vita è senza significato e non esiste una progettualità, perché va riconosciuto, non può esistere nessuna progettualità nella vita, no? Siamo in balia degli eventi che, nella maggior parte dei casi, non siamo minimamente in grado di gestire. Allora, se è così, se l'unico senso che ci può essere è essere felici nel qui e ora, nel presente\ Insomma, arrenditi, desisti, rassegnati.

FIDANZATA - No, siamo in balia degli eventi, ma possiamo fare

delle scelte\

ANDREA - Sbagliate.

FIDANZATA - Cosa mi stai chiedendo?

ANDREA - Niente. Credo solo che tutto ciò che ci debba muovere, senza far danni ma anche senza moralismi, sia fare quello di cui abbiamo profondamente bisogno. Tu di cosa hai profondamente bisogno ora? Intendo, anche se è difficile\ però\ sì, può fare tutto, no?\ Se lo si vuole, no? *(Pausa)* Che c'è?

FIDANZATA - Mi piace come dici «che c'è?»

ANDREA - E quello che ho detto prima? *(Silenzio)* Ok. Beh, insomma, non rimaneva che ammazzarsi.

Lei si avvicina.

ANDREA - Ecco, stavo parlando di queste cose proprio con Mary, la gatta diciottenne dei vicini, quando ho preso la decisione e: ho premuto il grilletto.

Lei gli prende la mano.

ANDREA - Fa sempre molto western dire «ho premuto il grilletto», vero?

Lei gli bacia di nuovo il collo e, progressivamente, la mano di lei scivola sulla gamba di lui.

ANDREA - Ecco, solo che ero talmente sudato che non so, non so davvero se mi sia scivolata la mano dal grilletto o la canna dalla fronte, ma insomma: il colpo era partito, io ero vivo e l'unica che ci aveva rimesso era la povera Mary, che abbandonava così la scena, gloriosamente, dopo diciotto anni di lunga vita e tanto sesso, tanti gattini e tanti occhi celesti come i suoi, perché era una siamese, non so se te l'avevo detto.

La testa di lei, baciandolo, si abbassa. Sempre molto progressivamente, s'intende.

FIDANZATA - No, non me l'avevi detto. Hai ammazzato la siamese dei vicini?

ANDREA - Sì, è stato molto difficile convincerli che la gatta mi avesse assalito mentre pulivo la canna della carabina, ma alla fine ce l'ho fatta. *(Lui, finalmente, cede)*

SCENA 10: LA TELEFONATA DELLA MADRE

Sono le tre della notte. Squilla il telefono cellulare, Andrea guarda lo schermo del telefono, esita un attimo, poi risponde.

MADRE - Con chi sei stata?

ANDREA - Ciao, mamma.

MADRE - Allora? Che ore sono?

ANDREA - Le tre di notte, credo.

MADRE - Ti sembra normale?

ANDREA - Mamma, quanti anni ho? Ventisette o dodici?

MADRE - Ah, già lei è grande. *(Pausa)*

ANDREA - Che fai?

MADRE - Prima ero a letto, come le persone normali. Ora in cucina,

a cercare di capire che fai la notte.
 ANDREA - Allora ci sentiamo meglio domani?
 MADRE - No. *(Pausa)* Hai mangiato?
 ANDREA - Ho mangiato prima.
 MADRE - Cos'hai mangiato?
 ANDREA - Ho mangiato la carne.
 MADRE - Non è vero.
 ANDREA - Che significa non è vero?
 MADRE - Mi dici una bugia.
 ANDREA - Ma che senso avrebbe mentirti alle tre di notte sulla pietanza della cena, dai? *(Pausa)*
 MADRE - Sei stata con quella?
 ANDREA - Per quella intendi la mia fidanzata? No, ero con amici.
 MADRE - Che amici?
 ANDREA - I soliti.
 MADRE - No, non eri con amici.
 ANDREA - Come vuoi.
 MADRE - Non eri nemmeno con la tua fidanzata.
 ANDREA - Dai, ci sentiamo domani. Buonanotte.
 MADRE - No, nessuna buonanotte. Rispondi. *(Pausa)*
 ANDREA - Cos'hai fatto oggi?
 MADRE - Sono stata a messa.
 ANDREA - Di nuovo?
 MADRE - C'è tutti i giorni.
 ANDREA - Bene. *(Pausa)*
 MADRE - Hai fatto le tre anche stanotte? *(Pausa)* Brava. *(Pausa)*
 ANDREA - E oltre alla messa?
 MADRE - Ho comprato i fiori.
 ANDREA - Perché?
 MADRE - Per portarli al cimitero.
 ANDREA - Non mi piacciono i cimiteri.
 MADRE - A me danno un senso di pace.
 ANDREA - Stai coi vivi. Papà?
 MADRE - È vivo, dorme.
 ANDREA - Senti, io sto scrivendo.
 MADRE - Ah, già, lei scrive.
 ANDREA - Eh, mi dà un senso di pace. *(Pausa)*
 MADRE - Tirami un bacio.
 ANDREA - Mamma...
 MADRE - Tirami un bacio.

Andrea accontenta la madre.

ANDREA - Dai, ho ventisette anni o cinque?
 MADRE - Ah, già, lei è grande.
 ANDREA - Eh, buonanotte.
 MADRE - Buonanotte.

La madre rimane per un attimo a fissare il telefono cellulare, poi torna, forse, a dormire.

SCENA 11: LA GONNELLINA

PSICOLOGA - È tutto legato al corpo.
 ANDREA - Hm.
 PSICOLOGA - La palestra, il mangiare, i tatuaggi.
 ANDREA - Hm.

PSICOLOGA - Di solito questo avviene nell'adolescenza.
 ANDREA - Sì, ma io nell'adolescenza non ho dato problemi.
 PSICOLOGA - Lei permette a sua madre di avere un controllo eccessivo sul suo corpo. Ha voglia di farsi un tatuaggio? Perché glielo deve dire?
 ANDREA - Non permetto a mia madre di avere controllo sul mio corpo, è che non so che tatuaggio fare. Comunque, durante l'adolescenza, non bevevo, non fumavo, non mi sono mai fatto una canna.
 PSICOLOGA - Ha paura di perdere il controllo?
 ANDREA - Ovvio.
 PSICOLOGA - Perché?
 ANDREA - Sono cresciuto nella più totale repressione del mio essere, secondo lei perché? Nel senso, mi stupisco di essere così "normale".
 PSICOLOGA - Così "normale"?
 ANDREA - Che poi vi reputo inetti per tutta questa normalità.
 PSICOLOGA - "Vi" reputo? Di chi parla?
 ANDREA - Di voi normali, di voi noiosi.
 PSICOLOGA - Di noi noiosi.
 ANDREA - Sì, nascete nel corpo giusto, siete accettati, sapete già quello che vi aspetta, tutto facile. Che noia.
 PSICOLOGA - Che noia, è vero.
 ANDREA - Voi non deviate mai dalla norma, la venerate. Vi farebbe bene superarla, sareste più... autentici.
 PSICOLOGA - Ancora questo "voi"? *(Pausa)*
 ANDREA - Perché ha messo quella gonnellina?
 PSICOLOGA - Prego?
 ANDREA - La gonnellina.
 PSICOLOGA - Che domanda è?
 ANDREA - Una domanda. *(Pausa)* Sì, io ho paura di perdere il controllo. *(Pausa)*
 PSICOLOGA - Nell'adolescenza i genitori intuiscono o dovrebbero intuire che il corpo appartiene al figlio, che non è un loro prolungamento\
 ANDREA - Le piace Bergman?
 PSICOLOGA - Bergman?
 ANDREA - Sì, Bergman, il regista. *(Pausa)*
 PSICOLOGA - Sì, mi piace.
 ANDREA - Quanto le piace?
 PSICOLOGA - È molto oscuro.
 ANDREA - E che problemi ha con l'oscurità?
 PSICOLOGA - Nessuno.
 ANDREA - Le piace molto Bergman?
 PSICOLOGA - Mi piace. *(Pausa)*
 ANDREA - È troppo svolazzante.
 PSICOLOGA - Cosa?
 ANDREA - La gonnellina.
 PSICOLOGA - Non tanto.
 ANDREA - Abbastanza. *(Pausa)*
 PSICOLOGA - È positivo comunque che lei ora si senta libero di essere quello che è, ad esempio nel rapporto con le donne e il lavoro che fa, questo fatto di scrivere, questa sorta di catarsi continua attraverso la scrittura, l'aiuta.
 ANDREA - Il rapporto con le donne è cambiato. *(Pausa)*
 PSICOLOGA - Ora le donne sono più sensibili a lei?
 ANDREA - Più sensibili?
 PSICOLOGA - Piace di più alle donne?

ANDREA - Quasi non riesco a togliermele di dosso.
La psicologa ride.

ANDREA - So che può sembrare ridicolo o poco elegante dirlo, ma è vero.

PSICOLOGA - Non ne dubito.

ANDREA - Non ne dubita.

PSICOLOGA - (*ridendo*) Seriamente, non penso che lei non possa piacere, anzi. (*Pausa. Si fa più seria*) Solo mi ha fatto ridere come l'ha detto.

ANDREA - Come l'ho detto?

PSICOLOGA - Non lo so.

La psicologa ride.

ANDREA - Lei ride molto.

PSICOLOGA - Cosa?

ANDREA - Ride molto durante i nostri appuntamenti, non pensa che dovrebbe essere lei a pagare me?

La psicologa ride.

ANDREA - Vede?

La psicologa ride.

ANDREA - Ride per sedurmi o perché è sedotta?

La psicologa fissa Andrea.

ANDREA - No, lo chiedo per capire. Insomma, lei deve farmi aprire un canale che se non è quello della seduzione, poco ci manca per acquisire fiducia lei apre un canale e poi quella gonnellina troppo svolazzante.

PSICOLOGA - Facendo così lei perde un'alleata. (*Pausa*)

ANDREA - Pazienza.

PSICOLOGA - Come pazienza?

ANDREA - Pazienza.

La psicologa ride di nuovo.

ANDREA - Vede? Sta ridendo...

PSICOLOGA - Va bene, va bene. Sto ridendo.

SCENA 12: FRODO OVVERO IL PENSIERO ELEMENTARE N. 237

Andrea è a casa sua, scrive.

ANDREA - Pensiero elementare n. 237.

Quell'anello, io te lo butterei nella lava, chi te l'ha dato che mi fa sentire come Frodo, quello del *Signore degli Anelli*, col solo obiettivo di distruggerlo. Chi te l'ha dato, di che materiale è, si può squagliare, me lo chiedo mentre lo guardo. Se si può, se si può far ritornare da dov'è venuto, se si può azzerare, perché ci sono incontri che sono l'anno zero, anelli che vanno azzerati, e persone che somigliano a cataclismi, fanno traballare tutto, pure le certezze, in un contagio, di faglie, a catena,

che fa tremare anche i migliori, i più misurati, i più solidi, e, mentre lo guardo, mentre ti guardo l'anulare, perché com'era, è all'anulare che si porta, mentre lo guardo, e mi concentro a guardarlo così forte, tanto che provo a fonderlo col pensiero, tanto che vedo, che ti si sta scottando il dito? Penso che siamo noi a provocare cataclismi per non vomitare di paura, e la Natura si oppone. Così, ogni volta che decido di perderti leggo sul giornale che c'è stato un terremoto, una tempesta di fulmini, un innalzamento delle acque, un abbassamento del sole, un ingrossamento della luna, uno sbriciolamento di stelle, un inarcamento dell'asse terrestre. E per forza, dico io, che ti aspettavi, siamo qui e ora, manco immortali, che mandiamo a puttane tutto, per motivi validissimi, da vomitare, ma non abbastanza, da non far incazzare la Natura, perché io, mi immagino sai, da vecchio, dopo aver trascorso la mia vita senza di te, e ti immagino sai, da vecchia, dopo aver trascorso la tua vita senza di me, con tutte le tubature a posto, perché quell'altro sa trattare con gli idraulici, perché quell'altro è più bravo, più veloce, più forte, così forte che gli idraulici, per anni, non li ha solo chiamati, e li ha portati a casa, in spalla, ma io ci penso, a me e a te da vecchi, in case diverse, che poi arrivano i ladri e ce le mettono a soqquadro, e allora ribaltando ogni cosa, dalla norma all'armadio, finisce che ritornano a galla, i miei pensieri elementari, che ti farò avere, al più presto, in duplice copia, e allora ci ricorderemo di quando la Natura si incazzava con noi, e mandava cataclismi per farci capire le cose, spiegando che, per esempio, se non mi baci con la lingua, Sumatra si spacca in due, e che, per esempio, se non mi sfiori la mano, il Perù viene giù di sana pianta, e si sfalda tra l'Oceano Pacifico, e la Bolivia, che, per esempio, se non trovi il coraggio, il sud della Florida, Cuba e le Bahamas vengono spazzate via da un uragano, così forte, che, a pensarci, conviene che l'anello lo fondi da sola, anche con un accendino, o dei fiammiferi, e lo dico, mentre un'indicibile tristezza si abbatte su di me, che mi sento come Frodo, e vulnerabile, perché è impossibile, troppo difficile, troppo complesso, tanto che forse è meglio desistere, arrendersi, lasciar perdere, fermarsi, frenarsi, non ascoltarsi, ignorarsi, evirarsi, e mentre lo penso, nemmeno tre minuti dopo, accendo la tv, e mi arriva all'orecchio la notizia di una catastrofica anomalia di un terremoto, che mai si era visto prima, scosse fortissime, maggiori del quinto grado, in poco meno di dieci minuti, un'anomalia che manco gli esperti si aspettavano, che se sapessero che è colpa nostra ci verrebbe a cercare pure la Protezione Civile perché, lasciatelo dire, tu hai una responsabilità, tu non metti a repentaglio solo la mia vita, tu metti a repentaglio l'intera popolazione mondiale. E allora io ti chiedo, in nome della popolazione mondiale, in nome di Frodo, dammi quell'anello, e lasciamelo buttare nella lava. Anzi no. Lasciamo stare, guarda, lasciamo stare, troppo complicato, (maremoto in Nuova Guinea). Facciamo che basta (eruzione vulcanica alle Hawaii). Hai pure un anello (tifone dal Mar Cinese verso la costa). Sarai sposata (asteroide in arrivo contro la Terra). MERDA. Scusa. Te lo devo proprio chiedere, è troppo pericoloso continuare così, vuoi stare con me. Te lo chiedo direttamente, senza giri di parole, stai con me. Perché se te lo chiedo direttamente, senza giri di parole, magari diventa reale.

Andrea telefona alla madre.

ANDREA - Che fai?
 MADRE - E come mai chiami tu?
 ANDREA - Così. (Pausa) Che fai?
 MADRE - Sto qui. (Pausa)
 ANDREA - Che hai fatto oggi?
 MADRE - Le solite cose. Tu che hai fatto?
 ANDREA - Ho scritto\ sono uscita\
 MADRE - Dove sei andata?
 ANDREA - Ho visto una persona.
 MADRE - Chi?
 ANDREA - Niente, una\ E allora, no...\ (Silenzio)
 MADRE - Allora, no?
 ANDREA - Ma niente.
 MADRE - Che?
 ANDREA - Papà?
 MADRE - È fuori.
 ANDREA - Ma no, perché\ c'è questa tizia\ nel senso\ non è che\ l'ho conosciuta\ (Pausa) Vabbeh.
 MADRE - Hai un'altra?
 ANDREA - Non ho un'altra, io interesse a lei.
 MADRE - Tu interessi a lei?
 ANDREA - Sì.
 MADRE - Adesso tutte si interessano a te.
 ANDREA - Non tutte, molte.
 MADRE - E chi è questa?
 ANDREA - Una\ ma il fatto è che\
 MADRE - Che?
 ANDREA - Che mi sa che è sposata, perché ha tipo l'anello.
 MADRE - Scusa, è sposata e si interessa a te?
 ANDREA - Perché una sposata non può interessarsi a me?
 MADRE - È sposata con un uomo?
 ANDREA - Immagino di sì.
 MADRE - E allora? (Pausa) Ma come fai a piacere a una a cui piacciono gli uomini?
 ANDREA - E che ne so? Perché sono intelligente? Perché sono una persona brillante? Perché ho uno sguardo penetrante? Non lo so, mamma. (Pausa)
 MADRE - Se è sposata non darle corda.
 ANDREA - Oppure sarà perché scrivo bene, per come vesti.
 MADRE - Vesti male.
 ANDREA - Non vesti male, vesti maschile. (Silenzio, molto lungo)
 MADRE - Questo non me lo dovevi fare. (Silenzio, molto lungo)
 ANDREA - Cosa?

Gli occhi della madre diventano lucidi.

