



DOSSIER: FUS, LAVORI IN CORSO?

TESTO: FARFALLE, di Emanuele Aldrovandi

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2015

BANDI PREMIO HYSTRIO 2016

teatromondo
PARIGI/LUGANO
POLONIA/ROMANIA
MONTENEGRO/INDIA
MELBOURNE/VANUATU

teatro di figura / critiche / biblioteca / società teatrale



Danza
2015/2016

www.iteatri.re.it

sabato 16 gennaio 2016 ore 20.30
Teatro Ariosto

Shen Wei Dance Arts

Excerpts from Connect Transfer
prima europea

Untitled No. 12-2
prima assoluta
coreografia Shen Wei

mercoledì 10 febbraio 2016 ore 20.30
Teatro Ariosto

Rocío Molina & Rosario
"La Tremendita"

Afectos
direzione artistica e ideazione Rocío Molina & Rosario
"La Tremendita"

mercoledì 16 marzo 2016 ore 20.30
Teatro Municipale Valli

NDT - Nederlands Dans Theater
prima ed esclusiva nazionale

Shoot the Moon
coreografia Sol León e Paul Lightfoot

The Missing Door
coreografia Gabriela Carrizo

Stop-Motion
coreografia Sol León e Paul Lightfoot

in collaborazione con Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi



ph. "Connect Transfer" - © Shen Wei Dance Arts



2 vetrina

12 premio hystrio

14 teatromondo

30 humour

31 dossier

58 teatro di figura

60 exit

62 critiche

94 testi

110 biblioteca

114 la società teatrale

Danio Manfredini: ritratto di un Maestro controverso — di Alessandro Toppi
Franca Nuti e Laura Marinoni: confessione a due voci — di Roberto Canziani
Haworth Tompkins: ridisegnare i teatri UK — di Francesca Serrazanetti
Giovanna Marini, tra musica e impegno civile — di Paolo Crespi
I Marcido mettono su casa — di Laura Bevione
Premio Ubu addio! — di Claudia Cannella

I bandi 2016

Nel gelido autunno di Parigi, colpita al cuore — di Giuseppe Montemagno
Lugano, crocevia tra nord e sud Europa — di Emilio Nigro
Polonia, il teatro pubblico compie 250 anni — di Laura Bevione
Romania, 25 anni di teatro libero — di Irina Wolf
Montenegro, a Podgorica il Fiat Festival — di Franco Ungaro
India, nei Theatre Village del Bengala e del Tamil Nadu — di Nicola Pianzola
Melbourne, dove il teatro guarda al futuro — di Marilena Crosato
Vanuatu, danzare con gli spiriti sull'isola di Ambrym — di Marilena Crosato

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

Fus, lavori in corso? — a cura di Claudia Cannella e Diego Vincenti,
 con interventi di Ninni Cutaia, Marco Bernardi, Lucio Argano, Andrea Pocosgnich,
 Laura Bevione, Roberto Rizzente, Alessandro Toppi, Giulio Baffi, Gimmi Basilotta,
 Lucio D'Amelio, Filippo Fonsatti, Michele Gentile, Carmelo Grassi, Fiorenzo Grassi,
 Antonio Massena, Laura Valli, Elio De Capitani, Renato Gabrielli, Roberto Canziani,
 Renzo Francabandera, Matteo Antonaci, Silvia Bottiroli, Massimiliano Civica,
 Angelo Curti, Franco D'Ippolito, Jurij Ferrini, Fabrizio Grifasi, Marco Martinelli,
 Motus/Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande, Andrée Ruth Shammah, Serena
 Sinigaglia, Teatro Sotterraneo/Daniele Villa e Cristina Valenti

Dialoghi di pace ai festival autunnali — di Mario Bianchi

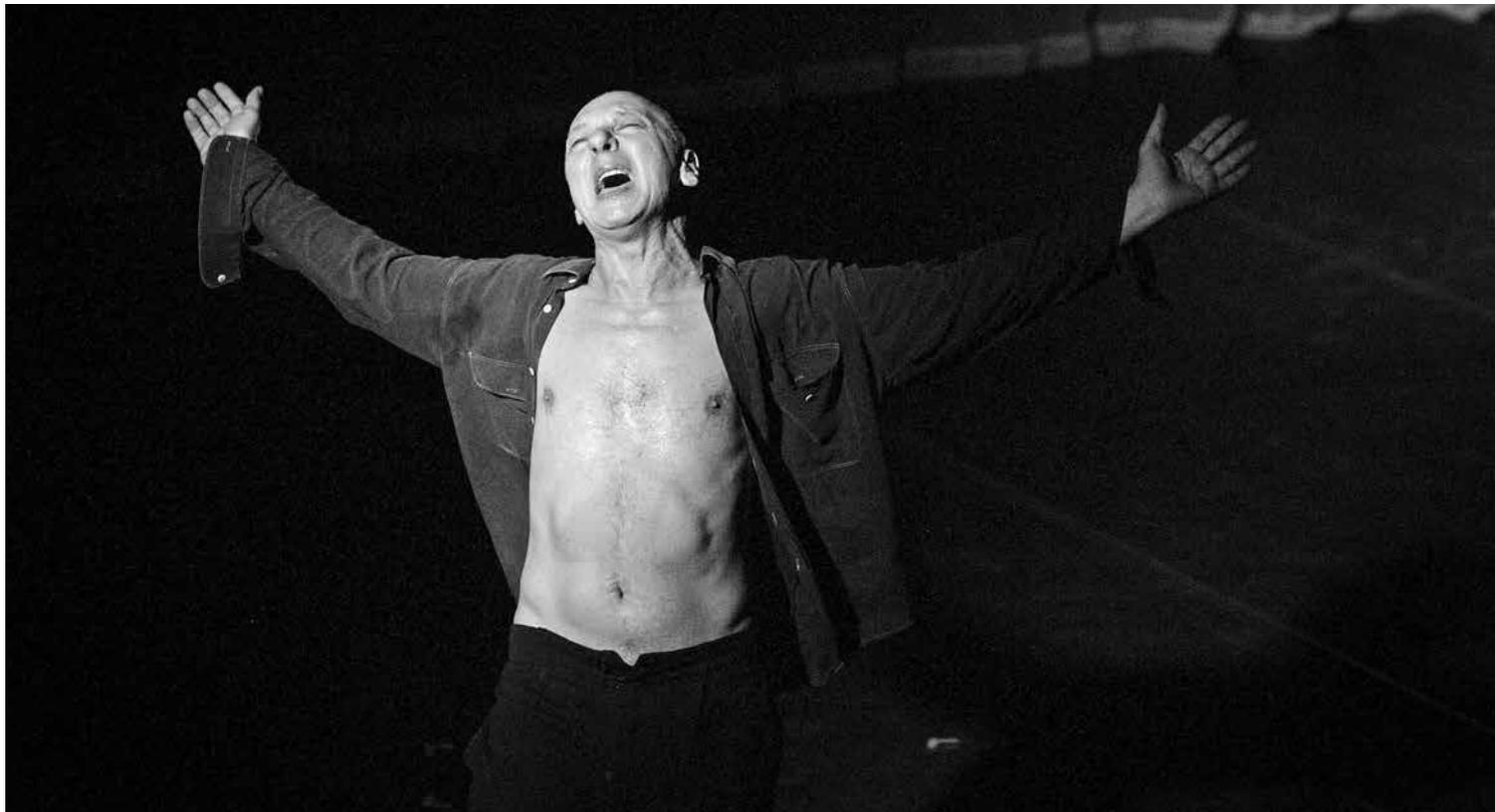
Addio a Luca De Filippo, Gabriele Ferzetti e Nando Gazzolo — di Giulio Baffi,
 Pierfrancesco Giannangeli e Fabrizio Sebastian Caleffi

Prosa, danza e lirica: tutte le recensioni della prima parte della stagione**Farfalle** — di Emanuele Aldrovandi, Premio Hystrio-Scritture di Scena 2015**Le novità editoriali** — a cura di Ilaria Angelone e Albarosa Camaldo**Tutta l'attualità nel mondo teatrale** — a cura di Roberto Rizzente

Danio Manfredini, ritratto di un Maestro controvoiglia

Non vuole averne il ruolo eppure fare il pedagogo gli è essenziale, per condividere l'atto creativo. Artista inadatto ai tempi del consumo culturale, Danio Manfredini vive e lavora nello spazio dell'incertezza, difendendo la propria originalità poetica e di pensiero.

di Alessandro Toppi



«**T**utto cominciò con la visione de *La classe morta* di Kantor, al Salone di Via Dini, a Milano: avevo diciotto anni, ero con César Brie e fu una folgorazione al punto tale che nei mesi seguenti – rimastami impressa quella visione – ne ricostruii la struttura in miniatura: lo spazio dello spettacolo; gli abiti; i manichini e gli attori, che rappresentavano la mia famiglia. Poi, a una Festa dell'Unità, vendetti tutto in due ore, quindi circa lire a marionetta, per andare in vacanza». E Pina Bausch, «capace come nessuna di trasmettere il "dietro drammatico" di ogni sua azione»; l'Odin di Eugenio Barba, «di cui vissi la fase di sperimentazione più autentica, sul piano umano e artistico» e Jerzy Grotowski, «grazie al quale – assistendo ad *Apocalypsis cum figuris* – compresi che era necessario cercare forme nuove e che un teatro povero, e magnifico, era possibile».

Danio Manfredini mi parla mentre osserva allontanarsi gli allievi di un suo laboratorio, tenuto presso il Centro Teatrale Umbro: con voce calda, senza lasciar trasparire alcun fremito. I ricordi sono le fondamenta di una poetica coerente, supportata dal continuo allenamento del proprio corpo, perché aumentino le potenzialità espressive sul palco: «Negli anni Settanta la tecnica fu considerata pratica da vecchio teatrume, fissazione d'attore trombone: occorreva dimenarsi, nell'illusione di trasmettere l'arte come fosse una peste o si credeva che l'uso di una maschera o di un bastone bastassero. Invece ho sempre pensato che la tecnica fosse importante e non per ragioni formali: la maniera di muovere un braccio, la posizione del collo, l'inclinazione della schiena, la durata di uno sguardo o di un silenzio sono dettagli che dicono quanta consapevolezza l'attore o l'attrice abbia della propria presenza e dei mezzi per realizzarla:

il peso, la proiezione nello spazio, la relazione stabilita con la drammaturgia, con gli oggetti e gli eventuali compagni di recita».

Una menzogna che non è una bugia

Il punto di partenza d'ogni sua apparizione teatrale è tuttavia il testo, la cui composizione rispetta convinzioni mai modificate dal 1983, anno de *La crociata dei bambini*, al 2015, in cui ha scritto e interpretato *Vocazione*: «Perché funzioni, un testo deve possedere almeno tre assi – così li chiamo – che fungano da scheletro, da pilastri contenutistici, da sostegno principale. In *Cinema cielo*, per esempio, sono la sala porno con tutti i suoi personaggi; Samira, che offre la soggettiva della visione; il film su Genet, che fa da commento a ciò cui si assiste». Stabiliti i tre assi vengono plasmate le figure attraverso le «cinque convenzioni teatrali»: definizione del contesto, del personaggio, della circostanza specifica, indi-

viduazione dello stile di movimento da utilizzare e progressiva comprensione dell'azione che ogni figura deve svolgere. Infine il «nodo tematico» ovvero il nucleo compositivo, la ragione segreta da cui scaturisce la trama, l'esigenza che spinge – di volta in volta – Manfredini ad avanzare al cospetto del pubblico. Esempi: l'attore, messo nella condizione di riconoscere la propria diversità attraversando altre e differenti condizioni di solitudine (*Tre studi per una crocifissione*); il bisogno di parlare dei malati psichiatrici che ha conosciuto, senza esporne l'identità effettiva (*Al presente*); il passaggio dal bene al male, dalla coscienza pulita alla necessità della vendetta (*Il principe Amleto*).

A questo punto il lavoro di sala: «Necessito di uno spazio vuoto, che inizio ad attraversare, con cui cerco progressivamente di entrare in relazione. Qui me ne sto, solo, al cospetto di un caos magmatico e potenziale fatto di idee, supposizioni, credenze destinate a essere messe in discussione di continuo». Manfredini fa e disfa quotidianamente – nel tempo lungo che ogni suo spettacolo richiede – una fitta rete di segni corporei perché fungano da denotazione fisica della drammaturgia: ogni battuta diventa movimento e, in ogni movimento, inserisce una o più intenzioni motorie: «Cerco di far dire il testo al corpo e provo perciò a realizzare lunghe sequenze gestuali, motivate. Il primo obbiettivo è far nascere – dello spettacolo – la sua componente visiva, già bastevole agli occhi, perché sia in grado di comunicare come se il testo non esistesse. Immagino perciò che, tra me e il pubblico, ci sia una parete di vetro che insonorizza il palcoscenico: come riesco a dire senza usare le parole?». Si tratta di una fase usurante, faticosa, colma d'affanni e fatiche, artigianale nella sua dimensione più pratica, in cui è necessaria «la pazienza e la capacità di sopportare l'irrisoluzione». «È così – dice – che trascorro mesi in un nulla assoluto, spesso assistendo alla deflagrazione di strutture teatrali che, soltanto il giorno prima, mi sembravano solidissime».

Viene poi il momento nel quale, operata «la selezione delle azioni che formano la partitura», occorre fissarle in un montaggio perché siano replicabili di sera in sera («costruisco, così, una menzogna che non è una bugia»), associandovi la parlata memoria del testo e, con essa, le associazioni intime, emotive e personali che donano senso e valore alla forma. «L'involucro viene colmato di sentimenti freschi».

Stare in scena: vocazione e sacrificio

Nascono in questo modo gli spettacoli che Manfredini porta, con sempre maggiori difficoltà, al cospetto del pubblico: «Il mio *Amleto* ha vissuto soltanto nove volte mentre, nel 2015, *Vocazione* ha avuto quattro date. Sono inadatto alla produttività teatrale odierna, fatta di messinscene costruite in trenta giorni, con compagnie da quindici attori e titolo scelto dal direttore del teatro di turno; sono inadatto ai tempi affrettati della creazione artistica finanziata dal Ministero e sono inadatto al chiacchiericcio salottiero in cui si determinano le occasioni per andare in scena. Per questo appaio di rado, quando la dignità del mio lavoro non viene offesa dalle circostanze che mi si prospettano». Viene in mente la definizione di «Maestro invisibile», abusata etichetta critico-identificativa che egli rifiuta: «Non sono invisibile perché esisto e il mio teatro resta negli occhi di chi lo incontra; non sono un Maestro né ho mai desiderato esserlo: sono un artista che – senza alcuna certezza assoluta sul piano metodologico o compositivo – lavora per affermare, difendere e ribadire la propria originalità di pensiero, di linguaggio e di poesia».

Danio Manfredini vive in un appartamento di due stanze, presso la Corte Ospitale di Rubiera. Pochi gli spostamenti di tournée, si muove spesso verso Napoli essendo, fino a febbraio 2016, il direttore dell'Accademia del Teatro Bellini. In queste due stanze i clas-

sici teatrali che legge e rilegge di continuo: Jean Paul Sartre, Samuel Beckett, Thomas Bernhard e soprattutto William Shakespeare, «montagna sacra impossibile da scalare», e Anton Čechov, «i cui quadri di vita sono eterni»; sul tavolo le centinaia di pagine di un copione cinematografica che non ha ancora una forma definitiva; in un'agenda il calendario dei prossimi laboratori, da svolgere in giro per l'Italia. «I laboratori mi permettono di sopravvivere economicamente ma, soprattutto, mi consentono di mettere a frutto la mia necessità di condivisione pedagogica, di confrontarmi con le domande che l'essere un attore comporta, di studiare ancora e soltanto per il gusto di studiare».

Abbassa lo sguardo, si prende un attimo, poi aggiunge: «La verità è che non so darmi motivi di questa mia scelta di vita. Da ragazzo volevo fare il cantante, suonavo la chitarra. Eppure – nonostante le difficoltà materiali, le miserie relazionali e i dolori provati – credo ancora alla presenza dell'attore come l'espressione di una visione del mondo e penso perciò al mio lavoro come a un sacrificio irrinunciabile, come a una vocazione non sopprimibile. Ne soffro, pur essendone felice. E so che non ho alternative» afferma, prima di cedere al silenzio e alla stanchezza. ★

In apertura, Danio Manfredini in *Vocazione* (foto: Manuela Pellegrini); in questa pagina, una scena di *Cinema Cielo*.



Essere attrici? Saper ascoltare il rumore del silenzio



Franca Nuti e Laura Marinoni, l'una accanto all'altra, in una sera d'autunno, si confessano. A Modena, il Premio Reiter 2015 è l'occasione per indagare anche i risvolti più personali del mestiere di attrice.

di **Roberto Canziani**

Due attrici. Trent'anni di carriera le separano. Una stessa dedizione alla scena le unisce. «La fedeltà al proprio mestiere. Leggere. Studiare. Saper ascoltare gli altri, saperli osservare. Andare a teatro, come spettatori» dice Franca Nuti, elencando i principi irrinunciabili della professione. «Disciplina. Determinazione ostinata. Generosità. Avere il coraggio di scoprirsi». Ecco i doveri, secondo Laura Marinoni.

Il portico del Teatro Storchi, le sette arcate che si affacciano sui giardini di Modena, sono lo scenario dove due autentiche signore della nostra scena conversano. Le ha richiamate in Emilia "Il lavoro dell'attrice - Premio Reiter 2015", la manifestazione nata da un'idea di Giuseppe Bertolucci, che tende i fili tra le generazioni. Saranno loro due – direttrice artistica, la Marinoni; Premio 2015 alla carriera, Franca Nuti – a consegnare a una interprete italiana under 35 il titolo che nel nome di un'icona teatrale della fine dell'Ottocento, Virginia Reiter, illumina eccellenze femminili sulla

scena contemporanea (vedi box).

Potrebbe essere una *lectio magistralis*, quella di Franca Nuti: il manifesto di un magistero o più sommessamente, un decalogo di consigli e suggerimenti maturati in sessant'anni di palcoscenico, più di duecento lavori teatrali. Fin troppo facile ricordare i più noti, soprattutto quelli in cui, guidata da Luca Ronconi, dimostrava di sapere unire «in modo inscindibile ragione e sentimento, qualità per la quale Nuti è oggi una delle ultime signore della scena, patrimonio dell'arte e del teatro italiano». Dice così la motivazione che le assegna il Premio alla carriera, rievocando *I dialoghi delle Carmelitane* (che proprio allo Storchi debuttò nel marzo del 1988), e prima *Ignorabimus* e poi *Le tre sorelle*. Ma anche *Donna di dolori* di Patrizia Valduga, o *La brocca rotta* con la regia di Cesare Lievi.

Il dialogo tra lei e Laura Marinoni sposta però l'esito della conversazione. Ne esce una confessione duplice. Sono due attrici che si parlano, e scoprono che le radici del mestiere affondano in un terreno dove essere don-

na – e non indistintamente "attore" – ha un peso e un valore che non si misura sul successo di una carriera, sul medagliere dei premi. Ma sulla sua fatica e sulle rinunce.

Nuti: Ho sempre cercato di dividere la mia professione dalla mia vita. Credo di essere stata una discreta madre, una discreta moglie, una discreta figlia. E una discreta donna. Non mi voglio lodare, perché questa vita è una cosa meravigliosa, ma difficile. I giudizi li lascio agli altri. Questo è ciò che sento di me stessa. Ti interessa, Laura?

Marinoni: Mi interessa molto, perché anch'io sono una madre, anche se non sono una moglie. Per me il lavoro è stato fondamentale, irrinunciabile. Farlo, da madre, è stato faticoso, ma non tornerei indietro. Credo non valga solo per le attrici, vale per tutti i lavori che richiedono grande energia. Le donne hanno di buono che riescono a moltiplicare le loro energie. Io stessa mi chiedo come ho fatto a tirare su un ragazzo di quasi vent'anni senza

mai smettere di lavorare. E in palcoscenico si vede. Si vede che una non ha cancellato in sé quella parte profonda e spesso dolorosa. Perché è un dolore dire a un bambino: sai questa cosa io la voglio fare, perciò sarò lontana.

Nuti: Anche un marito è una responsabilità. Il mio, Giancarlo Dettori, fa anche lui l'attore. Ai figli abbiamo fatto in modo di essere sempre accanto, o io o lui. Le nostre carriere, diverse, diversissime, sono state sempre guidate da questa regola: se vai tu, non vado io. E i nostri ragazzi, Carlo Francesco e Marco, hanno avuto comprensione. Nessuno dei due però ha voluto fare l'attore.

Marinoni: Ma se uno di loro te lo avesse chiesto? Se una giovane aspirante attrice, oggi, te lo chiedesse: quali le cose fondamentali, quelle su cui scommettere, quelle su cui puntare?

Nuti: Le direi: non farlo. È un mestiere bellissimo, ma se non hai talento, se non ci sei portata, diventa una terribile palla che ti porti al piede. Talenti oggi non è facile trovarli. Troppi *selfie*, troppo autocompiacimento. Molto senso critico nel giudicare gli altri, e poco quando si tratta di se stessi. Oggi le brave attrici in Italia hanno tutte superato i trenta. Alla mia epoca uscivano già straordinarie dall'accademia. Ti potrei fare un elenco di quelle che si sono sapute affermare, oggi, soprattutto perché hanno saputo donare. E perché hanno avuto un esempio.

Marinoni: Un esempio nel mondo dello spettacolo, o più in generale?

Nuti: Un esempio, di quelli che ti accompagnano tutta una vita. Per me si è trattato della mia maestra di terza elementare. Fascistissima. Eppure la sua severità, il suo essere esigente, sono stati stimoli incancellabili. Il rigore l'ho imparato invece dai miei primi compagni di scena, Ricci, Albertazzi, Proclemer. Non sono una gregaria, ma una che resta colpita dall'esempio.

Marinoni: Pure in me l'esempio ha agito molto. Insegno il lavoro a giovani attori, e riporto spesso la lezione del mio primo maestro, Mario Ferrero, che ci faceva cimentare in tutto: il

drammatico, il comico, la poesia, la *pochade*. Le sue lezioni erano una palestra dove bisognava accumulare e scaricare energia. Anche divertirsi. A occupare lo spazio del teatro oggi è soprattutto il genere drammatico. Eppure sorridere, sollevarsi, sono cose altrettanto importanti per gli spettatori.

Nuti: Ho sempre pensato che non sarei riuscita a insegnare niente a nessuno. Poi Ronconi mi ha convinta del contrario. Oltre che l'arte difficile della parola, insegno loro anche l'arte di osservare: ciò che in teatro chiamiamo "rubare". Sono sempre stata una "ladra", ho sempre visto gli spettacoli degli altri, il mio è accanimento dell'osservazione. Così ho "rubato" gesti, atteggiamenti, intonazioni anche alle signore che incontravo in tram. Ti sembrerò molto curiosa, invece non lo sono affatto, è il mio mestiere. Abituata a dire le parole degli altri, io sono poco pro-

pensa a parlare di me stessa. Ho un'indole solitaria e non mi apro agli altri. Ma in teatro cambio, perché la comunione con chi ti ascolta, "il rumore del loro silenzio", ti dà veramente tanto.

Marinoni: Il silenzio. A 17 anni io stavo preparandomi per la clausura. Tre anni dopo mi sarei ritrovata in Accademia. So cosa vuol dire la solitudine, e credo che non si possa fare l'attore se non stai stare in silenzio, se non sai stare bene anche da solo.

Nuti: Se hai davanti a te una platea, e senti quel loro assordante silenzio, allora ti sembra di non essere inutile, di non essere sola. ★

In apertura, Laura Marinoni in *Un tram che si chiama desiderio*, di Tennessee Williams, regia di Antonio Latella, e Franca Nuti; nel box, Silvia Calderoni.

MODENA

Premio Reiter e Silvia Calderoni, la libertà di scegliere la propria vita

È andato a Silvia Calderoni il Premio Virginia Reiter che, affiancato da spettacoli, mostre, proiezioni di film, momenti di confronto sul "mestiere dell'attrice", si svolge dal 1997 a Modena. È la città natale dell'interprete di fine secolo (1862-1937) che si ritirò cinquantenne dalle scene affinché il pubblico serbasse di lei «un ricordo non offuscato da nessuna nube».

La giuria composta da Gianfranco Capitta, Ennio Chiodi, Rodolfo Di Giammarco, Maria Grazia Gregori, ha individuato Silvia Calderoni, classe 1981, affiancandole Silvia Pernarella e Sara Putignano, e le ha assegnato il Premio con la seguente motivazione: «Non è stato semplice ma fatale il viaggio di Silvia Calderoni dentro un teatro emozionale e fisico come quello dei Motus, di cui oggi è la punta di diamante. Insieme hanno circumnavigato i grandi temi della libertà di essere e di scegliere la propria vita, magari anche nell'errore. Importante è stato per lei anche il lavoro accanto a Judith Malina. L'uno e l'altra sono stati alla base del suo crescere e dell'affinarsi del suo particolare modo di essere attrice, il cui frutto più maturo è il suo recente spettacolo *MDLSX*». Questa edizione 2015 ha visto anche l'attribuzione del primo Premio internazionale Giuseppe Bertolucci, andato alla catalana Mima Riera, vista alla Biennale Teatro e protagonista di *El caballero de Olmedo* per la regia di Lluís Pasqual: «Un'apparizione significativa che ha fatto scoprire anche da noi la grazia magnetica di un'interprete, oggetto di attrazione, perdizione, giustizia, nel lavoro seicentesco di Lope de Vega. Contemporaneamente, fuori del palcoscenico, Riera ha prestato corpo e sentimento al cinema, diventando famosa sugli schermi iberici e sui piccoli schermi per la serie televisiva *Cites*».

Roberto Canziani





Haworth Tompkins, come l'architettura ridisegna i teatri d'Inghilterra

Rivitalizzati grazie ai finanziamenti pubblici e alla sensibilità di alcuni architetti, molti teatri tra Londra e la provincia sono rinati, trasformando la propria architettura vittoriana o brutalista. Più di una dozzina di progetti portano la firma dello studio londinese.

di **Francesca Serrazanetti**

L'identità di un teatro fa mostra di sé attraverso la sua programmazione e la caratterizzazione degli spazi. Guardando ai teatri inglesi, apertura al nuovo e continuità con la tradizione sono due facce della stessa medaglia, e passano attraverso un programma di valorizzazione che negli ultimi anni ha portato alla rinascita di diversi teatri storici, a Londra e non solo. Il delicato equilibrio tra identità storica e innovazione, tra permanenza della tradizione e flessibilità delle arti sceniche è diventato così un campo specifico di ricerca per gli architetti che si sono trovati impegnati in questo settore. Lo studio **Haworth Tompkins** rappresenta, in questo scenario, una delle realtà più interessanti, con una professionalità specifica costruita negli ultimi vent'anni, da quando fu selezionato dal regista **Stephen Daldry** per riprogettare il **Royal**

Court Theatre, ai tempi sotto la sua direzione. Era il 1994 e lo studio fondato tre anni prima da Graham Haworth e Steve Tompkins aveva in curriculum solo una piccola fabbrica di scarpe: da allora è diventato un punto di riferimento nella progettazione di spazi per lo spettacolo, in sinergia con alcune delle realtà più vive e interessanti del teatro inglese.