ANDREA - Lo sai che quando ero piccola, alla sera, nel letto, mi concentravo fortissimo e cercavo di far trasmigrare la mia energia dal mio corpo al tuo? Avevo paura che morissi.
 MADRE - Lo sai che, quando eri appena nata, siccome eri stata per nove mesi con la faccia contro la mia pancia, senza mai spostarti, perché eri pigra già da allora, avevi tutto il naso schiacciato? Allora io, per paura che tu non respirassi, ogni volta che ti portavano da me, passavo tutto il tempo ad aggiustarti il naso. Avevo paura che morissi. (Silenzio)
 ANDREA - Cos'è che non dovevo farti? (Silenzio. Le parole che pronuncerà Andrea dovranno uscire con enorme fatica) Mamma, non sono una cosa tua\

La madre rimane in silenzio, ma dai suoi occhi escono delle lacrime. Andrea sente che gli manca l'aria, gli sembra che il cuore potrebbe sfondare lo sterno.

ANDREA - ...è così\ è così e basta.

La madre, come trafitta, chiude gli occhi. Andrea si siede, forse avrebbe bisogno di piangere, ma le lacrime non escono. La telefonata si interrompe.

LA MOTIVAZIONE

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2017 a *Stabat Mater* di Livia Ferracchiati

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

Stabat Mater di Livia Ferracchiati, che colpisce per personalità e originalità. Un raro esempio di riuscita commedia italiana dal sapore anglosassone. All'interno di una struttura drammaturgica complessa e gestita con mano ferma, spiccano dialoghi credibili e incalzanti, ricchi di una destrezza ironica che ricorda il primo Woody Allen. Ne è protagonista Andrea, «un uomo in corpo di femmina, e anche uno scrittore», del quale il testo esplora un immaturo attaccamento alla madre e una propensione nevrotica a sedurre. Con uno sguardo lucido e spietato sulla solitudine e, forse, sull'egoismo indispensabili a conquistarsi una piena autonomia.



ANDREA - Che fai? (*Pausa*) Piangi? (*Pausa*) Mamma, piangi?
(*Pausa*) Non devi.

Delle lacrime incontrollabili escono dagli occhi di Andrea.

SCENA 13: LA CHAT

Andrea e la fidanzata si scrivono in chat.

FIDANZATA - Ciao.

ANDREA - Ciao.

FIDANZATA - Ho visto che mi hai chiesto l'amicizia.

ANDREA - Sì, è vero, l'ho fatto.

FIDANZATA - Ci conosciamo di persona?

ANDREA - Sì, ci conosciamo di persona, ma non proprio.

FIDANZATA - Dove ci siamo non proprio conosciuti di persona?

ANDREA - In libreria. Ti sto davanti mentre leggo e, quando non hai da fare, leggi pure tu.

FIDANZATA - Però in libreria ci sono parecchie persone che leggono.

ANDREA - Sì, hai ragione, ma io leggo libri sull'Antartide.

FIDANZATA - Sì, è vero, ne hai chiesti due qualche giorno fa.

ANDREA - Sì, sto leggendo davvero molti libri sull'Antartide, perché ci voglio ambientare dei racconti, sai è una metafora, faccio lo scrittore. (*Pausa*)

FIDANZATA - Lo scrittore?

ANDREA - Sì, uno che scrive.

FIDANZATA - Chiaro. Penso di sapere cosa sia uno scrittore.

ANDREA - E una metafora?

La fidanzata sorride.

FIDANZATA - E cos'hai pubblicato?

ANDREA - Ti piace Bergman? (*Pausa*)

FIDANZATA - Sì.

ANDREA - Ok.

FIDANZATA - Ok. (*Lunga pausa*)

ANDREA - Forse hai da fare, ti lascio.

FIDANZATA - No, no, stavo guardando le tue foto.

ANDREA - Perché?

FIDANZATA - Perché volevo capire se avevo capito.

ANDREA - E avevi capito?

FIDANZATA - Avevo capito. Come sai che mi piace Bergman?

ANDREA - Perché, quando non hai da fare, leggi un saggio ed è un saggio su Bergman. Da almeno due settimane.

FIDANZATA - Stai dicendo che sono lenta?

ANDREA - No, però Bergman è oscuro, simbolico. Perché ti piace uno così oscuro e simbolico? È pieno di segni di morte. (*Pausa*)

FIDANZATA - Hai mai visto un film di Bergman?

ANDREA - Sì.

FIDANZATA - Non ci credo.

ANDREA - Perché?

FIDANZATA - Non credo tu abbia mai visto un film di Bergman, se posso.

ANDREA - Li ho visti tutti, solo che preferisco Woody Allen. Ti piace Woody Allen?

FIDANZATA - Sì, mi piace Woody Allen. Ma li hai visti tutti? Saranno più di 50. Mi sono laureata su Bergman.

ANDREA - Hai presente quando in *Io e Annie* di Woody Allen sono sul balcone e parlano, ma ci sono le didascalie dove si leggono i veri pensieri? Allora lui dice: «La fotografia è interessante, perché è una nuova forma d'arte e ha dei criteri estetici codificati», ma in realtà sta pensando: «Chissà com'è nuda...»

FIDANZATA - Che vuoi dire?

ANDREA - Niente, lo trovo geniale. Ma anche Bergman è interessante, perché ha tutta una serie di criteri estetici codificati pure lui...

FIDANZATA - E cosa sai dell'estetica di Bergman?

ANDREA - Beh, la rana che esce dal pane, il pane che contiene la rana, cose così\

FIDANZATA - Non hai visto tutti i film di Bergman, dai.

ANDREA - Va bene, non li ho visti tutti, ne ho visti parecchi.

FIDANZATA - «È lunedì mattina e sto soffrendo».

ANDREA - *Sussurri e grida*, la prima battuta di lei morente.

FIDANZATA - Non vale cercare su Wikipedia.

ANDREA - Non ne avrei avuto il tempo, lo sai anche tu.

FIDANZATA - «Ah, come sono calde le tue mani, non hai la febbre? Quando so di vederti mi sento sconvolta, non lo trovi strano? Mi sembra di muovermi come in un sogno e quello che faccio mi sembra irreali come se fosse senza significato».

ANDREA - La figa pazzesca dell'*Ora del lupo*, la bionda col vestito corto bianco, quella che si inginocchia. Ma tu sai tutte le battute di tutti i film di Bergman a memoria? Che malattia hai? Sei fidanzata?

FIDANZATA - Da quattro anni e so a memoria le battute che mi piacciono.

ANDREA - E quanti anni hai?

FIDANZATA - Ventisette.

ANDREA - Anch'io ne ho ventisette. Anch'io sono fidanzato.

FIDANZATA - «Come giovanotto mi piace, è attraente, ma perché discute sempre di Dio?» Fidanzato?

ANDREA - *Il posto delle fragole*, la ragazza in macchina col vecchio, non la nuora, l'altra. L'unico film meno oscuro di Bergman. Leggermente meno oscuro. Sì, fidanzato.

FIDANZATA - Che cos'hai contro l'oscurità?

ANDREA - Niente, peraltro, niente.

FIDANZATA - Peraltro.

ANDREA - Sì, è un avverbio che uso. Anche sotto forma di locuzione, perché "per" staccato "altro" è una locuzione\

FIDANZATA - Quindi è vero.

ANDREA - Cosa?

FIDANZATA - Che qualche film di Bergman l'hai visto.

ANDREA - Certo che è vero, ma non è per parlare di Bergman che ti sto scrivendo.

FIDANZATA - Fidanzato?

ANDREA - Ascoltami: io ti guardo da giorni, da mesi. Saranno quattro, forse cinque mesi che ti guardo. Tra un po' mi si consumano gli occhi, quindi ho pensato che era il caso di chiedertelo con le ultime diottrie: ti andrebbe se ci andassimo a prendere un caffè?

FIDANZATA - Un caffè?

ANDREA - Sì, sai quella bevanda nera che poi mettono nelle tazzine...

FIDANZATA - Vedi, non voglio essere brutale, ma a me non piacciono\

FIDANZATA e ANDREA - Le donne.

ANDREA - Sì, certo, lo so. Nel senso, lo immagino. Si vede proprio che non ti piacciono, però per questo non preoccuparti. Allora, ti andrebbe questo caffè?

FIDANZATA - Sei sempre così diretta?

ANDREA - No.

FIDANZATA - Ecco\

ANDREA - Alle 15, domani. Non ti rubo più di mezz'ora, va bene?

FIDANZATA - Ok.

ANDREA - Ci stai?

FIDANZATA - Ci sto.

ANDREA - "Fiuuuu".

FIDANZATA - "Fiuuuu"?

ANDREA - Sì, sai, per dire: «L'ho scampata bella?», hai presente?

FIDANZATA - Sì, ho presente.

ANDREA - Ah, un'ultima cosa: in che mese sei nata?

FIDANZATA - Agosto.

ANDREA - Lo sapevo.

FIDANZATA - Cosa?

ANDREA - Una volta mi hanno letto la mano e mi hanno detto che avrei sposato una donna dagli occhi scuri, nata in agosto e\

FIDANZATA - Che lavorava in una libreria?

ANDREA - No, appassionata di Bergman. Per questo ho guardato tutti i suoi film malgrado preferissi Woody Allen, per arrivare preparato all'incontro.

FIDANZATA - Dici sul serio o scherzi?

SCENA 14: DENUNCIAMI

PSICOLOGA - Comunque?

ANDREA - Comunque, meno male.

PSICOLOGA - Cosa?

ANDREA - Che mi è successo questo.

PSICOLOGA - Perché?

ANDREA - Perché credo, che se non fosse stato così, io\

PSICOLOGA - Lei? (Pausa)

ANDREA - Dammi del tu. (Pausa)

PSICOLOGA - Non posso. (Pausa)

ANDREA - L'altro giorno ero al parco e c'era una tizia, non bella, non carina, non brutta, di una femminilità quasi stucchevole, gné-gné, mi spiego?

PSICOLOGA - Gné-gné?

ANDREA - Gné-gné.

PSICOLOGA - Ho capito, sì... gné-gné.

ANDREA - Tutto partiva dal suo seno: erano molto tonde, sode, sarà stata una terza, comunque una di cui non mi innamorerei mai.

PSICOLOGA - Addirittura.

ANDREA - Addirittura.

PSICOLOGA - Gné-gné.

ANDREA - Gné-gné.

PSICOLOGA - E dunque?

ANDREA - Mi dà anche fastidio ammetterlo, ma ero bagnato. (Pausa) Capisce? Solo per due seni tondi e una femminilità gné-gné. Sarà che con la mia compagna non facciamo che litigare, che non ci capiamo più, che sta finendo, non lo so. Ieri sera abbiamo avuto il mal di sushi.

PSICOLOGA - Ossia?

ANDREA - Dovevamo andare a mangiare sushi e invece abbiamo litigato, perché non volevo più fare sesso.

PSICOLOGA - Per il suo disagio?

ANDREA - Per il mio disagio o perché ho in mente un'altra.

PSICOLOGA - Non mi aveva detto di avere in mente un'altra.

ANDREA - Ma c'è. In ogni caso, io e la mia compagna siamo lontani dai tempi degli scalatori. Gliel'ho raccontato del primo incontro in macchina, vero? (Pausa)

PSICOLOGA - E questa che ha in mente\

ANDREA - Sì?

PSICOLOGA - È la ragazza gné-gné?

ANDREA - No, lei è molto più eccitante della ragazza gné-gné.

PSICOLOGA - Lei?

ANDREA - Lei. (Pausa) Io ho scritto persino *Il prosciutto* per lei, se ne rende conto?

La psicologa vorrebbe dire qualcosa, ma Andrea la brucia sul tempo.

ANDREA - Il problema è che\ questa donna, questa che ho in mente ora\

PSICOLOGA - Cosa?

ANDREA - Non devierà mai dalla norma, perché la venera. Ha bisogno di conformarsi, perché le piace o crede che le piaccia. Forse le dà sicurezza.

PSICOLOGA - E lei cosa sa di questa donna?

ANDREA - Niente, assolutamente niente e tutto, assolutamente tutto. (Pausa)

PSICOLOGA - Ok.

ANDREA - Ok. (Pausa)

ANDREA - Ha dei figli? (Pausa)

PSICOLOGA - Sì.

ANDREA - Avrei giurato di no. Quanti?

PSICOLOGA - Uno.

ANDREA - E quanti anni ha?

PSICOLOGA - Sette. (Pausa)

ANDREA - Quell'anello? (Silenzio) È da giorni che lo guardo\ non dovrei\ non sono fatti che mi riguardano, però\ ha un marito? (Pausa)

PSICOLOGA - Ho un compagno. (Pausa)

ANDREA - Lei sta bene dove sta? Sinceramente.

PSICOLOGA - Sto bene dove sto. (Pausa)

ANDREA - Ok.

PSICOLOGA - Ok. (Pausa)

ANDREA - Nel senso che ama il suo compagno?

PSICOLOGA - Sì. (Pausa)

ANDREA - Ok. (Pausa)

PSICOLOGA - Credo di sapere com'è non amare qualcuno.

ANDREA - E com'è? (Lungo silenzio) Si possono abbassare per un secondo le difese. (Pausa) Ho esagerato? (Pausa) Ok, è giusto. Ho superato un limite. Aspetterò. (Pausa) Allora, qualche tempo fa mi è capitato di vedere un film. (Pausa)

PSICOLOGA - Ok.

ANDREA - I protagonisti erano due ragazzi, due maschi, che si innamoravano, poi uno doveva partire, insomma, le solite cose. Meglio?

PSICOLOGA - Sì.

ANDREA - Gran bei dialoghi.

PSICOLOGA - E dunque?

ANDREA - E dunque... mi facevano schifo. Sì, lo so, pubblicamente non lo direi mai, ma quei due quando facevano sesso... io pensavo... "dio mio!"...

PSICOLOGA - Sarà un'omosessualità latente.

ANDREA - Magari tutta la rabbia che provo, tutto il livore per il fatto di non avere un pene, magari, in parte, deriva dal fatto che lo desidero. Siamo così contraddittori.

PSICOLOGA - Troppo contraddittori.

ANDREA - Così affascinanti e potenzialmente froci.

La psicologa sorride, per come può.

ANDREA - Se non mi fosse successo questo, se non fossi nato uomo in un corpo di femmina, io a quest'ora sarei come Totti.

PSICOLOGA - Come Totti?

ANDREA - Sì, come Totti: abbiamo fatto bene, abbiamo giocato bene, speriamo che faremo bene. *(Pausa)* Sto facendo il bravo paziente o sta ancora pensando a prima? Ha avuto tanta paura, prima? *(Silenzio)* È colpa sua, è colpa dei suoi occhi, del modo in cui mi guarda. *(Pausa)*

PSICOLOGA - Come la guardo?

ANDREA - Senza difese. *(Pausa)* Perché si deve fare così? Non è solo perché io sono tuo paziente, si fa sempre così. Manca sempre il coraggio, no?

Silenzio.

PSICOLOGA - Allora, se proprio insisti ti darò del "tu", perché te lo devo proprio dire: sei un cretino, un deficiente, un imbecille. *(Pausa)*

ANDREA - Ok.

PSICOLOGA - Ok. *(Pausa)*

ANDREA - Questo significa che sei bagnata? *(Pausa)*

PSICOLOGA - No.

ANDREA - Lo sei. Io sono eccitato e quindi lo sei anche tu.

PSICOLOGA - Non è consequenziale.

ANDREA - Smettila. *(Pausa)*

PSICOLOGA - Che c'è?

ANDREA - Hai voglia che io ti prenda, vuoi essere appoggiata sulla scrivania e presa da dietro, solo che non si può. Non si può fare e non si può dire, perché si spezzerebbe un equilibrio. Però sai che c'è? Sono stufo di questi equilibri. Non ne posso più di limitare, limitare, limitare... basta. Mi ecciti, te lo dico: voglio metterti le mani tra le cosce, voglio che mi tieni la testa, voglio che tu stia con me, te lo dico, denunciarmi.

SCENA 15: IL PROSCIUTTO OVVERO IL PENSIERO ELEMENTARE N. 55

ANDREA - Pensiero Elementare n. 55.

Come mangi bene il prosciutto, Madonna! Come mangi bene il prosciutto!

No, perché, non ci vuole niente a essere sexy non so, col cioccolato, con la panna, con la banana, ma col prosciutto, bisogna unire maestria a grazia, a pura eleganza. E io, non so perché, devo appuntarmi del prosciutto. Sarà che c'è chi fa foto e chi, per ricordare, si appunta parole.

Come mangi bene il prosciutto, Madonna! Come mangi bene il prosciutto!

No, perché, te lo stavo quasi per dire, in presa diretta, e forse te l'ho pure detto, non ricordo, maneggiavi questa fetta di pro-

sciutto, e ti sei accorta forse che ti fissavo? ti sei sentita forse in imbarazzo? Beh, io l'ho visto, l'ho visto, che l'hai pensato: Madonna, come mangio male il prosciutto! Come mangio male il prosciutto, Madonna!

E invece, quel prosciutto lo mangiavi benissimo con una tale grazia, lo maneggiavi con una tale eleganza, lo trasportavi dal piatto alla bocca, che io mai, mai nella vita, mai, lo giuro, avevo visto maneggiare così del prosciutto, che poi il prosciutto è grasso, unto, ma tra le tue mani, tra le tue dita, lunghe e affusolate, ornate di quelle unghie, lunghe e affusolate pure loro, pareva una danza, pareva un gioco di prestidigitazione, pareva asciutto, non unto, pareva che mi ci potevo asciugare la faccia. E io, non so perché, mi metta ad appuntare parole, che poi ti faccio leggere pure.

Beh, come mangiavi bene il prosciutto, dio mio!

Eri vestita di nero, di pizzo, intravedevo i tuoi seni, e tra i seni e il prosciutto, non lo so, non so dire, cosa fosse più eccitante, tra i tuoi occhi, i tuoi seni, il prosciutto, e, poco più sotto, le gambe, e dietro, che non si vedeva neppure, il tuo sedere che, per l'eleganza con cui maneggiavi il prosciutto, mai, mai, in questo momento, mi sognerei di chiamare culo.

E mentre mi guardavi e pensavi: Madonna, come mangio male il prosciutto! e la tua lingua lo incontrava e l'accarezzava e lo accoglieva e gli faceva strada fino alla bocca, ho pensato: Madonna!

Istintivamente ho assunto la posa, la posa che è quella, quella da maschio alfa, quella che assumo quando i tuoi ferormoni esplodono contro di me, che tu manco lo sai, ma a me, pare di star sotto ai bombardamenti, e nemmeno mi riparo perché mi piace, mi farei bombardare fino alla morte.

E così, mentre tu mangi il prosciutto, lo so, con tutta quell'eleganza, e maestria, lo so, con tutto quel pizzo e i seni, con tutto quel prosciutto, e quegli'occhi verdi, a momenti marroni, sempre strepitosi, lo so, con quelle mani, belle, che, a dirla tutta, sembrano quasi inadatte a maneggiare prosciutto, io, in posa da maschio alfa, io, mi devi perdonare, io, l'ho proprio pensato, in quel momento, preciso, io, col pensiero alla lingua, che accompagna il prosciutto, e ai seni, che si intravedono sotto al pizzo, e alla lingua, che l'accarezza e al prosciutto, che non sembra manco più unto, io te lo dico: tu m'hai procurato un'erezione così potente che, se c'avessi un pene, avrebbe aperto la zip, avrebbe fatto un inchino con riverenza, davanti ai tuoi occhi, prima verdi, poi marroni, strepitosi comunque, e poi, arrivato più o meno all'altezza del prosciutto, l'avrebbe scostato, come una tenda, e t'avrebbe minimo minimo baciato e, visto come mangi bene il prosciutto, io, magari non oso, ma lo penso: abbassati, abbassati ad assaggiare, oltre al prosciutto, altro, accompagnalo, con la lingua, alle labbra, e prendilo, prendilo in bocca, succhia, e poi lecca, inginocchiati, mentre ti tengo la testa perché, mentre stringo tra le mani i tuoi seni, quelli che prima intravedevo tra il pizzo, ti prendo così forte, che poi ti confondi e finisce che non capisci più dove inizia la pelle e finisce il silicone perché quel pene che entra ed esce, per tanto che ti amo, ti sembrerà di carne ti sembrerà pulsare, in preda a una furiosa erezione, avuta, di fatto, perché t'ho vista mangiare il prosciutto.

Come lo mangiavi bene, Madonna!

SCENA 16: L'INCONTRO

Al centro della scena c'è un lungo tavolo, sistemato in orizzontale rispetto al pubblico. La fidanzata è seduta al capotavola sinistro, la psicologa al capotavola destro. Andrea apparecchia la tavola: si assicura che la tovaglia non abbia pieghe e che penda di almeno trenta centimetri ai lati. Sistema, per ogni commensale, un sottopiatto, un piatto piano e uno fondo, persino quello piccolo per gli antipasti. I coltelli e i cucchiari li mette alla destra del piatto, mentre le forchette alla sinistra. Le posate per i dolci e per la frutta vengono posizionate, con meticolosa precisione, in alto rispetto al piatto. Non dimentica nemmeno di mettere, per ogni posto, un calice per l'acqua e calice per il vino. Come centrotavola sistema un candelabro e lo accende, candela per candela, con un fiammifero. Porta anche un piccolo mazzo di tre rose fresche. Tre rose bianche. Infine, sistema sulla tavola una caraffa piena d'acqua. I piatti dell'antipasto sono pieni di fette di prosciutto che le due donne mangiano come fosse un atto erotico. Lui guarda le due donne mangiare le fette di prosciutto.

FIDANZATA - Allora? *(Pausa)*

PSICOLOGA - Allora. *(Pausa)*

FIDANZATA - Quando ti ha vista mangiare il prosciutto? *(Pausa)*

PSICOLOGA - Dalla finestra, mentre se ne va. Tra una seduta e l'altra mangio sempre del prosciutto alla finestra e lui controlla che io lo faccia. Esce dal portone del palazzo, si ferma, aspetta cinque, sei secondi e poi si gira di colpo e guarda in su, verso la mia finestra. Allora io fingo di non vederlo, ma con la coda dell'occhio lo controllo. Mi sincero che continui a voltarsi, almeno ogni tre passi, fino a che non gira l'angolo e sparisce. *(Pausa)*

FIDANZATA - Molto romantico.

PSICOLOGA - Molto romantico. *(Pausa)*

PSICOLOGA - E tu?

FIDANZATA - Io mangio il prosciutto da quando ero bambina.

PSICOLOGA - Anche se unge?

FIDANZATA - Anche se unge.

PSICOLOGA - Ma come lo togli poi l'unto dalle mani?

FIDANZATA - Taglio a metà un limone e lo spreco, prima mi lavo le dita nel succo, che ho versato in una metà del frutto cavo, in modo che si puliscano e si profumino, poi, con l'altra metà rovesciata della buccia del frutto, mi strofino i palmi.

Andrea sistema dietro l'orecchio i capelli della fidanzata. La fidanzata gli morde, con violenza, la mano.

PSICOLOGA - La metà cava per il succo e la metà rovesciata per i palmi. *(Pausa)*

FIDANZATA - Hai dei figli?

PSICOLOGA - Sì.

FIDANZATA - Vedi, avrei giurato di no. Quanti?

PSICOLOGA - Uno. *(Pausa)*

FIDANZATA - È successo, l'altra sera, forse è finita ed è colpa tua.

PSICOLOGA - Ho accelerato i tempi. *(Pausa)*

FIDANZATA - Cosa vi dite?

PSICOLOGA - Niente, assolutamente niente.

FIDANZATA - E tutto, assolutamente tutto.

PSICOLOGA - Ti incuriosiva la stranezza e poi hai finito per amarlo?

FIDANZATA - Esattamente.

PSICOLOGA - Veneravi la norma e poi hai trovato il coraggio?

FIDANZATA - Proprio così. Ho la bocca arsa.

PSICOLOGA - Troppo sale?

FIDANZATA - È troppo salato questo prosciutto.

PSICOLOGA - Anch'io ho sete.

FIDANZATA - Dopo un po' ti manca il pane.

PSICOLOGA - Troppe fette, troppo prosciutto.

Andrea versa dell'acqua nei bicchieri della fidanzata e della psicologa dalla caraffa. Andrea si stende sul tavolo, dondolando la gamba sinistra nel vuoto.

FIDANZATA - Ti piace Woody Allen?

PSICOLOGA - Non era: ti piace Bergman?

FIDANZATA - No, intendo proprio: ti piace Woody Allen?

PSICOLOGA - Perché?

FIDANZATA - Perché a me annoia. *(Pausa)*

PSICOLOGA - Ah.

FIDANZATA - Già. *(Pausa)*

PSICOLOGA - E lui lo sa?

FIDANZATA - Gliel'ho detto ieri.

PSICOLOGA - E?

FIDANZATA - È rimasto in silenzio per lunghi interminabili minuti.

Ha come fatto un passo indietro, anche se era seduto, si è irrigidito. Era immobile, pareva trasfigurato.

PSICOLOGA - E?

FIDANZATA - E ho letto tutto quello che gli passava per la testa, tutto. Non è ambiguo, capisci?

PSICOLOGA - Sì.

FIDANZATA - Certo, che stupida, certo che lo capisci.

PSICOLOGA - Quindi è finita?

FIDANZATA - Sì.

PSICOLOGA - Per Woody Allen?

FIDANZATA - Per *Io e Annie*, il suo preferito. Quando ho capito quello che pensava l'ho tramortito: gli ho detto che non trovavo brillante nessuna delle scene di quel film e che non fa nemmeno tanto ridere.

PSICOLOGA - E lui?

FIDANZATA - Mi ha lasciata.

PSICOLOGA - Te l'ha detto?

FIDANZATA - No, lui non agisce mai.

PSICOLOGA - Certo.

FIDANZATA - E insomma è finita.

PSICOLOGA - Per *Io e Annie*?

FIDANZATA - Per la scena delle aragoste. Quella in cui raccoglie le aragoste da terra e c'è la ragazza con la erre moscia che dice: «Saprai come prendere un'aragosta». E allora lui risponde: «Non sono più io da quando ho smesso di fumare». E lei: «Oh, e quando hai smesso?». E lui: «Sedici anni fa». E lei: «Che significa? Dici sul serio o scherzi?».

La psicologa, che ha ripetuto a memoria le battute, ride.

PSICOLOGA - Perché vi siete lasciati per quella scena? *(Pausa)*

FIDANZATA - Perché io non me la ricordavo.

PSICOLOGA - Lui ha scritto *Il prosciutto* per te, te ne rendi conto?

FIDANZATA - Sì, ma ora le sue poesie sono le tue.

PSICOLOGA - Mi si dilatano le pupille, non riesco a dissimulare: mi sento morire. Lui ha scritto il prosciutto per te, te ne rendi conto?

FIDANZATA - Non scrive né per te, né per me.
 PSICOLOGA - È il suo modo, giusto.
 FIDANZATA - Dobbiamo accettarlo.
 PSICOLOGA - Faccio fatica.
 FIDANZATA - Non sei l'unica, non sono l'unica. *(Pausa)*
 PSICOLOGA - Ma io potrei essere l'unica.
 FIDANZATA - Potresti, ma non lo vuoi totalmente, allora lui passerà a un'altra. Lui ha scritto persino *Il prosciutto* per te, te ne rendi conto? L'amore che ti offre è l'unica possibilità di salvezza per te e per lui, lo capisci?
 PSICOLOGA - Ma io, la norma, la assicurazione, il mio divano, le mie finestre con gli infissi a doppio vetro, il mio compagno così bravo a trattare con gli idraulici.
 FIDANZATA - Lo so, lo so.
 PSICOLOGA - Mi viene da vomitare, anche a te veniva da vomitare, che sete.
 FIDANZATA - Anche a me, anche a me, il tappeto al centro della sala, il lampadario giusto, il cane, lo so, che sete.
 PSICOLOGA - Non è la norma: è il parquet\
 FIDANZATA - Lui ci distruggerà\
 PSICOLOGA - Lo so\
 FIDANZATA - Troppo insicuro\
 PSICOLOGA - Poi questa mania di scrivere poesie\
 FIDANZATA - Ha anche i fianchi un po' burrosi\
 PSICOLOGA - E le spalle strette\
 FIDANZATA - Se non lo dice a sua madre\
 PSICOLOGA - Se non taglia il cordone ombelicale\
 FIDANZATA - Parla, parla, ma alla fine, cosa può offrire a una donna\
 PSICOLOGA - Non è nemmeno ricco\
 FIDANZATA - Sembra ricco\
 PSICOLOGA - Ma non lo è\
 FIDANZATA - Lui vive al di sopra delle sue possibilità\
 PSICOLOGA - Non è perché è un transgender\
 FIDANZATA - No, ovvio che non è quello\
 PSICOLOGA - Noi mica veneriamo la norma\
 FIDANZATA - No, che non la veneriamo. Noi non abbiamo nessuna paura di abbandonare l'insegnamento dei nostri padri\
 PSICOLOGA - Per vivere un amore\
 FIDANZATA - Magari che strappa i capelli\
 PSICOLOGA - Ma che comporterebbe tanti problemi\
 FIDANZATA - Io lo stavo per fare, poi per fortuna\
 PSICOLOGA - Anch'io, anch'io stavo per mandare tutto a puttane, poi ho capito. A mente fredda, ho capito\
 FIDANZATA - Noi a mente fredda capiamo quello che sentiamo\
 PSICOLOGA - Lì per lì ci sembra di impazzire d'amore, ma poi, a mente fredda\
 FIDANZATA - Lui pensa che si viva di poesia, che conti il vero amore\
 PSICOLOGA - Noi non è che giochiamo, noi proviamo delle cose a cui sappiamo dare il giusto peso\
 FIDANZATA - Noi abbiamo una bilancia che funziona perfettamente\
 PSICOLOGA - E poi lo saprebbe chiamare un idraulico\
 FIDANZATA - E le multe? Le saprebbe contestare le multe\
 PSICOLOGA - E l'olio alla macchina\
 FIDANZATA - E la spesa\
 PSICOLOGA - E la volta degli scalatori? Non è riuscito nemmeno a fare l'amore con noi\

FIDANZATA - Quella protesi fallica\
 PSICOLOGA - Batman\
 FIDANZATA - Sì, Batman. Io ho bisogno di sentire della pelle a contatto con me, ho bisogno dello sperma, perché voglio dei figli\
 PSICOLOGA - E io che ne ho già ne voglio ancora, ne farò altri due, altri tre\
 FIDANZATA - Altri sette\
 PSICOLOGA - I sette di Tebe, schierati contro questa grande infatuazione\
 FIDANZATA - Sette piccoli figli contro un'unica grande infatuazione\
 PSICOLOGA - Che poi forse lo amo\
 FIDANZATA - Che poi forse non lo amo più\
 PSICOLOGA - Io sto bene dove sto\
 FIDANZATA - Io non sto più bene\
 PSICOLOGA - Io, alla fine, dove mi metti sto\
 FIDANZATA - Ma dove sto\

*Mentre le due donne pronunciano le battute che seguono:
 Suona il telefono di Andrea. Andrea si siede sul tavolo, tira fuori il telefono cellulare. La madre è sempre più grande. Il telefono squilla sempre più forte. Andrea non risponde e appoggia il telefono sul tavolo.*

SMS N.1: Dove sei? Perché non mi chiami?

SMS N.2: Anche tuo padre ti ha cercata.

SMS N. 3: Che ci vuole a dire due parole? Sono viva. Allora?

Il telefono torna a squillare, Andrea lo guarda senza prenderlo in mano. Gli occhi della madre si serrano. Andrea scende dal tavolo, fa qualche passo in avanti.

PSICOLOGA - Perché, tu credi io sappia cosa sto facendo\
 FIDANZATA - No, credo di no\
 PSICOLOGA - E nemmeno tu lo sai\
 FIDANZATA - No, che non lo so\
 PSICOLOGA - Non allarmiamoci\
 FIDANZATA - No, non allarmiamoci\
 PSICOLOGA - Ridimensioniamo e respiriamo\
 FIDANZATA - Inspira, espira, inspira, espira\
 PSICOLOGA - Lui finirà solo\
 FIDANZATA - Come Frodo\
 PSICOLOGA - Forse mi sposo\
 FIDANZATA - Sì, forse mi sposo\
 PSICOLOGA - Ma non con lui\
 FIDANZATA - Con lui, mai\
 PSICOLOGA - La legge non lo permette\
 FIDANZATA - E nemmeno il buon senso\
 PSICOLOGA - Anche se forse lo amo\
 FIDANZATA - Lui crede che lo ami\
 PSICOLOGA - Già, lui crede che lo ami\
 FIDANZATA - Anche se ha smesso di amare me\
 PSICOLOGA - Lui crede di aver smesso\
 FIDANZATA - Che poi lui arriva sempre tardi\
 PSICOLOGA - Infatti, quell'altro è arrivato prima\
 FIDANZATA - Noi dobbiamo sposarci e fare figli senza di lui\
 PSICOLOGA - Lui non può darcene\
 FIDANZATA - Se poi non fa nemmeno la transizione, che transgender è\
 PSICOLOGA - Perderebbe i capelli\
 FIDANZATA - Ci penso spesso a lui senza capelli\

PSICOLOGA - Come sarebbe senza capelli\
 FIDANZATA - Il testosterone strappa i capelli come il vero amore\
 PSICOLOGA - Starebbe male senza capelli\
 FIDANZATA - No, lui pensa che starebbe male, noi pensiamo che
 abbia un bel viso\
 PSICOLOGA - Sì, è vero, ha un bel viso\
 FIDANZATA - Però quelle poesie\
 PSICOLOGA - Non sono poesie, va a capo.

*La suoneria è sempre più forte, le voci delle donne vorticanti. Le due
 donne tacciono e spariscono, anche la madre sparisce. Andrea si vol-
 ta e guarda dove prima c'erano le donne e la madre, poi torna a guar-
 dare di fronte a lui.*

FINE.