Il santuario e il bunker

Il **Royal Court** è un edificio vittoriano risalente al 1888, dal 1956 sede dell'English Stage Company, culla del moderno teatro inglese e custode delle tracce delle prime rappresentazioni di drammaturghi come Beckett, Pinter e Osborne. Un luogo, allora come oggi, attento alla nuova drammaturgia, tanto di nomi già affermati quanto di giovani talenti, e che ha lavorato con autori come Caryl Churchill,

Martin Crimp, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Simon Stephens. Chiamato a dirigerne la trasformazione, Steve Tompkins ha saputo mettere mano, con sensibilità e allo stesso tempo decisione, a quello che per molti era un santuario del teatro, riportandone in vita la storia stratificata e operando una delicata selezione di ciò che andava conservato e valorizzato e di cosa, invece, doveva essere riconfigurato, anche invasivamente. Se la dimensione storica sopravvive nella facciata restaurata e nella sala centrale, l'implementazione di percorsi e servizi crea un affascinante contrasto con la tessitura preesistente: il nuovo teatro-studio flessibile da 85 posti, l'ampliamento ipogeo con caffetteria, ristorante e bookshop collocati al di sotto della piazza antistante il teatro, il foyer e le incursioni dell'artista **Antoni Malinowski** (che in quasi tutti i teatri di Haworth

Tompkins interviene con murales o soffitti decorati) si sostituiscono agli spazi angusti e fatiscenti, con servizi in grado di rispondere alle esigenze del XXI secolo. Nulla di più coerente, in un luogo che, ancora oggi, rappresenta la continuità della tradizione e l'attualità della nuova drammaturgia, tanto nel programma quanto nell'edificio.

I lavori terminarono nel 2000 e aprirono la strada ad altre esperienze di intervento su centri di produzione artistica ospitati in edifici storici da Londra fino a Bath e a Bristol: riaprirà nel 2016 il **Bristol Old Vic**, edificio georgiano risalente al 1760, che sta rimettendo mano ai suoi 250 anni di storia, affidando la rimodellazione degli spazi alla sensibilità attenta di Haworth Tompkins.

Monumento più recente dell'architettura e del teatro inglesi, il **National Theatre** è forse l'ultimo grande edificio per lo spettacolo realizzato nel XX secolo nella capitale. Progettato da **Denys Ladsun** nel 1976, è un riconosciuto capolavoro emblema dell'architettura brutalista, molto controverso per la sua durezza. Obiettivo del progetto NT Future, guidato sempre da Tompkins, è stato alleggerire questo edificio-bunker in cemento a vista, andando a dare più respiro agli interni e a valorizzare la relazione con l'esterno attraverso nuovi percorsi pubblici, bar e ristoranti, conferendo allo stesso tempo flessibilità e funzionalità agli spazi e assicurando un maggior coinvolgimento del pubblico. La sala minore, interamente rinnovata e ora conosciuta come Dorfman Theatre, presenta un sistema ingegnoso di sedute che possono sparire nel pavimento e creare uno spazio per attività educative. Oltre alle migliorie apportate all'edificio esistente, un nuovo blocco ospita il laboratorio di scenografia e spazi di produzione per gli artisti. Rivestito di alette in alluminio e rete di acciaio, il **Centro Max Rayne** è concepito per completare, piuttosto che replicare, il linguaggio in muratura del teatro: questa espansione permette vedute pubbliche nel laboratorio scenografico attraverso un'enorme finestra a est, mentre passerelle e gallerie interne permettono al pubblico di affacciarsi negli ambienti di lavoro, sbirciando dietro le quinte della macchina teatrale.

I cittadini ci mettono la faccia

Il delicato equilibrio tra identità storica e nuova architettura è stato indagato con intelligenza anche laddove le preesistenze non erano vincolate come monumenti storici. Ne è un esempio il **Young Vic Theatre**, una delle realtà più vitali della scena londinese.

Fondato nel 1970 in quella che doveva essere una sede temporanea, ha chiuso i battenti nel 2004 per riaprire completamente rinnovato nel 2007. All'inizio del processo, Tompkins ha deciso di mantenere il cuore architettonico dell'edificio esistente – l'auditorium e il frammento adiacente di tessuto edilizio prebellico, un'ex macelleria che ancora oggi costituisce l'ambiente di accesso al teatro – piuttosto che demolire tutto. I nuovi spazi sono stati disposti intorno a questo nucleo, in modo da sviluppare un'architettura di continuità e di accrescimento, che rispondesse a una stratificazione di layer di storia piuttosto che a una singola intenzione compositiva.

L'obiettivo, raggiunto, è stato quello di realizzare uno spazio che continuasse a essere messo in discussione, sovrascritto e, come affermano gli stessi architetti, «trattato con una sana mancanza di rispetto da designer, registi e attori»: uno spazio, insomma, che creasse un set esteso di possibilità d'uso, senza alcun sacrificio dell'identità sperimentale per la quale il Young Vic è noto. Il foyer è come un cortile coperto, uno spazio flessibile e vitale abbracciato da una galleria che ne aumenta la dimensione teatrale, che può essere sfruttata da attori e performer per fare uscire lo spettacolo dalla sala.

Ma è con il teatro **Everyman di Liverpool** che Haworth Tompkins dà forma completa a un lungo percorso di ricerca, premiato con lo Stirling Prize 2014, uno dei più importanti riconoscimenti dell'architettura inglese. Dopo nove anni di gestazione la nuova sede dell'Everyman è stata inaugurata nel 2014, in sostituzione della sede storica. Fondato nel 1964, anche questo è un teatro che presta particolare attenzione alla drammaturgia con diversi programmi e servizi in supporto alla scrittura, come la Writers' Room – uno spazio aperto ogni giorno dalle 10 alle 22 – incontri e corsi di formazione per i più giovani.

La memoria del passato permane grazie al riutilizzo dei mattoni del teatro preesistente nel volume della sala, un auditorium flessibile di 400 posti, circondato dai percorsi pubblici che, dalla strada, attraversano in un unico ambiente fluido bistrot, ristorante, bar e terrazze. Anche in questo caso l'artista Antoni Malinowski ha dipinto il soffitto del foyer, per completare la tavolozza interna di materiali composta da muratura, acciaio, legno, compensato colorato e calcestruzzo gettato in opera. È però nell'involucro esterno che sta l'aspetto più particolare del progetto: la facciata principale è una grossa opera d'arte costituita da 105 elementi mobili di alluminio, ognuno con inciso il profilo in dimensione reale di un abitante di Liverpool. Oltre a proteggere l'interno dalla luce diretta e fare vivere il fronte dell'edificio, questo Portrait Wall restituisce l'identità collettiva di un'intera cittadinanza: gli abitanti sono stati coinvolti (immortalati dal fotografo **Dan Kenyon** che ha prodotto oltre 4.000 ritratti) attraverso una serie di eventi pubblici in modo da includere la comunità urbana nella sua eterogeneità.

Il teatro mostra così fin dalla sua facciata su strada la propria *mission*: uno spazio pubblico per tutti, capace di dare forma ai valori di inclusione culturale, partecipazione cittadina e operosa creatività. Nel connubio tra patrimonio storico, nuove identità urbane e arti performative, il progetto resta aperto a continue rimodellazioni non solo del luogo della rappresentazione, ma anche del ruolo sociale che il teatro, spazio delle relazioni per eccellenza, ha nel suo rapporto con la città. ★

In apertura, l'Everyman Theatre (foto: Philip Vile).

Per saperne di più

royalcourttheatre.com
nationaltheatre.org.uk
youngvic.org
everymanplayhouse.com
haworthtompkins.com



Giovanna Marini, senza compromessi fra i valori della vita e della poesia

La voce naturale, la semplicità del suono caratterizzano il lavoro di una musicista che ha fatto dell'unione tra arte e impegno civile la sua guida. Lo dicono le sue collaborazioni con Brook, Salmon, De Capitani, Paolini e il recente omaggio a Pasolini.

di Paolo Crespi

C'è un legame profondo che unisce il lavoro e la presenza sulla scena pubblica di Giovanna Marini alle vicende del teatro italiano e internazionale degli ultimi quarant'anni. Un approdo quasi naturale per un'artista completa, che concepisce il suo primo talento, quello musicale – figlia di musicisti, prima donna in Italia a conseguire un diploma in chitarra classica –, come un mezzo per esprimere e condividere con un pubblico partecipe, solidale, a volte complice, i grandi temi e valori della vita, della poesia, della socialità, dell'impegno politico. E che incarna questo ruolo offrendo se stessa, in modo diretto, senza infingimenti, come eterna performer, solo voce e chitarra, strumenti di una drammaturgia che si costruisce nel qui e ora della rappresentazione. È stato spesso così, lo è ancora, nel suo lungo flirt con il teatro di ricerca e con le forme più alte di teatro civile delle ultime due decadi. Molto corteggiata da alcuni grandi

registi-attori della scena contemporanea, Giovanna Marini si è sempre concessa con generosità, rivendicando però anche alcune condizioni essenziali per il suo lavoro e quello dei suoi collaboratori, centrato sulla musica e sulla vocalità. Spesso è riuscita a spuntarla, altre volte si è ritirata in buon ordine, preferendo la rinuncia al compromesso. Questa consapevolezza, naturalmente, è cresciuta con l'esperienza e il mutare delle stagioni.

Era probabilmente un amore allo stato nascente, un po' barricadiero, quello che a metà degli anni Sessanta del secolo scorso la spingeva a prender parte come interprete e "assistente musicale" all'avventura tutta politica del *Ci ragiono e canto*, lo spettacolo del Nuovo Canzoniere Italiano diretto da Dario Fo, dopo un passaggio a Spoleto fra le fila dell'incandescente *Bella ciao*, interrotto da un pubblico scandalizzato dall'irritualità della proposta, che recava anche la firma di Filippo Crivelli.

Dalle Troiane a Ustica

Poi, dalla fine degli anni '70 – parallelamente all'affermarsi di un'autorialità autonoma come interprete delle sue ballate e compositrice di partiture complesse come le celebri "cantate per quartetto vocale femminile" –, vennero le collaborazioni per le musiche di scena di alcuni spettacoli di Carlo Quartucci, Giancarlo Cobelli, Marco Mattolini, Attilio Corsini... Ma è nel 1988 che si esprime compiutamente, per la prima volta, il rapporto con il teatro inteso come creazione collettiva. Giovanna Marini, che tre anni prima ha contribuito a scrivere le musiche di uno spettacolo *monstre* come il *Mahabharata* di Peter Brook, viene coinvolta dall'indimenticabile Thierry Salmon nell'elaborazione lunga un anno delle *Troiane* di Euripide alle Orestie di Gibellina, allora dirette da Franco Quadri. Un'esperienza "residenziale", si direbbe oggi, con l'intera compagnia accampata nei pressi del piccolo paese siciliano distrutto dal terremoto e rimpiazzato simbolicamente

dal magico cretto di Burri, inglobato dalla scena teatrale. La reinvenzione di un linguaggio musicale, fatto essenzialmente di voci, percussioni e un ritmo ricavato dalla destrutturazione in sillabe del testo originale, in greco antico, è un approccio che ritroveremo in altre scritture per la scena legate alla drammaturgia del teatro antico, come l'*Oresteia* di Eschilo diretta da Franz Marjnen, del '96. Un metodo che Giovanna Marini ha applicato anche ad altre lingue e dialetti moderni: dal francese di un adattamento dell'*Assemblea delle donne* di Aristofane, al tedesco di una versione dell'*Antigone* di Sofocle, entrambi prodotti dal Théâtre Vidy di Losanna nella prima metà degli anni '90, al friulano dei *Turcs Tal Friul* di Pier Paolo Pasolini, messo in scena vent'anni fa da Elio De Capitani (regista anche di *Coefore*, un Eschilo d'autore rivisitato nel '99 attraverso la poetica di Pier Paolo Pasolini) ed emblematico di un certo modo di cucire la partitura musicale, spesso per coro a cappella e voci soliste, sulla pelle degli interpreti, sulle loro voci, colte o popolari che siano. Con una certa predilezione per queste ultime, che le deriva dalla vasta frequentazione e dalla ricerca che dura tuttora, sempre tradotta in attività didattica, sulle origini del canto tradizionale nelle sue varie espressioni e particolarità regionali.

All'alba del terzo millennio, con l'allestimento de *I-TIGI Canto per Ustica*, la seconda, grande prova di orazione civile di Marco Paolini si salda con l'immagine più "militante" di Giovanna Marini, che sulla tragedia del DC9 Itavia compone testi e musiche originali e li affida per l'esecuzione al suo Quartetto vocale (di cui fanno parte anche Patrizia Bovi, Francesca Breschi e Patrizia Nasini). Della grande palestra del teatro di narrazione fa parte anche *Fabbrica*, un «racconto teatrale in forma di lettera» dedicato da Ascanio Celestini al microcosmo del lavoro operaio. *Urlo*, il bellissimo spettacolo sulla malattia del potere di Pippo Delbono, segna poi, nel 2004, il singolare incontro artistico tra Giovanna e Umberto Orsini: il campione del teatro borghese e la cantante di tradizione orale per eccellenza daranno vita due anni più tardi alla *Ballata del carcere di Reading*, da Oscar Wilde, manifesto poetico contro la pena di morte, rappresentato anche in queste ultime stagioni, sempre con grande successo e partecipazione. La regia in punta di piedi, piena di ascolto e rispetto, è quella di Elio De Capitani, un nome che ritorna, non a caso, nel carnet teatrale di Giovanna Marini, che nel 2015 è stato animato soprattutto dagli impegni pasoliniani, nel quarantennale della morte dell'amico poeta. ★

In apertura, Umberto Orsini e Giovanna Marini in *La ballata del carcere di Reading*, da Oscar Wilde.

ROMA/MODENA

***Te Deum* antieroico per il poeta corsaro**

SONO PASOLINI, composizione per coro e voce recitante. Musiche di Giovanna Marini, sui testi *I giovani infelici* e *La meglio gioventù* di Pier Paolo Pasolini. Mise en espace di Enrico Frattaroli, anche voce recitante. Prod. Teatro di ROMA - Angelica, BOLOGNA - Ert, MODENA.

IN TOURNÉE

Sono Pasolini (nella foto), spettacolo "per coro a voci naturali e un lettore", si è avvalso di una produzione piuttosto articolata: Teatro di Roma, capofila del progetto, Angelica, Ert Modena e Cineteca di Bologna. Con una staffetta fra due cori che si sono alternati nelle antepri-me in forma di concerto di Liegi (Théâtre de la Place, 13/10) e Bologna (Arena del Sole, 21/10), dove con Giovanna Marini si è esibito il Coro Arcanto (la formazione che l'accompagna anche in *Le ceneri di Gramsci* e nel *Te Deum per un amico*, dedicato a Giuseppe Bertolucci), con Antonio Pocetti voce recitante, e nelle rappresentazioni in forma più compiutamente teatrale iniziate a Roma (Teatro India, dal 27/10) e destinate alla futura distribuzione. Qui, a cantare i versi in friulano de *La nuova gioventù*, investito dalle proiezioni dei versi olografi dello scrittore, è il Coro Favorito della Scuola di Musica Popolare del Testaccio, con Enrico Frattaroli sensibile lettore-regista, autore dei movimenti scenici. Una duplicità di organici che riflette anche la complessità del metodo mariniano, capace di pescare con disinvoltura negli universi paralleli della musica classica e di quella squisitamente popolare.

Fra le tante celebrazioni della figura di Pier Paolo Pasolini che si sono viste negli ultimi mesi per ragioni "di calendario", *Sono Pasolini* (il titolo allude alla presa di posizione collettiva l'indomani del massacro del direttore e dei collaboratori del settimanale satirico *Charlie Hebdo*) è la più pura, antiretorica e a tratti gioiosa attestazione di presenza tra noi, oggi, del poeta di Casarsa. Un grembo emozionale, quello "lato materno" del Friuli, che si fonde con il magistero delle idee, del pensiero libero, della coerenza a prezzo della vita.

L'ammirazione per l'intellettuale si fonde con il ricordo dell'uomo assorto, riservato, gentile, conosciuto dall'autrice attraverso la frequentazione dell'amica comune Laura Betti. È il ritratto di una persona cara, un fratello maggiore da coccolare e riascoltare oggi nella sorprendente attualità delle sue *Lettere luterane* proferite dall'attore e nella nuova musicalità assunta dalle poesie originali (da *Dansa di Narcis* ad *Amour me amour*) e da alcuni canti tradizionali in dialetto raccolti da Pasolini stesso nel suo *Canzoniere*. Lo spettacolo si conclude con l'assolo voce e chitarra di Giovanna Marini, *Lamento per la morte di Pasolini*, e con una sorta di happening sulle note schubertiane di *Ragazzo gentile*. Una saldatura emotiva che abbraccia tutti, vecchi e nuovi estimatori dello scrittore corsaro e della sua cantrice più sincera.

Paolo Crespi



I Marcido mettono su casa

La storica compagnia torinese festeggia i suoi trent'anni di attività inaugurando un nuovo spazio ideato e costruito a propria immagine e somiglianza.

di Laura Bevione

Un cortile affollato e anonimo su cui si affacciano balconi variopinti e pesanti portoni di ferro: siamo nel quartiere Aurora, a due passi dall'immenso mercato di Porta Palazzo, in una zona della città etichettata come fortemente degradata. Eppure in quello stesso cortile – l'indirizzo è corso Brescia 4 bis – un portone illuminato da un oblò in ferro battuto e sormontato da una insegna al neon attira inevitabilmente l'attenzione, una luce – non solo metaforica – nel buio della grigissima suburbia. È il teatro Marcidofilm!, inaugurato lo scorso 23 novembre dopo due anni di lavoro. Dal 1988 e fino al 2010 la compagnia Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa – fondata nel 1985 da Marco Isidori, Daniela Dal Cin e Maria Luisa Abate – utilizza come spazio per le prove dei propri spettacoli e come magazzino per le sue immaginose scenografie il San Gaetano, un teatro dismesso collocato sotto l'omonima chiesa. Uno spazio ampio, però interrato e posto in discesa, caratteristica questa che costrinse la compagnia a spianare la pavimentazione e costruire un piano in cemento. Una "vocazione" – pragmatica e artigianale – che i Marcido sfruttano appieno allorché, nel 2010, sono costretti a restituire il teatro San Gaetano alla parrocchia e, di conseguenza, a cercare un nuovo spazio, necessario, in primo luogo, per ricoverare le scenografie. Dopo varie ricerche, la compagnia acquista un ex magazzino di scarpe in zona Aurora: inizialmente le poten-

zialità dello spazio vengono sottovalutate finché Marco Isidori – regista e dramaturg dei Marcido – si rese conto che esso poteva diventare un piccolo teatro. Nel 2013, dunque, venne aperto il cantiere, di cui si prende carico Daniela Dal Cin, autrice e fautrice materiale del nuovo spazio. La scenografa e costumista racconta la fatica e le numerose difficoltà di un cantiere seguito «da sola», ricorrendo esclusivamente al proprio talento naturale, alla propria «propensione a costruire praticamente». Dal Cin, pittrice e scenografa autodidatta, sottolinea come la principale problematicità fosse quella di compiere delle scelte a proposito di materie che le erano del tutto oscure, quali l'idraulica ovvero l'impiantistica elettrica; e tuttavia la collaborazione con il proprietario dell'impresa edile, i due muratori e l'ingegnere si è rivelata fattiva e improntata a reciproca fiducia.

Le difficoltà legate alla costruzione di questo piccolo teatro erano, però, anche di natura economica: il nome Marcidofilm!, infatti, allude a quanto è stato sacrificato per realizzarlo. Di fronte all'assenza degli enti pubblici, privi di fondi da destinare alla creazione di nuovi spazi teatrali, i Marcido sono ricorsi ai risparmi messi da parte per realizzare il progetto di produrre un'opera in pellicola, integrati dal contenuto dei salvadanai personali dei membri della compagnia. Un'operazione del tutto autarchica, dunque, e nondimeno condotta senza badare a spese o, meglio, senza rinunciare alla qualità. Spiega Daniela Dal Cin: «abbiamo costruito questo teatro come se fosse la nostra casa, scegliendo materiali belli, con l'idea di creare uno spazio destinato a durare nel tempo». Un luogo in cui si fondono classicità e semplicità: il velluto rosso delle poltroncine, gli specchi che accendono e allargano il foyer. Tutti elementi che sono anche una citazione, ovviamente ironica e amabilmente sbefeggiante, del Carignano, il teatro "storico" di Torino. La platea, che può accogliere fino a 80 spettatori, è stata concepita come «un barcone, che tiene insieme spettatori e attori nello stesso spazio». Ad essa si accede attraverso il foyer, illuminato da tre originalissimi lampadari progettati da Dal Cin, punteggiati da tante lampadine e disposti l'uno in linea retta ad accompagnare l'ingresso del pubblico; l'altro, circolare, in equilibrio sulla zona centrale; l'ultimo di fronte all'ingresso del teatro vero e proprio, leggermente inclinato. Il Marcidofilm! si presenta quindi come una struttura perfettamente autosufficiente: ci sono i camerini – quello, anch'esso improntato a quel rosso brillante che qualifica tutto lo spazio, di Marco Isidori, con la poltrona, il leggio in legno, il tavolo e una vecchia cassettera – una sala attrezzata che ospita le attività laboratoriali e, di prossima realizzazione, gli uffici. Un luogo funzionale e bello, ideato dai Marcido con l'obiettivo primario di «trasmettere l'arte teatrale alle future generazioni». ★



Premi Ubu addio!

A quasi cinque anni dalla scomparsa di Franco Quadri, il premio da lui fondato ancora non trova una sua nuova, credibile identità. O forse non vuole. Riflessioni a margine di un commiato.

di Claudia Cannella



Certo, ci vuole pazienza e tempo. Mi sembrava un esercizio doveroso dopo la morte di Franco Quadri il 26 marzo 2011. L'eredità che lasciava era cospicua e ingombrante, ma di eredi non ne aveva designati.

Un manipolo di fedelissimi, insieme ai due figli Jacopo e Lorenzo, prese in mano la situazione, cercando di mettere ordine nella complessa vicenda economica di Ubulibri e di salvaguardare il futuro del Premio Ubu. Nel dicembre 2011 il Premio Ubu si svolse regolarmente, la solidarietà fu giustamente a 360 gradi e tutti – direttivo della neonata Associazione Ubu per FQ, organizzatori, giurati, artisti, pubblico – contribuirono a garantire la continuità di quello che giustamente veniva considerato l'Oscar del teatro italiano, il premio più ambito.

La scommessa, passata l'emergenza dettata dalla scomparsa di Quadri, era però a mio avviso quella, auspicabile, di tenere in vita il Premio Ubu non come simulacro di un passato glorioso (quanto discutibile) e di una figura carismatica e di potere come quella del suo inventore, bensì di rifondarlo a misura di chi, a vario titolo, ne faceva parte. Pena: imbalsamazione tetra e anacronistica e, nonostante tutto, conformismo *mainstream*. In passato, nel 2012 (Pocosgnich su *Teatro e Critica*) e nel 2014 (la sottoscritta su *Hystrio* 2.2014), vennero posti all'Associazione Ubu per FQ una serie di "problemi".

Cito quelli, sempre a mio parere, più importanti: a) la composizione della giuria; b) le categorie obsolete; c) la composizione dell'Associazione Ubu per FQ; d) non trattandosi di premi alla carriera o a un percorso, ma di quel che è avvenuto in un pre-

ciso arco temporale, la difficoltà per i giurati non tanto di vedere tutto (impossibile!), ma almeno di votare con cognizione di causa sulle terne finali.

Qualcosa, in questi anni, è effettivamente cambiato, ma troppo poco (qualche ritocco alla composizione della giuria e delle categorie da premiare, la scelta di un arco temporale più logico rispetto alla scansione delle stagioni teatrali). Lo spirito, inoltre, è rimasto quello in "stile FQ", per esempio con poca o nulla condivisione con i giurati, anche solo banalmente nel rispondere in modo costruttivo a quesiti e problemi posti. Eppure credo che il coinvolgimento dei giurati, riunioni aperte e scambio dialettico di opinioni sarebbero strumenti utili e fertili per arrivare a dare al Premio Ubu una nuova identità, tanto prestigiosa quanto, per altri motivi, lo era quella dell'epoca FQ. Non so cosa pensino i colleghi, ma io così mi sento un assettico bancomat del voto, "sottoutilizzata" e, a volte, anche con la sgradevole sensazione di essere strumentalizzata. Ho spesso cercato un confronto aperto, a volte acceso, come credo dimostrino anche queste righe. Ma, evidentemente, le posizioni rimangono troppo distanti.

Tornando ai punti di cui sopra, penso che: a) la giuria dovrebbe essere composta da persone competenti in cose di teatro, non importa se critici o altro, ma almeno gente che a teatro ci va assiduamente e a vedere di tutto; b) le categorie, devo dare atto all'Associazione Ubu per FQ, sono state svecchiate, anche se ancora ci sarebbe da fare in termini di chiarezza e completezza, e in questo caso non sarebbe poi così peregrino avviare almeno una consultazione via email con i giurati; c) la composizione dell'Associazione Ubu per FQ rimane ambigua: trovo assurdo che vi facciano parte (così come del direttivo) artisti che potrebbero essere premiati; d) sarebbe meraviglioso creare una festa del teatro stile *Theatertreffen* per dare la possibilità ai giurati di vedere quel che è andato a comporre le terne, ma capisco che è economicamente difficile da sostenere. Tuttavia, almeno realizzare una piattaforma online, dove mettere a disposizione dei giurati materiali relativi agli artisti e agli spettacoli selezionati per il secondo turno di votazioni, non mi sembra impresa impossibile.

Sono in giuria del Premio Ubu dal 1997. La prima volta che, trentunenne, venni chiamata a votare, neanche conoscevo di persona Franco Quadri. Sapevo cosa voleva dire entrare in quella giuria, quanto era poco "neutra" la figura di Quadri nel teatro italiano, quanto quei premi erano spesso strumentali. Però il gioco era chiaro e, come quando su un invito importante è indicato il *dress code*, accettare di partecipare voleva dire anche accettare certe regole non scritte. Ma il Premio se lo era inventato Franco Quadri, che nel bene o nel male ci metteva sempre la faccia. Era il singolo che, chiamato a votare, doveva decidere se stare a quel gioco oppure no. Ecco, io, per come stanno le cose a quasi cinque anni dalla morte del fondatore, a questo gioco non voglio più giocare. Almeno finché il Premio Ubu non avrà il coraggio di cambiare, anche nella mentalità. Addio, quindi, o forse arrivederci. Con molta tristezza. ★



premio HYSTRIO 26^a edizione

Premio Hystrio-Scritture di Scena Bando di concorso 2016

Parte la sesta edizione del **Premio Hystrio-Scritture di Scena**, aperto a tutti gli autori di lingua italiana ovunque residenti **entro i 35 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1981). Il testo vincitore verrà pubblicato sulla rivista trimestrale *Hystrio* e sarà rappresentato, in forma di lettura scenica, durante una delle tre serate della 26a edizione del Premio Hystrio che avrà luogo a Milano, al Teatro Elfo Puccini, dal 16 al 18 giugno 2016. La premiazione avverrà nello stesso contesto. La presenza del vincitore è condizione necessaria per la consegna del Premio.