¹ Transgender è un termine per intendersi velocemente, per poter semplificare
 la comunicazione, il concetto è da approfondire, è filosofico e una volta

approfondito elimina la necessità del termine stesso, tranne che per
 comunicare e intendersi velocemente.

² Una canotta contenitiva è un indumento che serve per fasciare il seno
 quando il seno crea imbarazzo. Viene utilizzata da molti uomini transgender
 prima di aver ottenuto un petto maschile tramite la chirurgia.

³ Il simbolo “\” è l'interruzione del pensiero, quando il cervello produce più di
 quanto la lingua riesca a dire.

⁴ Il nullaosta viene rilasciato da uno psicologo che, dopo sei mesi circa di
 sedute (ma varia per ogni persona), sancisce la lucidità mentale del paziente e
 gli consente di iniziare, se lo desidera, la cosiddetta Tos, ossia la Terapia
 Ormonale Sostitutiva. In questo caso, si tratterebbe dell'inizio dell'assunzione
 di testosterone. Andrea però vuole ottenere il nullaosta come per “portarsi
 avanti”, non ha ancora deciso se modificare davvero il suo aspetto fisico, non
 ha ancora deciso se è necessario per se stesso.

⁵ Batman, è il nomignolo della protesi fallica di Andrea. La protesi fallica in
 silicone medicale è considerabile alla stregua di una protesi per un arto
 mancante. In ogni caso, non tutti gli uomini transgender ne fanno uso.

In apertura e a pagina 101, due scene di *Stabat Mater* (foto: Lucia Menegazzo);
 a pagina 107 Niccolò Matcovich, Livia Ferracchiati e Michele Ruol durante
 la serata di chiusura del Premio Hystrio 2017 (foto: Marina Siciliano); in
 questa pagina, un ritratto di Livia Ferracchiati (foto: Marina Siciliano).



LIVIA FERRACCHIATI (Todi, 1985), si laurea in Lettere e Filosofia indirizzo Letteratura, Musica e Spettacolo presso
 l'Università di Roma “La Sapienza” e si diploma in regia teatrale alla Scuola d'Arte Drammatica “Paolo Grassi” di
 Milano. Nel 2014 vince il bando “Finestra sulla drammaturgia tedesca” e presenta il testo di Albert Ostermaier, *Sulla
 sabbia*, al Piccolo Teatro Studio. Nello stesso anno, scrive e mette in scena il testo *Ti auguro un fidanzato come
 Nanni Moretti!*. Nel 2015 fonda la Compagnia The Baby Walk, con la quale inizia il progetto Trilogia sull'Identità, sul
 tema del transgenderismo da femmina a uomo, e ne realizza il primo capitolo: *Peter Pan guarda sotto le gonne*. Nel
 2015, ha insegnato drammaturgia presso la scuola del Teatro Stabile dell'Umbria al Centro Universitario Teatrale.
 Dal 2015 collabora con il Teatro Stabile dell'Umbria, per il quale, nel 2016, scrive e dirige *Todi is a small town in the
 center of Italy*, uno spettacolo-documento sulla sua città di origine, che cerca in Todi un paradigma della vita nella
 provincia italiana, presentato al Ternifestival 2016. Attualmente, lavora alla messinscena del secondo capitolo della
Trilogia sull'Identità, Stabat Mater, Premio Hystrio Scritture di Scena 2017 (Coprodotto da Centro Teatrale MaMiMò
 e Teatro Stabile dell'Umbria/Ternifestival). Al contempo, procede alla lavorazione del terzo capitolo, *Un eschimese
 in Amazonia*, Premio Scenario 2017. Nel 2017, *Todi is a small town in the center of Italy, Peter Pan guarda sotto le
 gonne* e *Stabat Mater*, sono stati selezionati da Antonio Latella per la Biennale Teatro 2017, 45. Festival Internazionale
 del Teatro.

Hans-Thies Lehmann arriva in Italia

Hans-Thies Lehmann

Il teatro postdrammatico

Imola (Bo), Cue Press, 2017, pagg. 252, euro 33



Alla sua prima edizione in italiano (finalmente), *Il teatro postdrammatico* è uno di quei pochi saggi che hanno davvero segnato il loro tempo. Un *frame*. Di una scena in profonda evoluzione a fine millennio. Teorica e pratica. Ma si ferma mai il teatro? Non che sia invecchiato

dunque il libro di Lehmann, tre edizioni in Germania dal 1999. Ma forse ha perso un po' di freschezza. Intatta invece la lucidità d'analisi e la capacità di raccogliere in maniera perfino storico-compilativa l'orizzonte artistico maturato poi negli anni Novanta. Quella distanza sempre più ampia fra un teatro a base drammaturgica e una creatività più vasta, libera verrebbe da dire, dove il testo è secondario (quando non assente) a favore di una partitura scenica modulare. Con buona pace della parola. E basta fare un giro per palcoscenici metropolitani e festival estivi, per comprendere quanto il regno della drammaturgia sia stato scardinato dalla *performing art*. Se non dall'arte contemporanea. Lehmann racconta tutto questo. Preziosa dunque l'edizione voluta da Cue Press, sempre solida e centrata nelle scelte, qui con una pubblicazione di grande utilità. E prestigio. Traduzione di Sonia Antinori, che firma anche una nota a margine che ben sintetizza la portata profetica e perfino antropologica del volume, a fronte di un concetto base ormai acquisito. Come non condividere? Tanti invece gli spunti da ritrovare con rinnovato entusiasmo: dal non utile antagonismo fra "teatri", alla tesi per cui le sperimentazioni anni Sessanta non abbiamo in realtà trovato i propri modelli nelle avanguardie storiche d'inizio Novecento (per quanto andasse di moda affermare il contrario); dalla meticolosa lista degli autori del panorama postdrammatico, al confronto fra *mainstream* e sperimentazione, l'ampia digressione sul dramma e la sua evoluzione (con ramificazioni filosofiche e la centralità teorica dell'amato Brecht), l'analisi del concetto di performance e la volontà di andare oltre l'azione. Chiude il volume un intervento di Gerardo Guccini sul rapporto fra Lehmann e l'Italia, con un'antologia di osservazioni e dialoghi. *Diego Vincenti*

Tutto il teatro in un libro

Luigi Allegri (a cura di)

Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi

Roma, Carocci Editore, pagg. 178, euro 18

Quando prendo in mano un saggio, in genere mi domando: a chi è destinato? A un lettore comune? A uno specialista? A un curioso? A un tuttologo? Leggendo *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi* a cura di Luigi Allegri, non sono riuscito a darvi una risposta. Molto dotto, ma troppo vasta la materia per essere un saggio destinato a specialisti, molto documentata l'iconografia, ma non abbastanza per guidare un curioso nella ricostruzione del percorso, soprattutto per quanto riguarda la parte contemporanea, ben scritto ma non abbastanza divulgativo per un lettore casuale che vuol sapere qualcosa di più sulla questione. Anche se destinato agli studenti dei vari Dams, mi pare rimanga a metà strada tra la monografia esaustiva e il manuale informativo. Dunque a chi consigliare questo, peraltro pregevole, *Teatro e le arti*? Davvero non lo so. Il saggio, diviso in cinque sezioni scritte da cinque autori diversi, affronta il legame, le sinergie tra il teatro e le altre arti, ossia la letteratura (Marzia Pieri), le arti figurative (Renzo Guardanti), la musica (Gerardo Guccini), la danza (Alessandro Pontremoli), il cinema (Roberto de Gaetano). Ogni autore parte dalle origini, dalla preistoria, per poi arrivare, a tappe evidentemente forzate, fino ai giorni nostri. Qualche volta l'attenzione si concentra sui secoli passati, Medioevo, Rinascimento, Seicento, come nel caso delle arti figurative, altre volte la contemporaneità prende più spazio, come nel caso della musica, in cui Guccini, nell'ultimo paragrafo ("La musica in quanto teatro": poche, intensissime pagine) affronta con intelligenza e competenza le ultime esperienze italiane, da Luigi Nono a Riccardo Cocciante. Anche Pontremoli, con la danza, arriva a parlare di Pina Bausch, Barberio Corsetti, Sieni, Cosimi, ma sono anche qui troppo brevi accenni che si avrebbe voglia di approfondire. Troppo abbondante per un antipasto, troppe portate per un pranzo, troppo indigesto per una cena. *Fausto Malcovati*



Chirurgia dei sentimenti

Carlotta Clerici

Teatro Intimo

prefazione di Huguette Hatem, Cosenza, La Mongolfiera Editrice, 2017, pagg. 446, euro 20

Carlotta Clerici, figlia d'arte, il padre è lo scrittore e giornalista Gianni, vive a Parigi da più di vent'anni dove scrive soprattutto per il teatro e si dedica alla regia. Le

sue commedie, intense e grafici, sono state messe in scena con successo sia in Francia che in Italia. Ora la casa editrice La Mongolfiera, nella "Collana Teatro 90", pubblica i suoi quattro testi teatrali più importanti, tradotti in italiano dall'autrice stessa: *Il ritorno* 2005; *Il grande fiume* 2011; *Non è la fine del mondo* 2013; *Cosa resta di un amore* 2016. Il teatro di Clerici è un teatro solido e ben strutturato che coniuga una sorprendente sapienza drammaturgica con l'approfondimento di temi centrali nella vita di ciascuno di noi, come l'amore, la passione, la maternità, la nostalgia dei miti e delle speranze giovanili, la pulsione individuale alla propria libertà, pagata qualsiasi prezzo. Contenuti che sono alla base anche del suo primo struggente romanzo, *Éloge de la passion*, pubblicato da Denoël nel febbraio 2017. Una storia d'amore, di disperazione e di riscatto che si fa leggere tutta d'un fiato. Nel più recente dei testi teatrali della nuova pubblicazione, *Cosa resta di un amore*, non ancora messo in scena in Italia, il tema del rapporto di coppia è trattato con perizia chirurgica. Due quarantenni, un Lui musicista e una Lei attrice, si rinvengono una prima volta, un anno dopo essersi lasciati, a casa di Lui, e una seconda volta, un anno dopo ancora, a casa di Lei. La precisione ossessiva con cui è descritta ogni sfumatura emozionale dei due personaggi e del loro rapporto, nostalgie e recriminazioni comprese, è esaltata dal ritmo incalzante dei dialoghi, alternati a improvvise, lunghe pause: il risultato è un saggio di scrittura teatrale che rasenta il virtuosismo. Una commedia da leggere e da mettere in scena, appassionante e strutturalmente perfetta. Il banco di prova ideale per una coppia d'attori quarantenni di grande spessore interpretativo. *Marco Bernardi*



Per rendere visibile ciò che non si vede

Enrico Pitozzi

Acusma - Figura e voce

nel teatro di Ermanna Montanari

Macerata, Edizione Quodlibet Studio, 2017, pagg. 200, euro 20

Il volume *Acusma* mette in relazione teatro e filosofia nell'opera di Ermanna Montanari - in particolare *Ouverture Alcina* e *Lus* - a partire dai *topoi* classici e dall'etimologia delle parole legate alla pratica del teatro stesso. Ne viene fuori un contributo prezioso che ridetermina la funzione della scena come luogo che «rende visibile ciò che normalmente non si vede», costruito sullo spettatore e la sua immersione «nella visione e nella contemplazione» così come avviene nel

tempio. Nello stabilire la possibilità del teatro di dare accesso a una realtà «di altro ordine», si rinsalda la sua necessaria relazione con la filosofia e con il sacro. Ecco che l'opera di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari va letta come un frammento di Anassagora: il teatro come strumento di conoscenza e d'indagine della natura delle cose, una sorta di «sismografia della presenza». Per Pitozzi, Ermanna Montanari agisce in due direzioni: la prima è di ordine visivo e riguarda la figura, intesa come lascito del personaggio; la seconda di ordine acustico. Da qui *acusma*, termine che designa un doppio orizzonte di senso e che trae la sua efficacia dal suono e dall'immagine che la parola evoca. Il Teatro delle Albe procede per sottrazione, il corpo della Montanari «è tagliato e abitato dalla luce», in un «deragliare della lingua» che qualifica la sua figura assieme allo straordinario lavoro compositivo di Luigi

Ceccarelli. Il libro, pensato «come una clessidra», può essere letto in tutte le direzioni: la parte centrale contiene i due testi del poeta Nevio Spadoni con un'intervista finale alle Albe. Un lavoro di «cura» di e per chi vive il teatro nel profondo delle sue radici. *Francesca Saturnino*



Quando, dove, come e perché si fa teatro

Eugenio Barba e Nicola Savarese
I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore
Bari, Edizioni di Pagina, 2017, pagg. 408, euro 45

Accattivante, coinvolgente, pieno di informazioni che spuntano direttamente dalla pagina o, per i lettori non addormentati, compaiono nello spazio bianco della conoscenza tra una riga e l'altra. Con *I cinque continenti del teatro*, Eugenio Barba e Nicola Savarese si dirigono su una strada che avevano imboccato ormai più di trent'anni fa con *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Ma non ci si lasci ingannare da quello che sembra un termine di indagine circoscritta, perché l'attore in questo libro c'entra se inserito nel suo contesto più ampio, che è ovviamente quello del teatro. Cos'è il teatro oggi, da dove viene e dove va è il filo conduttore del dialogo con il lettore proposto dai due autori. Un tema che non viene analizzato a partire dai consueti cenni storici, elenchi di nomi, di fatti e di tendenze conosciute ai più, ma attraverso un originale sguardo trasversale, che dai dettagli più disparati riconduce al tema principale. «Per vari anni ci dedicammo a comporre un libro sulla storia del teatro cercando il modo di raccontarla attraverso le tecniche degli attori. Ci era chiaro, però, che bisognava riprendere il discorso da dove era

iniziato: l'antropologia teatrale» rivela Savarese nell'introduzione. E, dopo una ventina d'anni di idee e confronti, ecco questo singolare volume, dove concetti scritti e immagini si bilanciano (per il godimento curioso anche dello sguardo), e che prende le mosse - anche questo manifesta tutta l'originalità dell'operazione - dalle cinque fondamentali domande del giornalismo anglo-americano: «Chi, cosa, dove, quando e perché», trasformate, nell'adattamento necessario al discorso, in «quando, dove, come, per chi e perché» si fa teatro. Così, novelli Bouvard e Pécuchet (gli autori vestono i panni dei personaggi di Flaubert nel dialogo iniziale che sembra un omaggio a Craig), svelano la spina dorsale del libro: la necessità di instaurare un nuovo rapporto, oggi, tra attore e spettatore. *Pierfrancesco Giannangeli*



Cuocolo/Bosetti, agire nel non-luogo

Laura Bevione (a cura di)
InteriorSites Project. Il teatro di Cuocolo/Bosetti. IRAA Theatre
Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, pagg. 172, euro 17

Laura Bevione ha costruito un libro prezioso, utile, sul teatro che Renato Cuocolo e Roberta Bosetti svolgono insieme da quasi vent'anni in quella terra di nessuno che sono gli interni di una casa, una stanza d'hotel, le strade, le piazze, sempre alla ricerca di quell'ineffabile che è il teatro del mondo fuori dal palcoscenico e dai circuiti ufficiali, dove lo spettatore ti siede, o ti cammina accanto catturato da un incanto fatto di parole semplici, situazioni comuni, esperienze condivise. Se non si è mai avuta la possibilità di partecipare agli spettacoli della Compagnia Cuocolo/Bosetti, questo libro supplisce a questa mancanza per chiarezza di sintesi e completezza di informazioni. Si viene immessi sommessamente, ma in modo chiaro, assolutamente intellegibile, nella magia di un universo teatrale molto particolare, minimale, che fa riferimento più alle arti visive, alla performance artistica, alla letteratura di viaggio, o fantastica, piuttosto che alla drammaturgia convenzionale; come di realtà sospese, che non abbiamo riconosciuto, o che ci sono sfuggite di mano quando le abbiamo superficialmente vissute. E Renato e Roberta sono lì a indicarci, mostrarcelle con delicatezza un po' per gioco, un po' per farcele ritrovare. Ricco di suggestioni e private confidenze il volume esplora -



attraverso interviste molto circostanziate a questa straordinaria coppia teatrale, dove si alternano biografia e riflessioni culturali -, le 15 parti del progetto InteriorSites che si concluderà nel 2018 col capitolo *Roberta esce di scena*: da non perdere. *Giuseppe Liotta*

L'epopea degli Olivetti dalla scena al dvd

Laura Curino e Gabriele Vacis
Camillo Olivetti, alle radici di un sogno
Ivrea-Roma, Edizioni di Comunità, 2017, pagg. 80, libro+dvd, euro 22