Regolamento e modalità di iscrizione:

- I testi concorrenti dovranno costituire un lavoro teatrale in prosa di normale durata. Non saranno ammessi al concorso lavori già pubblicati o che abbiano conseguito premi in altri concorsi.
- Non sono ammessi al Premio coloro che sono risultati vincitori di una delle passate edizioni.
- Se, durante lo svolgimento dell'edizione, un testo concorrente venisse premiato in altro concorso, è obbligo dell'autore partecipante segnalarlo alla segreteria del Premio.
- Se la Giuria del Premio, a suo insindacabile giudizio, non ritenesse alcuno dei lavori concorrenti meritevole del Premio, questo non verrà assegnato.
- La **quota d'iscrizione**, che comprende un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio***, è di **euro 40** da versare con **causale: Premio Hystrio-Scritture di Scena**, sul **Conto Corrente Postale** n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via De Castillia 8, 20124 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di

pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*. I lavori dovranno essere inviati a: **Redazione Hystrio, via Olona 17, 20123 Milano**, entro e non oltre il **21 marzo 2016** (farà fede il timbro postale). I lavori non verranno restituiti.

- Le opere dovranno pervenire mediante raccomandata in **tre copie anonime** ben leggibili e opportunamente rilegate: in esse non dovrà comparire il nome dell'autore, ma soltanto il titolo dell'opera. All'interno del plico dovranno essere presenti, in busta chiusa: **a)** una fotocopia di un documento d'identità; **b)** un foglio riportante, nell'ordine, nome e cognome dell'autore, titolo dell'opera, indirizzo, recapito telefonico ed email; **c)** una nota biografica dell'autore (massimo 2.000 caratteri). È inoltre necessario inviare i file dell'opera a premio@hystrio.it (nel nome del file e all'interno di esso dovrà comparire solo il titolo; nell'oggetto dell'e-mail indicare "Iscrizione Scritture di Scena"). Non saranno accettate iscrizioni prive di uno o più dei dati richiesti né opere che contengano informazioni differenti da quelle richieste.

- I nomi del vincitore e di eventuali testi degni di segnalazione saranno comunicati ai concorrenti e agli organi di informazione entro fine maggio 2016.

La **giuria** sarà composta da: **Laura Curino** (presidente), **Laura Bevione**, **Fabrizio Caleffi**, **Roberto Canziani**, **Sara Chiappori**, **Claudia Cannella**, **Renato Gabrielli**, **Roberto Rizzente**, **Massimiliano Speziani** e **Diego Vincenti**.

INFO: il bando completo può essere scaricato dal sito www.hystrio.it, www.premiohystrio.org, o richiesto a segreteria@hystrio.it, tel. 02.400.73.256.

Premio Hystrio alla Vocazione

Bando di concorso 2016

Il **Premio alla Vocazione** per giovani attori, giunto alla ventiseiesima edizione, si svolgerà dal 16 al 18 giugno 2016 a Milano, al Teatro Elfo Puccini. Il Premio è destinato a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1986): sia ad allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in **due borse di studio da euro 1000** riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile) e **una borsa di studio da euro 500** riservata a un giovanissimo talento ancora da affinare (Premio Ugo Ronfani). Il concorso sarà in due fasi: **1) una pre-selezione** (a Milano e a Roma), a cui dovranno partecipare tutti i candidati iscritti, scegliendo una delle due sedi indicate; **2) una selezione finale a Milano**, a cui hanno accesso coloro che hanno superato la pre-selezione.

La **scadenza per l'iscrizione**, unica per tutti i candidati, è fissata al **13 aprile 2016**.

Coloro che supereranno questa prima fase, avranno accesso alla **finale**, che si terrà a **Milano** nei giorni **16-17-18 giugno 2016**.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (nel mese di maggio 2016, a Roma e a Milano)

Le pre-selezioni avranno luogo, in maggio a Roma e a Milano. Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, premio@hystrio.it) **entro il 13 aprile 2016**.

Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it, www.premiohystrio.org), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** eventuale attestato di frequenza o certificato di diploma della scuola frequentata (anche in fotocopia); **c)** foto; **d)** fotocopia di un documento d'identità; **e)** indicazione di titolo e autore dei due brani e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. **ATTENZIONE!** diversamente dalle precedenti edizioni, la scelta dei brani per l'audizione è lasciata totalmente al candidato. La Giuria suggerisce tuttavia di differenziare i due monologhi: per esempio un classico e un contemporaneo, un testo drammatico e uno brillante, una riscrittura e un originale, ecc. I brani, della durata massima di cinque minuti ciascuno e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

Modalità di iscrizione

L'iscrizione avviene preferibilmente **dal sito www.premiohystrio.org** attraverso la compilazione dell'apposito modulo, corredato dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta

anche l'iscrizione via posta. La **quota d'iscrizione**, che comprende un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio***, è di **euro 40** da versare con **causale: Premio Hystrio alla Vocazione**, sul **Conto Corrente Postale** n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via De Castilia 8, 20124 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*.

INFO: www.hystrio.it, www.premiohystrio.org oppure segreteria del Premio Hystrio presso la redazione di *Hystrio*-trimestrale di teatro e spettacolo, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.40.94.83, premio@hystrio.it.



premio
HYSTRIO



Sostieni il Premio Hystrio!

IBAN IT66Z0760101600000040692204
intestato a **Hystrio-Associazione**
per la diffusione della cultura teatrale
(causale: **Premio Hystrio 2016**)

Nel gelido autunno di Parigi quando la città è colpita al cuore

Tre ritratti d'artista, Romeo Castellucci, Luigi Nono e Unsuk Chin, due retrospettive sulla danza americana e le tradizioni coreane, spettacoli venuti dal mondo intero: il 44° Festival d'Automne si confronta con una stagione di profondi turbamenti.

di Giuseppe Montemagno



Io c'ero. A Parigi, il 13 novembre. A teatro. Nel bel mezzo della platea – gremita come non mai – del Théâtre de Chaillot, dove si consumava l'ultima replica dell'omaggio a **Trisha Brown**, figura emblematica della danza *post-modern* statunitense: una retrospettiva nel corso della quale l'omonima compagnia di danza ha ripercorso un itinerario creativo di straordinaria lucidità e nitore compositivo, da *Solos Olos*, del 1976, fino a *Rogues*, del 2011, passando per un capolavoro come *Present tense*, del 2003, disegnata nel segno del dialogo tra le arti figurative. Poco dopo, fuori, gli annunci della strage, ambulanze impazzite, televisori accesi dietro

le finestre per tutta la notte, incredulità, sgomento. Come i musei, i monumenti nazionali, le istituzioni pubbliche e finanche i giardini, tutti i teatri della capitale francese – e non solo quelli federati per la 44a edizione del Festival d'Automne, la quarta diretta da Emmanuel Demarcy-Mota – si sono fermati per un lungo, interminabile fine settimana: di attesa e di silenzio, di riflessione e di lutto. Sul tetto dell'Odéon, un'installazione luminosa di Claude Lévêque, con la scritta «the world is yours», ha rischiato di diventare profetico segno di contraddizione: mai come durante il festival autunnale Parigi è al centro del mondo, mai come in questa triste occasione

il mondo ha colpito Parigi. Piagata ma non piegata, Parigi non ha smesso di raccontare il mondo: con i tre ritratti – dedicati a Romeo Castellucci e ai musicisti Luigi Nono e Unsuk Chin – e le monografie sulla Corea e la danza americana.

Riti sciamanici e malesseri presenti

E infatti il festival era cominciato sotto i migliori auspici, con un memorabile pomeriggio al Théâtre de la Ville dedicato al rituale sciamanico. La venerabile **Kim-Kum-hwa** è la minuscola, minuta depositaria della tradizione *mudang*, alla quale è stata iniziata ancora diciassettenne: nominata “tesoro na-

zionale vivente” della Corea nel 1985, a lei si deve la conservazione e la valorizzazione di un patrimonio etnografico di straordinaria valenza artistica. Nel gigantesco *parterre* del teatro, decorato con bandierine multicolore, nel corso di quasi cinque ore ha celebrato il rito del *Mansudaetak*, elaborato nella regione settentrionale di Hwanghae: con tanto di riti di purificazione, processioni e invocazioni agli spiriti della Luna e del Sole, degli Avi e delle Stelle dell’Orsa, fino al sacrificio di un maialino, infilzato fino a rimanere in equilibrio su un tridente.

Ma poi l’attenzione si è spostata sulla creazione contemporanea, sempre al centro della rassegna parigina. Al T2G – Théâtre de Gennevilliers arriva dal Medio Oriente **The Last Supper** di **Ahmed El Attar**, regista, performer e perturbat(t)ore della scena teatrale cairota. Su uno sfondo di specchi, che riflette la sala sulla scena, si rappresenta una cena qualsiasi, con la medesima disposizione dei personaggi di quella leonardesca ma con l’intensità, a un tempo satirica e visionaria, del *Tavolo verde* di Kurt Jooss, che nel 1932 preannunciava la deriva nazi-fascista. Per nulla coinvolta dagli avvenimenti della Primavera araba, una famiglia di borghesi qualunque si dispone infatti intorno a un tavolo, dominato dalla figura del generale, padre-padrone al quale tutti obbediscono: dalla tata, che rimane in silenzio a badare ai bambini, a tutti i figli, impegnati ad analizzare le ultime strategie del mercato internazionale. Solo l’arrivo delle portate cristallizza il vuoto di una discussione fluviale, vacua, attenta più all’ultimo grido della moda londinese che allo stato dell’Egitto del dopo-Mubarak: più volte invitata a sedere al desco familiare, solo la madre rimane assente durante tutta la durata della serata, tingendo di un’attesa beckettiana un’acre, affilata indagine sull’*upper class* egiziana.

Non solo cinico, ma apertamente, dichiaratamente disperante è il ritratto della società nipponica presentato alla Maison de la Culture du Japon da **Toshiki Okada**, quarantenne drammaturgo di Yokohama, che in **Super Premium Soft Double Vanilla Rich** sceglie

un supermercato come luogo di osservazione privilegiato. Due cassieri e una stagista, un manager, due clienti affetti da consumismo compulsivo sono i protagonisti di un’esilarante commedia. Un gelato (quello del titolo) dà voce alla crisi di un’intera generazione, che dopo la catastrofe di Fukushima e il trionfo dell’economia cinese sembra essere precipitata in uno stato di apatia e depressione (vedi anche la recensione su *Hystrio* n. 3.2014).

Con un inestricabile groviglio – di fili, corpi, voci – si apre invece al Théâtre des Amandiers di Nanterre l’ultima creazione di **Rodrigo García**, **4**, scritto per il suo quartetto di collaboratori abituali (Gonzalo Cunill, Núria Lloansi, Juan Lorient, Juan Navarro): immagine di un mondo, il nostro, in cui i segni si sovrappongono ai simboli, senza per questo aspirare a un senso compiuto. Come le mandsarde degli appartamenti dismessi, il palcoscenico è una variopinta corte dei miracoli, colma di oggetti di trovarobato, ricordi, fantasie. Così, Lorient gioca a tennis con l’*Origine del mondo* di Courbet, che si illumina quando fa centro; quattro galli sono costretti a tenere le zampe imprigionate in colorate scarpe da tennis, fino a comporre una caravaggesca natura morta che denuncia le minacce all’ambiente. Ancora, mentre un drone diffonde i tintinnaboli di campane orientali, due bambine-lolite, agghindate per un concorso, diventano destinatarie e vittime del racconto di un samurai, che ripercorre gli anni dell’infanzia a Buenos Aires nel negozio dell’orologiaio Luis, marito di Tia Tota. Grazie anche alla complicità del pubblico, chiamato a partecipare a un animato dibattito sul *doggy style*, si compone un affresco scanzonato e potente, divertente e macabro: sulle note della *Quarta sinfonia* di Beethoven due corpi vengono annaffiati su un enorme sapone di Marsiglia, dando vita a un esaltante rito purificatore; poi, al proscenio, alcune piante carnivore inghiottono i vermi che gli attori accostano alle loro voraci, seducenti fauci. Il sorriso inquieto della malinconia increspa la parodia triste delle tenebre e sigla l’ultimo requiem della bellezza.

Castellucci, la Tragedia trema

Protagonista incontrastato dell’autunno parigino, **Romeo Castellucci** ha ripercorso le tappe di una folgorante carriera, che dal furore iconoclasta dell’**Orestie (une comédie organique?)**, ripresa all’Odéon a vent’anni esatti dal debutto toscano, si è poi articolata in due creazioni: **Le metope del Partenone**, presentata nella grande *hall* della Villette, una performance dedicata a sei rappresentazioni della morte, che il pubblico segue liberamente in uno spazio aperto; e **Œdipus der Tyrann** di Friedrich Hölderlin, da Sofocle, che la Schaubühne di Berlino ha ripreso al Théâtre de la Ville. In maniera inaspettata, il sipario si apre sul buio, un monastero claustrofobico, rischiarato da luci che sembrano ispirate alla pittura barocca di Georges de La Tour, dove si celebrano le esequie di una suora, morta dopo atroci sofferenze. Nella sua cella, sgomberata dopo il decesso, viene rinvenuta una copia della tragedia, letta, quindi rappresentata in un palcoscenico di immacolato, abbagliante nitore. E allora il regista si confronta non già con un testo-simbolo della razionalità attica, bensì con un manifesto di un Romanticismo barbarico, orientale, pre-razionale: per questo affidato a una compagine interamente femminile, con riferimenti espliciti alla figura del Cristo, che si incarna in Edipo, e di Maria, evocata nelle foggie rinascimentali di Giocasta. Seguendo le suggestioni di un intrigante anagramma, il palco diventa il luogo deputato per l’espiazione della colpa: quella che sbandiera Tiresia, unico uomo incaricato di disvelare la verità; quella che patisce il regista, quando si sostituisce al re di Tebe e si fa inoculare una potente miscela di lacrimogeni. Squassato dalle fondamenta, il teatro si offre alla vista dello spettatore senza veli, quando si schiudono due sipari trasparenti: finalmente limpido, lo sguardo inquieto sulla tragedia rivela un mondo privo di uomini e abbandonato dagli dei, mero ricettacolo di forme organiche che si ripiegano su se stesse. Tutto il resto è derisione, incredulità, mistero. ★

In apertura *Œdipus der Tyrann* (foto: Arno Declair)

Benvenuti a Lugano, crocevia tra nord e sud Europa

Con il Festival Internazionale di Teatro e il nuovo centro polifunzionale Lugano Arte Cultura, la città svizzera sembra voler ribadire la propria vocazione alla cultura, multiforme, plurilinguistica e capace di far dialogare il territorio con il resto del mondo.

di **Emilio Nigro**



Your Majesties (foto: Daniel Schmidt)

Da un quarto di secolo il Fit, Festival Internazionale del Teatro, trasforma la fisionomia sociale e culturale di una comunità, a Lugano, nella Svizzera Italiana. La ventiquattresima edizione della rassegna, organizzata dal Teatro Pan e Officina Orsi, svoltasi dal 12 al 18 ottobre scorso, è riuscita nell'intento di aprire nuovi orizzonti di riflessione e d'evasione in un territorio in cui il fatto culturale è sia prodotto artistico sia prodotto di consumo, pensato per l'intrattenimento. Nelle parole di Paola Tripoli, una dei direttori artistici del Festival insieme a Vania Luraschi, lo spirito della rassegna: «La Svizzera è un Paese complesso, dove si parlano quattro lingue, dove è forte l'identità nazionale, ma altrettanto quella cantonale. Quello che il Fit sta cercando di fare è ridurre la distanza culturale in ambito teatrale e delle arti performative, facendo dialogare il Ticino con il resto della Svizzera e d'Europa. Nello stesso tempo stiamo provando a costruire una comunità e un festival per una comunità di riferimento capace di dialogare con artisti e addetti ai lavori, in uno scambio virtuoso di esperienze, sapere e conoscenze».

Nelle scelte di programmazione, evidente la varietà di proposte, miscelanea tra novità e riconoscibilità, indirizzate a un'ampia gamma di pubblico. Sedici spettacoli tra teatro, danza, visioni cinematografiche, spaziando dal contemporaneo al *site specific*, dalla performance alla nuova drammaturgia, dalla coreutica al linguaggio visivo. Compagnie dall'Italia, dalla Svizzera, dalla Spagna, dalla Germania, dall'Est Europeo.

Corpo a corpo col presente

Tra le visioni, **Nunzio**, della Compagnia Scimone Sframeli, conserva la freschezza di un'opera sempreverde, benché datata, adorata da critica e meraviglia per il pubblico di ogni tipologia, grazie all'artigianalità della costruzione drammaturgica e registica resa magistralmente dall'efficacia attorale del duo messinese. In scena, il dialogo e la convivenza tra due conterranei (siciliani) coinquilini, ambientato in un interno domestico (scenografia minimale e caratterizzante), chiave di lettura di

una geografia territoriale (meridionale) di cui s'indagano attitudini umane e sociali. Microcosmo per comprendere e "osservare" un contesto di latitudini più ampie sintetizzate nella relazione tra individui: l'eco della realtà, mediata dalla finzione scenica, attraverso la parola teatrale.

Di diversa manifattura **iFeel2** dello svizzero Marco Berrettini, spettacolo silente, a cui all'inutilizzo della parola corrisponde una drammaturgia minuziosamente ricamata nel linguaggio coreografico. Fortemente simbolico, per l'uso drammatizzato di scenografie e disegno luci (ben 36 par) e per la figurazione attorale formalizzata nel gesto danzante, conquista il consenso del pubblico suscitando un intenso coinvolgimento: lo spettatore, chiamato a decodificare lo spettacolo attraverso suggerimenti funzionali alla comprensione, si unisce alla scena gradualmente, "accompagnato". Un corpo a corpo, in scena, in forma di battaglia danzata: i due attori/danzatori, si fronteggiano, si sfiorano, entrando quasi in contatto carnale, muovendosi ininterrottamente in un *pas de deux* per tutta la durata dello spettacolo (un'ora abbondante). Si apprezza la minuzia tecnica e il gran lavoro (in termini di impegno) performativo.

Un'inconsueta forma di narrazione caratterizza lo spettacolo **Conférences De Choses** di François Gremaud della 2b Company (Svizzera). Pierre Mifsud, unico attore, come una sorta di detentore di un sapere, si rivolge a una platea di spettatori/uditori, cangiando argomentazioni, di immediata fruibilità culturale, secondo il concetto di associazione ideale: il pensiero su un tema, su un soggetto di discussione, conduce a un altro soggetto evidentemente differente. Ne consegue l'immersione nel contesto narrativo, pur non brillando relativamente alla resa complessiva. Non entusiasmante.

Your Majesties, della compagnia austro-spagnola Navaridas&Deutinger, sorprende invece per la preziosa sintesi e formalizzazione smagliante degli elementi principe della rappresentazione: gesto, parola, corpo in movimento. Il discorso tenuto da Barack Obama in occasione della Cerimonia per il Nobel per la Pace incarnato da Alex Deutinger, amplificando l'espressione gestuale utilizzata in maniera satirica mentre dall'altra parte della platea, con il pubblico in mezzo, su un altro piccolo palco, speculare, la performer Marta Navaridas, suggerisce e imita la gestualità dell'oratore. Significato e significanti resi nel-

la chiarezza dell'esposizione immediatamente intellegibile, precisione bio-meccanica a creare forte attrazione, intelligenza drammaturgica, adeguatezza di soluzioni semplici ma di profondità, contribuiscono alla gradevolezza di uno spettacolo ben costruito.

Suscita perplessità e anima discussioni contrapposte l'allestimento **Numax-Fagor-Plus**, di Roger Bernatt (Spagna). Una sorta di karaoke teatrale e politico (così definito dagli stessi creatori) in cui il pubblico è chiamato a interpretare o meglio riprodurre le battute del testo proiettate su una piattaforma visiva. Si tratta delle parole degli operai di un'azienda di elettrodomestici (la Numax) all'indomani del fallimento della fabbrica e della

loro azione di salvataggio tramite l'autogestione. Una sovrapposizione storica – a suggerire la ciclicità fenomenologica riflettendo sull'attuale – malriuscita nel tentativo di condurre la ricerca teatrale verso territori ancora probabilmente troppo inesplorati per risultare opportuni. La sensazione avvertita è di partecipare a un gioco popolare, più che a un'opera teatrale.

«Ho un sogno da vecchi tempi – dice ancora Paola Tripoli – forse retaggio di una generazione che credeva che si potesse cambiare il mondo: far sì che il teatro smetta di essere un "vizio" per un pubblico minoritario e che l'arte ritorni ad avere una funzione civile». Un proposito che sottoscriviamo in pieno. ★

LUGANO

Lac, dove le culture sono di casa

Da settembre scorso, il Lac, Lugano Arte Cultura (**nella foto**), rappresenta il cuore pulsante dell'attività culturale cittadina. Una struttura gigantesca, una superficie totale di 29.000 mq, progettata da Ivano Gianola intorno al concetto di assenza di separazione fisica tra le vie della città e l'edificio, combinando lo stile antico e il moderno e impreziosendola con inserti in marmo, legno, ceramica, vetro. Tre piani espositivi dedicati alle arti sceniche, visive e musicali. Una sala teatro da mille posti, un museo, teatri studio, sale concertistiche, aule di conferenza, bistrot.

Il Lac è guidato da una squadra di direttori artistici costantemente in dialogo e in comunione di intenti: **Carmelo Rifici**, per il teatro e la danza (Luganoinscena), **Marco Francioli**, direttore del Museo d'arte della Svizzera Italiana, **Etienne Raymond**, direttore della Fondazione Lugano Musica. E proprio il dialogo fa da presupposto ideale per le produzioni del Centro, indirizzato non tanto a funzionare come un semplice contenitore quanto piuttosto a fornire uno spazio di creazione, di residenza, un luogo "abitabile", una casa non solo per visitatori e fruitori ma soprattutto per le realtà artistiche territoriali.

Dalle parole di Carmelo Rifici emerge l'intenzione di «creare sinergie con il tessuto creativo luganese, mantenendo con esso un rapporto stretto e individuando artisti, compagnie, operatori perché diventi un luogo di mediazione tra i cittadini e l'arte. La vocazione al dialogo tra arti compone l'armonia ideale del progetto. Noi direttori ci incontriamo settimanalmente per discutere e decidere delle programmazioni. Così come con gli artisti e gli artisti si incontrano fra loro. Perché il punto di forza della vitalità del Centro sia l'autonomia, la gestione produttiva di chi vive e abita lo spazio. Produrre anche per formare un pubblico più consapevole». La stagione teatrale programmata da Rifici ha in cartellone Antonio Latella, Pippo Delbono, Peter Brook, Umberto Orsini, il Teatro delle Albe, Walter Malosti, Virgilio Sieni. Risiedono inoltre, negli spazi del Lac, la Compagnia Finzi Pasca e l'Orchestra della Svizzera Italiana. **Emilio Nigro**





Non solo Kantor e Grotowski, le tentazioni della nuova scena polacca

Il teatro pubblico polacco compie 250 anni e riflette su quanto la sua fisionomia si sia modificata, fra analisi di controversie "nazionali" e aperture a tematiche di respiro internazionale, alla ricerca della propria identità e ruolo sociale.

di **Laura Bevione**

Il 19 novembre del 1765 si alzava per la prima volta il sipario sul Teatro Professionale Pubblico Polacco. Per celebrare – con un paio di mesi di anticipo, dal 25 al 27 settembre 2015 – questo duecentocinquantesimo compleanno e, soprattutto, per riflettere insieme sullo stato dell'arte, l'Istituto del Teatro, in collaborazione con il Ministero degli Affari Esteri e il Teatro di Bydgoszcz, hanno ideato e organizzato Polska New Theatre, un incontro-rassegna internazionale, invitando artisti, organizzatori, critici e studiosi da tutto il mondo. Una tre giorni fitta di appuntamenti che ha permesso non soltanto di familiarizzare con i protagonisti della nuova scena polacca ma di ripercorrere il cammino, sovente impervio e più volte interrotto, compiuto dai teatranti di questo vasto e travagliato Paese, trascurando, volutamente, di parlare delle ingombranti – in quanto uniche e non "imitabili" – personalità di Kantor e Grotowski. Non fu certo un vezzo quello che convin-

se Wojciech Boguslawski, fondatore del Teatro Polacco, a preferire al consueto aggettivo "nazionale" il programmatico "pubblico": una lampante dichiarazione d'intenti, un riconoscimento del teatro quale luogo privilegiato per il dibattito pubblico, un media efficace per diffondere e discutere idee e, certo, nei lunghi periodi storici in cui la Polonia perse la propria indipendenza, anche un baluardo dell'identità nazionale. Un teatro che è stato in grado di creare una "tradizione" assai viva e presente, con la quale gli artisti contemporanei ancora sono tenuti a confrontarsi, scegliendo di lavorare "con" ovvero "contro" di essa.

Una società schizofrenica

Tradizione che ha il proprio pilastro nel dramma-monstrum *Dziady (Gli avi)*, composto in versi da Adam Mickiewicz e pubblicato nel 1822: un'opera che, da una parte, ricompatta la franta identità nazionale e, dall'altra, preconizza il futuro della Polonia stessa. Un dram-

ma visionario e a tratti ermetico eppure esplicito nel rivendicare l'indipendenza del Paese, tanto da addossarsi una valenza politica che ne sancì il bando dalle scene in vari periodi storici, ultimo quello del 1968. E non è dunque un caso che, dopo la caduta dei regimi comunisti, il dramma sia stato rimesso in scena, pur "fedelmente" reinterpretato alla luce della modificata contingenza: è quanto ha fatto, nel 2014, per il Teatro Pubblico di Wroclaw, **Michal Zadara**, uno dei più apprezzati e discussi registi della scena polacca. Non ancora quarantenne, Zadara ha accettato la sfida di allestire il dramma di Mickiewicz nella sua interezza – circa nove ore di spettacolo – attualizzando quel tanto necessario ad avvicinare il testo a un pubblico che, secondo il regista, «ha dimenticato tutto».

Una tendenza a "dimenticare" il proprio passato denunciata anche da **Jan Klata**, un altro regista per nulla tenero nei confronti delle cattive abitudini dei propri connazionali. Egli

fa parte della medesima generazione di artisti cui appartiene Zadara e che ha scelto di deviare dalla strada tracciata dai registi nati nel decennio precedente, quali Krystian Lupa – di cui, peraltro, Klata è stato assistente – e Krzysztof Warlikowski, sostituendone l'interesse per l'individuo a quello per la società e le sue innumerevoli problematiche. Emblematico di questa nuova direzione fu *H*, un adattamento dell'*Amleto* messo in scena nel 2004 da Klata nello stesso cantiere navale di Gdańsk in cui nacque *Solidarność*, il vero "fantasma" che attraversava risoluto uno spettacolo su cui aleggiava costante una domanda: «Cosa ne abbiamo fatto del nostro passato?». Nei propri spettacoli Klata, mescolando parodia con affettuosa compassione per il proprio Paese, si chiede costantemente come la Polonia sia potuta diventare in pochi anni così "borghese", smarrendo certo i valori di *Solidarność*, ma pure distortendo la morale cattolica, irrigidendola in inviolabili dogmi. Si giunge così a una società schizofrenica, ultra-liberista in economia ma rigidamente conservatrice per quanto riguarda le questioni etiche: uno scenario paradossale sovente denunciato dall'attivissimo – ma assai poco finanziato – teatro "femminista". Fra le numerose registe merita una citazione almeno **Marta Górnicka**, ideatrice, regista e "orchestratrice" di *Magnificat*, (2011), un vero e proprio coro composto da venticinque attrici non professioniste, impegnate nel declamare una sorta di manifesto della femminilità polacca, composto mescolando testi femministi a ricette di cucina, citazioni bibliche a istruzioni per elettrodomestici. Un potente e sferzante atto d'accusa all'ipocrisia di una società che si proclama "avanzata" ma ancora vieta la pillola anticoncezionale.

Occhi puntati verso Est

E se le pari opportunità paiono ancora un obiettivo lontano, è interessante rilevare come la nuova scena polacca sia plasmata principalmente da registe e drammaturghe. Nel corso di *Polska New Theatre* si è assistito alla messa in scena dei drammi di due di loro, **Agnieszka Jakimiak** e **Jolanta Janiczak**. Della prima sono stati allestiti *Afryka* (*Africa*) e la novità *Wojny, których nie przeżyła* (*Guerre che non ho vissuto*); della seconda *Detroit. Historia ręki* (*Detroit. Storia di una mano*): testi differenti per estensione e toni ma accomunati

da quella volontà di oltrepassare i concetti di identità nazionale e di radici che qualifica il lavoro della generazione dei trentenni, desiderosi, al contrario, di collocare il proprio lavoro in una dimensione globale. All'idea di "nazionalità" si sostituisce il dibattito sulla dicotomia inclusione/esclusione; i classici della tradizione teatrale polacca vengono riletti alla luce della mutata situazione internazionale, non soltanto di quella locale, alla ricerca di un nuovo universalismo. Emblematico in questa direzione è *Afryka*, diretto dal giovane **Bartek Fraćkowiak**, che sfrutta l'espedito dell'ambizione di uno studente di meglio conoscere la realtà del continente "nero" per ricostruirne la secolare vicenda di sfruttamento e rapina da parte degli Stati europei. Lo spettacolo, dunque, si articola in una serie di sipari che rimandano a differenti episodi di depredazione e sottomissione, agiti da attori che sostanzialmente raccontano, drammatizzandoli, quei fatti, utilizzando disparati oggetti di scena, ovvero cospargendosi di vernice nera. Il risultato è una sorta di dramma didascalico animato, a tratti, da sipari peculiarmente agit-prop: l'ansia di emanciparsi dalla tradizione così come quella di collocare le problematiche della società polacca in una dimensione "globale" si traduce in forme teatrali che rimandano a linguaggi sviluppati negli anni Settanta del secolo scorso e che oggi appaiono anacronistici agli occhi di un pubblico cresciuto nell'Europa occidentale. Una necessità di sperimentare quelle drammaturgie che l'isolamento degli anni del comunismo ha impedito di conoscere per quasi trent'anni che risulta evidente anche in *Detroit*,

messo in scena da **Wiktor Rubin**. Un dramma epico e corale che ripercorre gli anni d'oro dell'industria automobilistica, portando in scena, da un lato, personaggi storici come Henry Ford, Diego Rivera e Frida Kahlo – il primo incaricato di realizzare alcuni dei suoi famosi murales sulle pareti della fabbrica della Ford mentre la seconda lo accusa di "svendersi" al capitale – e persino il presidente Roosevelt; e dall'altro, gli operai e i cittadini di quella che fu la capitale mondiale dell'auto. Uno spettacolo composito e coinvolgente – gli spettatori sono fatti sedere su (scomodi) pneumatici e l'azione si svolge sui quattro lati della sala – in cui si mischiano critica al capitalismo e al sogno americano, alienazione e disillusione. Un happening anti-borghese e anti-capitalista così come *Wojny...*, diretto dall'agguerrita **Weronika Szczawińska** e ambientato in un immaginifico centro incaricato di rielaborare e restituire all'opinione pubblica il racconto delle molte guerre combattute nei diversi continenti. Un vero e proprio dramma a tesi, finalizzato a denunciare ipocrisie e cattiva coscienza dei Paesi dell'Occidente. L'impressione è che il legittimo desiderio di aprirsi a tematiche internazionali si scontri con l'assenza di un linguaggio realmente nuovo ed efficace che, probabilmente, sarà coniato quando la nuova generazione avrà finalmente "digerito" quanto il teatro europeo e statunitense produsse quarant'anni fa. ★

In apertura, una scena di *Guerre che non ho vissuto* (foto: Monika Stolarska); in questa pagina, un momento di *Africa*.



Venticinque anni di libertà: la Romania celebra il suo teatro

Si svolge in uno dei più grandi teatri d'Europa il Festival del Teatro Nazionale di Romania. Quest'anno, alla svolta del quarto di secolo, la rassegna ha ospitato 44 produzioni delle quali solo tre straniere: la guerra e altri conflitti sono stati i temi più ricorrenti.

di Irina Wolf



Un tappeto rosso ricopre le scale che conducono al rilucente foyer del Teatro Nazionale Ion Luca Caragiale di Bucarest. Sottoposto a un'ampia ristrutturazione fra il 2010 e il 2014, con sette sale e una capacità totale di circa 2.550 spettatori (da sola la Grande Sala può ospitare fino a 900 persone), l'edificio, situato nel centro della capitale della Romania, è uno dei teatri più grandi d'Europa. Dal 1990 è stato, insieme all'Unione Teatrale di Romania, l'organizzatore del Festival del Teatro Nazionale. L'edizione 2015, che celebra il 25° anniversario, si è tenuta dal 23 ottobre al 1° novembre e ha ospitato 44 spettacoli fra quelli prodotti nel corso della stagione precedente, ma anche tre allestimenti stranieri, tutti accuratamente selezionati da Marina Constantinescu, direttrice artistica del festival.

Uno degli eventi più attesi è stato la performance-dibattito intitolata **Antisocial**, produzione del Teatro Nazionale Radu Stanca di Sibiu. Firmato dal giovane artista Bogdan Georgescu, lo spettacolo parla del disorientamento e della corruzione del sistema educativo romeno da un triplice punto di vista: quello degli studenti, dei genitori e degli insegnanti. In una scuola superiore, gli studenti creano un gruppo segreto su un social simile a Facebook. Gli insegnanti riescono a infiltrarsi nel gruppo con l'aiuto di alcuni studenti e violano la loro *privacy*. Chi è il colpevole? Ispiratosi a un fatto vero accaduto nella città romena di Cluj nella primavera del 2015, Bogdan Georgescu, autore e regista dello spettacolo, è partito dalla vicenda reale per costruire una storia complessa e provocatoria che mescola le biografie degli attori con argomenti sociali d'attualità. Georgescu sviluppa il progetto utilizzando il suo metodo peculiare, che egli definisce "arte attiva" (allo spettacolo segue un dibattito a cui sono invitati studenti, insegnanti e professori, in un progetto dal titolo *Manifesto per un dialogo* che coinvolge diverse città tappa della tournée). I sette membri del suo gruppo sono notevoli, se si considera che si tratta di studenti di un master del dipar-

timento di teatro dell'Università Lucian Blaga di Sibiu. Gli attori assumono ciascuno il proprio ruolo, ritraendolo con efficacia. Lo spettacolo ha un ritmo sostenuto, capace di evidenziare in maniera assai precisa la limitata libertà di espressione e la mancanza di fiducia reciproca che caratterizzano il sistema sociale attuale.

Sotto le bombe

Il tema principale di questa ventinovesima edizione è stato la realtà attuale della "guerra" e, in generale, del conflitto: una scelta decisamente carica di suggestioni. Il festival si è aperto con **Mein Kampf** di George Tabori, messo in scena dal sessantenne regista romeno Alexandru Dabija. Conosciuto per il suo stile iconoclasta, il lavoro di Dabija, una produzione del Teatro Nazionale di Cluj (l'unico teatro presente al festival con ben quattro spettacoli), amplifica il tono farsesco del testo, enfatizzando la necessità di una terapia a base di risate. Il giovane e provinciale Hitler è ritratto in chiave fortemente caricaturale, vestito con un tipico costume tirolese, con in testa una ridicola parrucca e, ancora, comici baffi. Un corteo funebre che si esprime cantando, composto da una donna con la falce simboleggiante la Morte, il suo autista, la sua segretaria e un pollo, attraversa a intervalli il palcoscenico per scegliere i propri "clienti". La Morte indossa un abito di pizzo nero che le conferisce un aspetto allo stesso tempo dolce e spettrale e scivola come un'ombra fra gli occupanti ebrei del manicomio di Vienna, mentre la segretaria percuote un grosso tamburo e il pollo chiocchia in maniera irresistibilmente comica. La musica delle canzoni composte da Ada Milea e da Anca Hanu – quest'ultima è anche l'interprete del pollo – rafforza ulteriormente l'atmosfera, garantendo un tocco di originalità allo spettacolo.

L'aspetto più feroce del conflitto è stato sviluppato da due degli spettacoli ospiti: **Fronte** diretto da Luk Perceval, una produzione del Teatro Thalia di Amburgo, e **La guerra** diretto da Vladimir Pankov, una coproduzione del Festival Internazionale del Teatro Ce-

co e del Festival Internazionale di Edimburgo in collaborazione con il Soun Drama Studio di Mosca. Basato su testi quali *l'Iliade* di Omero, il resoconto, in parte di finzione, della Prima Guerra Mondiale reso dal soldato britannico Richard Aldington e *Appunti di un ufficiale di cavalleria* di Nikolai Gumilev, il grandioso lavoro di Pankov si interroga sulla natura delle battaglie del passato e del presente. Benché il dramma segua le vicende di tre personaggi, sul palcoscenico è rappresentata l'esperienza universale di ogni persona durante un conflitto armato. Dal punto di vista visivo lo spettacolo è sbalorditivo. Il cast di ben 19 interpreti dà vita a una performance decisamente pregevole. Oltre a recitare magnificamente, suonano vari strumenti, cantano brillantemente e alcuni di loro si esibiscono in vocalizzi degni dei palcoscenici dell'Opera. Oggetti come remi, assi, mantelli, maschere antigas, un grosso candeliere e un pianoforte, contribuiscono a creare immagini indimenticabili nel corso dei 150 minuti di spettacolo (senza intervallo). Il costante sottofondo di rumori, teso a suggerire la terribile atmosfera di guerra, coinvolge a tal punto che il pubblico lascia la sala emotivamente devastato. Nel mio caso, almeno, è stato così.

Viaggio nella mente

Il festival ha riservato anche un omaggio a Gellu Naum, pluripremiato e prolifico poeta, drammaturgo, romanziere e traduttore. Considerato uno dei migliori scrittori romeni del ventesimo secolo, rappresentante del movimento europeo di avanguardia sviluppatosi fra le due guerre, è ricordato soprattutto quale fondatore del movimento surrealista romeno. In occasione dei cento anni dalla nascita di Naum, festeggiati nel 2015, gli sono stati dedicati una mostra e due eventi: *Apolodor*, un concerto eseguito da Ada Milea e tratto da uno dei suoi più popolari libri di poesie per bambini, e **N(AUM)**, uno spettacolo ispirato alla sua opera poetica e allestito dalla giovane regista Mariana Cămărășan, la quale ha creato un mondo oscillante fra sogno e realtà,

valorizzato da un uso suggestivo delle luci. In una forma teatrale minimalista e fondata sulla parola, due grandi attrici si completano a vicenda: l'interpretazione di Oana Pellea e Cristina Casian gioca costantemente con le metafore, indagando zone del subconscio in maniera simile a quanto avviene nei testi di Naum. Alla fine rimane il desiderio di scoprire o di rileggere l'opera dello scrittore.

Uno degli allestimenti più sensibili e poetici è stato, poi, **Vertigine**. Scritto e diretto dall'artista sessantunenne Mihai Măniuțiu, lo spettacolo di danza racconta la vicenda personalissima di un profondo dolore vissuto del regista stesso: l'Alzheimer che ha colpito sua madre. L'intera scenografia consiste in un'immagine dell'interno della mente affetta da questa crudele malattia. Un universo misterioso ed etereo che mostra nondimeno inattese asperità. Vava Ștefănescu e Andrea Gavrilu, due eccezionali coreografi e danzatori, si immergono in questa atmosfera e i loro corpi cercano di trascinarsi l'un l'altro. Uno è giovane e vitale, l'altro, fragile e affaticato, sta perdendo coscienza di sé. Tentano di condividere ricordi, sensazioni e percezioni, mentre la voce fuori campo del famoso attore romeno Marcel Iureș recita poemati composti dallo stesso Mihai Măniuțiu.

Il Festival ha ospitato numerosi eventi collaterali, quali mostre (undici, che hanno reso omaggio a vari artisti romeni) e presentazioni di libri. Per la prima volta, il Festival del Teatro Nazionale, grazie alla partnership con l'Istituto di Cultura Romena, ha inoltre introdotto la diretta di alcuni degli spettacoli più attesi, che potevano essere visti in cinque città della Romania e all'estero. Fondato immediatamente dopo la caduta del regime comunista, nel 2015 il Festival del Teatro Nazionale si è dimostrato dunque «un efficace specchio della scena romena», proponendosi sia come una retrospettiva sia come una celebrazione di un quarto di secolo di "teatro libero". ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

Vertigine (foto: Andrei Gindac).

Montenegro: un piccolo Paese dai grandi palcoscenici

È la più importante rassegna nei Balcani, insieme al Bitef: Fiat Festival ha richiamato a Podgorica il meglio del teatro dell'Est Europa riempiendo le sale e le strade del quartiere teatrale di Kuslevovakuća.

di Franco Ungaro



Ci voleva la dichiarazione di indipendenza dei montenegrini dai serbi perché venissero distinti e riconosciuti primati e meriti degli uni e degli altri. Dopo la separazione si è visto più chiaro, per esempio, che, quanto a statura fisica, i montenegrini, ma soprattutto le montenegrine, primeggiano persino nei confronti dei serbi e di tutte le popolazioni balcaniche e ciò sorprende in uno degli Stati più piccoli d'Europa, con i suoi seicentomila abitanti e con la capitale Podgorica, la vecchia Titograd, che non raggiunge duecentomila abitanti. Le montenegrine sono le più alte ma sono anche le più belle. Con la loro statuarica e apollinea imponenza, sono di una bellezza superiore, una bellezza verticale che si ritrova anche nella natura, anche nel paesaggio

con le cime montagnose che attorniano Podgorica, con i sei fiumi (Morača, Ribnica e nelle vicinanze Zeta, Sitnica, Mareza e Zievnja) e i tanti ponti da cui osservi la città e, infine, negli innumerevoli alberi che sventano su viali e strade.

Ammalati di jugonostàlgia?

E di bellezza ce ne ha mostrata e raccontata davvero tanta anche il Fiat Festival, il più importante nei Balcani insieme al Bitef di Belgrado: undici giorni di spettacoli disseminati in tutta la città, al Teatro Nazionale e al Kic Budo Tomovic, in una piscina prosciugata e nella fabbrica abbandonata Radoje Dakic, nel centro e nelle periferie. Džoni Hodžić, fondatore del festival e del Teatro Dodest, si è spento nel dicembre dell'anno scorso.

so e, al giro di boa dei trent'anni di attività, il festival che vanta un invidiabile *background* di esperienze ed eccellenze (Jan Fabre, Pippo Delbono, Eugenio Barba, Ellen Stuart e così via), si svolge ora sotto la guida tenace e intelligente di **Ana Vukotić** e lo sguardo appassionato di **Slobodan Milatović**.

Dijagnoza (Diagnosi) è il bel titolo del Festival con il quale vengono chiamati a raccolta alcuni dei testimoni più importanti del teatro balcanico e dell'est Europa, da Paolo Magelli a Branko Brezovec, da Dejan Projkovski ad Andras Urban, da Nini Chakvetadze ad Andriy Zholdak in un rutilante mosaico di riflessioni ed emozioni che diagnostica la contemporaneità fra jugonostàlgia, nazionalismi e fascismi di ritorno, fra le tante violenze subite in guerra o in famiglia e i tanti aneliti alla libertà e all'amore, fra le mille finzioni della vita e del teatro e le mille patologie, sessuali e non, del presente.

Superando forzate contrapposizioni, la declinazione plurale dei Balcani ha portato il festival a proporsi come piattaforma di dialogo e confronto fra gli artisti balcanici e dell'Est Europa nel tentativo di riannodare fili e legami spezzati dalle guerre e dal crollo del muro di Berlino. Un teatro che si misura, di volta in volta, con la razionalità necessaria di Kant e le derive esistenziali di Heidegger o Musil, di Freud o Dostoevskij, con le inquietudini politiche e sentimentali del grande Danilo Kis e i turbamenti di Oscar Wilde. Un teatro che eredita e aggiorna le lezioni dei maestri Grotowski, Brook e Vassiliev, anche dialogando con altre arti e linguaggi, con il cinema di Senad Šahmanović, le installazioni di Sonja Vukićević e Dragan Tešanović, la giovane e nuova onda di poesia balcanica che infiamma il pubblico con lo sloveno Tibor Hrs Pandur, il croato Marko Pogačar, il bosniaco Marko Tomaš, la serba Dragana Mladenović, il macedone Nikola Madžirov; lo dimostrano gli incontri con i registi coordinati da Damjan Pejanović, i romanzi di Ognjen Spahic, tra i pochi romanzieri montenegrini tradotti anche in Italia. Un teatro che non allontana il pubblico ma lo coinvolge e lo educa, tant'è che in alcuni giorni si vede più gente in teatro che per strada e le notti a Kuslevovakuća, quartiere generale del festival, sono affollate e bagnate dalla *rakija*.

Da Bergman a Cechov

«Noi siamo scintilla di polvere mortale, noi siamo Luce inghiottita dall'oscurità». Sono i versi del poeta, vescovo e principe montenegrino, Njegoš a misurare temperatura e profondità del Fiat Festival e dell'attuale scena artistica balcanica, dove un ruolo di primordine lo esercitano le Accademie d'Arte Drammatica e quella di Cetinje, in particolare, che sforna talenti in gran quantità (da non perdere di vista le giovani Jelena Minic e Gorana Markovic). A Njegoš e alla fi-

gura di Danilo Kis, anch'egli di sangue montenegrino per via di madre, attinge Paolo Magelli per costruire il suo spettacolo **Njegoš i ja**, una sorta di romanzo sentimentale e autobiografico che racconta in maniera verosimile il suo approccio alla vita e alla cultura balcanica.

In questa edizione hanno comunque primeggiato le produzioni del Teatro Nazionale Macedone di Skopje con l'attore turco Selpin Kerim e il regista Damjan Chitkushev capaci di vivisezionare i mali dell'anima, prima ancora dei mali della società, in un rapporto di fertile prossimità con Eschilo e Ionesco.

Ma su tutte ha brillato la stella della giovanissima Darja Rizova che si è misurata con il mito di **Elettra** in un adattamento e allestimento di sorprendente fascino e forza, diretto dal regista ucraino Andriy Zholdak. Uno spettacolo che è una sfida impari per le possibilità fisiche e mentali dell'attrice, capace di accendere la scena con il dinamismo esasperato di gesti e azioni, con i suoi sguardi allucinati e mistici, con le fragilità di un'adolescente e le vertigini di una posseduta, portando lo spettatore a misurarsi con gli abissi del male e con le vette di una spiritualità che non riesce mai a guarire dalle febbri e dalle solitudini, dalle perversioni e dalle violenze. Uno spettacolo diretto come un racconto cinematografico, denso di citazioni e omaggi ai grandi maestri Antonioni, Tarkovskij e Bergman.

Una testimonianza della fervida scena montenegrina l'hanno offerta Ana Vukotić e Slobodan Milatović che, fuori concorso, hanno diretto in un rinnovato impegno registico **Tre sorelle** di Cechov con un gruppo di eccellenti attori montenegrini dove spiccano Bojana Malinovska, Julija Milačić, Ana Vučković, Dejan Ivanić e il leggendario Momo Pićurić, tutti attivi nel Teatro Nazionale Montenegrino, il cui direttore Janko Ljumovic ha appena abbandonato l'incarico, probabilmente deluso per la mancata designazione a Ministro della Cultura. Tra scene corali di ballo, accattivanti invenzioni, giochi attoriali e gran bevute di vodka, l'irraggiungibilità della felicità si trasforma in allegro precipizio e leggera disperazione. Il melodramma della vita si svuota così delle sue tensioni drammatiche e tragiche.

Eppure, il giorno prima di lasciare Podgorica ci sono centinaia di eleganti pope e donne ortodosse per strada: formano una lunga onda nera e protestano contro il governo intenzionato a espropriarli di beni e ricchezze. Dopo l'indipendenza del Montenegro dalla Serbia, la Chiesa ortodossa montenegrina ha voluto staccarsi dalla Chiesa ortodossa serba che resta ancora egemone quanto ad adesioni e presenza nei gangli del potere. Di nuovo i conflitti religiosi rischiano di trasformarsi in conflitti politici e la parola "contro" ritorna a essere grimaldello per capire i Balcani, dove bellezza e istinti di morte convivono come amanti inseparabili. ★



India, quando il teatro trova l'armonia nell'incontro con la natura

Nelle regioni del Bengala e del Tamil Nadu sorgono i Theatre Village: veri e propri centri dedicati alle arti performative aperti agli artisti e agli spettatori di ogni luogo. Spazi per produrre, condividere, sperimentare conoscenze, senza alcuna preclusione.

di Nicola Pianzola

L'affascinante, misteriosa India è stata la prima tappa del #Worldtour 2015, con cui, con la nostra Compagnia Instabili Vaganti, abbiamo portato nel mondo lo spettacolo *Made in Ilva* e il progetto di ricerca "Stracci della Memoria". Abbiamo viaggiato tra New Delhi e Mumbai, con lo spettacolo e con numerosi workshop rivolti agli studenti provenienti dalla National School of Drama di New Delhi, come dalle principali Università. Abbiamo viaggiato per quattro Stati del Paese, attraversando infuocate e frastornanti megalopoli brulicanti di umanità che ci hanno fatto assaporare appieno la pace e

l'armonia dei villaggi remoti in cui abbiamo sviluppato alcune tappe del nostro progetto di ricerca. Se, da un lato, città come New Delhi, Kolkata, Bangalore ti fanno entrare immediatamente in sintonia con il pubblico indiano, numeroso, caloroso, curioso e assetato di sperimentazione, dall'altro le zone rurali ti permettono di immergerti nella immensa tradizione culturale indiana e di trovare condizioni più adatte a sviluppare la ricerca artistica. Così, dopo aver replicato in vari auditorium e teatri simbolo della cultura teatrale cittadina, ci siamo spostati prima nel Bengala occidentale e poi nel Tamil Nadu incontrando due esperienze diverse tra loro ma carat-

terizzate da una necessità comune: quella di costruire un teatro fuori dalla metropoli, in armonia con gli spazi naturali e in sintonia con la cultura locale.

Nel cuore della foresta

Da queste premesse nascono infatti i Theatre Village, centri di ricerca teatrale in zone rurali, costruiti dagli stessi teatranti, e composti da spazi adibiti a teatro circondati da abitazioni e da una mensa per gli artisti. Come ci spiega Kallol Battacharyya, il direttore artistico del gruppo teatrale Ebong Amra, nel caso del **Te-pantar Theatre Village**, sito nei pressi di Santiniketan, nel cuore della foresta bengalese,

sono stati gli attori stessi, insieme agli abitanti dei villaggi limitrofi, a costruire nel 1999 questo particolare complesso. Qui, da ottobre a marzo, la compagnia, composta da 25 attori, presenta regolarmente i propri spettacoli per il pubblico locale, programma due festival, ospita compagnie di Kolkata in residenza, workshop e sessioni internazionali come la nostra. Gli stessi attori di Ebong Amra sono impegnati nella gestione di queste attività, preparano i nostri pasti e si occupano con una cura particolare della manutenzione del villaggio, permettendo a noi e ai partecipanti di concentrarci sull'intenso programma di lavoro che prevede sessioni di Kalaripayattu (antica arte marziale indiana originaria del Kerala), training fisico e vocale in spazi naturali, studio di passi ritmici appartenenti alla danza Baratha Natyam (danza classica indiana originaria del Tamil Nadu), tecniche performative tradizionali che permettono ai partecipanti di entrare nel processo creativo del progetto, come i canti di origine Sufi e Baul. Baul, in origine, significava "matto" (letteralmente "toccato dal vento") e identificava un culto mistico diffuso nell'India del nord est, una risultante di più influenze (tantrica, buddista e sufi), basato sulla ricerca sul corpo umano come immagine dell'universo. Oggi la tradizione Baul permane nella musica e nel canto.

Con i suoi palcoscenici naturali di terra rossa, i vialetti fitti di vegetazione, gli scorci idilliaci sulle distese d'acqua costellate da ninfee, Tepantar è un luogo denso di suggestioni, che sconfinano nel mistico quando capita, come a noi, di essere svegliati nel cuore della notte da un elefante selvaggio, con tanto di zanne che risplendono del loro bianco avorio.

Appena fuori dal villaggio ci si immerge in minuscoli centri abitati dove le donne stendono il riso sulla strada separandolo chicco per chicco e gli uomini intrecciano foglie di palma per costruire ceste, dove la gente prega nei templi antichi divorati dalla vegetazione rigogliosa e i bambini ti circondano curiosi e timidi al tempo stesso. È qui che vivono i componenti di Ebong Amra, gente semplice, che ha deciso di fare teatro per rispondere a una necessità di un territorio povero e carente di eventi culturali.