Famiglia di imprenditori italiani unici, internazionali e radicati in un territorio, gli Olivetti ne plasmarono forma sociale e futuro dando lavoro, Camillo - ingegnere e fondatore - formando personalmente i suoi dipendenti e avendo cura della loro crescita umana e professionale. Cose, oggi, inconcepibili in un

mondo preda di logiche finanziarie, ma che invece consentirono alla Olivetti di diventare modello di efficienza, produttività e capacità di innovazione, dagli strumenti di misura ai pc, passando per le indistruttibili macchine per scrivere verdi. E chi meglio di Laura Curino poteva raccontare e tenere viva la memoria di questa saga familiare che attraversa la storia italiana del Novecento, da Camillo (1868-1943) ad Adriano. Narratrice raffinata, torinese, dotata di forza e leggerezza, della capacità unica di cucirsi addosso i personaggi con un'inflexione e un gesto, come di solidità drammaturgica, Laura Curino scrisse, insieme a Gabriele Vacis, due spettacoli: *Camillo Olivetti, alle radici di un sogno* (1996) e *Adriano Olivetti, il sogno possibile* (1998). Dopo una prima edizione del testo, nel 1998, ora la prima puntata della saga viene ripubblicata con il dvd dello spettacolo registrato nel 2009, corredata di una premessa dell'autrice, una nota finale di Laura Olivetti e una cronologia sinottica della storia familiare, industriale e sociale d'Italia dal 1868 al 1943. Nella premessa, Laura Curino racconta la necessità di far emergere la memoria di questa «utopia», rimossa tra sensi di colpa e cinismo. Laura Curino evoca la nascita delle voci e dei volti che nel suo spettacolo la raccontano: quella di Camillo, fanciullesca per un uomo dal carattere imponente e vulcanico, la suggerisce Natalia Ginzburg; la madre, Elvira Sacerdoti; la moglie, Luisa Revel. E a queste voci il compito di raccontare la vicenda umana di questi industriali socialisti, ebrei, laici, costruttori di sogni, capaci di fondere conoscenza scientifica e artistica, economia, cultura e politica in un'azione unica che scrisse un pezzo della storia d'Italia da cui bisognerebbe ripartire. *Ilaria Angelone*

Antonio Attisani
L'INVENZIONE DEL TEATRO.
FENOMENOLOGIA E ATTORI
DELLA RICERCA

Imola (Bo), Cue Press, 2017, pagg. 336, euro 9,99-23,99

Il teatro non è stato inventato una volta per tutte, lo è ogni volta che un'opera si imprime nella vita di uno spettatore. Quando ciò accade, i materiali, le tecniche e le funzioni che sembravano costituire una solida tradizione sono rimessi in gioco, mentre forme e temi inediti creano nuove soglie della percezione. Questo saggio, uscito per la prima volta nel 2003, si interroga sull'essere contemporaneo del teatro, ovvero sull'arte scenica di alcuni degli autori più significativi del ventesimo secolo.

Alberto Abruzzese
IL DISPOSITIVO SEGRETO.
LA SCENA TRA SPERIMENTAZIONE
E CONSUMI DI MASSA.

SCRITTI TEATRALI 1975-1980
a cura di Alfonso Amendola e Vincenzo Del Gaudio, Roma, Meltemi, 2017, pagg. 464, euro 28

Il volume raccoglie gli scritti di Alberto Abruzzese dedicati al teatro usciti su *Rinascita* nel periodo 1975-1980, incentrati sui protagonisti della neoavanguardia e della post-avanguardia da Carmelo Bene a Bob Wilson e da Kantor a Memé Perlini, in una prospettiva che consente di cogliere i rapporti tra il teatro e altri linguaggi della contemporaneità.

Andrea Porcheddu
CHE C'È DA GUARDARE?
LA CRITICA DI FRONTE
AL TEATRO SOCIALE D'ARTE

Imola (Bo), Cue Press, 2017, pagg. 124, euro 9,99-18,99

Il tema della diversità è spesso affrontato dal teatro, soprattutto di recente, con esperienze dense e affascinanti per gli artisti come per il pubblico. Pubblico e critica sono sempre più educati, dunque, a vedere e misurarsi con questi spettacoli dal forte portato sociale e artistico. Ma qual è il modo giusto per affrontare il tema? Quello che il teatro sta percorrendo? Queste alcune delle questioni che il volume di pone.

Giulia Alonzo e Oliviero Ponte Di Pino
DIONISO E LA NUVOLE.
L'INFORMAZIONE E LA CRITICA
TEATRALE IN RETE

Milano, Franco Angeli, 2017, pagg. 192, euro 23

Qual è il ruolo della critica nell'epoca del web? Partendo da una riflessione sulla natura e sulla storia della critica nel teatro e in altre discipline artistiche, il testo affronta la rivoluzione della comunicazione nell'era della rete e della partecipazione, evidenziando la necessità di ripensare il ruolo del critico come mediatore culturale e portatore di un criterio di definizione per una scala di valori.

Cesare Lievi
UN TEATRO DA FARE

a cura di Lucia Mor, Brescia, La Scuola, 2017, pagg. 160, euro 14

Una riflessione sull'essenza del teatro di prosa che parte dalle parole del regista Cesare Lievi: il valore del testo rispetto alla rappresentazione, la funzione della regia e il ruolo degli attori, il significato sociale del teatro in un mondo appiattito sul presente. In un dialogo con Lucia Mor, il regista ribadisce il valore non solo artistico ma, soprattutto, umano del teatro.

Marco Baliani
OGNI VOLTA CHE SI RACCONTA
UNA STORIA

Bari, Laterza, 2017, pagg. 224, euro 18

Baliani, fra i maestri del teatro di narrazione in Italia, racconta la propria vocazione e formazione a un'arte antropologicamente inscritta nel nostro Dna. A partire dalla capacità di raccontare e ascoltare storie traendone piacere e nutrimento, Baliani giunge a esplorare lo speciale allenamento che permette a un narratore di convocare un pubblico di ascoltatori avvincendolo alla parola.

MILANOLTRE 1986-2016

a cura di Rino De Pace e Stefano Tomassini, Milano, Scalpendi, 2017, pagg. 224, euro 25

In un volume composto quasi solo da immagini, si raccontano trent'anni di

MilanOltre, la manifestazione organizzata dal Teatro dell'Elfo, che ha portato ogni anno, in teatro e in altri spazi "non convenzionali" della città, le nuove tendenze internazionali della danza e della musica, da La Fura dels Baus a Anne Teresa De Keersmaeker, ripensando il rapporto col pubblico in un'ottica di grande coinvolgimento.

AA.VV.
SGUARDI SUL CONTEMPORANEO.
LE SCRITTURE DEL REALE.

I QUADERNI DEL FIT
Imola (Bo), Cue Press, 2017, pagg. 70, euro 5,99-12,99

Nati nel 2016 per la 25a edizione del Festival Internazionale del Teatro e della Scena Contemporanea di Lugano, i *Quaderni del Fit* sono uno spazio di condivisione e confronto tra autori, drammaturghi e critici, sulle prospettive critico/teoriche e sulle diverse prassi della scena, per indagare il rapporto tra scrittura e contemporaneità. Con contributi, fra gli altri, di Mariano Damasco, Angela Dematté, Renato Palazzi, Paola Tripoli, Carmelo Rifici.

Katrin Brack
BÜNBILD/STAGES

A cura di Anja Nioduschewski, Berlino, Theater der Zeit, 2010, pagg. 252, sip

Il volume, in tedesco e inglese e ancora reperibile online, è dedicato al lavoro in scena della scenografia tedesca, Leone d'Oro a Venezia 2017. Un ampio e significativo repertorio fotografico, diviso per spettacoli, è corredato da due saggi introduttivi (della curatrice e di Stefanie Carp), da testimonianze della stessa Brack e di alcuni degli artisti con cui ha lavorato (fra gli altri Dimiter Gotscheff, Luc Perceval, Wolfram Koch, Samuel Finzi) e da una teatrografia essenziale.

Nicola Console
PICCOLO MANUALE
DELLO SPAZIO SCENICO. VOL. 1 e VOL. 2
Roma, Audino, 2017, pagg. 86 e pagg. 96, euro 12 cad.

Una storia sintetica dello spazio scenico teatrale, a uso soprattutto degli studenti delle Accademie, illustrata con disegni realizzati a mano libera dall'autore. Il primo volume (*Dalla*

Grecia antica al Medioevo) affronta le tappe che hanno permesso la codificazione di regole costruttive, inizialmente tramandate per via orale, concentrandosi sull'atto conoscitivo del disegnare. Il secondo volume (*Dal Rinascimento alla fine del '900*) segue il cammino dell'evoluzione dell'arte, offre descrizioni puntuali dei principali teatri stabili e riflessioni sulla funzione della scenografia nel teatro.

Benedetta Dalai
MANUALE PROFESSIONALE
DI SCENOGRAFIA E SCENOTECNICA
Roma, Audino, 2017, pagg. 176, euro 25

Il manuale, pensato sia per studenti sia per aspiranti scenografi, è composto di tre parti, corrispondenti a tre momenti fondamentali nella creazione di una scenografia: ideazione, disegno ed esecuzione pratica. La prima parte è dedicata allo spazio teatrale, alla scenotecnica, ai materiali per la scenografia e soprattutto al progetto; la seconda parte si occupa del disegno tecnico utilizzato in scenografia; la terza parte "entra" nel laboratorio per visionare le fasi principali della produzione di una scenografia. Completano il testo una raccolta di tavole in bianco e nero, foto a colori, contributi multimediali, un glossario e una bibliografia.

Mirella Schino
L'ETÀ DEI MAESTRI. APPIA, CRAIG,
STANISLAVSKIJ, MEJERCHOL'D,
COPEAU, ARTAUD E GLI ALTRI
Roma, Viella, 2017, pagg. 330, euro 29

Attraverso il racconto di romanzi, spettacoli, riviste, biografie, eventi, guerre, rivoluzioni, il volume racconta di quegli artisti che, a inizio Novecento, sono stati designati come modelli che hanno determinato il passaggio al teatro contemporaneo. Una rivoluzione non solo estetica o produttiva che l'autrice osserva da una prospettiva anomala, sovvertendo le gerarchie di importanza dei problemi, interrogandosi sul suo senso.

Francesco Diego Tosto
I COLORI DEL SIPARIO. DOPOSCENA
CON ATTORI «SICILIANI». VOL. 1
Viagrande (Ct), Algra, 2017, pagg. 344, euro 20

La Sicilia, terra di scrittori, poeti e musicisti, ha dato i natali ad attori famosi, che hanno vissuto e vivono l'arte del palcoscenico con intensa passione e creatività. *I colori del sipario* è un progetto in tre volumi, che si propone, attraverso interviste, di percorrere l'itinerario umano e professionale di artisti siciliani (per nascita, origine, adozione) oggi in scena. Il primo volume contiene un primo trentennio (nati dal '22 al '52), a cui seguiranno gli anni successivi fino ai giorni nostri.

Irma Duncan

LA TECNICA DI ISADORA DUNCAN

a cura di Francesca Falcone e Patrizia Veroli, Roma, Audino, 2017, pagg. 102, euro 13

L'edizione italiana del manuale - pubblicato nel 1937 da Irma Erich-Grimme, figlia "adottiva" di Isadora - raccoglie, in dodici lezioni, i principi fondamentali dello stile della Duncan. Il manuale è corredato da tre studi: di Laetitia Doat, sul ruolo cruciale giocato dal manuale nel suo apprendimento della tecnica Duncan; di Francesca Falcone, con un raffronto fra i fondamenti tecnici della Duncan e altre impostazioni; di Patrizia Veroli, sulle scuole da lei fondate in Germania e in Russia.

Anna Sica

LA ARTE MASSIMA. VOL. 1 LA RAPPRESENTATIVA NEL NOVO STILE: NORME E PRATICA DEL METODO ITALIANO DI RECITAZIONE (1728-1860)

Milano, Mimesis, 2017, pagg. 169, euro 18

«Arte massima» è, nella definizione dei Riccoboni, l'insieme delle norme e delle regole della recitazione. Il volume intende ricostruire l'approccio alla recitazione degli attori (qui dal 1728 al 1860) attraverso le sigle declamatorie da loro usate per contrappuntare i loro copioni, come, fra tutte, *l'Amleto* di Tommaso Salvini (1829-1915) un'interpretazione ove, in convergenza con le tensioni politiche e sociali italiane, egli intendeva evidenziare l'inevitabile e imminente passaggio a un ordine nuovo.

Stella Adler

L'ARTE DELLA RECITAZIONE

Roma, Audino, 2017, pagg. 166, euro 19,50

Il volume raccoglie le trascrizioni delle lezioni di Stella Adler e permette di conoscere i capisaldi del suo approccio alla recitazione, riproducendo il fascino e l'atmosfera delle sue lezioni, nonché la sua concezione del teatro come mezzo in grado di scoprire e far conoscere la verità.

IL TEATRO DI LYDA BORELLI

A cura di Maria Ida Biggì e Marianna Zannoni, Firenze, Fratelli Alinari, 2017, pagg. 212, sip

Il libro, una bella edizione in grande formato, è parte di un progetto che comprende anche una mostra (a Venezia, presso la Fondazione Cini) che ricostruisce la vita e il lavoro in scena di una delle attrici più significative d'inizio Novecento attraverso saggi, testimonianze scritte e soprattutto immagini, provenienti dalla Raccolta Teatrale del Burcardo di Roma e dal patrimonio della famiglia a lungo tenuto rigorosamente privato.

Deville Jean-Loup

CHAT NOIR. IL CABARET DELLA MODERNITÀ

Napoli, Medusa Edizioni, 2017, pagg. 107, euro 22

Il volume ripercorre la storia dello Chat Noir, il cabaret aperto nel novembre 1881 da Rodolphe Salis e presto divenuto luogo d'incontro di scrittori, musicisti e artisti da Paul Verlaine, a Debussy, Toulouse-Lautrec, Strindberg e Proust, ma anche luogo d'invenzione di un modo moderno di fare spettacolo e «calderone di tutti gli stili e tutte le stravaganze» dell'epoca.

Franca Valeri

LA STANZA DEI GATTI

Torino, Einaudi, 2017, pagg. 112, euro 15

Un dialogo acutissimo tra due persone piuttosto interessanti: un uomo capace di tutto e una donna che lo ha



Lyda Borelli in *Salomè* (foto: Varischi e Artico), immagine tratta dal volume *Il teatro di Lyda Borelli*, a cura di Maria Ida Biggì e Marianna Zannoni.

molto amato, ma anche libro di memorie, prezioso per il tono con cui l'autrice racconta alcuni dei momenti cruciali della sua carriera artistica. L'angoscia degli esordi e la gioia delle tournée, condite dagli aneddoti gustosi di una vita spesa in teatro.

Alessandro Serra MACBETHU. TRATTO DAL MACBETH DI WILLIAM SHAKESPEARE

Cagliari, PaginediScena, 2017, pagg. 115, euro 18

PaginediScena, progetto editoriale di Ilisso Edizioni e Sardegna Teatro dedicato alla drammaturgia contemporanea, inaugura la collana con *Macbethu*, di Alessandro Serra, una versione di *Macbeth* in sardo. Nel volume le foto di scena restituiscono la suggestio-

ne dello spazio scenico e accompagnano nella lettura del copione bilingue (sardo-italiano), dal quale emerge la natura più profonda e arcaica della Sardegna.

Giuseppe Massa TEATRO

Spoletto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2017, pagg. 160, euro 14

Il volume raccoglie i testi di Giuseppe Massa portati in scena con la sua Compagnia Sutta Scupa. Da *Sutta Scupa* (2006) a *Kamikaze number five* (2010), da *Nel fuoco* (2012) a *Chi ha paura delle badanti?* (2012), ne sono protagonisti l'ansia per il presente, la ribellione di fronte alla precarietà del vivere e dei valori umani e civili, segno evidente di una catarsi improbabile.

Formazione, le eccellenze in rassegna

di Roberto Rizzente



È sostenuta dal **Disegno di Legge 2287bis**, assorbendo il 3% del FUS. Il **Decreto del 1 luglio 2014** l'impone ai teatri come *conditio sine qua non* per fregiarsi del titolo di Nazionale. Nonostante le scarse ricadute occupazionali, le candidature alla Scuola del Piccolo 2017/2020 hanno toccato le 1070 unità (200 in più del precedente triennio).

Inutile nascondere: la formazione è il *fil rouge* attorno al quale tessere le politiche teatrali. Ed è un business che rende: non si contano i corsi nati per la sussistenza degli insegnanti, o per rimpolpare di allievi le platee dei teatri. Ma cosa si nasconde, dietro i numeri? Dove vanno rintracciate, oggi, le eccellenze? Abbiamo detto del **Piccolo**: la scomparsa di Ronconi non ha fatto declinare le sorti della scuola fondata nel 1987 da Strehler, potendo unire alla validità e versatilità didattica, peraltro gratuita (tra i docenti, Popolizio, Marinoni, Paravidino, Sinigaglia, Massini, De Bosio), l'immediato riscontro del palco più prestigioso d'Italia, se è vero che qui, occasionalmente, salgono gli allievi (nel 2017/2018, in *Uomini e no* di Rifici).