Auroville, la città universale

Diversa è la storia della compagnia Adi Shakti, una delle realtà di teatro contemporaneo più conosciute in India che, nel 1993 si è trasferita dalla caotica Mumbai a Pondicherry, un'ex colonia francese sulla costa orientale nel sud del Paese, dove ha creato l'**Adishakti Laboratory for Theatre Arts and Research**. L'intero centro, costruito anche in questo caso dagli attori stessi, sorge nel territorio di Auroville, città universale, fondata nel 1968 da Mirra Alfassa, disegnata dall'architetto Roger Angere basata sulla visione di Sri Aurobindoin, secondo cui uomini e donne di ogni nazione, di ogni credo, di ogni tendenza politica possono vivere in pace e in armonia. Siamo in una delle zone più interessanti del Paese a livello interculturale, dato che in questo distretto convivono molti cittadini provenienti da ogni parte del globo e la concentrazione di artisti è molto alta. Inoltre gli spazi naturali sono maggiormente rispettati e tutelati e viene dato più valore alle discipline tradizionali, in particolare allo Yoga, l'Ayurveda e il Kalaripayattu. La filosofia di Auroville ha infatti permesso di costruire sul territorio diversi spazi per la pratica di tali discipline, centri di ricerca nelle arti performative e teatri. Jill Navarre, regista newyorkese ormai aurovilliana da parecchi anni, ci guida alla scoperta di questi luoghi e, grazie al suo invito, possiamo entrare nella Città dell'Aurora, respirarne l'atmosfera internazionale, fare parte anche solo per

un attimo di una società differente, dove non esiste più moneta e dove persone di diversa età e provenienza ricevono vitto e alloggio in cambio del proprio lavoro per la comunità. La compagnia Adi Shakti è senza dubbio la realtà indiana più simile alla nostra e dai racconti di Vinay Kumar, attore e attuale direttore artistico del gruppo, scopriamo di avere molti punti in comune, dal momento che anche la loro è una ricerca che parte dall'attualizzazione delle forme tradizionali performative per scoprire nuove forme di espressione per la scena e per il linguaggio del performer. Grazie anche a questa vicinanza tra le nostre visioni artistiche e la nostra etica legata al rigoroso lavoro teatrale, il pubblico che affolla il suggestivo teatro in pietra dell'Adishakti Laboratory è molto preparato ad accogliere il nostro spettacolo *Made in Ilva*. Scossi dalle immagini dalle tinte forti, innamorati del pubblico e delle persone incontrate, odoranti, trasudanti di India da tutti i pori salutiamo questo Paese in un giorno di festa, durante le celebrazioni di Ganesh, il dio raffigurato con la testa di elefante, Signore del buon auspicio, le cui effigi vediamo svanire in mare, mentre ci mettiamo in viaggio per proseguire la nostra tournée mondiale. ★

In apertura, un momento del laboratorio presso il Tepantar Theatre Village; in questa pagina, una scena di uno spettacolo dell'Adishakti Laboratory for Theatre Arts and Research.



Melbourne *feels good!* Dove il teatro guarda al futuro

Tra Little Italy e l'Arts Centre, più di 70 eventi di teatro e musica, riuniti in un Festival, animano la città australiana. Tra gli altri, le regie di Peter Sellars e Duncan Macmillan, gli incontri al buio di *Acting Stranger* e le agguerrite *Baccanti* di sedici anni.

di Marilena Crosato



Melbourne è una città di carattere. L'architettura moderna, il fiume Yarra e la rassicurante griglia stradale ortogonale sono la gradevole scenografia per una città che ha puntato sulla cultura. Da sempre in lizza con Sydney su quale sia la più bella tra le australiane, risolve il dilemma conquistando un primato indiscusso come capitale culturale. *Sydney looks good and Melbourne feels good!* Frizzante, mondana e ricca di eventi incarna appieno il dinamismo dell'Australia, Paese giovane e orientato al futuro.

La primavera è la sua stagione migliore. Il prestigioso Melbourne Festival anima la città per tre settimane con più di 70 eventi di musica, arti visive, danza e teatro. Ponte tra l'Australia e il resto del mondo, porta spettacoli stranieri nel Paese e serve come trampolino di lancio per le compagnie emergenti. Josephine Ridge, direttrice di questa 30ma edizione, mi racconta orgogliosa di aver in-

trodotto una novità di valore simbolico e politico. *Tanderrum* è la cerimonia di apertura dedicata allo spirito creatore del popolo Kulin, secondo la tradizione aborigena. In mezzo ai grattacieli e ai palazzi futuristi della centralissima Federation Square, una folla si riunisce attorno al cerchio sacro di sabbia e terra che evoca le radici ancestrali della città. La storica compagnia aborigena Ilbijerri fa ora parte del Festival dando voce a una cultura che non gode certo di appoggi politici.

Live reading e altre provocazioni

Il mio viaggio nel teatro di Melbourne si concentra sull'offerta del Festival e non solo. E il primo *detour* mi porta proprio a Little Italy. La quantità impressionante di ristoranti che portano il tricolore sull'insegna è uno dei tanti segni che indicano l'importanza della comunità italo-australiana. Con lo spettacolo *Jurassica* della compagnia Red Stitch entriamo nei meandri di una storia familiare intessuta sul

rapporto delle seconde generazioni con le proprie origini. Raccontata con la tecnica del *flashback*, evoca la perdita di identità che va di pari passo con la conquista dell'appartenenza al nuovo mondo. Le ricette, come i valori tradizionali dell'Italia degli anni '50, non sopravvivono al passaggio inter-generazionale. O sì, se un giovane drammaturgo emergente come Dan Giovannoni sente il bisogno di riconnettersi alla propria storia personale scrivendo una pièce parzialmente recitata in italiano...

A Little Italy si trova anche il Teatro La Mama, istituzione della scena sperimentale indipendente fondata nel 1967, che in primavera arricchisce la città con la rassegna "Explorations". Per due mesi decine di *work in progress* si testano di fronte a un pubblico curioso e divertito. Questa casa-teatro è una fucina per le nuove idee e si dice che tutti, compresa Cate Blanchett, abbiano calcato le sue scene agli albori della carriera. Liz Jones è alla guida

dal '76 e non ha dubbi: il teatro impegnato trova qui maggior possibilità di svilupparsi attorno ai principali problemi legati alla politica australiana.

Gli spettacoli più attesi del Festival sono quelli che portano in città i grandi nomi della scena internazionale. **Desdemona** di Toni Morrison per la regia di Peter Sellars e **1984** nella rivisitazione inglese di Robert Ickee e Duncan Macmillan, insieme con l'israeliana Batsheva Dance Company, sono sulla bocca di tutti. La città però non vuole soltanto stare a guardare, ma piuttosto integrare gli spettacoli nel vivace dibattito locale che vede coinvolte politica e cultura. **1984** è accompagnato da un evento parallelo alquanto sorprendente: la lettura del romanzo di Orwell in Parlamento, una maratona di 10 ore durante la quale politici, comici, critici e giornalisti si alternano nel *live reading* denunciando l'attualità dello scenario orwelliano nell'Australia contemporanea. Anche nel progetto interdisciplinare **Acting Stranger**, a cura dell'artista newyorkese Andrew Schneider, si scrive un capitolo *made in Melbourne*. La città e i suoi abitanti diventano protagonisti di una sperimentazione tra performance e arte visuale. Per partecipare basta iscriversi online, imparare un breve testo a memoria e indicare un segno particolare per essere identificati in un incontro tra sconosciuti. Un'email indica il luogo e l'ora dell'incontro al buio con Andrew Schneider, partner fisso delle brevi e talvolta geniali scene a due. Baci appassionati e rotture di coppia lo vedono cimentarsi nel ruolo di personaggio "A" o "B", a prescindere dal sesso o dall'aspetto del suo interlocutore. Il montaggio diventa un film, girato tra New York e Melbourne, che provoca e diverte.

Made in Australia

Il capitolo più interessante della programmazione è senza dubbio quello delle produzioni locali. Il Festival promuove progetti di compagnie emergenti che, pur mantenendo il loro carattere sperimentale, possono raggiungere un pubblico più ampio. Il sistema è intelligente e funziona. Nel giro di qualche anno i migliori camminano sulle proprie gambe e rappresentano il teatro australiano all'estero. Basti pensare ai nostri connazionali Cuocolo/Bosetti che sperimentano a Melbourne dal 1988 al 2011, presenti al Festival negli anni 2000 con il loro Iraa Theatre. **Interior Sites Project**, progetto in 13 capitoli che si sviluppa ancora, mette in discussione la tradizionale separazione tra attore e personaggio, teatro e

vita, realizzando spettacoli voyeuristici in camere d'albergo e case private. Back to Back Theatre, quattro volte presente al Festival, è ora impegnata in tournée internazionali e nella creazione del prossimo lavoro: **Lady Eats Apple**. Unica compagnia australiana nella quale la disabilità mentale è risorsa per creare lavori di grande qualità e ironia. Quest'anno è in scena un progetto multimediale che spazia nel mondo della musica e della memoria: **The Experiment**. Monologo musicale, interpretato dall'attore-chitarrista Mauricio Carrasco su musiche di David Chisholm, coinvolge nel team creativo il video artista francese Emmanuel Bernadoux, autore dell'avvolgente scenografia multimediale, che interpreta in maniera efficace gli inquietanti paesaggi sonori. Dalla casa degli orrori a una lunga sequenza animata – filamenti, lingue di fuoco o forse immagini al microscopio – ci riporta ai temi del testo di Mark Ravenhill. Una riflessione a tinte scure sull'ambiguità della memoria, che si sviluppa attraverso l'allusione alla dolorosa sperimentazione su due bambini in nome di un ipotetico bene comune. L'effetto di straniamento dato dalla recitazione monotona però non convince fino in fondo e non sostiene il confronto con un tema così impegnativo.

The Bacchae, ispirato alle *Baccanti* di Euripide è l'altro spettacolo su cui il Festival scommette e divide la critica creando un dibattito animato. Ideato da Aaron Orzech e dalla giovane regista Adena Jacobs, nasce dalla collaborazione tra la compagnia Fraught Outfite e un gruppo di adolescenti del centro artistico St.Martin. Il lavoro nasce da un lungo progetto laboratoriale e sembra sgorgare direttamente dall'immaginario delle ragazze. L'essenziale autenticità con la quale le vediamo portare

agli eccessi la loro vita e le emozioni – noia, rabbia, provocazione, indifferenza – innesca nel pubblico reazioni che vanno dall'entusiasmo allo scandalo. Il testo di Euripide si trasforma in immagini e azioni, la società dello spettacolo vuole vedere tutto e non accetta compromessi. Le ragazze denunciano gli stereotipi imposti dai media, la pressione sociale che le vuole sensuali sempre più precocemente e il giudizio contraddittorio di chi punta il dito contro una gonna troppo corta o un comportamento disinibito. Raggiungere l'eccesso significa diventare corpi senza volto che si appropriano di modelli seduttivi e di gesti violenti, senza mai perdere la freschezza dei loro sedici anni. Stanno giocando, ma lo fanno fino in fondo. *The Bacchae* incarna il carattere irriverente e profondamente libero del teatro emergente sulla scena di Melbourne. Non vincolato dal peso della tradizione – troppo recente –, non limitato da retaggi occidentali – troppo distanti –, gioca le sue carte tra presente e futuro. ★

In apertura, un momento di *Acting Stranger*; in questa pagina, il Teatro La Mama (foto: Marilena Crosato).

Per saperne di più

festival.melbourne
ilbijerri.com.au
lamama.com.au
redstitch.net
actingstranger.com
cuocolobosetti.org
backtobacktheatre.com
fraughtoutfit.com.au



Quando la scena è tabù, le danze rituali dell'isola di Ambrym

Un viaggio al confine tra rito e teatro, nella "terra eterna" di Vanuatu, arcipelago sperduto nel Pacifico del Sud, alla scoperta delle danze Rom e della loro vicinanza al mondo degli spiriti.

di Marilena Crosato

Vanuatu significa "terra eterna" ed è il nome che gli abitanti di questo arcipelago, sperduto nell'oceano Pacifico meridionale tra Australia e Nuova Caledonia, hanno scelto per il loro Paese nel 1980. "Terra eterna" suona come un manifesto politico per esprimere la speranza di uno dei Paesi più giovani e isolati al mondo di proteggere la propria identità culturale, sopravvissuta alla colonizzazione. Se è vero che l'inaccessibilità di questi luoghi ne ostacola lo sviluppo economico, è anche ormai l'unica possibilità per una cultura arcaica, in armonia con la natura e in contatto con la sfera magica e rituale, di non dissolversi.

Mi trovo nel posto giusto per assistere a uno dei pochi rituali tribali ancora tramandati nel mondo contemporaneo, le danze Rom (maschera) dell'isola di Ambrym. La ricchezza naturale e culturale del territorio è indescrivibile, 83 isole di origine vulcanica spesso soggette a terremoti ed eruzioni, un paradiso naturale in cui si parlano correntemente 115 lingue, la più alta densità linguistica del mondo. Qui la tradizione - *kastom* nella lingua locale - costituisce ancora il *modus vivendi* più efficace per la sopravvivenza. Sono micro-società altamente sostenibili, costrette a esserlo per la difficoltà dello Stato nel dotare il Paese di servizi e infrastrutture.

Le danze Rom si svolgono sull'isola di Ambrym una volta all'anno. Sono caratterizzate dall'uso di grandi maschere in legno dipinto, adornate di piume di uccello, che, con la loro forma bizzarra, richiamano quella degli spiriti e permettono al mondo soprannaturale di manifestarsi. Danza, canto, musica e gesto si integrano in un rituale articolato, un festival tribale che da qualche anno è aperto anche a un pubblico di visitatori avventurosi. Si tratta di un evento che, fin dalle origini, manifesta una spiccata teatralità. Gli uomini di rango più alto, appartenenti alla società segreta che identifica chi può portare la maschera, si esibiscono nella danza Rom di fronte alle comunità dei villaggi vi-



cini per integrare nuovi eletti, i giovani che acquisteranno il privilegio della maschera, compiendo una sequenza di azioni codificate che sembrano quasi sviluppare una sorta di secondo atto della pièce.

I totem delimitano la scena

Il mio viaggio inizia su un aeroplanino a nove posti, che dalla capitale mi porterà sull'isola di Ambrym, dove dovrò proseguire su una delle barchette locali, le *banana boat*, per raggiungere il villaggio in cui si tiene il festival. Voliamo con il finestrino aperto e al posto del copilota siede un passeggero, cerco di non pensarci e di concentrarmi sul paesaggio per scorgere i due vulcani di Ambrym. Trovo ad aspettarmi una barchetta gialla, rigorosamente senza salvagenti. All'arrivo è calata la notte, alcune luci indicano l'approdo, ma non mi faccio illusioni: sono altre barche. Per qualche giorno vivrò senza elettricità e acqua corrente vicino alla spiaggia di sabbia nera.

Il festival è organizzato a Fanla, il villaggio sulla collina che raggiungo il mattino seguente insieme agli altri visitatori e agli abitanti delle comunità vicine. La gente è ospitale, un sorriso sincero accompagna ogni tentativo di interazione. La terra è nera e sabbiosa, non ci sono rifiuti e nemmeno una foglia secca fuori posto. Il festival si tiene nel *nasama*, il grande spiazzo riservato ai rituali sacri nel quale solo i capi e i danzatori possono esibirsi. Sul fondo, tra gli alberi, scorgo alcuni totem di legno dipinto dalla forma vagamente antropomorfa. Sono "statue musicali", cave all'interno, utilizzate come tamburi per accompagnare le danze. Segnalano il confine con lo spazio tabù, l'unico nel quale possono essere fabbricate le maschere. Nella cultura di Vanuatu l'arte è un mezzo di comunicazione con il mondo ultraterreno ed è per questo che gli anziani capi villaggio sono anche artisti e stregoni, conducono le danze, conoscono il segreto delle melodie cantate e intagliano il legno.

Assistiamo alla presentazione di diverse danze in cerchio che precedono lo svelamento

delle nuove maschere. Gli uomini si esibiscono semi nudi. Sotto una cintura finemente decorata portano un minuscolo astuccio penico e una "coda" di foglie verdi che spunta sulla schiena. Si adornano con fiori, monili di osso e frecce. Tra una melodia suonata con il flauto e una leggenda narrata tracciando disegni sulla sabbia arriva il momento delle maschere. Hanno forma piramidale, i contorni dentellati e un pennacchio di piume e foglie verdi. I colori sono sgargianti, rosso, bianco, verde e nero. Tutto ha un significato, come il bianco che richiama il dolore per la morte degli antenati o il verde la vita. Gli uomini mascherati, mi spiegano, assomigliano agli spiriti, per questo noi non possiamo toccarli né avvicinarci troppo, è tabù. La leggenda racconta che le prime maschere furono create da due donne per le loro figlie e che un uomo, vedendole, restò talmente colpito dalla loro bellezza che le rubò. Da allora sono riservate agli uomini, espressione del potere in una società patriarcale.

Il festival inizia con un imprevisto, uno dei maiali destinati al sacrificio ha rotto la corda e i bambini lo stanno cercando nel bosco. Senza il maiale non si può cominciare, l'animale è importantissimo per la cerimonia. Dopo una lunga attesa si aprono le danze Rom. Nel momento in cui gli uomini iniziano ad avanzare lentamente, cantando, la pioggia inizia a cadere. Un brivido percorre il pubblico, quasi a pensare che la natura sia in ascolto. La danza è un lungo richiamo rivolto agli spiriti degli antenati a unirsi al mondo dei vivi e garantire potenza e prosperità alla comunità. Al viaggio degli spiriti corrisponde l'esperienza del danzatore, che può ritrovarsi in un altro mondo e avere delle percezioni fisiche alterate: il suo corpo e la sua voce cambiano, si sente sfiorato, toccato dagli spiriti.

La compravendita delle maschere

Lo spettacolo è pensato per colpire il pubblico. La performance consiste in una lenta traversata dello spazio sacro, ritmata dalla musica e dai passi di danza che poco a poco scavano il suolo sollevando una polvere ne-

ra, come di cenere, che contribuisce a creare l'atmosfera. Le maschere sono disposte in due file laterali e al centro gli anziani del villaggio cantano in cerchio guidando la danza e la venuta degli spiriti. Man mano che il gruppo si avvicina ne percepisco la solennità e la forza, gli uomini della società segreta stanno affermando la loro potenza, «possiamo fare di tutto» sembrano dire, avvolti in un'aura magica che suggestiona ancora il pubblico. La maschera è completata da un costume che ricopre il corpo ed è musicale in ogni sua parte. Foglie secche di banano fanno da mantello e creano un fruscio di sottofondo, cavigliere di semi segnano il ritmo dei passi e ogni danzatore porta in mano un bastone sonante che evoca il combattimento. Sembrano giganti, dei della natura, uccelli piumati, personaggi soprannaturali pieni di forza. Verso la fine i capi lasciano la scena alle maschere, ora guidate solo dal potente tam tam. Le due file si muovono realizzando coreografie geometriche, fino a sparire nello spazio tabù dietro i grandi totem.

Inizia ora l'ultimo atto che mette in scena la compravendita delle maschere e del diritto a portarle. Sul suolo vengono disposte delle stuoie finemente intessute e del cibo. Cinque maiali legati sono trascinati nell'arena. Uno degli anziani entra e li uccide colpendoli sulla testa con un bastone in legno finemente decorato. I giovani si avvicinano e negoziano con il capo: pagano con denaro, maiali, stuoie e vivande il diritto a portare la maschera nella prossima cerimonia. Queste azioni, ogni anno le stesse, si svolgono con estrema concretezza, a metà strada tra rito e teatro. La scena è codificata e interpretata per il pubblico, ma anche vera. La morte è stata reale come lo sono il denaro, il cibo e il prestigio acquisito da chi vi partecipa. La giornata si conclude con un banchetto a base di tuberi alla brace in latte di cocco: taro, igname, patata dolce e manioca. Il maiale, invece, ci ricordano, non è per noi: solo chi fa parte della società segreta può mangiarlo. ★

Un momento delle danze Rom (foto: Marilena Crosato).

G(L)OSSIP

Backstage all'idrogeno
il messaggio è: allargare l'area del palcoscenico

di **Fabrizio Sebastian Caleffi**



1. ORLO

Ho visto le menti migliori della mia generazione
e anche le peggiori a dire il vero
distrutte dalla Siae, affamate, nude, istrioniche,
stremate sfiatate sformate schiantate
trascinarsi all'alba in cerca di cena dopoteatro rabbiosa
sull'orlo di una crisi nervosa per i calcoli al fegato
della nuova normativa
algoritmi di merito come si potesse misurare l'inventiva
che si spappolavano il cervello sognando via Rovello
che parlavano settanta ore di seguito parlavano di nulla nella culla
della pazzia
razzia di emozioni di ruoli di interpretazioni senza distinzioni
tra campioni & coglioni
che ripetevano il mantra delle sette vocazioni
fama fame buone e cattive occasioni stagioni di novità
sovvenzioni carità
che finivano per accoppiarsi per noia e per risparmiare
l'ammazza caffè
fatta eccezione per chi fa da sé (e per chi lo faceva in tre).
Quale qualud di legge ti frigge
il cervello abbacchiando l'uccello dell'immaginazione?

2. AMERITALY

Ameritalia ti ho detto tutto e ora non so più niente.
Non scriverò il copione finché non avrò la mente
a posto.
Santi navigatori attori
ma soprattutto dottori
laureati in nullafacenza molti anche con la libera docenza.
Ameritalia dove hai nascosto occultato la nostra innocenza?
E a chi e a quanto hai venduto la nostra impazienza?
Ameritalia teatrale che non spinge più sul pedale.

Eppure tutte le notti sotto quel fanale
chiamato riflettore
c'è chi recita per ore proprio come se stesse facendo
l'amore!

3. MORTE CRUDA X 3P

Poeta e Prete Pasolini
morto per Rana o altra faccenda strana
morte oscena commemorata in ogni salsa in scena
laudato nella voga papafrancescana
Bergoglio intruglio miscuglio farfuglio in salsa vaticana
arruolato da un presente retrodatato
tollerato nella sua intolleranza furlana
come una specie di vecchia befana
portatrice sana d'epidemia vegana.

4. SALMO SALMASTRO

Poiché questo mondo vola e nessuno la prossima stagione
conosce
scenda Gigante dalla Montagna a tacitar la lagna
che insegna la recriminazione e
la rassegnazione
e batta lingua teatrale nella cavità orale
dove il dente di Dante Commedia duole
che vuole
Paradise Now Paradise Wow e
regni il dio buffone nel ragno del web e
dal teatro virtuale rinasca il teatro reale
multispaziale nessuno escluso neppure lo spazio tradizionale
salga trepidante alla Montagna ogni Paulsen sulla carretta
sorretta da scalognati innamorati della sorte
fino alla corte (dei miracoli) usa ad imbrogliar la morte:
niente paura, domani è un'altra replica.



DOSSIER: Fus, lavori in corso?

a cura di Claudia Cannella e Diego Vincenti

A sei mesi dalla pubblicazione del primo Decreto Ministeriale che regola i contributi del Fondo Unico per lo Spettacolo, abbiamo pensato di fare il punto su una situazione ancora in divenire, dando la parola a istituzioni e teatranti, ma anche riservandoci alcuni spazi di riflessione e approfondimento. Tra buone intenzioni e azzardi poco comprensibili, emerge un quadro ancora molto problematico, che necessita di dialogo tra le parti.

Magari ripensando a come valorizzare la qualità e dando un'aggiustatina ai numeri.



Fus: il teatro italiano oltre le Colonne d'Ercole?

Per la prima volta dalla sua creazione, nel 1985, il Fondo Unico per lo Spettacolo viene regolato da un Decreto Ministeriale. Risultato: felici pochi e infelici molti. Ma con una certezza: c'è ancora molto da fare e da aggiustare, sia da parte delle istituzioni che dei teatranti.

di Claudia Cannella e Diego Vincenti

1 luglio 2014: il giorno del giudizio. Kit di sopravvivenza: le istruzioni per potersi sottoporre, dal febbraio 2015 in avanti, alle valutazioni di un algoritmo e di una Commissione Consultiva. In palio il Paradiso di un contributo ministeriale, altrimenti l'Inferno dell'esclusione. Per molti il Purgatorio triennale in attesa di ripresentarsi con le carte in ordine e qualche idea in più. Già, perché l'agognato e discusso Decreto Ministeriale dell'1 luglio 2014 richiede innanzi tutto un virtuoso equilibrio tra parametri quantitativi e qualità del progetto artistico, articolato sulla triennalità. Con la storicità che passa da titolare a panchinara. Toni troppo apocalittici? Niente affatto. Almeno ad ascoltare il fiume ininterrotto di lamenti del settore. Anche i peana si stanno trasformando per lo più in borbottii a mezza voce, visto che alle prese di posizione si stanno preferendo le vie legali. O il lavoro ai fianchi nei corridoi... Ma torniamo a luglio dello scorso anno,

quando parte la grande corsa a recuperare la Gazzetta Ufficiale e poi via, a inserire tutto entro il 31 gennaio 2015 su una piattaforma informatica che fa le bizze. Tanto da richiedere una proroga, all'ultimo momento, che fa storcere il naso a quanti erano riusciti a consegnare per tempo. Qualcuno maligna su quella settimana di limbo e su ipotetici vantaggi che avrebbero avuto i ritardatari. Che ad avere i dati già in mano, basta un nonnulla per scalare un paio di posizioni sul filo di lana. Illazioni? Resta il fatto che il teatro italiano, da sempre abituato a vitalizi che di storico avevano spesso solo la lunga militanza nel questuare, a progettare non è abituato. Basta guardare i cartelloni anche di teatri super blasonati: un'accozzaglia di titoli senza idee o identità. Per non parlare della multidisciplinarietà, altro mistero gaudioso. Eppure, bisogna dare atto, l'innovazione forse più interessante e in linea con l'Europa di questo Decreto è proprio l'orientare il teatro italiano a una progettualità triennale, cioè a premia-

re le idee e la capacità di realizzarle, e non le rendite di posizione.

Buone intenzioni e cattivi risultati

Comunque per lo spettacolo dal vivo è la prima volta, dall'istituzione del Fus nel 1985, che si passa da interventi d'urgenza e circolari ministeriali, a un vero e proprio Decreto Ministeriale. Non una Legge, intendiamoci. Cosa che offre il destro, in alcuni dei tanti ricorsi presentati, all'accusa di incostituzionalità. Vedremo cosa dirà il Tar.

Intanto lo spirito del DM dovrebbe essere quello di attribuire i contributi con maggiore equità e trasparenza. Facile credere alle buone intenzioni. Difficile ai risultati: 70 punti su 100 assegnati da un balordo algoritmo in cui vengono infilati dati privi di qualsiasi controllo preventivo; 30 punti stabiliti da una Commissione di "esperti", i cui membri, selezionati da curriculum, si sono prestati all'impresa gratis, come ci hanno ricordato più volte. Organo di potere dal lavoro volontario, è ar-

rivato a discutere fino a un centinaio di istanze in un sol pomeriggio. Anche questo meriterebbe una riflessione. Ne è uscita una geografia teatrale imbarazzante per inclusioni e assenze, viziata da numeri dopati e dall'aleatorietà dei *cluster*, incapace di valorizzare la qualità, menefreghista nei confronti del destino del teatro indipendente e flagellata da una serie di incomprensibili ostacoli lavorativi (coproduzioni, regionalismi, circuitazione, ospitalità). La sensazione complessiva è di ritrovarsi di fronte a un intervento tracciato da sensibilità ben poco teatrali. Che poggia su un meccanismo fragile già a livello teorico, figurarsi nella pratica. E i cui effetti a catena sono ancora da delineare del tutto. Tanto da spingerci a domandare se si sia mai fatta una proiezione di cosa sarebbe successo. Una simulazione d'impatto. Di solito è consuetudine politica prima di un intervento strutturale. Un po' come succede con le bombe fatte esplodere nel deserto. Senza scherzi.

L'ombra del Minculpop

Il nostro dossier arriva a esplosione avvenuta, mentre si lavora a come limitarne gli effetti. Approfondire l'argomento non è stato facile ma istruttivo. Il teatro paga a caro prezzo la sua incapacità di fare squadra. Altri settori avrebbero avuto ben altre reazioni. O meglio, sarebbero stati in grado di ritagliarsi un peso politico che garantisse loro di esprimere la propria opinione in sede di discussione. E non solo di subirne gli effetti. Da qui anche la volontà in queste pagine di dare il più possibile voce ai protagonisti. Ma il dialogo si è rivelato spesso sterile. Poche le risposte arrivate all'inchiesta online lanciata negli scorsi mesi. Sarebbe stato bello che i tanti lamenti si fossero trasformati in parole scritte, in posizioni su cui confrontarsi. Forse una ritrosia giustificabile per chi si sente escluso da un sistema. Fra passività e indignazione. Meno giustificabile in figure cardine più volte sollecitate, i cui silenzi paiono carichi di sottotesti. Ci sarebbe piaciuto avere ad esempio Sergio Escobar a raccontarci il suo punto di vista, invece di rimanere prudentemente defilato (forse in prospettiva dell'autonomia del Piccolo?). Come ci sarebbe piaciuto chiacchiere con Antonio Calbi del Teatro di Roma e della sua fresca nomina a direttore del Museo Santa Maria della Scala di Siena. Qualcosa del tipo: che progetti ha? Ci abbiamo provato pure con Salvatore Nastasi ma per lui il

capitolo è chiuso e, in un certo senso, non si poteva avere risposta migliore... La faccia l'ha messa invece la Commissione Consultiva, è innegabile. Con il documento unitario pubblicato lo scorso 4 dicembre, un curioso mosaico dove s'intersecano cronaca dei lavori, giustificazioni, difese d'ufficio e ipotesi di intervento. Un documento più volte citato nel dossier e che testimonia una limpidezza non consueta negli atti pubblici. Ma pur considerando la complessità del ruolo, rimane il dubbio se non fosse possibile già in corso d'opera una posizione più netta di fronte a certe storture. Se rovesciare il tavolo non fosse in qualche modo doveroso.

C'è una cosa che però proprio non ci torna di tutto questo a cui abbiamo appena accennato: il ribadire da più parti che con il DM non si stia facendo politica culturale. Un'affermazione che pare quasi una provocazione. Davvero si pensa che non sia politica culturale definire modalità e dimensioni dei contributi di un settore? Decidere chi buttare (e chi no) giù dalla torre? Davvero si finge di ignorare che spingere l'acceleratore sui risultati commerciali, presupponga una chiara strategia su scala nazionale, in opposizione allo spirito di un teatro inteso fino a oggi come servizio pubblico? Saremo pure divisi, litigiosi, ombelicali. Ma non siamo così ingenui. ★

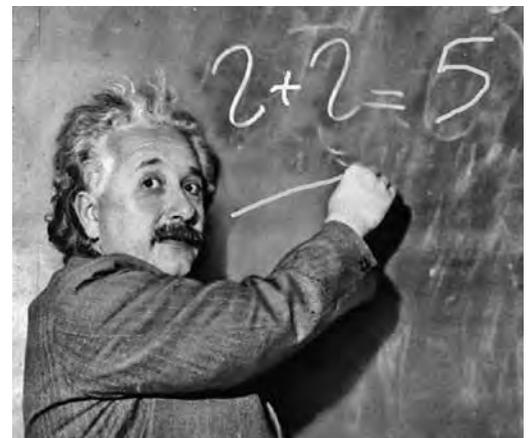
Chi sale e chi scende, tutti i numeri del decreto

Alcuni dati emergono dalla relazione conclusiva della **Commissione Teatro** composta da Lucio Argano, Massimo Cecconi, Ilaria Fabbri, Roberta Ferraresi e Oliviero Ponte di Pino. La Commissione ha lavorato sull'applicazione del decreto ministeriale in un arco di tempo che va dal 17 febbraio 2015 al 22 settembre 2015, per un totale di 11 sedute, a cui se ne sono aggiunte 3 congiunte con le altre Commissioni consultive per l'esame dei progetti multidisciplinari. La lettura dei documenti ufficiali e la conoscenza dell'iter lavorativo, sono gli unici strumenti per leggere nella loro interezza (e complessità) questi dati, che hanno come unica fonte la stessa Commissione Teatro. Ma nella loro sintesi possono iniziare a offrire alcuni spunti di riflessione.

I finanziamenti attribuiti dal settore prosa ammontano a **63.100.000 euro**, per un totale di **303 progetti** finanziati (inclusi 21 progetti confluiti nel settore multidisciplinare), **contro i 357 finanziati nel 2014**. I **nuovi ingressi** sono stati **37**, l'11%. Il 76% del totale vede aumentare il proprio contributo, mentre 71 soggetti su 303 lo vedono diminuire, con percentuali che si aggirano fra il 10 e il 15%, tranne 21 soggetti che hanno una **diminuzione** del contributo di pari o di poco superiore al 30%. Riguardo invece agli **aumenti**, sono superiori al 30% per 63 soggetti su 100, mentre in 46 casi il finanziamento supera il doppio del precedente. Venendo ai singoli settori, la Commissione Teatro ha segnalato che: **36 imprese di produzione** su 160 vedono diminuire il contributo, 12 di queste di circa il 30%, 125 compagnie registrano un aumento fra il 30 e il 100% (110.000 euro circa il contributo medio per ogni progetto, con un massimo di 380.000 euro); nel settore della stabilità inteso come somma dei tre nuovi settori (**Nazionali, Tric e Centri di produzione teatrale**), dei 55 soggetti totali, 41 vedono incrementare il contributo, di cui la metà di oltre il 30%, 14 vedono invece diminuirne l'entità, di cui 2 di oltre il 10%; nell'esercizio teatrale si passa da 37 soggetti a 14, in 4 casi con diminuzione del 30%, gli altri con aumenti (contributo medio 46.000 euro); per i **festival** 22 soggetti su 27 vedono aumentare il contributo, mentre per 5 diminuisce, non oltre il 30% (contributo medio 23.000 euro); 16 i **festival multidisciplinari** provenienti dal settore prosa, 14 con aumenti; gran parte dei circuiti sono inoltre confluiti nel settore "multidisciplinare", ma dei tre circuiti rimasti, tutti hanno visto aumentare il contributo. **D.V.**

Per saperne di più

hystrio.it
beniculturali.it
gazzettaufficiale.it
ateatro.it
paneacquaculture.net
klpteatro.it
teatrocritica.net
minimaetmoralia.it



Cutaia, il Decreto e i teatranti la difficile arte di trovare un equilibrio

Triennialità, storicità, multidisciplinarietà, ricambio generazionale, algoritmi e tanto altro.

Il nuovo Direttore Generale per lo spettacolo dal vivo del Mibact difende il Decreto Ministeriale, pur nella consapevolezza che qualcosa dovrà essere cambiato, subito o quasi.

di Claudia Cannella



Subentrato a Salvatore Nastasi lo scorso ottobre, Onofrio Giustino Angelo Cutaia, per tutti Ninni, è il nuovo Direttore Generale per lo spettacolo dal vivo del Mibact. A lui l'arduo compito di rimodellare in modo più sensato il Decreto Ministeriale dell'1 luglio 2014 e di far fronte alle difficoltà che ha generato nel mondo teatrale. Un'eredità pesante, fatta di luci e ombre, che abbiamo cercato di analizzare in questa intervista.

Come sintetizzerebbe la politica culturale alla base del Decreto Ministeriale dell'1 luglio 2014?

Le norme di attribuzione del Fus, per quanto legittime, erano ormai un po' antiquate ed era giusto e necessario mutarle. Alcune non funzionavano più: per esempio l'attribuzione di qualità era in sovrapposizione alle regole che sancivano la quantità, mentre adesso si ha a disposizione uno strumento più moderno, in linea con il quadro europeo, dove maggiore è, nelle attribuzioni, la competizione/comparazione tra i soggetti in riferimento alla loro capacità progettuale. Questo ha dato luogo, rispetto al passato, anche a delle esclusioni. D'altra parte è una richiesta che veniva dal sistema delle imprese, ed è bene fare un po' di selezione rispetto a situazioni sclerotizzate del passato. L'altro obiettivo culturale, che si coglierà in divenire, è lo spazio maggiore dato alle giovani formazioni. Così come la possibilità di compiere azioni di sistema nei territori – cosa che implica un maggior coinvolgimento di Regioni ed Enti locali nella promozione delle arti sceniche – e ancora l'opportunità di poter progettare una triennialità, di misurarsi con la multidisciplinarietà, di lavorare sul sistema delle residenze, proponendo ai territori nuovi modelli di gestione, e sull'internazionalizzazione dei progetti.

Prima del decreto era stata effettuata una proiezione d'impatto, per capire se tutto quello che sta succedendo ora era previsto e/o voluto?

Sicuramente sono state fatte delle proiezioni, ma era impossibile prevedere, come in tutte le riforme, quel che sarebbe accaduto. C'è stato un impatto in alcune circostanze faticoso, soprattutto per gli esclusi, ma su circa 1.300 sono 137 i soggetti appartenenti ai diversi ambiti (teatro, danza, musica, circo) già finanziati in precedenza che non sono stati ammessi ai contributi. D'altra parte, se l'applicazione

cazione del Decreto Ministeriale, fondato appunto su un sistema comparativo/competitivo, non comportasse delle esclusioni, sarebbe un problema. Tutto è migliorabile, ma secondo me questo Decreto rimane un ottimo strumento di partenza.

Progettualità e storicità: i teatranti italiani sono abituati poco alla prima e troppo alla seconda? La storicità rischia però di essere "punita" a prescindere: esiste una storicità virtuosa?

Che si debba tener conto della storia di una realtà teatrale è corretto. Il Decreto ha offerto la possibilità di avere un equilibrio sano tra solidità di un soggetto teatrale e qualità del progetto. Il giudizio di qualità attribuito dalla Commissione è un fatto molto positivo. Certo, tutto è perfezionabile. Negli incontri in Agis e nelle audizioni alla Camera e al Senato il rapporto quantità/qualità è stato dibattuto e, nel prossimo triennio, alcuni correttivi saranno apportati. Per esempio, se oggi i punteggi sono suddivisi tra Quantità (40 punti), Qualità indicizzata (30 punti) e Qualità artistica (30 punti, a discrezione della Commissione Consultiva Teatro), nel prossimo triennio la Qualità artistica salirà a 40 punti, mentre la Qualità indicizzata scenderà a 20. Ma molte altre saranno le modifiche...

Quali? Provengono dalle proposte contenute nel documento diffuso dalla Commissione Teatro in data 4 dicembre?

Abbiamo chiesto a tutte e quattro le Commissioni (teatro, danza, musica, circo) delle relazioni tecniche e le abbiamo recepite il 4 dicembre. Il comitato tecnico continuerà a riunirsi, come previsto dal Decreto, nei prossimi mesi per mettere a punto le modifiche relative al prossimo triennio. Ma già, in armonia tra Ministro e Conferenza unificata delle Regioni e dei Comuni, stiamo ragionando su alcune piccole modifiche per il 2016-17. Per esempio l'estensione anche al 2016 e 2017 della soglia minima paracadute del 70% del contributo, già sperimentata nel 2015, la possibilità di avere anticipazioni anche prima delle assegnazioni, il differimento di alcuni mesi del pagamento dei costi di progetto, che rimane una condizione indispensabile per ottenere il saldo. Così come si sta pensando ad allargare le maglie relative alle coproduzioni portandole da 2 a 4, anche se bisogna stigmatizzare ipotesi di subappalto

nelle coproduzioni che non sono compatibili con un sistema sano, oppure consentire coproduzioni fra Teatri Nazionali e Tric con imprese che lavorano sul territorio senza svilirle annullandone il nome. Un'altra delle ipotesi, che spero si riesca ad attuare già nel 2016-17, è di aumentare la percentuale di recite fuori regione dal 20% al 30% per i Teatri Nazionali e dal 30% al 40% per i Tric. Ora dobbiamo lottare con i tempi tecnici, noi siamo pronti, il Ministro ci ha molto sollecitati a lavorare a possibili migliorie. Per questo stiamo facendo un lavoro di sensibilizzazione a tappeto sulla partecipazione e sulla condivisione.

La singola "prestazione artistica" permessa a un direttore che è anche regista o attore. Norma troppo restrittiva o falso problema perché ormai, quanto a Nazionali e Tric, le direzioni sono per la maggior parte in mano a manager?

Bisogna essere meno drammatici su questa faccenda... in sede d'interpretazione del Decreto cercheremo di essere più elastici. Stiamo ancora ragionando se apportare al Decreto una vera e propria modifica o se può essere sufficiente interpretare la norma, per esempio stabilendo che una prestazione artistica all'anno non comprenda anche la ripresa di eventuali prestazioni dell'anno precedente.

I famigerati cluster: sarà in futuro ridisegnata la loro suddivisione in termini di senso/contenuti e di risorse assegnate a ciascuno?

Sicuramente per il prossimo triennio si potranno fare dei ragionamenti più approfonditi. I cluster sono indispensabili, ma si possono mettere a punto. Non è stato semplice tenere conto delle nuove norme e non si poteva prevedere quante istanze sarebbero arrivate in un campo o in un altro. La predisposizione dei cluster è stata realizzata quanto più possibile in armonia con le istanze pervenute. Forti dell'esperienza e dell'ascolto, si potranno fare dei correttivi.

Attendibilità spesso dubbia dei dati quantitativi riscontrata dalla Commissione Teatro nel documento del 4 dicembre 2015: come ci si può fare fronte? Con quali strumenti?

Stiamo predisponendo un regime di verifiche con strumenti aggiornati, a partire proprio dai dati inseriti dagli organismi e da valutazioni ponderate di sistema, con approfondimenti a campione per quanto riguarda gli aspetti

quantitativi e di qualità indicizzata e di verifiche dirette a esaminare la coerenza dei programmi annuali rispetto alla triennialità: insomma l'implementazione dei dispositivi di finanziamento con controlli molto rigorosi per garantire chi lavora seriamente sul territorio.

Le fusioni auspiccate (Nazionali, Tric, Centri di produzione) hanno spesso creato dei mostri. Non andava meglio regolamentata la cosa?

Non concordo. Le fusioni possono avvenire tra soggetti affini ma anche meno affini. Naturalmente non funzionano le fusioni a freddo e tutte sono da verificare, ma dire a prescindere che certe fusioni non funzioneranno non mi trova d'accordo. Bisogna lasciare tempo al tempo.

Perché le Commissioni non vengono retribuite? È deontologicamente corretto?

La partecipazione a titolo gratuito alle Commissioni è cosa istituita così da parte dello Stato negli ultimi anni. Poi se sia corretto, si può ragionare, perché è evidente che i commissari – che comunque si sottopongono a una dichiarazione sull'incompatibilità degli incarichi, sono tutti coscienti che il loro ruolo non deve interferire con altre attività eventualmente svolte – sono sottoposti a grandi sollecitazioni. Rispetto al prossimo triennio vedremo come riorganizzare il lavoro delle Commissioni.

Si parla di incostituzionalità del Decreto Ministeriale: cosa significa? È un problema reale?

Una norma incostituzionale in linea di principio vuol dire che è contraria alla Costituzione, quindi illegittima. Dire che il Decreto è incostituzionale è come dire che anche molti atti del passato e assegnazioni precedenti lo sono. Mi auguro che non si pratichi questa strada. Si dice che la Legge Bray, da cui ha origine questo Decreto, non doveva spingersi a una tale costruzione di norme, ma a me non sembra così.

I numerosi ricorsi rischiano di paralizzare il sistema?

I ricorsi al Tar sono un centinaio tra tutti e quattro i settori. Ci sono state anche richieste di sospensiva sulle sezioni di appartenenza, che a oggi sono state tutte rigettate dal Tar del Lazio, quindi al momento non sono previsti blocchi sulle erogazioni. ★



Proviamo a fare il punto tra le pagine chiare e le pagine scure

Analisi del Decreto Ministeriale e della sua complessa applicazione. A fronte di alcune linee guida condivisibili, emergono le perplessità, che definiscono possibili direzioni di intervento correttivo. Ma solo se Ministero e Sistema Teatro riusciranno finalmente a parlarsi. E ad ascoltarsi.

di Marco Bernardi*

Proviamo a fare il punto, a distanza di un anno e mezzo dall'emanazione, sul Decreto Ministeriale dell'1 luglio 2014 che ha cambiato in modo significativo le regole di accesso al Fus per lo spettacolo dal vivo. In particolare cerchiamo di capire, per quanto riguarda il settore teatro, quali sono gli elementi positivi della riforma e quali quelli negativi, alla luce di questo primo periodo di collaudo e di conseguenti riflessioni.

Tra gli aspetti positivi vanno sicuramente annoverati il passaggio dal sistema annuale a quello triennale, il sostegno del ricambio generazionale, l'apertura alla multidisciplinarie-

tà, l'aspirazione a una maggiore trasparenza, l'aver affrontato finalmente il tema delle residenze, lo sforzo concettuale di generare valutazioni più oggettive che in passato.

Queste linee guida della riforma sono tuttora ampiamente condivisibili e quasi tutto il teatro italiano, nel corso delle consultazioni intervenute dal dicembre 2013 all'aprile 2014 tra Ministero e Agis, le ha sostenute lealmente senza frenare il lavoro di chi era preposto alla stesura dell'articolato, anzi elaborando pareri e osservazioni, anche se non sempre ascoltati con la necessaria attenzione.

Purtroppo però il diavolo non sta nei principi ma nei dettagli: non tutto è filato liscio

come sarebbe dovuto e potuto, sia nella formulazione di alcuni snodi del decreto sia nelle successive modalità di applicazione.

Cerchiamo di capire cosa non ha funzionato, nell'intento di fornire un contributo serio alla riflessione e all'introduzione di possibili interventi correttivi che, a giudicare dal clima sereno dell'incontro del 5 novembre tra il nuovo direttore generale dello spettacolo dal vivo Onofrio Cutaia e una folta rappresentanza dell'Agis guidata dal presidente Carlo Fontana, sembrano essere concretamente possibili. Tra l'altro, il 29 ottobre e il 10 novembre la VII Commissione (Cultura, scienza e istruzione) della Camera dei deputati, presieduta da

Flavia Piccoli Nardelli, ha ricevuto in audizione lo stesso Cutaia: anche in questa circostanza, nel ribadire la solidità dell'impianto del decreto, il direttore ha dichiarato l'effettiva disponibilità ad apportare alcune motivate correzioni al testo del Decreto stesso.

Problemi e correzioni

Per quanto riguarda i punti deboli, certamente qualcosa non ha funzionato nel meccanismo della "qualità indicizzata", attraverso il quale si determina il 30% del contributo economico assegnato al soggetto richiedente. Non è il caso ora di dilungarsi in dettagli tecnici ma il progetto, per altro molto ambizioso, di misurare con parametri oggettivi il concetto di qualità, va indubbiamente perfezionato: questo si può dire alla luce dei problemi che si sono evidenziati già in fase di stesura delle domande e, soprattutto, dei risultati distorti che in parecchi casi ne sono conseguiti.

C'è poi da segnalare il rischio di un eccessivo irrigidimento del sistema. Per esempio nell'ambito delle coproduzioni che il decreto rende decisamente più difficili rispetto al passato, imponendo un tetto troppo basso al numero ammissibile delle recite coprodotte e pretendendo di limitare anche il numero e la natura dei soggetti che possono aspirare alla progettazione e realizzazione delle coproduzioni stesse. Tale visione riduttiva va contro il buon senso e la necessità, economica oltre che qualitativa, di favorire le collaborazioni tra soggetti diversi, con una pratica adottata universalmente, in quanto virtuosa, da tutti i teatri europei.

Oppure ancora nel limitare al 20% del totale delle recite di produzione per i Teatri Nazionali, al 40% per i Tric, la possibilità di effettuare recite al di fuori della propria regione, proibendo così «per Decreto Ministeriale» una lunga vita agli spettacoli ben riusciti e di successo. Quando uno spettacolo riesce particolarmente bene non solo deve avere il diritto ma il dovere di essere visto dal maggior numero di persone possibile: perché fa bene al teatro e al pubblico e perché l'investimento del Ministero per quella specifica produzione si ottimizza toccando molti spettatori. Inoltre queste limitazioni eccessive alle recite fuori regione hanno la conseguenza di sa-

turare le potenzialità di ospitalità dei territori, a discapito della presenza di altri soggetti produttivi. Questo tema della saturazione dei territori, dovuta anche alla necessità di raggiungere quantità di giornate lavorative e recitative maggiori rispetto al passato, porta inevitabilmente a un abbassamento della qualità delle produzioni. Il mondo della stabilità si trova a dover effettuare più produzioni con meno recite, quindi di fatto spende di più e incassa di meno. Risultato: tante piccole produzioni a basso costo, per fare più borderò in casa e in regione. Il rischio è quello di favorire involontariamente un maggiore localismo, a scapito della qualità e del confronto. Verificare con cura i programmi 2015/2016 per credere...

Un altro problema è quello della rendicontazione amministrativa annuale, da presentare al Ministero entro il 31 marzo: è un termine impossibile da rispettare a causa dei ritardi di molti pagamenti e delle erogazioni dei contributi degli enti locali. Si segnala quindi la necessità di posticipare questo termine, pena la messa in mora dell'intero sistema teatrale italiano, la cui carenza cronica di liquidità è nota a tutti.

La lotteria dei "sottoinsiemi"

Passando dal testo del Decreto al tema della sua prima applicazione nel 2015, si può affermare senza timore di smentita che alcune cose non hanno funzionato.

Ne voglio citare almeno due. Da un lato il modo in cui si è arrivati alla decisione di riconoscere sette Teatri Nazionali, dopo aver dichiarato in tutte le sedi possibili che si sarebbe trattato di un numero molto ridotto di soggetti privilegiati ai quali sarebbero stati affidati compiti e risorse del tutto eccezionali. Così non è stato e trovo incomprensibile, avendo optato per un allargamento del numero dei soggetti, l'esclusione del Teatro di Genova che per storia, prestigio, qualità riconosciuta degli spettacoli prodotti, serietà della propria Accademia d'Arte Drammatica, importanza della programmazione dei suoi teatri, certamente meritava di entrare nel gruppo dei Teatri Nazionali.

La seconda fase critica in termini di applicazione del decreto è stata la non sempre adeguata definizione delle risorse assegna-

te ai cosiddetti sottoinsiemi. Infatti la quantificazione del contributo per ogni soggetto richiedente è scaturita da un meccanismo matematico che coniuga i punteggi ottenuti (qualità della commissione, qualità indicizzata, dimensione quantitativa) con i budget attribuiti a questi "sottoinsiemi", composti da circa tre o quattro soggetti ciascuno. È accaduto che in alcuni casi i budget dei sottoinsiemi hanno fortemente condizionato, se non addirittura rovesciato, il risultato dei punteggi, introducendo nella determinazione finale del contributo un elemento di casualità del tutto approssimativo. Con la conseguenza che in alcuni casi i contributi assegnati non sono affatto risultati coerenti con i punteggi di qualità artistica, qualità indicizzata e dimensione quantitativa. Questa imperfezione del meccanismo ha fatto sì che alcuni soggetti abbiano ricevuto troppo poco e altri, per assurdo che possa sembrare, troppo.

In ogni caso, era impossibile pensare che un cambiamento di sistema così significativo potesse essere messo in pratica senza incidenti di percorso. Quello che conta ora è che il mondo del teatro e il Ministero analizzino seriamente i problemi incontrati e collaborino efficacemente alla messa a punto del sistema senza timori reverenziali, senza avere paura di effettuare cambiamenti nell'articolato del decreto per correggere storture ed errori.

Mi auguro soprattutto che l'ascolto, da parte del Ministero, dei problemi concreti del mondo dello spettacolo dal vivo, sia più attento di quello manifestato nel corso dei mesi delle consultazioni preparatorie alla stesura del decreto stesso. Se questa maggiore sensibilità si fosse manifestata già allora, molti dei problemi che ora si riscontrano non si sarebbero presentati. In ogni caso sono certo che un uomo di teatro della competenza, della correttezza e della passione di Onofrio Cutaia, il nuovo Direttore generale dello Spettacolo dal vivo, saprà intervenire puntualmente sul decreto e sulle metodologie di applicazione, al fine di renderlo più efficace e più giusto. ★

*Regista, per lungo tempo direttore del Teatro Stabile di Bolzano e presidente di Platea, la Fondazione che rappresenta Teatri Nazionali e Tric.

Dentro la fortezza: cosa è successo, cosa succede e cosa (forse) succederà?

Dal controverso numero dei Teatri Nazionali alle nuove norme per tournée e coproduzioni; dalla storicità agli errori commessi nella stesura dei progetti: Lucio Argano, presidente della Commissione Consultiva Teatro, racconta a *Hystrio* i mesi di lavoro appena trascorsi, sottolineando il valore di un intervento ancora in divenire e rimandando ai verbali o al futuro prossimo per i temi più spigolosi.

di Andrea Pocosgnich

L'applicazione del DM 1 luglio 2014 sta modificando, almeno in apparenza, il sistema del teatro pubblico italiano. Con la nuova regolamentazione nuovi soggetti sono stati finanziati e alcuni storici hanno subito una penalizzazione. Di queste trasformazioni e problematiche abbiamo parlato con Lucio Argano, presidente della Commissione Consultiva Teatro.

Cominciamo dai Teatri Nazionali. Come siete arrivati a decretarne sette?

Si è arrivati a questo numero perché i progetti lo giustificavano. Non c'era un numero prefissato anche se prima delle assegnazioni molti sostenevano che dovessero essere di meno. Il

tema è che il Decreto non fornisce indicazioni precise su cosa debba essere un Teatro Nazionale. Quindi la Commissione, a cui è stato chiesto di riconoscere *in primis* questi soggetti, si è dovuta dotare di linee guida per cercare di leggere i progetti e connotare così la qualità di Teatri Nazionali, altrimenti sarebbe bastato avere i numeri richiesti dall'articolo del DM. La griglia è stata pubblicata sul sito del Ministero prima della valutazione. Così è stato anche per i Tric. Questa griglia aveva dei sotto-criteri che erano sostanzialmente la traduzione degli obiettivi operativi dell'allegato B del Decreto. Sulla base di queste linee guida abbiamo esaminato i progetti: c'erano dieci candidature, sette rientravano, secondo noi, in questi criteri

e per questo le abbiamo varate. Sicuramente qualche progetto escluso aveva delle potenzialità, come Palermo ad esempio, che però non sono state sufficienti a convincerci per il riconoscimento. Palermo sta lavorando intensamente e con grande serietà per raggiungere, il prossimo triennio, questo traguardo.

Quali erano questi elementi di potenzialità?

A questo non posso rispondere, è tutto nei verbali.

Pare chiaro che sia mancato un retroterra culturale e teorico che potesse chiarire ruolo e sostanza di questi nuovi soggetti chiamati Teatri Nazionali. Cosa ne pensa?