Non meno blasonata è la **Civica Scuola Paolo Grassi**, fondata ancora da Strehler, nel 1951, con Paolo Grassi: novità del 2017 è l'autorizzazione, concessa dal Ministero, a rilasciare i titoli di Alta Formazione Artistica e Musicale di primo livello per i corsi di recitazione e regia, equiparandoli ai titoli universitari. Un riconoscimento che dà ulteriore spinta alla scuola, forte di rinnovate responsabilità (il coordinamento alla Fabbrica del Vapore) e di numerosi premi, vinti nel 2016/2017 da allievi ed ex allievi.

Come pure, imprescindibile (più di 600 iscritti alle audizioni), è l'**Accademia dei Filodrammatici**, la più antica d'Italia (1796), gratuita e membro dell'*École des Écoles*, con specializzazione in *continuing education*. Oltre a vantare un curriculum di grido, se è vero

che qui sono cresciuti non solo Strehler, ma i direttori dell'annesso teatro, Bruno Fornasari e Tommaso Amadio, a riprova di un interscambio necessario.

Resiste, a Roma, l'**Accademia Silvio D'Amico** (1936). La storia, nessuno la mette in discussione, come pure il prestigio di alcuni docenti (Binasco, Cirillo, Civica, Corsetti, la Dante), e l'articolazione dell'offerta formativa: al resto pensa il Ministero, appoggiando scambi con scuole della Ue e dell'America.

C'è, poi, la galassia intorno agli Stabili. All'altezza delle intenzioni restano la **Scuola dello Stabile di Torino**, fondata nel 1991 da Ronconi e oggi diretta da Valter Malosti, e la **Scuola dello Stabile di Genova** di Marco Sciaccaluga (1981), dalla quale sono usciti Binasco e Paravidino.

Anche nell'ambito della formazione post diploma non mancano le eccellenze, che offrono agli allievi selezionati esperienze qualificanti con artisti di livello internazionale. Presso l'**Ert**, è istituito il progetto annuale di **Alta Formazione** per attori. Nel 2015, con un bando, 16 attori e 7 drammaturghi, provenienti dalle principali scuole teatrali italiane hanno intrapreso un percorso diretto da Antonio Latella, il cui esito è stato *Santa Estasi*, spettacolo sulla "saga" degli Atridi, pluripremiato e tuttora in tournée. Quest'anno il maestro ospite sarà Gianina Cărbunariu, regista e drammaturga romena. L'**École des Maîtres**, ideata da Franco Quadri (1990) è invece parte di un *network* europeo che in Italia ha base presso il Ccs di Udine e ha avuto maestri del calibro di Grotowski, Vasil'ev, Dodin, Stein, Nekrošius, Castri, Fabre, Spregelburd, Jatahy, mentre il **Centro Teatrale Santacristina** (nei dintorni di Gubbio, 2002), lo scorso agosto, ha celebrato, con una tre giorni, il suo fondatore Luca Ronconi. ★

Codice dello spettacolo, buona la prima

Se ne è parlato per mesi: il Codice dello Spettacolo è stato approvato il 20 settembre dal Senato. Quattro le novità principali del Disegno di Legge 2287 bis: la creazione di un Consiglio Nazionale dello Spettacolo presso il Mibact; la scorporazione del Fus delle Fondazioni liriche da quello dello spettacolo dal vivo e l'incremento di quest'ultimo di 9.500.000 per il 2018 e altrettanti per il 2019, fino ai 22.500.000 del 2020; l'estensione ai teatri e alla danza dell'Art Bonus; lo storno dei 4 milioni originariamente destinati all'Eliseo a favore di attività culturali nelle regioni terremotate. Confermate, per il resto, alcune intuizioni del DM del 1 luglio 2014, come il riconoscimento del valore culturale, formativo e dell'utilità sociale dello spettacolo; della pluralità delle discipline; l'attenzione alla qualità delle proposte; l'internazionalizzazione e la tutela dei giovani, mentre sollevano più di una perplessità la mancata definizione delle competenze istituzionali Stato/Regioni; la vastità della materia, senza un ordine chiaro delle priorità; e l'irrisorietà delle risorse, dal momento che al Fus vengono assegnati nuovi obiettivi e aree d'intervento. In attesa dell'approvazione definitiva da parte della Camera e dell'elaborazione dei decreti esecutivi (entro 12 mesi dall'entrata in vigore della legge) sono stati assegnati i contributi Fus per il 2017, confermando, tra i teatri nazionali, il primato del Piccolo e dello Stabile di Torino (4.612.627 e 2.714.158), cui seguono l'Ert, gli Stabili di Roma, Veneto, Toscana e Napoli (tra 1.984.778 e 1.239.368), e, tra i Tric, degli Stabili di Genova, Friuli, Catania e Palermo (Genova più dell'Ert, con 2.091.050), seguiti da Elfo, Parenti, Stabile dell'Umbria, Teatro Due, Metastasio e Marche Teatro.

Info: senato.it

Next, il laboratorio delle idee

Saranno presentate il 13 e il 14 novembre al Franco Parenti e all'Elfo di Milano le anteprime delle 26 nuove produzioni di prosa, danza e multidisciplinare (debutto dopo il 14 novembre ed entro il 30 giugno), selezionate nell'ambito del progetto "Next - Laboratorio delle idee per la produzione e la distribuzione dello spettacolo dal vivo", promosso dalla Regione Lombardia col sostegno della Fondazione Cariplo e il supporto organizzativo dell'Agis. La dotazione finanziaria complessiva, per il sostegno produttivo alla sezione corrente, è di 285.000 euro, a tutte le compagnie verrà riconosciuto un rimborso spese, compreso tra i 3.000 e i 17.000 euro. La Commissione artistica sarà composta da Anna Rosa Guri, Magda Poli e Mario Bianchi. Sempre nell'ambito di Next, verranno selezionate altre 7 produzioni di compagnie di teatro per l'infanzia e la gioventù (dotazione, 86.000 euro) e 6 spettacoli di giovani compagnie (130.000 euro).

Info: lombardiaspettacolo.com

Torna il Premio Nico Garrone

Sono stati assegnati il 29 luglio a Radicondoli (Si) i Premi Nico Garrone, giunti all'VIII edizione. La giuria, composta da Sandro Avanzo, Claudia Cannella, Enrico Marcotti, Valeria Ottolenghi, Elena Lamberti (coordinatrice organizzativa) e Varenò Tilli (consigliere di Radicondoli Arte), ha assegnato il Premio dedicato ai «maestri che sanno donare esperienza e sapere» a Maria Consagra del gruppo Farfa diretto da Iben Nagel Rasmussen dell'Odin Teatret, e a Serena Sinigaglia, regista e direttrice artistica della Compagnia Atir di Milano; e il Premio «a un progetto che abbia saputo dare positivo impulso alla cultura teatrale» alla Corte Ospitale di Rubiera (Re), centro di produzione teatrale.

Info: radicondoliarte.org

Paolo Cantù da Torino a Reggio

Sarà Paolo Cantù il nuovo direttore della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia. Classe 1975, già collaboratore del Teatro della Cooperativa, del Franco Parenti e del Festival Uovo, dal 2015 direttore della Fondazione Piemonte dal Vivo - per la quale ha ideato il Vignale Monferrato Festival, la piattaforma Hangar_Piemonte dedicata alla formazione delle imprese culturali, il Centro Coreografico Regionale alla Lavanderia a Vapore -, docente nei seminari organizzati da *Hystrio*, Cantù accorperà dall'1 gennaio 2018, per un triennio, le funzioni di direttore generale e direttore artistico.

Info: iteatri.re.it

Danza&Danza, i premi

Sono stati consegnati il 16 settembre al Carignano di Torino i premi della rivista *Danza&Danza*. Miglior spettacolo classico è *Il lago dei cigni* di Alexei Ratmanskij del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala; spettacolo contemporaneo, *ex-aequo*, *Three* di Ohad Naharin della Batsheva Danze Company e *Biophony* di Alonzo King dell'Alonzo King Lines Ballet; produzione italiana, *Bliss* di Johan Inger per Aterballetto. Iana Salenko, Rosario Guerra, Timofej Andrijashenko e Denis Rodkin sono gli interpreti dell'anno; Susanna Salvi, Alessandro Staiano e Martina Arduino quelli emergenti; Marco Goecke il miglior coreografo per *Nijinski* e Jacopo Bellussi e Dario Rigaglia i migliori danzatori italiani all'estero. Per l'occasione, sono stati consegnati anche il Premio Mario Pasi al film *Mr. Gaga* di Tomer Heymann e quello alla carriera a Cristina Bozzolini.

Info: danzaedanzaweb.com

Pescara, assegnati i Flaiano

Sono stati consegnati il 9 luglio a Pescara i Premi Internazionali Flaiano di Cinema, Teatro, Televisione e Radio, 44a edizione. Vincitori, per il teatro, sono Renato Carpentieri (alla carriera), Valter Malosti

(regia, per *Venere in pelliccia*), Sabrina Impacciatore e Geppy Glejieses (interpretazione, per *Venere in pelliccia* e *Filumena Marturano*) e Giò Di Tonno (interpretazione musicale, in *Notre Dame de Paris*).

Info: premi Flaiano.it

L'Altofest di Napoli nella top europea

Sono stati assegnati a settembre gli Effe Awards - Europe for Festivals, Festivals for Europe, promossi dall'Associazione dei Festival Europei, con il sostegno della Commissione e del Parlamento Europeo, a favore dei festival più innovativi a livello artistico. Vince, tra le 715 proposte dai 39 Paesi partecipanti al Programma Creative Europe, l'italiano Altofest-International Contemporary Live Arts Festival, fondato a Napoli nel 2011 da TeatrInGestAzione. Completano la rosa l'European Film Festival Palic (Serbia), il Fmm Sines-Festival Músicas do Mundo (Portogallo), il Gdansk Shakespeare Festival (Polonia), e l'Utrecht Early Music Festival (Olanda).

Info: teatringestazione.com

Positano, l'internazionale

Positano ha ospitato a settembre la 45a edizione di Positano Premia la Danza - Léonide Massine diretto da Laura Valente. Molti i nomi nel *palmarès*: Jiri Kylián, cui è andato il premio alla carriera, con men-

zione speciale a Sabine Kupferberg; Michael Nyman, per la musica; Paola Cantalupo per la formazione; Frank Andersen e Dinna Bjørn per la trasmissione di un repertorio coreografico raro; Tatiana Leskova, segnalata per il Premio Massine Legacy, e Aurelio Tommasetti per il Luca Vespoli; i danzatori dell'anno Maria Kochetkova, Léonore Baulac, Daniel Camargo, Yanier Gómez, Virna Toppi e Nicola Del Freato, Aidan Gibson e Jon Vallejo, Sebastian Kloborg, Luigi Crispino, Valeria Galluccio, Otylia Gony e Dominic Bisson. Dal 2016 il Premio è capofila di una rete che annovera il Prix Benois di Mosca e il Prix Ballet de Cannes.

Info: positanopremialadanza.it

Quarant'anni senza Maria Callas

16 settembre 1977: moriva, quarant'anni fa, Maria Callas. La Scala ne omaggia il genio con la mostra "Maria Callas in scena - Gli anni della Scala", a cura di Margherita Palli, fino al 31 gennaio. Cospicuo il materiale ammassato al piano superiore del museo, dal patrimonio fotografico di Erio Piccagliani ai costumi di tutte le opere (eccetto che della *Traviata*), fino alle testimonianze, raccolte in un filmato, di coloro che la conobbero, come Luchino Visconti. Sempre per l'anniversario, la Warner Classics ha rimasterizzato nel cofanetto *Maria Callas Live* le registrazioni dal vivo, 19 opere e 5 video-concerti, dal *Nabucco* al San Carlo di Napoli nel 1949 alla *Tosca* al Covent Garden di Londra nel 1964.

Info: teatroallascala.org

Maschere del Teatro, uno "scandalo" annunciato

È stato Tullio Solenghi a condurre, lo scorso 16 settembre, la cerimonia di consegna del Premio Le Maschere del Teatro Italiano 2017, da tre edizioni promosso e organizzato dal Teatro Stabile di Napoli-Teatro Nazionale. Al Teatro Mercadante ha trionfato Massimo Popolizio che, con il suo *Ragazzi di vita* (**nella foto**: Lepera), si è aggiudicato i due premi più importanti, ossia miglior spettacolo e migliore regia: un successo sottolineato da Antonio Calbi, direttore del Teatro di Roma, che scelse di produrre il lavoro per commemorare i quarant'anni dalla scomparsa di Pasolini.

Gli altri riconoscimenti sono andati a Fabrizio Bentivoglio e Giulia Lazzarini - migliori protagonisti, rispettivamente per *L'ora di ricevimento* di Michele Placido ed *Emilia* di Claudio Tolcachir -, Pia Lanciotti e Tonino Taiuti (attori non protagonisti per *Emilia* e *American Buffalo*), Vincenzo Nemolato (attore emergente per *American Buffalo*), Imma Villa (interprete di monologo, per *Scannasurice*), Gianni Carluccio (scenografia per *Minetti*), Gianluca Falaschi (costumi per *Liola*), Cesare Accetta e Paolo Coletta (luci e musica per *Bordello di mare con città*), Wanda Marasco (autore di novità italiana, con *Il genio dell'abbandono*) Mariano Rigillo (premio speciale del Presidente della Giuria Gianni Letta) e Maria Ida Gaeta (premio alla memoria di Graziella Lonardi Buontempo).

Tutto secondo il copione in una serata all'insegna dello scontato umorismo televisivo di Solenghi e della riaffermazione di uno *status quo* teatrale oramai paralizzante. Allo scandalo grida Mariangela D'Abbraccio, protagonista di *Filumena Marturano*, spettacolo pluricandidato ma rimasto a bocca asciutta: il vero scandalo, però, è un premio - presentato come "l'Oscar del teatro italiano" - incapace di registrare quanto realmente accadde sui palcoscenici nostrani, ignorando non soltanto sperimentazioni più o meno ardite, ma altresì innovatori divenuti oramai "maestri", per rinchiudersi in un teatro "del territorio" che non va oltre i confini di Napoli e Roma.

Laura Bevione Info: teatrostabilenapoli.it



L'autunno teatrale di Romaeuropa e Vie Festival

Oltre alla ripresa delle stagioni teatrali, l'autunno riserva due appuntamenti festivalieri importanti a Roma e in Emilia. **Romaeuropa** (fino al 2 dicembre, 32a edizione, romaeuropa.net) è luogo d'incontro di spettacoli difficili da ricondurre a un genere: linguaggi e discipline si fondono, in un calendario dove i fili conduttori sono contrassegnati da tag (*community, sharing, vision, powerful stories, selfie*). Fra gli ospiti (molti internazionali), dopo Jan Fabre e Dada Masilo (fino all'1 ottobre), Agrupación Señor Serrano (28-29 ottobre), Akram Khan Company (10-12 novembre), Jan Mertens (22-23 novembre) e le She She Pop (26-26 novembre). Dall'Italia, CollettivO CINETICo (21-22 ottobre), Ascanio Celestini (17-29 ottobre), Pippo Delbono (6-9 novembre) e Roberto Herlitzka (17-18 novembre).

Vie Festival (11-22 ottobre, viefestivalmodena.com), tradizionale appuntamento organizzato da Ert in diverse città emiliane, diretto quest'anno, per la prima volta, da Claudio Longhi, presenta un programma meno appetitoso che in passato, con meno ospiti, meno appuntamenti. Vale la pena comunque segnalare la danzatrice Julie Ann Anzillotti con *Erodiade-Fame di Vento* (nella foto), Pietro Babina (*Il Libro di Giobbe*), Gli Omini con *Il controllore*, il Teatro Valdoca, CollettivO CINETICo (*Benvenuto umano*), Cuocolo/Bosetti, Fanny&Alexander (*Da parte loro nessuna domanda è imbarazzante*), Sotterraneo (*Overload*), Danio Manfredini (*Luciano*). Fra gli ospiti internazionali torna Terzopoulos (*Encore*), i Dead Centre propongono una versione di *Platonov* (*Chekhov's first play*) e ancora Michael De Cock (*Kamyon*), Arkadi Zaides (*Talos*) e Levan Tsuladze (*Begalut-in esilio*).

Ilaria Angelone



Parte la NID Platform 2017

Dal 19 al 22 ottobre sarà Gorizia a ospitare la quarta edizione della NID - Nuova Piattaforma Danza Italiana 2017. Sedici gli spettacoli, selezionati fra i 118 che hanno aderito alla *call* pubblica, fra cui Daniele Ninarello (*Kudoku*), CollettivO CINETICo (*Sylphidarium*), Alessandro Sciarroni/Balletto di Roma (*Home alone*), Marco D'Agostin (*Everything is okay*), Annamaria Ajmone (*Trigger*), Roberto Castello/Aldes (*In girum imus*). Ospite della NID sarà l'Atterballetto, che presenterà in prima nazionale la nuova produzione.