C'è un problema a monte. Non è colpa del Decreto. Manca una legge organica sul teatro e da sempre. Il Decreto è un provvedimento amministrativo e regolamenta i meccanismi di concessione dei finanziamenti, ma non ha il compito di fare politica culturale. Se ci fosse stata una legge, questa avrebbe disegnato il sistema dando delle indicazioni più chiare. "Teatro Nazionale" è un sostantivo più un aggettivo, ma bisognava capire cosa significasse. In Francia, ad esempio, è chiaro in modo nitido cosa sia un Teatro Nazionale perché appartiene alla storia teatrale e culturale di quel Paese. Qui invece è stata fatta una scelta per indicare una categoria di teatri che avessero determinate caratteristiche, ma più di natura strutturale e amministrativa, e la Commissione ha dovuto interpretare i progetti e capire quali rientrassero nelle linee guida. Ci sono progetti per i quali era un po' scritto nella loro storia che fossero più vicini a quelle linee, come il Piccolo ad esempio, altri rappresentano dei tentativi progettuali interessanti e nuovi che non abbiamo voluto escludere rispetto all'idea di Teatro Nazionale che perseguiamo. Su questi ultimi naturalmente c'è un'attenzione e un'osservazione maggiore per capire se effettivamente rispetteranno quello che hanno dichiarato di voler fare nel progetto. Quindi vedremo al primo consuntivo.

Avete subito qualche tipo di pressione nello svolgimento del vostro lavoro?

Abbiamo lavorato molto tranquillamente: la Commissione non si è fatta né sollecitare né condizionare. Certo, quando sono state rese pubbliche le decisioni, ci sono state delle proteste. La città di Genova, per esempio, è rimasta molto delusa data l'importanza del suo Teatro Stabile, quindi l'opinione pubblica e altre forze cittadine hanno chiesto il perché di una decisione negativa in merito al mancato riconoscimento a Teatro Nazionale, quando la risposta era nel progetto. Però, ripeto, non abbiamo avuto sollecitazioni, condizionamenti o pressioni. Con il Decreto la Commissione assume anche una maggiore autonomia; dunque nessuno ci ha detto quello che dovevamo fare e abbiamo agito in coscienza e sulla base degli strumenti dati dal Decreto.

Non pensa che la drastica limitazione delle tournée e delle coproduzioni rischi di creare degli squilibri tra i diversi territori?

Su questo argomento il Ministero sta facendo le proprie riflessioni. Tutta una serie di elementi che sono saltati agli occhi li abbiamo messi in evidenza nel nostro documento del 4 dicembre 2015. Confidiamo che alcuni miglioramenti in tal senso possano essere già adottati dal Ministero, sentita anche la Conferenza Unificata delle Regioni e delle Città per il biennio 2016-2017. Vediamo cosa sarà possibile prima dell'apertura alle nuove domande senza alterare le regole del gioco.

Alcune realtà storiche sono state penalizzate. Come ha inciso la storicità nella creazione di un profilo qualitativo dei soggetti?

La storicità non è un elemento portante del Decreto, che ha una tabella di altri indicatori con i quali noi abbiamo attribuito i punteggi. È evidente che si è tenuto conto della rilevanza artistica, che per un soggetto può derivare anche dalla storicità. Noi lo abbiamo scritto chiaramente nel documento del 4 dicembre 2015: il Fus non è un diritto acquisito, grazie al quale una volta che ce l'hai te lo tieni in eterno. Il Fus è denaro dei cittadini, della collettività, e va agganciato ai progetti e alla loro qualità. Qualcuno ha pensato, essendo un soggetto storico, di averne diritto pur avendo magari un progetto debole, la Commissione non è stata di questo avviso. Ma questa era anche un'indicazione molto chiara sia del Decreto che dell'Amministrazione. Ed era lo scopo per cui è stata emanata una nuova disposizione di legge. Rompere la cristallizzazione e le rendite di posizione. La storicità può rientrare quando si valuta l'indicatore relativo alla direzione artistica. Poi c'era anche da considerare la tenuta, la stabilità del soggetto dal punto di vista organizzativo. Ma dal punto di vista del consolidamento del contributo rispetto al passato no. L'unico elemento dove ha giocato un criterio storico è relativo alla salvaguardia del 70% del contributo dell'anno precedente per i soggetti riconosciuti ammissibili.

Quali sono stati gli errori o i limiti ricorrenti nei progetti presentati?

Tendenzialmente abbiamo notato una certa debolezza dei progetti: nel senso che, salvo alcune realtà, forse più abituate a stendere i progetti in un certo modo, forse perché con una maggiore consuetudine con i bandi delle amministrazioni e i progetti europei, la gran parte dei soggetti hanno affrontato il

Decreto con una certa immaturità dal punto di vista progettuale; questo senza togliere nulla alle proposte artistiche o al valore dei soggetti stessi.

Tra le modifiche da voi suggerite nella relazione del 4 dicembre 2015, quali sono, secondo lei, quelle da attuare con più urgenza?

È un discorso lungo, bisognerebbe fare un ragionamento su ogni meccanismo. Comunque a noi è sembrato che forse il peso della qualità, che vale un terzo, fosse una quotazione bassa rispetto al peso della base quantitativa e della qualità indicizzata. Noi incidiamo sostanzialmente per un terzo e di questo terzo, poi, i punti sono ripartiti su varie voci. Quindi probabilmente nel lavoro di analisi che sarà fatto sull'efficacia del Decreto sul triennio è possibile che qualche elemento sarà rivisto. Un nostro suggerimento in prospettiva è quello di equilibrare i punteggi aumentando il peso della qualità artistica e riducendo quella indicizzata. E mi sembra sia una riflessione condivisa anche da alcune categorie. Poi bisognerebbe vedere come ottimizzare gli indicatori e le attribuzioni dei punteggi.

Le Commissioni svolgono un lavoro totalmente gratuito. Non trova che sia sbagliato, soprattutto in una fase come questa, nella quale veniva applicato un nuovo regolamento?

In passato c'era un gettone di presenza, se non sbaglio, di circa 30 euro lordi a seduta. Poi questa indennità è stata cancellata. È chiaro che, quando ognuno di noi si è candidato a commissario, lo ha fatto con un certo spirito di servizio e senza immaginare che sarebbe stato così oneroso e problematico, però allo stesso tempo le dico che io personalmente avrei qualche difficoltà a essere pagato per questo lavoro. Penso che sia anche doveroso ogni tanto fare qualcosa in una direzione più collettiva. Certo, abbiamo subito molte polemiche, attacchi e a volte insulti, molto ingenerosi se si pensa all'impegno, al lavoro, alla fatica e appunto al fatto che ciò è avvenuto gratuitamente. È evidente che è stata una vicenda più complicata di quello che si immaginava e quindi necessariamente ha portato alle incomprensioni che conosciamo. Però la Commissione non si è mai domandata se sarebbe stato diverso con la gratifica di qualche decina di euro a compensare la fatica. Quindi va bene così. ★

Ogni decreto è bello a mamma sua, però qualche ritocchino...



I presidenti delle diverse categorie Agis relative al settore Teatro e di C.Re.S.Co fanno il punto su luci e ombre del DM dell'1 luglio 2014. E dietro l'aplomb istituzionale, a tratti spolverato di conformismo, ecco i loro cahiers de doléances, con qualche proposta interessante.

a cura di Laura Bevione, Roberto Rizzente, Alessandro Toppi e Diego Vincenti

Gimmi Basilotta (presidente Ancri – Associazione Nazionale delle Compagnie e delle Residenze di Innovazione Teatrale)

1. Le imprese di Teatro d'Innovazione non possono che esprimere vivo apprezzamento per il coraggioso lavoro che il Mibact ha realizzato emanando il nuovo DM. Esso, con gli indicatori di quantità e di qualità indicizzata, ha contribuito a riallineare il quadro del settore, con un generale e significativo incremento dei contributi di quelle compagnie che, nelle assegnazioni precedenti, pativano la mancanza di una propria storicità e a ridimensionare o eliminare le rendite di posizione di quei soggetti la cui attività odierna non risponde più al dato storico.

2. Non possiamo però nascondere la nostra delusione per come si è conclusa la lunga battaglia che abbiamo portato avanti in questi anni per il riconoscimento dell'esperienza delle residenze; l'articolo 43, infatti, se ha avuto il merito per la prima volta di includere la residenza come un possibile elemento del sistema, allo stesso tempo, declinandola prioritariamente quale luogo di permanenza artistica e molto marginalmente quale presidio culturale territoriale, l'ha di fatto resa un'esperienza avulsa dalla *mission* di molte delle nostre compagnie. Considerando inoltre che il DM, così come è rigidamente configurato, de-

linea per le imprese la funzione prioritaria della produzione ed esclude o riconosce marginalmente altre funzioni quali la formazione, la programmazione e l'ospitalità, appare chiaro che una parte non secondaria dell'attività viene esclusa dal progetto artistico. Si aggiunga un altro elemento di preoccupazione: a fronte di nuove regole più restrittive imposte ai Tric e ai Centri di Produzione sull'attività di ospitalità, è mancato il potenziamento del sistema distributivo. In questo modo le imprese, la cui funzione è la produzione e la rappresentazione dei propri spettacoli, si sono trovate a scontrarsi con l'ulteriore contrazione della do-

manda di un mercato che ha raggiunto i suoi minimi storici. Crediamo che su questo si debba urgentemente intervenire e già dal prossimo anno, assegnando agli organismi della distribuzione, Circuiti ed Esercizi, risorse aggiuntive finalizzate specificatamente al potenziamento del mercato. Registriamo esclusioni "eccellenti", che ci paiono inspiegabili; non riusciamo a comprendere i meccanismi che soggiacciono alla formazione dei *cluster* e all'assegnazione delle risorse a ciascuno di essi; rileviamo la mancanza della messa in comune di un lessico che invece avrebbe dovuto essere condiviso, con la conseguenza che alcuni concetti, quali «la multidisciplinarietà dei progetti» o «il sostegno al rischio culturale», appaiono passibili di diverse interpretazioni; nella scrittura dei progetti ci siamo imbattuti in numerose *impasse* dovute al malfunzionamento del sito e soprattutto abbiamo riscontrato molte difficoltà nella compilazione delle domande per l'oggettiva impossibilità di fornire alla data del 31 gennaio dati certi e puntuali sull'intero anno di attività; abbiamo avuto l'impressione che la valutazione della Commissione sia stata in parte condizionata dalla preoccupazione che, nella sua prima applicazione, il Decreto avrebbe potuto sortire effetti imprevedibili e inattesi e crediamo, a questo proposito, che sarebbe necessario comprendere le modalità

1. Quali sono i punti di forza del nuovo Decreto Ministeriale?

2. Quali le maggiori criticità?

3. Che cosa cambierebbe?

con cui la Commissione ha operato, nonché i criteri che essa ha adottato, anche in funzione della redazione dei nuovi progetti per il prossimo triennio.

3. Al fine di ottimizzare la rispondenza tra ciò che il DM delinea e lo specifico delle imprese del Teatro d'Innovazione, durante l'incontro dell'Agis con il Direttore Generale, l'Ancri ha sottolineato queste criticità e ha proposto modifiche puntuali in merito.

Lucio D'Amelio (presidente Astra – Associazione Teatro Ragazzi)

1. I punti di forza della nuova legge? Innanzitutto l'impianto complessivo che mira ad analizzare e sostenere il progetto, piuttosto che la mera struttura proponente in asse con il soggetto valutati entrambi per solidità gestionale ed efficienza. L'introduzione della triennialità consente ai beneficiari, una volta approvato il Progetto Artistico Triennale, di lavorare con sicurezza di programmazione economica e operativa. Il sistema di valutazione del progetto con le tre dimensioni: Qualità Artistica (30 punti), Qualità Indicizzata (30 punti), Quantità (40 punti). Questo cambio di valutazione ha consentito l'emergere del sistema Teatro Ragazzi nazionale e l'indiscutibile fatto di risultare il settore più riconosciuto dai nuovi criteri. Riconosciuta la sua capacità di creare pubblico (l'identità stessa del Teatro Ragazzi), cercare nuovi mercati, internazionalizzazione, relazioni virtuose con gli Enti Locali e Pubblici. In generale essere teatro a funzione pubblica per eccellenza. L'apertura del sistema. La possibilità di accedere ai finanziamenti anche da parte di soggetti privi di finanziamenti Fus pregressi. La volontà dell'Ente erogatore di predisporre all'effettuazione di controlli e verifiche sulle rendicontazioni dei soggetti sovvenzionati.

2. I punti di debolezza? Il principale è che una riforma congelata nelle risorse. È difficile varare una riforma profonda del Fus senza mettere risorse aggiuntive al 2014. Un surplus avrebbe consentito una gradualità d'intervento. Confusione sulla collocazione dei soggetti nei Settori. Di fatto parte dell'area della stabilità per ragazzi, pur avendo caratteristiche e numeri per essere riconosciuta nei Tric, si è ritrovata – per non essere penalizzata dal confronto con soggetti molto più "pesanti" (strutturalmente) – a essere di fatto premiata nella categoria dei Centri di Produzione. L'assegnazione ai Settori è frutto di un

adattamento *ex post*. Il nuovo Decreto peraltro non prevede la specificità Teatro Ragazzi se non nella produzione, dove infatti è stato molto più lineare definire le nuove attribuzioni, senza venire penalizzati dal confronto con le più "pesanti" Compagnie del teatro di prosa. Poca leggibilità dei meccanismi di inserimento dei soggetti finanziati nei *cluster* o sottoinsiemi e i criteri con cui vengono assegnate le risorse agli stessi.

3. Proposte di miglioramento? Innanzitutto modificare l'obbligo relativo al pagamento di tutti i costi effettivamente sostenuti nei tempi indicati dal Decreto (ex art. 6 comma 3 lett. a, e comma 4 lett. b), in quanto effettivamente saldabili in tempi collegati a variabili quali il rilascio delle anticipazioni bancarie e/o incasso di alcuni contributi pubblici e/o di proventi di attività. La creazione di un fondo perequativo per il riequilibrio del sistema che consenta la riapertura dei termini – sul 2016-2017 – solo per quanti hanno già presentato domanda nel 2015 (altrimenti si scatenano altri ricorsi). Prevedere il passaggio alla valutazione a consuntivo come piena riforma del sistema. Esplicitazione delle modalità di inserimento nei settori e sottoinsiemi e dei criteri di assegnazione delle risorse agli stessi.

Filippo Fonsatti (presidente di Platea, organo di rappresentanza dei Teatri Nazionali e dei Teatri di Rilevante Interesse Culturale a iniziativa pubblica)

1. Il Decreto è stato invocato da tutti i soggetti da tanti anni, quindi è un Decreto necessario, che mette un po' in ordine le funzioni dei vari soggetti del sistema teatrale italiano e, almeno nelle migliori intenzioni, azzerare le rendite storiche e propone una valutazione oggettiva di quello che è lo stato di fatto oggi. Il giudizio di Platea è nel complesso positivo e, soprattutto, sarebbe impossibile non apprezzare il fatto che la quota di Fus destinata a Tric e Teatri Nazionali sia cresciuta in maniera significativa rispetto all'esercizio precedente.

2-3. Ci sono, secondo noi, ambiti di miglioramento: per esempio il forte impulso ai processi di internazionalizzazione che viene da due norme: la prima dice che con i teatri stranieri non c'è limite di coproduzione, ma la seconda afferma che, nel 20% di recite che si possono effettuare fuori regione, sono incluse anche le recite all'estero. Chiediamo di essere più coerenti su questo punto: bene

la non limitazione della percentuale di recite coprodotte con soggetti esteri e del numero di coproduttori, ma si consideri al di fuori del computo del 20% delle recite effettuate fuori regione tutte quelle fatte all'estero.

Altro tema è quello delle coproduzioni: mentre lo stesso ministero pone quasi come *best practice* alle fondazioni lirico-sinfoniche di coprodurre il più possibile con più soggetti possibili, ai teatri nazionali viene imposto di coprodurre non più del 20% solo con un altro coproduttore. Questo significa un aggravio dei costi del teatro e una forte limitazione all'esportazione degli spettacoli fuori regione. La legge è molto coerente perché vuole che Teatri Nazionali e Tric insistano sul territorio: da una parte riduce la capacità di autofinanziamento perché limita la commerciabilità del prodotto, ma va a compensare questa limitazione del fatturato riconoscendo un maggior contributo che dovrebbe premiare la stanzialità e la qualità. Ciò che secondo noi va rivista è la politica di sostegno dei titoli di drammaturgia contemporanea: c'è il rischio che si commissionino tanti monologhi per avere la coscienza a posto e adempiere agli obblighi ministeriali. Quello che chiede Platea è di escludere dalle limitazioni sia di coproduzione che di distribuzione extra-regione le produzioni di drammaturgia italiana contemporanea in modo tale che i teatri siano incentivati a costruire una rete nazionale di circuitazione di questi testi. Il Decreto, poi, impone di coprodurre soltanto con altri Teatri Nazionali e Tric e non con compagnie indipendenti: se possiamo capire che si voglia limitare l'esternalizzazione del processo produttivo, subappaltando la produzione a compagnie private, si rifletta sul fatto che si possa consentire una coproduzione fra un teatro e le compagnie indipendenti di quel territorio perché, in quel modo, è inequivocabile che ci sia una ricaduta territoriale. Se permane il sospetto che sia comunque un *escamotage* per fare borderò, si potrebbe ragionare sul fatto che queste coproduzioni si possano conteggiare una volta raggiunti i minimi. Come tutti i decreti, nel corso del primo anno di applicazione emergono vari problemi: per esempio sappiamo con quale ritardo paghino i contributi gli enti pubblici soci e, in generale, quale ritardo affligga il flusso in cassa e quanto le banche abbiano irrigidito l'accesso al credito. Allora



che il Decreto presenti un termine tassativo di quietanza dei costi ammissibili entro il 31 marzo è a nostro parere insostenibile: chiediamo dunque un allineamento alla realtà.

Questo triennio sarà un triennio di rodaggio, che consentirà aggiustamenti progressivi, magari congelando le norme transitorie al 2015 per cercare di far slittare gli interventi più "limitativi" al 2018. Ma la triennalità è un grande vantaggio perché per la prima volta dopo tanti anni si è tornati ad avere una prospettiva economico-finanziaria certa. Sicuramente questo Decreto obbliga tutti noi a fare una riflessione sulla continuità della nostra attività, sulla coerenza del progetto produttivo e sul fatto che la nascita di un gruppo di attori non debba essere necessariamente una compagnia stabile, ma che sicuramente crea i presupposti per una identità artistica più peculiare.

Michele Gentile (presidente Isp – Imprese Stabili di produzione Teatrale)

1. Trovo positivo che il Decreto Ministeriale abbia cercato di rimuovere una situazione cristallizzata nell'assegnazione dei contributi. Per altro mettendo al primo posto un valore per noi fondamentale: quello del pubblico. Finalmente si prende come obiettivo di una produzione teatrale quello di arrivare agli spettatori, un fattore prima preso in scarsissima considerazione. Questo ha permesso di riaprire un sistema stagnante, in cui strutture che nei fatti non lavorano più, continuavano però a prendere contributi molto elevati. Sotto questo aspetto considero il DM un'opera altamente meritoria.

2-3. Poi è inutile negare che nell'applicazione ci sono state anche delle difficoltà. Ma sono certo che siano difficoltà superabili, visto che il solco tracciato è corretto e che stiamo

comunque parlando del primo anno di attuazione. All'interno dell'assegnazione triennale, valuterei invece la possibilità di erogare a gennaio pre-consuntivo solo una percentuale del contributo riferito all'anno precedente (magari il 70%), dando invece il resto a consuntivo il 31 ottobre, facendo presentare una nuova domanda con i dati certi di quello che si è fatto e di quello che rimane da fare. Questo permetterebbe di basarsi meno su cifre presunte e di evitare una dispersione di risorse. Ma per quanto mi riguarda, la filosofia del DM è giusta. Anche se alla fine la nostra grande battaglia rimane quella per l'allargamento del Tax Credit al teatro, uscendo dalla logica dei contributi. Una decisione che, ad esempio, ha fatto molto bene al cinema. Mi pare ci siano i margini perché succeda anche nel nostro settore. E penso che questo sia veramente il futuro del teatro privato italiano.

Carmelo Grassi (presidente Anart – Associazione Nazionale Attività Regionali Teatrali)

1. Siamo complessivamente soddisfatti del Decreto Ministeriale: abbiamo offerto il nostro contributo, siamo stati ascoltati e – per quanto ci compete e ci è stato possibile – abbiamo partecipato alla sua stesura. Naturalmente siamo consapevoli che si tratta di un nuovo inizio, che il Decreto cancella dati storici acquisiti e che siamo al cospetto di una mutazione profonda dell'assetto presistente. L'aspetto che ci rende particolarmente contenti è la possibilità – finalmente concessa ai circuiti – di distribuire, oltre la prosa e la danza, anche la musica. Si tratta di un'apertura ministeriale avvenuta con cinque anni di ritardo, giacché risale proprio a un quinquennio fa la nostra richiesta in tal senso. Aumenta, così, l'attività produttiva da distribuire e aumenta la possi-

bilità di operare e incidere sull'offerta culturale nei territori di competenza. Non nascondo che questa opportunità concessa ha generato un primo malumore tra gli addetti del settore musicale; si tratta tuttavia – almeno così ritengo – soltanto di una prima manifestazione di riflesso, dovuta alle incertezze che ogni importante cambiamento comporta: analogo, dunque, a quello manifestato dal settore danza quando, ai circuiti, fu concesso di distribuir-la assieme alla prosa.

2-3. Restano migliorie possibili, restano richieste ulteriori che già abbiamo manifestato al nuovo Direttore Generale e che continueremo a ribadire fino a che non otterremo adeguata risposta. Chiediamo innanzitutto una rivalutazione del rapporto, anche normativo, tra produzione (aumentata) ed effettiva possibilità distributiva: abbiamo più prodotto per gli stessi territori di competenza e occorre comprendere come facilitare tale opera di distribuzione. Chiediamo inoltre una riapertura dei termini per quei circuiti che non sono stati ammessi al triennio perché siano sostenuti e supportati per il prossimo biennio e – infine – vorremmo un aumento della dotazione economica. A fronte, infatti, di una quantità di lavoro da svolgere che è nettamente aumentata la quota finanziaria destinata ai circuiti non solo è rimasta identica ma è stata suddivisa per un numero maggiore di realtà: erano nove, adesso sono undici. Ultima nota: la disparità di trattamento tra Nord e Sud. Il Meridione è stato letteralmente massacrato. Segnalo, in particolare, i tagli al circuito campano e quelli – se possibile ancora più gravi – a quello sardo: produrre, ospitare, distribuire in Sardegna è più complesso che altrove, date le specifiche caratteristiche geografiche, ed è per questo che la sottrazione di denaro è irragionevole, priva di alcun senso. Di contro, da parte nostra, dovremo migliorare l'offerta culturale, in particolare proprio per la musica, per la quale solo adesso stiamo acquisendo una competenza specifica.

Fiorenzo Grassi (presidente Ants – Associazione Nazionale Teatri Stabili d'Interesse Pubblico)

1. Questo Decreto, almeno nella sua parte normativa, dimostra una volontà sincera di riconoscere un mondo che si è creato un po' anarchicamente e che ha bisogno di una messa a sistema, con la suddivisione in Teatri Nazionali e Teatri di Rilevante Interesse Culturale, un riconoscimento di funzione pubblica che

attendevamo da almeno quarant'anni e che gli enti locali già sostenevano, col sistema delle convenzioni e con l'introduzione dei principi della residenza e della multidisciplinarietà.

2. Sull'aspetto valutativo, ci sarebbe invece da discutere, perché tiene poco conto della necessità di espandere l'investimento sul lavoro e quindi dei costi del lavoro: 14 punti sugli oneri sociali sono pochi, mentre è sbagliato eccedere nella stima dell'affluenza del pubblico in relazione alle varie annualità, perché penalizza teatri da 260.000-140.000 presenze annue, per i quali non è facile crescere in percentuale, al contrario di teatri che, per ragioni strutturali, possono contare su un minor numero di presenze. Il pericolo, insomma, è quello di eliminare la disponibilità di correre il rischio culturale nella programmazione, pur di non perdere spettatori.

C'è poi il problema della composizione e della valutazione economica dei *clusters*, o sottoinsiemi che dir si voglia. Il primo gruppo dei Teatri Nazionali gode più o meno della stessa misura di contributo del secondo (5.900.000 contro 5.200.000), con la differenza che il primo è composto da 2 soggetti, il secondo da 3. Più distante il terzo gruppo, diviso in 2 per 2.400.000. Lo stesso discorso vale per i Tric, l'investimento è più o meno uguale per i primi due gruppi, quello dei 4 ex teatri pubblici (5.300.000) e il successivo di 7 (5.500.000), e ben lontano dal terzo, sempre di 7 soggetti (4.000.000). Verrebbe da chiedersi, allora, se non sia intervenuto un "aggiustamento" di carattere geopolitico, che poco ha a che fare con l'oggettività.

Mancano, poi, le risorse, che non dovrebbero essere prese dall'uno per essere assegnate a un altro. Facciamo le leggi, benissimo, ma che si scriva a caratteri cubitali che nell'arte è vietato vietare. È stato stabilito che i direttori-artisti non possono fare più di una prestazione artistica: è una regola che potrebbe valere per i Teatri Pubblici, non certo per i Tric, dove capita di trovare registi che fanno anche gli attori, e viceversa. Viene imposto il *turnover*, e va bene, ma anche qui, nel pubblico. Risulta complesso, invece, se non impossibile, che un teatro a gestione privatistica metta sulle spalle di un giovane artista impegni economici e patrimoniali accumulati precedentemente. Ed è altrettanto bizzarro che gli artisti fondatori di un'impresa privata siano impegnati a gestire un impianto economico e a recuperare le risorse per consentire la realizzazione di pro-

getti dei nuovi responsabili artistici: se non è un controsenso questo!

Vengono premiati i giovani under 35, ed è giusto, ma quando questi giovani arrivano ai 36 anni, come faccio a tutelarli, preservando il 50% degli scritturati per l'anno successivo?

3. Ci sono, insomma, nel Decreto, delle contraddizioni che potremmo tranquillamente risolvere, mettendoci intorno a un tavolo e dando margini maggiori di autonomia ai commissari, di comprovata onestà e competenza, ma la rigidità che sta dimostrando il Ministero nei confronti di coloro che hanno fatto ricorso (85, solo nel Lazio), non è certo d'incoraggiamento.

Antonio Massena (presidente Antac – Associazione Nazionale Teatri Stabili d'Arte Contemporanea)

1. Il Decreto Ministeriale dell'1 luglio 2014 aveva in sé l'urgenza e la necessità di ridefinire lo scheletro portante del sistema nazionale del Teatro e dell'intero Spettacolo dal Vivo. In premessa esso presenta elementi promettenti che parificano il teatro italiano a quello internazionale (triennialità, nuova articolazione dei settori, multidisciplinarietà,

azioni trasversali fra settori diversi, ecc.). In sede di prima applicazione, l'Antac ravvisa un primo positivo riconoscimento delle attività sviluppate dai Teatri Stabili di Innovazione negli ultimi vent'anni: un riconoscimento che, al di là del fattore economico, ha ulteriormente sancito la funzione pubblica delle attività legate al contemporaneo negli ambiti della ricerca e del Teatro Ragazzi, superando il concetto di genere.