Info: nidplatform.it

La Ogr di nuovo operativa

Da centro dell'industria torinese a polo internazionale per la cultura, la ricerca e l'innovazione: dopo mille giorni di lavori, riaprono le ex Officine Grandi Riparazioni, 20.000 metri quadri restaurati grazie a un investimento di cento milio-

ni di euro da parte della Fondazione Crt. Lo spazio polifunzionale delle Ogr, diretto da Nicola Ricciardi, sarà un contenitore di mostre, spettacoli e concerti. Inaugurato il 30 settembre, ospiterà le installazioni di William Kentridge (*Procession of reparationists*), United Visual Artists (Uva) e Patrick Tuttofuoco.

Info: ogrtorino.it

Sei personaggi in film

È stato pubblicato da Casagrande, con la traduzione di Michele Cometa e l'introduzione di Umberto Cantone, *Sei personaggi in cerca d'autore. Novella cinematografica*, il testo della sceneggiatura pensato da Pirandello per Friederich Murnau. Scritto in due fasi, un *Prologo* nel 1926, ispirato ad alcune novelle precedenti, e una seconda parte dal titolo *Novella cinematografica* nel 1932, in tedesco, con la collaborazione di Adolf Lantz, non fu mai tradotto in film a causa della partenza di Murnau per Hollywood.

Info: edizionicasagrande.com

Opera Ancona Jesi:

Si chiama Opera Ancona Jesi la stagione congiunta elaborata dai due teatri lirici. Se il Teatro delle Muse di Ancona propone una *Carmen* diretta da Guillaume Tourniaire (settembre) e un *Barbiere di Siviglia*, in collaborazione col Rof (ottobre), a Jesi si viaggia tra la Mantova di *Rigoletto* (novembre) e il Giappone di *Madama Butterfly* (febbraio 2018), passando per Bach, protagonista di tre titoli (a gennaio, *Kaffeekantate* e *Bach Haus* su musica di Dall'Ongaro; e *Café Bach*, a dicembre).

Info: operaanconajesi.it

Quartieri dell'arte in scena a Viterbo

Con sede a Viterbo, il Festival Quartieri dell'Arte (21a edizione, fino al 5 novembre), diretto da Gian Maria Cervo e Alberto Bassetti, si propone come una porta aperta sulla pluralità delle culture, ospitando anche il progetto di collaborazione fra drammaturghi europei "EU Collective Plays!". Segnaliamo, fra gli altri appuntamenti, *Fiasco* di Anne Riita Ciccone e Pier Lorenzo Pisano (25-27 ottobre); Monica Nappo con *L'uomo più crudele* di Gian Maria Cervo (29 ottobre); Enzo Cosimi (*Speech*, 30 ottobre) e Benedetto Sicca, con *La morte della bellezza*, dal romanzo di Patroni Griffi (4 novembre).

Info: quartieridellarte.it

Eduardo inedito

Ddue paciene! (*Due "uomini pacifici"*) è il titolo del copione inedito saltato fuori in agosto dal ricchissimo archivio di Enzo Cannavale, destinato dal figlio Alessandro alla Run Film di Napoli come nucleo iniziale di una biblioteca dello spettacolo. Il copione, datato 1931, è un atto unico comico e porta la firma di Eduardo De Filippo, ma non v'è memoria di tale titolo in alcun documento. Gli esperti sono al lavoro per stabilire se si tratta di un prezioso inedito o di un *fake*.

Omaggio a Lyda Borelli

È aperta fino al 15 novembre al Palazzo Cini di Venezia la mostra "Lyda Borelli, prima donna del Novecento". Cu-

rata da Maria Ida Biggi, ripercorre attraverso foto, stampe originali, lettere e altri documenti, patrimonio della Fondazione Cini, la carriera dell'attrice, dal capocomico alla Compagnia Gandusio-Borelli-Piperno al matrimonio nel 1918 con il conte Vittorio Cini, al seguito del quale abbandonò le scene. Completano l'omaggio una rassegna dei film interpretati dall'artista e un libro, *Il teatro di Lyda Borelli*, a cura di Maria Ida Biggi e Marianna Zannoni.

Info: cini.it

Premio CrossAward 2017

L'1 luglio, a Pallanza, è stato assegnato il Premio CrossAward per le arti performative (terza edizione). La giuria, composta da Adrian Paci, Jayachandran Palazhy, Tommaso Sacchi, Ghemon e Maurizia Settembri, valutati i quattro finalisti, ha assegnato il premio di 4.000 euro di produzione a Sergio Garau e Francesca Gironi per *Ctrl Zeta*. Lo spettacolo sarà inserito nella programmazione di Lavanderia a Vapore di Collegno. Ad *After/Dopo* di Effetto Larsen è andata invece la menzione speciale della Giuria Territoriale "Città di Verbania".

Info: crossaward.com

Addio a Nanni Svampa

Tra i principali ricercatori nel campo della musica folk milanese con la sua *Milanese - Antologia della canzone lombarda* in 12 volumi, Nanni Svampa è morto il 26 agosto. Classe 1938, fondatore de I Gufi, con Gianni Magni, Lino Patrino e Roberto Brivio, gruppo musical-demenziale attivo dal 1964, fu, con Jannacci, Fo, Gaber, Walter Valdi, Cochi e Renato, fra i principali artisti a riscoprire e rivalutare il dialetto meneghino, nella sua valenza culturale e antropologica. Traduttore di Branssens, ha segnato con le sue canzoni 50 anni di musica.

La Diva Valentina

S'intitola *Diva!* il docufilm di Francesco Patierno sulla vita "straordinaria" dell'attrice ultranovantenne, dagli esordi a Hollywood nel 1948 all'incontro fatale con Strehler e col teatro, suo grande amore a partire dagli anni Sessanta. Otto attrici raccontano la "diva" Valentina nei diversi momenti

della lunga vita artistica. Il film, basato sull'autobiografia *Quanti sono i domani passati*, è stato presentato fuori concorso a Venezia e sarà trasmesso in dicembre da Sky Arte Hd.

Info: arte.sky.it

La danza a Milano con Fattoria Vittadini

"It's a little bit messy" è il titolo della nuova rassegna di danza contemporanea promossa a Milano da Fattoria Vittadini. Tra gli appuntamenti, *iLove* di Cesare Benedetti e Riccardo Olivier (26 ottobre), *Vanitas* di Francesco Penzo (13 novembre), il film di Alina Marazzi *Tutto parla di te*, Premio Golden Camera 2012 al Festival di Roma (12 dicembre), *Bastarda* di Noemi Bresciani, Desirée Sacchiero e Irena Petra Zani (14 dicembre) ed *Eutropia* di Maria Giulia Serantoni (16 dicembre).

Info: fattoriavittadini.it

A Gigi Proietti il Premio Viviani

È stato consegnato lo scorso 24 giugno a Gigi Proietti il Premio Raffaele Viviani-Cantieri Viviani, in occasione dell'omonimo Festival, promosso a maggio dalla Fondazione Campania dei Festival e diretto da

Giulio Baffi, nel Parco delle Antiche Terme di Stabia, riaperte dopo sedici anni di abbandono.

Info: cantieriviviani.it

Trent'anni di Intercity

Torna al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, fino all'11 novembre, l'Intercity Festival. Per l'edizione del trentennale il direttore artistico Dimitri Milopulos ha scelto, fra gli altri, la propria produzione *End of Desire*, da David Ireland; il primo studio di *I wanna be a cowboy*, diretto da Iacopo Reggioli; la sperimentazione di Edoardo Zucchetti sui migranti (*Migrazioni*); e *Le cognate* di Michel Tremblay, ripreso da Milopulos da un progetto di Barbara Nativi.

Info: teatrodellalimonaia.it

Il Testoni diventa comunale

Lo storico Teatro Testoni, di proprietà del Demanio e dal 1994 gestito dalla cooperativa La Baracca, impegnata nel teatro ragazzi, è stato ceduto in agosto, a titolo gratuito, al Comune di Bologna, che ha annunciato per il triennio 2019-21 un piano di valorizzazione. Verrà risistemata la parte esterna, si cambieranno le sedute e il sistema del palco e una nuova sala, C, sarà adattata, così da poter ospitare spettacoli.

Info: testoniragazzi.it

Firenze e Napoli, fondi dalla Città Metropolitana

2,7 milioni di euro sono stati assegnati dall'ex Provincia di Firenze alle attività teatrali sul territorio per il 2017. Gran parte della somma è assorbita dal Maggio Fiorentino (1,7 milioni) per il progetto "Maggio metropolitano", tra il capoluogo e 20 comuni dell'*hinterland*, pensato per avvicinare nuovo pubblico all'opera. 300mila euro sono andati al Teatro della Toscana per "Nelle contrade vaga la poesia", un festival autunnale in tre parti a cura, rispettivamente, di Virgilio Sieni e del musicista Elvind Aarset (Diari di vita), Maurizio Scaparro (Mediterraneo-Spazio di contrasti e creazione), e del Workcenter Jerzy Grotowski & Thomas Richards, i cui spettacoli verranno proposti in nove diversi Comuni. I restanti 700mila euro sono andati a 37 progetti di Enti e Associazioni selezionati tramite bando (54, quelli pervenuti).

Più risicate le risorse stanziare dalla Città Metropolitana di Napoli: lo scorso marzo era stato annunciato un bando da un milione di euro per 92 teatri del territorio. Il 4 agosto, il sindaco De Magistris ha approvato una variazione di bilancio che attribuisce 1,648 milioni al San Carlo (guadagnandosi un posto nel Cda, il secondo dopo quello spettante al Comune), e 700mila euro a favore del Mercadante. Al teatro si riconosce, infatti, un posto di primo piano nello sviluppo economico e sociale del territorio.

Ilaria Angelone Info: cittametropolitana.fi.it, cittametropolitana.na.it



Mantova per i ragazzi

Si terrà a Mantova, dal 28 ottobre al 5 novembre, la 12a edizione di Segni - New Generations, il festival internazionale d'arte e teatro per le nuove generazioni promosso da Segni d'infanzia. Trecento gli eventi, tra cui *Sisale* di Scarlattine Teatro, *Wax*, coprodotto dal TJP Centre Dramatique National d'Alsace Strasbourg, *Operastracci* di Teatro Koreja (foto sopra: Alessandro Colazzo) e *Il canto del Coccodrillo* di Teatrodistinto. L'icona del festival, la chiocciola, è stata disegnata dalla cantante Giorgia.

Info: segnidinfanzia.org

Filodrammatici, via al biglietto dinamico

Anche la fruizione dello spettacolo dal vivo si aggiorna, come testimonia l'introduzione online, su BestUnon/Vivaticket, del *dynamic ticket pricing*: il primo teatro italiano ad adottare questo "biglietto dinamico" è il Filodrammatici di Milano. Il prezzo del biglietto cambia in base a variabili quali la reputazione dell'artista, le opinioni espresse sui social, il giorno della settimana e l'orario prescelti.

Info: teatrofilodrammatici.eu

Al femminile la danza di Crisalide

La 24a edizione di Crisalide a Forlì, diretta da Masque Teatro, ha un taglio tutto al femminile. Dopo l'appuntamento di settembre, la rassegna prosegue dal 2 al 5 novembre. In programma, oltre a *Nikola Tesla. Lectures* di Masque, *Erodias* di Teatro i, *Da parte loro nessuna domanda imbarazzante* di Fanny & Alexander/Ateliersi e la musica di Giacomo Piermatti.

Info: crisalidefestival.eu

Shakespeare for youngers

È stato pubblicato da Progedit il manuale per l'infanzia *Shakespeare... as you like*, con testi di Anna Santorsola e illustrazioni di Maria di Leo. Il libro raccoglie passi dalle opere più note del Bardo ed è integrato dalla sezione "pop", con itinerari musicali, cinematografici, romanzeschi e social, e "over to you", focalizzata sulla lingua inglese.

Info: progedit.com

I simposi di Ipercorpo

Proseguono a Forlì gli incontri del 14° Festival Ipercorpo, dedicato al concetto di patrimonio. Due gli appuntamenti: il 22 ottobre con Cesare Pietroiusti, pioniere dell'arte relazionale, e il 5 novembre con Roberto Balzani, presidente dell'Istituto Beni Culturali dell'Emilia Romagna.

Info: ipercorpo.it

Salvo l'Affratellamento

Grazie alla nuova norma urbanistica comunale, che consente parziali cambi d'uso delle strutture, il Teatro L'Affratellamento di Firenze risorge, con una ristrutturazione che trasformerà la sala da biliardo annessa (pari al 40% della superficie) in un ristorante. Un'attività che potrebbe fare da supporto economico per il cinema-teatro di fine Ottocento in difficoltà.

Info: affratellamento.it

Una palazzina per Virgilio Sieni

Sarà gestita per cinque anni da Virgilio Sieni la palazzina dell'Indiano delle Cascine, a Firenze. Comprensiva di 210 metri quadri, oltre 50 metri quadri di



terrazza e 263 di spazio esterno, confiscata ai precedenti gestori per guai giudiziari, ospiterà mostre, eventi e la Scuola del Gesto del coreografo, vincitrice del bando, luogo di sperimentazione sui confini tra parchi e città.

Info: virgilioseni.it

Festival Aperto a Reggio Emilia

Si concluderà il 12 novembre con *Bestie di scena* di Emma Dante l'edizione 2017 del Festival Aperto, promosso dalla Fondazione I Teatri di Reggio Emilia. Segnaliamo, tra gli altri appuntamenti, l'ospitalità di Saburo Teshigawara presso la Collezione Maramotti, il teatro sonoro per dispositivi *Tempo reale* e le nuove creazioni di Cristiana Morganti e Aterballetto.

Info: iteatri.re.it

Regione Lombardia nell'anno della cultura

È iniziato il 29 maggio l'anno della cultura (l'ultimo di questa legislatura) per la Regione Lombardia, un investimento di 50 milioni di euro, di cui 3,2 destinati a teatro, musica, danza, cinema e audiovisivi. In concreto, la delibera del 30 giugno 2017 assegna 945.000 euro ai soggetti di produzione teatrale, per le convenzioni sottoscritte nel triennio 2015/2017; 360.000 euro ai Circuiti Lombardia Spettacolo dal vivo; 149.000 euro ai festival di musica e danza (convenzioni 2015/2017); 100.000 euro per il cofinanziamento dei progetti di residenze artistiche; la cifra rimanente per attività cinematografiche.

Tra i beneficiari, per quanto riguarda la città di Milano: Teatro dell'Elfo (109.000), Franco Parenti (91.000), Buratto (58.000), Fondazione Palazzo Litta (60.000), Teatro de Gli Incamminati (55.000), Grupporiani (Carlo Colla & Figli, 44.000), Tieffe Teatro Menotti (55.000), Elsinor (46.000), Carcano (30.000), Fondazione Crt/Teatro dell'Arte (37.000), Atir (33.000), Cooperativa (34.000), La Bilancia (25.000), Teatro i (21.500), Filodrammatici (20.500), Pacta (10.500), ma anche Milano Oltre (45.000), Danae (15.000), e i teatri di tradizione - Fraschini di Pavia, Sociale di Como, Donizzetti di Bergamo, Ponchielli di Cremona e Grande di Brescia. **Ilaria Angelone**

Info: regione.lombardia.it

A Roma i Teatri di Vetro

40 spettacoli tra teatro, danza e musica in 9 spazi a Roma, fino al 12 novembre: sono i numeri dell'11° Festival Teatri di Vetro. In cartellone, tra gli altri, Oscar De Summa (*Riccardo III e le regine*, **foto a lato**), Tamara Bartolini e Michele Baronio (*Dove tutto è stato preso*), Matteo Angius e Riccardo Festa, da un testo di Camilla Mattiuzzo (*Opera sentimentale*), Biancofango (*Aspettando# io non ho mani che mi accarezino il viso*), Levedelfool (*Heretico*), Paola Bianchi (*D'animamale*).

Info: teatridivetro.it

Nuovo corso per il Teatro Dehon

È stata ufficializzata a settembre la nomina di Pietro Ferrarini a direttore artistico del Teatro Dehon di Bologna, al posto del padre Guido, che rimarrà presidente. Tra le novità della nuova stagione, l'aumento dei titoli (60, 10 in più) e le produzioni dedicate alla didattica della storia, mentre prosegue la rassegna "Diverse abilità in scena".

Info: teatrodheon.it

Il Sacro tra Piemonte e Valle D'Aosta

Ruotano attorno al tema del Paradiso i 12 spettacoli della 24a edizione di Isao Festival (Il Sacro attraverso l'or-

dinario), promosso fino al 12 novembre in Piemonte e Valle d'Aosta da Il Mutamento Zona Castalia con Pop Economix e Mulino Ad Arte, con la direzione di Giordano V. Amato.

Info: isaofestival.it

Uovo per i ragazzi

Si terrà a ottobre, il 21 e 22, Uovo Kids, il festival dedicato al teatro ragazzi. Novità dell'edizione 2017 è la triplicazione degli spazi, la Triennale Design Museum e la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli accanto al tradizionale Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci.

Info: uovokids.it

A Roma Le Vie dei Festival

Proseguono fino al 22 ottobre a Roma gli appuntamenti della 24a edizione de Le Vie dei Festival. In programma, tra gli altri, le prime nazionali de *Io lavoro per la morte* di Nicola Russo e *Abbiamo fatto trenta* dei Teatri Uniti.

Info: leviedeifestival.com

Un teatro a Camilleri

L'amministrazione comunale di Santa Fiora (Gr) ha deciso lo scorso agosto di intitolare il Teatro Comunale ad Andrea Camilleri, già cittadino onorario del borgo sull'Amiata, dove lo scrittore siciliano soggiorna periodicamente.

Info: comune.santafiora.gr.it

Io mangio precario

È online all'indirizzoyoutube.com/watch?v=9Ss-2lz383k&t=8s il monologo di Massimo Sconci *Io mangio precario*. Prodotto dal Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea d'Abruzzo, vuole supportare i ricercatori precari del Consiglio Nazionale delle ricerche (Cnr).

Un premio alla comicità

L'attrice Athina Cenci è la vincitrice della prima edizione del Premio Stenterello, assegnato in agosto a Firenze e destinato a comici toscani. Athina Cenci è stata premiata per la sua carriera e per il contributo al cabaret e al cinema comico, a partire dall'esperienza con i Giancattivi.

MONDO

Autunno di teatro a Parigi

Si svolge fino al 31 dicembre il Festival d'Automne à Paris, giunto alla 46a edizione. 46 i luoghi, 60 gli artisti da tutto il mondo accolti, prodotti e coprodotti dal Festival. Jérôme Bel e il Quartetto Arditi sono i protagonisti dei due "Ritratti" di quest'anno. Fra gli ospiti della stagione, Romeo Castellucci (*Democracy in America*, 12-22 ottobre), Mohamed El Khatib (*C'est la vie*, 30 ottobre-22 novembre), Milo Rau (*Compassion. L'histoire de la mitrailleuse*, 7-11 novembre, **foto a lato**: Daniel Seffier), Lucia Calamaro (*La vita ferma. Sguardi sul dolore del ricordo*, 7-15 novembre), Nicolas Bouchaud ed Éric Didry (*Vecchi maestri* di Bernhard, 22 novembre-22 dicembre). Da segnalare anche Boris Charmatz, Jan Martens, Maguy Marin per la danza e i performer Gerard&Kelly, Meg Stuart e Tim Etchells (24-26 novembre).

Info: festival-automne.com

Serebrennikov arrestato

Rischia dieci anni di carcere Kirill Serebrennikov, regista e direttore artistico del Gogol Centre di Mosca. Dopo la cancellazione a luglio al Bolshoi di un balletto dedicato a Nureyev, per violazione della legge anti-gay, ora l'accusa è di truffa ai danni dello Stato, per aver distolto circa 68 milioni di rubli (1 milione di euro) dal contributo governativo al progetto "Piattaforma", realizzato dal 2011 al 2014 quando era direttore dello Studio 7. Arrestato a fine agosto, il regista respinge ogni accusa. Un caso "costruito"?

Info: en.gogolcenter.com

Corpo Links Cluster

Elaborato dall'Espace Malraux-Scène Nationale di Chambéry e da Teatro Stabile di Torino/Torinodanza Festival, il progetto Corpo Links Cluster, avviato lo scorso 14 settembre, è stato fra i vincitori del programma Alcotra 2014-2020 grazie all'innovativa proposta di coinvolgimento del pubblico e di valorizzazione degli artisti del territorio. Un modello di collaborazione transfrontaliera che mira ad animare e a far conoscere l'ambiente alpino, coinvolgendo danzatori, attori e artisti circensi italiani e francesi.

Info: corpoinlinkscluster.eu

Nicolas Le Riche al Royal Swedish Ballet

Nicolas Le Riche, (ex) *etoile* dell'Opéra di Parigi, da settembre è alla guida del Royal Swedish Ballet di Stoccolma, subentrando a Johannes Ohman, neodirettore del Berlin Ballett, al fianco di Sasha Walz. Nella compagnia tedesca arriverà, dalla stagione 2018/2019, il primo ballerino russo Daniil Simkin, dal 2012 *principal dancer* dell'American Ballet Theatre.

Info: operan.se, staatsballett-berlin.de

Bruce Springsteen a Broadway

Springsteen on Broadway (foto sotto) è il titolo dello spettacolo recitato e cantato dal cantautore statunitense, vagamente ispirato alla sua vita e al suo lavoro, in scena fino al 26 novembre presso il Walter Kerr Theatre di Broadway, per cinque sere a settimana. Non sono previste, al momento, tappe europee.

Info: brucepringsteen.net/broadway

Torna la "croce" nel Viaggio a Reims

Si è spenta la polemica innestata dai post di agosto del soprano Irina Lungu, che riportava l'intenzione del Teatro Liceu di Barcellona di sostituire nel libretto del *Viaggio a Reims* di Rossini la parola "croce" con "amore", forse per non urtare la sensibilità dei musulmani dopo l'attentato sulla Rambla. L'opera, infatti, diretta da Emilio Sagi, è andata in scena a settembre senza alcuna modifica.

Info: liceubarcelona.cat



Il Macbeth di Emma Dante conquista Edimburgo

È andato al *Macbeth* verdiano diretto da Emma Dante il riconoscimento dei critici del quotidiano *The Herald* al Festival di Edimburgo 2017. La sontuosa e innovativa messinscena è stata possibile anche grazie al contributo di tre enti produttori: Teatro Massimo di Palermo, Teatro Regio di Torino e Associazione Arena Sferisterio-Macerata Opera Festival.

Info: teatroregio.torino.it

Denzel Washington si cimenta con O'Neill

Torna a Broadway Denzel Washington, con il dramma *The Iceman Cometh* di Eugene O'Neill. L'attore sarà Hickey, già portato in scena, nel 1999, da Kevin Spacey. La *preview* è prevista per il 22 marzo 2018, la prima il 26 aprile allo Jacobs Theater, 14 settimane la tenuitura dello spettacolo.

Info: shubert.nyc/theatres/bernard-b-jacobs

La Ruina in Venezuela

È stato presentato a Caracas, per un mese, dal 9 settembre all'8 ottobre, *Dissonorata* di Saverio La Ruina. Regista dell'operazione è stato Orlando Arocha, interpreti Diana Volpe e un coro di nove donne.

Info: scenaverticale.it

CORSI E PREMI

Premio Fratti a New York

Fino all'1 dicembre è possibile partecipare alla quinta edizione del Premio Mario Fratti. La giuria selezionerà testi teatrali mai rappresentati sul tema *Confini* (Borders/boundaries). Il vincitore sarà tradotto in inglese e presentato sotto forma di lettura teatrale presso l'Istituto di Cultura di New York, a conclusione della sesta rassegna In Scena, nel maggio 2018. La quota di iscrizione è di 40 dollari, le proposte vanno inviate all'indirizzo mforward@inscenany.com.

Info: inscenany.com

Riccione fa 70

Compie 70 anni il Premio Riccione per la drammaturgia italiana, organizzato ogni due anni da Riccione Teatro con il sostegno della Regione e dello sponsor Hera. Per l'occasione il 23 settembre, in piazzale Ceccarini, è stato presentato un breve inedito di Davide Brullo, che ne ha ricostruito le origini. Il resto è storia di oggi, Silvia D'Amico e Graziano Graziani hanno proclamato i testi vincitori del 2017: *Il delirio del particolare. Ein Kammerspiel* di Vitaliano Trevisan, per il Riccione, 54a edizione (5.000 euro; *Nel bosco* di Carlotta Corradi, *Damn and Jammed* di Fabio Massimo Franceschelli, *Tu es libre* di Francesca Garolla gli altri finalisti, ancora in concorso per i 15.000 euro del premio di produzione), e *Per il tuo bene* di Pier Lorenzo Pisano (già Premio Hystrio-Scritture di Scena 2016 con *Fratelli*) per il Pier Vittorio Tondelli, 12a edizione (3.000 euro; *Nastro 2* di Riccardo Favaro, *Nessuno ti darà del ladro* di Tatjana Motta, e *Un pallido puntino azzurro* di Christian Di Furia i concorrenti, in gara per i 10.000 euro della produzione). A Vitaliano Trevisan, per la capacità di coniugare scrittura teatrale e ricerca letteraria, è andata, inoltre, la menzione speciale Franco Quadri (1.000 euro) e a Chiara Lagani il Premio speciale per l'innovazione drammaturgica, quest'anno alla prima edizione, scelto in collaborazione con Altrevelocità, Il Tamburo di Katrin, Stratagemmi e Teatro e Critica.

La giuria del Premio Riccione era composta da Giuseppe Battiston, Arturo Cirillo, Emma Dante, Federica Fracassi, Graziano Graziani, Claudio Longhi, Renata Molinari, Laurent Muhleisen, Christian Raimo e dal presidente Fausto Paravidino. **Roberto Rizzente** Info: riccioneteatro.it

Teatro e Shoah

È stata indetta la sesta edizione del premio Teatro, musica e Shoah, promosso dal CeRSE, il Dipartimento di Storia dell'Università Tor Vergata ed Ecad. Il concorso, biennale, si articola in due sezioni, una riservata ai testi teatrali, l'altra a partiture musicali, sul tema della Shoah. Le opere dovranno pervenire entro il 30 ottobre al CeRSE, via Columbia 1 - 00133 Roma, e all'indirizzo memoriashoah.premio@ecad.name. In palio, 1.500 euro e l'eventuale messa in scena.

Info: cerse.uniroma2.it

X Actor, attori cercasi

Al via la terza edizione del concorso per attori "X Actor", promosso a Nuoro dalla compagnia I Barbariciridicoli. In palio, 1.000 euro, 300 e 200 per i primi tre classificati; i finalisti saranno chiamati a esibirsi a dicembre nell'ambito del Festival Pantheon Eventi. L'iscrizione, entro il 10 novembre, è gratuita.

Info: barbariciridicoli.it

Imparare la luce

È suddiviso in tre moduli il laboratorio di illuminotecnica condotto all'Arboreto di Mondaino da Vincent Longuema-

re: "Introduzione al metodo dello sguardo attivo; L'occhio e la luce: imparare a vedere, riconoscere e nominare" (28 novembre-2 dicembre); "L'architettura della luce" (27-31 marzo); "La composizione: dall'immaginare all'immagine" (12-16 giugno). Per partecipare, occorre inviare la candidatura all'indirizzo teatrodimora@arboreto.org entro il 10 novembre.

Info: arboreto.org

Laboratorio a Lecco col Workcenter Grotowski

Si terrà presso lo Spazio Teatro Invito a Lecco, dal 17 al 19 settembre, un laboratorio con Cécile Berthe, dal 2002 collaboratrice di Thomas Richards al Workcenter Jerzy Grotowski di Pontedera. Il costo è di 180 euro, il workshop è in collaborazione con Fabbrica dell'Esperienza, Frammenti di Filosofia, Frigoriferi Milanesi e Ass. Mechri.

Info: teatroinvito.it

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone
Laura Bevione
Francesca Carosso
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, Martina Colucci, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Giacomo Andrico, Nicola Arrigoni, Maurizio Balò, Marco Bernardi, Mario Bianchi, Bibiana Borzi, Katrin Brack, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Francesca Carosso, Silvia Cattodoro, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Alessandro Chiti, Roberto Crea, Paolo Crespi, Fabrizio Crisafulli, Daniela Dal Cin, Emanuela Dall'Aglio, Paolo Fantin, Livia Ferracchiati, Vittorio Fiore, Renzo Francabandera, Pierfrancesco Giannangeli, Alessandro Iachino, Filippa Ilardo, Bjørn Laursen, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Simone Mannino, Carmine Maringola, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Annamaria Monteverdi, Emilio Nigro, Margherita Palli, Michele Pascarella, Davide Petullà, Pierluigi Pizzi, Maggie Rose, Marco Rossi, Paolo Ruffini, Luca Ruzza, Carlo Sala, Pierluigi Salvadeo, Francesca Saturnino, Mara Serina, Francesca Serrazanetti, Maria Spazzi, Francesco Tei, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Gherardo Vitali Rosati, Chiara Viviani, 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.

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

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

MARIA SPAZZI



Maria Spazzi, autrice dell'immagine di copertina e di apertura del dossier, nasce a Milano nel 1972. Lavora come scenografa dal 1995 firmando l'allestimento di spettacoli di prosa e lirica per numerose realtà teatrali (fra cui Piccolo Teatro di Milano, Teatro La Fenice di Venezia, Grand Théâtre de Genève, Macerata Opera Festival, Rof, Landestheater di Salisburgo e teatri stabili e privati nazionali). Collabora principalmente con la regista Serena Sinigaglia in uno stretto sodalizio artistico. Nel 1996 partecipa alla

fondazione della compagnia teatrale Atir, che dal 2007 al 2017 ha gestito il Teatro Ringhiera di Milano. Conduce da anni seminari di scenografia presso la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana di Lugano. Nel 2017 ha vinto il Premio Hystrio Altre Muse. (foto: M. Alessi)
Info: spazzimaria@gmail.com



AMAT

associazione
marchigiana
attività teatrali

da più di 40 anni
la Platea delle Marche

Andare uno incontro all'altro, deporre le armi.
Poco importa che si continui a chiamarlo teatro.
Un tale luogo è necessario.

[Jerzy Grotowski]

In collaborazione con i Comuni di

Apecchio, Arcevia, Amandola, Ancona, Ascoli Piceno
Cagli, Caldarola, Camerino, Campofilone, Castelbellino
Castignano, Cerreto d'Esi, Chiaravalle, Civitanova Marche
Connaldo, Cossignano, Esanatoglia, Fabriano, Falerone
Fano, Fermo, Fratte Rosa, Frontone, Gagliole, Gradara
Grottammare, Grottazzolina, Jesi, Loreto, Macerata
Macerata Feltria, Magliano di Tenna, Matelica, Mogliano
Mondavio, Monsampolo del Tronto, Montecarotto
Monte Rinaldo, Monte Urano, Montecarotto, Montegiorgio
Monteprandone, Montemarciano, Offagna, Osimo, Ostra
Ostra Vetere, Pedaso, Pergola, 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'Angelo in Vado, Sant'Elpidio a Mare, Sassocorvara
Senigallia, Serra San Quirico, Sirolo, Spinetoli, Tolentino
Treia, Urbania, Urbino, Urbisaglia, Vallefoglia

con il contributo di



Ancona
Palazzo delle Marche
Piazza Cavour, 23
60121 Ancona (AN)
uffici 071 2075880
biglietteria 071 2072439
www.amatmarche.net



QUI ORA



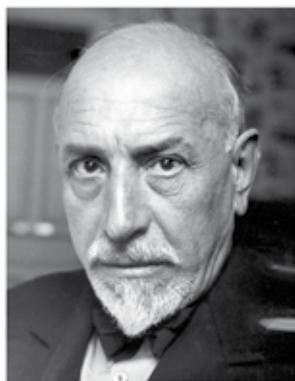
teatro stabile
di bolzano

STAGIONE 2017 - 2018



WORDBOX ARENA LO SPETTACOLO LO DECIDI TU

di Miguel de Cervantes, Lorenzo Garozzo, Aristofane
regia Roberto Cavosi
luci Lorenzo Carlucci
con (in ordine alfabetico) Andrea Castelli,
Fulvio Falzarano, Antonello Fassari,
Michele Nani, Mario Sala



QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO

di Luigi Pirandello
regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
luci Massimo Polo
con Patrizia Milani, Carlo Simoni
e con (in ordine alfabetico) Emanuele Cerra, Karoline Comarella,
Corrado d'Elia, Alessio Dalla Costa, Stefano Detassis, Andrea Deanesi,
Sabrina Fraternali, Jacopo Giacomoni, Sebastiano Kiniger, Alessandra Limetti,
Paolo Grossi, Marta Marchi, Max Meraner, Antonella Miglioretto,
Giampiero Rappa, Giovanna Rossi, Irene Villa, Riccardo Zini



IL SENSO DELLA VITA DI EMMA

novità di Fausto Paravidino
regia Fausto Paravidino
scene Laura Benzi
costumi Sandra Cardini
luci Lorenzo Carlucci
musiche Enrico Melozzi
maschere Stefano Ciammitti
con Fausto Paravidino, Iris Fusetti, Angelica Leo, Jacopo Bicocchi
e con (in ordine alfabetico) Gianluca Bazzoli, Eva Cambiale, Giuliano Comin,
Marianna Folli, Emilia Piz, Sara Rosa Losilla, Maria Giulia Scarcella,
Giacomo Dossi, Veronika Lochmann

In collaborazione con CSC CENTRO SERVIZI CULTURALI S. CHIARA TRENTO -
COORDINAMENTO TEATRALE TRENTO

ISSN 1121-2691



www.teatro-bolzano.it