2-3. E tuttavia il DM necessita di alcune opportune correzioni. Tali modifiche sono necessarie per garantire un graduale e coerente passaggio dalla attuale fase di sperimentazione della nuova norma alla concretizzazione completa della riforma sulla base della situazione odierna e delle prospettive di cambiamento auspiccate dal nuovo Decreto.

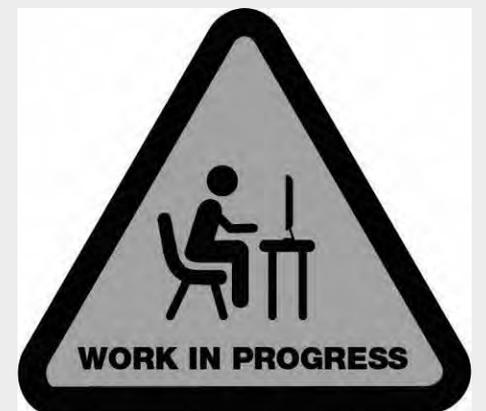
La triennialità dei progetti è un cardine da cui ormai non si può prescindere. Ogni impresa teatrale, al pari di ogni altro soggetto produttivo con capacità imprenditoriale, ha bisogno, almeno, di piani triennali di sviluppo; non possiamo infatti immaginare che lo spettacolo preveda sviluppi dell'arco di un solo anno, per poi reinventare e impostare strategie diverse

Una riforma che scontenta tutti, ma il teatro non morirà

Il misfatto sembra compiuto. Una riforma che riuscirà a ridurre il numero degli "aventi diritto" e intanto riesce a scontentare tutti, o quasi. Se si eccettuano i pochi che non speravano di avere l'ambito riconoscimento e l'hanno avuto, e forse un po' di funzionari che, grazie a presuntuosi algoritmi liberatori, possono sentirsi sollevati dalle responsabilità di assegnazioni contestate o politicamente forzate. Al computer non si contesta errore. Almeno si spera. E anche la "Commissione" può stringersi nelle spalle ed esibire il volto contrito di chi è stato costretto contro voglia alla carneficina. Il mondo del teatro grida all'errore e all'orrore.

Qualcuno simula certo, per soddisfatte aspettative, ma si allinea al "grido di dolore" che sembra mettere in discussione la vita stessa del Teatro Italiano. Che naturalmente non morirà certo, inneggerà malgrado al superamento delle "rendite di posizione", ancora una volta stringerà la cinghia, e produrrà spettacoli forse più dimessi, sommessi, in forzate economie. Da sempre il disagio economico non necessariamente fa coppia con il disagio creativo. Ma si potrà gridare alla meraviglia per eccezionali performance di emergenti ed emersi in sopravvivenza spinta e creativa. O anche per le poche lussuose produzioni a opera dei pochi a cui va dato generoso riconoscimento.

Mi chiedo se queste norme appena messe in atto possano riuscire almeno ad aiutare chi vuol produrre spettacoli nuovi o costringerà a rinnovate sopravvivenze di comodo. In attesa delle "correzioni" che vengono invocate a gran voce, annunciate sommessamente, promesse imprudentemente. E di una puntualità nei pagamenti che alle Compagnie sembra ormai un miracollo, costringendole a mettere in secondo piano ogni riflessione teorica che sembra affidata soltanto a chi di teatro non vive. **Giulio Baffi** (presidente Anct - Associazione Nazionale dei Critici di Teatro)



negli anni successivi. Nell'ambito dell'arte, della cultura e della creatività è però indispensabile una triennialità flessibile, ovvero che possa dilatarsi, contenersi, espandersi nell'arco dei tre anni senza la rigidità di gabbie preordinate. E per realizzare ciò il sistema teatrale italiano ha necessità di sicurezze economiche di respiro quantomeno triennale che deve contraccambiare con la sostanza e la flessibilità propria delle imprese creative. Il DM necessita inoltre della modifica di alcune questioni tecniche di non poco conto (ridefinizione del meccanismo dei *cluster*, comprensibilità nell'applicazione dell'algoritmo per la valutazione del valore dimensionale dei soggetti, ridefinizione dei punteggi della qualità artistica, evidenza applicativa per costi ammissibili/costi pagati in sede di rendicontazione, ecc.) e parallelamente esige una correzione normativa più aderente alle necessità reali dei settori per ciò che concerne l'ambito della multidisciplinarietà: che consiste nel sostenere tale passaggio come uno dei veri punti innovativi della riforma, ovviamente supportato dai giusti mezzi economici per un corretto sviluppo.

Laura Valli (presidente C.Re.S.Co – Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea)

1. Credo che, nel bene e nel male, una strada si sia aperta. In un Paese refrattario ai cambiamenti questo processo avrà tempi lunghi e vita

difficile. Tra gli obiettivi del nuovo Decreto c'era la volontà di abolire le rendite di posizione e la cristallizzazione dei finanziamenti riportando il fulcro verso la qualità e la capacità progettuale attuando un ricambio necessario tra i soggetti finanziati. Il risultato finale ci sembra non aver sortito l'intento non avendo portato significativi cambiamenti. Diciamo che nelle assegnazioni qualche indicazione di un nuovo possibile assetto è stata data, ma senza determinare grandi modifiche al contesto pregresso. Come C.Re.S.Co. non possiamo che plaudire le novità introdotte per gli under 35 e le nuove istanze, anche se rileviamo che i risultati non fotografano la vivacità della compagine italiana rimasta esclusa. Altri elementi positivi sono il riconoscimento delle attività multidisciplinari, a patto che si superi la concezione di multidisciplinarietà solo come somma di linguaggi, e il riconoscimento delle residenze con l'articolo 45.

2. Pur apprezzando lo sforzo di rendere più trasparente il sistema di attribuzione dei contributi, penso che a ciò debba seguire un attento monitoraggio. Il progetto finanziato per il 2015 dovrebbe essere verificato a consuntivo e i risultati raggiunti dovrebbero avere un peso nell'attribuzione del contributo per l'anno successivo, e così a effetto domino sul triennio. Penso che la scelta politica di finanziare ben 7 Teatri Nazionali abbia creato uno squilibrio tale da compromettere l'in-

tera attribuzione successiva, gli ultimi arrivati ne hanno subito più pesantemente gli effetti. Ai grossi centri di produzione (Tn e Tric) viene imposto di produrre e rappresentare solo in sede congelando il sistema e impedendo quel "nomadismo" proprio della cultura teatrale italiana. La parte più colpita da questo aspetto della riforma sono le compagnie, soprattutto quelle della scena contemporanea. Da un lato si alzano loro i parametri, dall'altro si attiva un meccanismo che contrae la possibilità di fare tournée. C'è una preoccupante discrepanza tra le repliche richieste alle compagnie e la reale capacità delle strutture di programmare. Non aiuta la situazione dei Circuiti, anello debole del sistema: la Riforma non ne modifica funzioni ed economie. I famigerati *cluster*: nell'applicazione risultano contenere realtà disomogenee. Questo crea squilibri, penalizza il comparto dell'innovazione che ha parametri numericamente inferiori rispetto al teatro di repertorio. È importante ripensare la loro formazione per omogeneità tematica, invece che per scale di grandezza. Un argomento su cui pare il Ministero sia irremovibile, ma su cui mi preme puntare l'attenzione, è la questione del co-finanziamento delle Regioni per quanto concerne i Teatri Nazionali e i Tric. Questa scelta va a costituire poli di accentramento delle risorse destinate alla cultura sottraendo disponibilità per gli altri soggetti o per linee di finanziamento diverse. Capisco l'intento di spingere le istituzioni a investire sulla cultura, ma diventa problematico nel momento in cui ciò mette a rischio il lavoro capillare di molte imprese piccole e grandi che operano su e con i territori.

3. Come C.Re.S.Co abbiamo proposto di rivedere le percentuali di co-finanziamento e di valutare la possibilità di obbligare i Tn a limitare le grosse produzioni per riconvertire risorse a sostegno delle realtà indipendenti del loro territorio. In ogni caso le amministrazioni locali non dovrebbero far dipendere in modo automatico le loro politiche culturali da quelle del Fus, considerando il proprio territorio nella sua specificità e diversità. Tenere vivi la riflessione e il dialogo è comunque uno strumento di intervento per attuare miglioramenti necessari. ★



Il teatro d'arte ucciso dal doping?

Numeri gonfiati e sistemi di controllo ancora aleatori rischiano di falsare le valutazioni delle domande di contributo, così come discutibili paiono i limiti imposti agli artisti che dirigono teatri. Con il pericolo di snaturare l'identità e l'attività dei Teatri Nazionali e dei Tric.

di Elio De Capitani



Sul piano dell'arte, l'effetto più dirimente del Decreto riguarda la direzione dei teatri. Se capisci che far numeri è più importante di fare cultura, se capisci che il meccanismo a concorso competitivo premia per l'80% i numeri e per il 20% la qualità, anche se tu volessi pensare alla qualità, sai che puoi essere fregato come niente da chi auto-dichiara numeri spaventosi di repliche e di spettatori. Anche se hai un progetto artistico forte, fondato, sei rimasto scottato nel 2015 da una serie di furbate fatte dai tuoi colleghi, che ti hanno scavalcato nella classifica a punti a forza di gonfiature nella domanda. Potrei spiegare la cosa con esempi pratici, ma ora è intervenuta una novità importantissima che mi aiuta a parlar chiaro: la relazione finale della Commissione Teatro del Mibact. Parla anche di questo: «un sistema dove si enfatizzano dati numerici a scapito della qualità artistica, può tendere a incrementare comportamenti scorretti o pratiche "astute" (...) qualora qualcuno fosse portato a "gonfiare" i propri dati (con borderò inesistenti o comprati, presenze e riempimenti sala "aggiustati", laboratori, letture o proiezioni di film e video "promossi" a spettacoli, contributi per giornate lavorative "nominali", e altri frutti dell'italico

teatralissimo ingegno, già denunciato in passato) danneggerebbe immediatamente e irrimediabilmente gli altri soggetti»

Terribile vero? Alcuni di noi sono stati bruciati dalla loro stessa onestà e la ferita scotta ancora, ma il prossimo anno sarà peggio. Sarà una gara al *doping* dei progetti. Questa frenesia, che crea un mucchio di teatro in più, finto o non necessario, non ha nulla a che fare con la produttività vera. E toglie spazio al pensiero, al creare progetti artistici e non solo "ministeri abili". E siccome questo aumentare artificialmente le repliche non allarga il pubblico, i teatri saranno tentati di riempire le platee eliminando spettacoli importanti per la loro rilevanza culturale e indulgendo nella strada più facile, in una logica da *show business*, pensando solo alla pura chiamata di un nome senza pensare al senso di un progetto. Nei cartelloni il teatro d'arte cederà il passo e il sistema teatrale non riuscirà a mantenere la sua promessa, quella per cui - di fatto - è finanziato dallo Stato: sarà solo una versione più ipocrita, mascherata per pudore, del teatro commerciale. Senza neppure saperlo fare davvero.

I numeri omologano e il Decreto ha un altro dispositivo esplosivo per produrre ancor più omologazione, una pesantissima distor-

sione, che fa dell'Italia l'unico Paese al mondo che espelle per legge gli artisti dalla direzione dei teatri più importanti, a meno che non limitino la loro attività a un solo spettacolo all'anno, sia esso novità o ripresa dalla stagione precedente. Basta una sola riga nel testo del Decreto a gettarci in una terra di nessuno: «Il Direttore del teatro può effettuare prestazioni artistiche per al massimo uno spettacolo». All'Elfo quindi, se Bruni e io volessimo tenere la qualifica di direttori artistici, dovremmo proporre un solo nostro spettacolo in cartellone all'anno e rinunciare a tutto il resto. Risultato: l'Elfo dovrebbe cancellare quasi tutta la sua attività, anche con contratti già firmati. Sarebbe il fallimento: siamo stati costretti a dimmetterci da direttori e diventare consulenti di noi stessi. Questo esproprio dell'indipendenza degli artisti ha un valore simbolico e pratico ancora più grave, quando si tratta di strutture autogestite da artisti responsabili anche economicamente. Cito qui il nostro caso personale per rendere visibile il fatto che questa disposizione ha diverse conseguenze ed effetti collaterali. La prima conseguenza è che il modello più importante e più diffuso di teatro d'arte in Europa, quello diretto da uno o più artisti che sviluppano un loro programma organico, diventa impraticabile in Italia. Si dà il via libera al prevalere di nomine di direttori provenienti dai ranghi organizzativi. I nuovi grandi teatri finiranno per essere diretti da curatori e produrranno soprattutto una pluralità di lavori assumendo la forma di arcipelago di artisti, evitando certo la monopolizzazione da parte di un solo artista del «bene comune» (rappresentato da un Teatro Nazionale o da un Tric) e di fatto, mi pare evidente, applicando il modello dei vecchi Centri di ricerca, che all'origine dovevano essere proprio questo: case aperte per la produzione di spettacoli, soprattutto di artisti del teatro di ricerca.

Ma ha senso che il modello dei Teatri Nazionali e dei Tric sia uguale per tutti, rubare la missione dei Centri di ricerca, per poi pentirsi quasi subito e dopare il progetto con trucchi e pure con offerta commerciale? E fregare chi si ostina a fare teatro vero, spazzato via non da chi è più bravo in arte ma nel *doping*. ★

Principi, vassalli, valvassori e valvassini: saranno queste le nuove cariche direttive?

Nasce il Teatro del Parametro, per gli amici Tdp. Obiettivo, rispettare alla lettera i dettami ministeriali, anticipandone perfino i desideri. Perché ormai la linea artistica è un concetto superato: la linea artistica è il Parametro. Esperienza raccontata in una lettera (non) aperta indirizzata al Mibact.

di Renato Gabrielli



Caro Ministero, Posso farti una domanda? Scusa la confidenza, ma penso di potermela permettere, dato che non sei un Ministero come tutti gli altri – e anch'io, modestia a parte, mi ritengo un richiedente fuori dal comune.

Caro Ministero della Cultura, Cioè del Turismo, Dei Beni Culturali, insomma Del Bene del Turismo,

Chi ti scrive è stato appena nominato consulente artistico unico di un nuovo consorzio di enti produttori anonimi di cultura performativa auto-denominatosi a norma della legge 626/74 comma 1bis TEATRO DEL PARAMETRO®. Scopo sociale, regolamentare e sta-

tutario del Tdp è rispettare alla lettera – e se possibile in anticipo sui tuoi desideri – tutti i parametri richiesti da te, caro Ministero, per erogare finanziamenti!... Non è meraviglioso? Non è una trovata geniale che ti risolve in un sol colpo un sacco di problemi? Invece di lamentarci e fare sterili polemiche sulle apparenti assurdità e inevitabili ingiustizie dei tuoi criteri burocratici, noi ne raccogliamo la sfida e trasformiamo l'incubo kafkiano in opportunità italicamente creativa.

Commerciali e sperimentali, pubblici e privati, privati del pubblico, pubblicitari in privato, quotati di rosa, quotati di gioventù, quotati di nuova drammaturgia, quotati di quote rosa drammaturgiche giovanili al 2%, attenti per l'80% al bilancio e per il 20% alla qualità, ma qualche volta al 100% distratti su entrambi, occasionalmente meritocratici, fatalmente

fatalisti, nel nostro corpaccione accogliamo Tutto e il suo Contrario, perché il Tdp è ben più che un Teatro Nazionale, vale settanta volte sette Teatri Nazionali: è a tutti gli effetti Teatro della Nazione, figlio di quel Partito della Nazione che da sempre ama e tutela la cultura per la sua funzione sociale di maschera del nulla, foglia di fico su genitali avvizziti. Ti chiediamo dunque, caro Ministero, di interrompere la valutazione delle centinaia di insignificanti domande di finanziamento finora giunteteci e di riaprire i termini stabiliti dal tuo Decreto Valore Cultura (che bel nome! vorremmo averlo inventato noi!), in modo da poter accogliere la Domanda Unica qui allegata. Sì, lo so. Sono 3.488 pagine fitte di grafici e tabelle. Ma non trovi che sia una gratificante sfida per i tuoi funzionari? Eroi del Turismo del Bene, troppo spesso maledetti da direttori di teatri e compagnie, che si sentivano forzati a sacrificare la loro linea artistica per rientrare negli odiati parametri. Ma quale "linea artistica"?... È un concetto superato. E chi l'ha superato siamo noi.

La linea artistica è il Parametro.

Le 3.488 pagine della nostra Domanda, oltre ad avere piena legittimità ed efficacia burocratica, costituiscono una gigantesca opera d'arte contemporanea collettiva, una installazione/performance che rappresenta appieno lo spirito della Nazione, quasi come il raffinato Albero della Vita che svetta sulla città da cui ti scrivo e di cui fieramente ripulisco i muri: Milano. Ti basterà sfogliarle per capire che, grazie al nostro team di esperti aruspici dell'insondabile ministeriale, ogni sfumatura, oscillazione o misteriosa vibrazione del dio Parametro è stata sondata, analizzata, anticipata. Abbiamo creato un algoritmo capace di stabilire, nell'arco di tre anni, la percentuale esatta di occupazione dei posti a sedere nelle nostre migliaia di sale appositamente riunificate; e di fissare un'adeguata penalità a carico degli spettatori eventualmente mancanti. Abbiamo escogitato un nuovo, rigoroso sistema di rotazione delle cariche direttive, riorganizzate in soli quattro livelli che, in

omaggio alle nostre radici storiche profonde, abbiamo così battezzato: Principi, Vassalli, Valvassori e Valvassini. A pag. 2007, nota 4, si specifica – inequivocabilmente e senza sconti a chicchessia – che a nessun Principe sarà consentito di restare in carica oltre la data della propria morte. Quanto ai Vassalli, disporranno di soli due mandati consecutivi – e poi basta, non potranno scambiarsi feudi teatrali tra di loro per più di cinque volte. I Valvassori saranno scelti con bando pubblico tra i Valvassini, i quali, a loro volta, saranno eletti dai Valvassori tramite votazioni segrete a doppio turno.

E i servi della gleba? Al loro benessere abbiamo dedicato ben 252 pagine, ricche di innovazioni esaltanti, come la fondazione in ciascun distretto feudale di una nuova Accademia, con le seguenti materie obbligatorie:

- Teologia del Parametro
- Enigmistica dei Bandi (con annesso Master internazionale)
- Laboratorio di Prova in preparazione di altri Laboratori di Prova non pagati
- Lo Zen e l'Arte di Ringraziare per la Bella Opportunità.

Ma non voglio riassumere oltre, caro Ministero del..., per non rovinare il piacere della let-

tura ai tuoi senz'altro lusingati funzionari. Mi limito a sottolineare, a nome di tutto il Teatro del Parametro, che accogliere la nostra Domanda arrivata fuori tempo massimo sarà per te non solo una goduria, ma anche l'adempimento di un dovere istituzionale, ai sensi del Ddl. 23.111 del 17/5/2015 recante la dicitura "Misure eccezionali atte a risolvere immediatamente emergenze immaginarie".

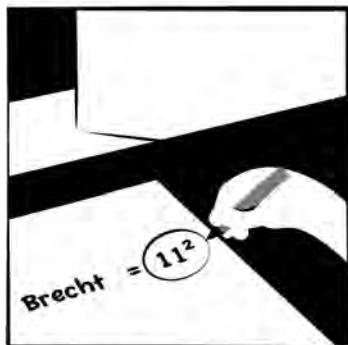
Saluti riformisti!
Renato Gabrielli
Consulente Artistico del Tdp

P.S. Ah, senti, un'altra cosa, che resti tra noi... E scusa per il tono un po' arrogante di prima, ma mi hanno detto che usarlo in pubblico serve per farsi rispettare. Insomma, volevo dirti che se per caso, spero di no, ma che se per caso non accogli questa Domanda... Magari perché è prematura, forse riformisticamente troppo avanzata... Be', ne avrei un'altra di riserva, riservata, molto più piccola, direi personale... Non è che potresti finanziarmi singolarmente come Drin? Cioè Drammaturgo di Riconosciuto Interesse Nevrotico, capace di produrre ogni anno almeno due testi contorti, squilibrati e disturbanti, creando così un ampio indotto lavorativo per

i critici e gli psicologi chiamati a interpretarli, nonché per i gestori dei bar nei pressi dei teatri in cui saranno rappresentati – con un'impennata media prevista del 22% nel consumo di alcoolici forti da parte degli spettatori? Tali copioni saranno della lunghezza obbligatoria di non meno del 75% di 42 pagine in formato A4, carattere arial 12, interlinea 2; la loro conformità ai requisiti Drin sarà valutata da una Commissione di sette esperti indipendenti che conosco personalmente ma frequento con discrezione, perché io sono fuori da certi giochi, sia chiaro!... Scusa se mi riscaldo, ma le losche logiche consociative da vecchia Italia io non le sopporto più. Finalmente le cose stanno cambiando, anche grazie a te! Ed è per questo che saluto con vero affetto te e la tua famiglia – voglio dire, abbraccio in un solo grande abbraccio tutte le famiglie dei tuoi funzionari. E vi chiedo di pensare anche alla mia, di famiglia, mentre valutate imparzialmente queste Domande. Ciao, eh! ★ (www.renatogabrielli.it)

In apertura, la piramide feudale; in questa pagina, una vignetta di La Tilda, personaggio creato da cassius&clay. La si può seguire sulla sua pagina ufficiale facebook e sul blog <http://latildacomics.blogspot.it>.

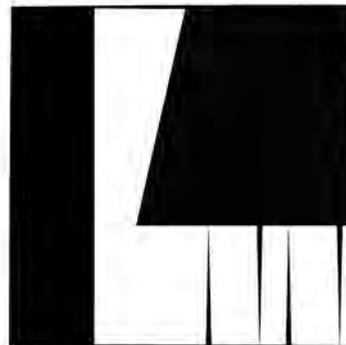
la Tilda by cassius&clay ©



Peter Stein al Piccolo vale $8+12-5 \times 2$, il Brecht all'Elfo 11 alla seconda,



Molière al Franco Parenti $6 \times 7 = 42 + 2 = 44$.



Tesoro, cosa stai facendo?



Niente mamma, applico il nuovo decreto ministeriale per scegliere cosa vedere stasera a teatro...

Contributo Fus? Preferirei di no

Le riflessioni di chi non ha volutamente presentato domanda. Da Emma Dante ad Antonio Latella agli under 35, come Carrozzeria Orfeo, che sembravano facilitati nella rincorsa al finanziamento. E invece...

di Roberto Canziani

Esserci o non esserci? Decidere se sia più degno svenarsi, arrampicarsi sugli specchi, produrre addirittura falsi borderò, per conquistare una manciata di euro di finanziamento. Oppure prendere armi e bagagli e dire no: tenetevi i vostri soldi, ho una vocazione, una poetica, un'organizzazione, un pubblico, e non voglio piegarmi alla logica di un algoritmo oltraggioso.

Dunque: starci o non starci? Affannarsi per rientrare nei parametri del Decreto Ministeriale dell'1 luglio 2014, che definisce i requisiti minimi per accedere «ai contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo Unico per lo Spettacolo». Oppure dichiarare che ciò che abbiamo finora fatto in scena, e ciò che faremo, non può essere computato nelle caselle di una «legge dei grandi numeri», com'è stato talvolta soprannominato il decreto. E con questa dichiarazione porre fine al rapporto con il finanziamento statale. Non dormire, né sognare. Anzi, essere vigili e farsi due o tre conti, calcolatore alla mano.

Nei cinque mesi e mezzo che hanno separato la pubblicazione del Decreto sulla Gazzetta Ufficiale (il 19 ago-

sto 2014) e il termine per la presentazione delle domande utili all'erogazione dei contributi (il 31 gennaio 2015), il dubbio amletico deve aver lacerato molti artisti, compagnie, organizzatori. Ma dalla risoluzione del dubbio è oramai passato un anno. Chi ha fatto domanda. Chi ha deciso di non farla. Di quel dibattito interno, agli spettatori e all'opinione pubblica è arrivato poco o niente, se non attraverso la rete e i post di alcuni blog specializzati. Ci pareva interessante sentire alcuni degli artisti e delle compagnie che hanno optato per il «preferirei di no». Capire cosa pensano ora.

Gli acerbi e i maturi

A dire "no" non sono state solo "imprese di spettacolo emergenti" (under 35 e prime istanze) a cui la "buona volontà" del decreto, offriva uno "sconto" sui requisiti minimi, proponendo altresì un cambio di direzione, nel senso di un maggior spirito d'impresa. Tra chi non ha fatto domanda ci sono anche nomi eccellenti del teatro italiano, registi portabandiera della nostra scena all'estero, presenze di spicco in festival mondiali e catalizzatori di consenso in patria, quindi imprenditori già forti.



Per dirne due soltanto: **Emma Dante** e **Antonio Latella**, che attraverso i responsabili del *management* delle loro compagnie – **Sud Costa Occidentale** e **stabilemobile** – spiegano perché la loro scelta è stata di non aderire. Sobria come un dispaccio, e *tranchant* nelle valutazioni, **Daniela Gusmano**: «La compagnia Sud Costa Occidentale non ha partecipato al bando di ammissione al finanziamento Fus. Sembra che la nuova riforma, invece di individuare criteri qualitativi, abbia creato delle categorie e dei parametri di giudizio quasi esclusivamente numerici: adeguarsi o affannarsi a rispondere ai parametri richiesti comporterebbe un inquinamento della ricerca artistica e della vita di un progetto culturale». Squadernato sull'atlante, il ragionamento di **Michele Mele**, responsabile del *management* di stabilemobile. «Il sistema teatrale europeo sostiene la "mobilità degli artisti". Il decreto italiano punta invece alla "mobilità delle opere", sostiene cioè le tournée degli spettacoli all'estero». Ma fin dal nome, che gioca con quell'ossimoro, stabilemobile, la compagnia che fa capo ad Antonio Latella ha una natura imprenditoriale diversa. «Semplificando – continua Mele – se uno spettacolo di nostra produzione fa dieci repliche all'estero, a livello ministeriale ciò vale. Se invece il regista di stabilemobile, il suo staff artistico, tecnico, organizzativo sono individuati come partner da un teatro russo, o svizzero (n.d.r. il riferimento va alla produzione di *Die Wohlgesinnten* per lo Schauspielhaus di Vienna, che ha debuttato nel 2013) tutti i numeri, l'attività, il ritorno di immagine che questa collaborazione produce non sono contemplati dalla griglia italiana. Come se non ci fossero. Aggiungi che la modifica prevista dal decreto 2014 con l'introduzione delle "prime istanze", ci avrebbe costretti a fare domanda su questo capitolo, nonostante l'anzianità pregressa ma non più computabile». Situazione ibrida, per non dire paradossale, di una compagnia che sarebbe entrata per la prima volta "nel giro", ma con un blasone di alto livello. «Una riforma era necessaria, concordo. Ma stabilemobile non vi ha trovato collocazione. Almeno per ora».

Trasversalità zero

A una prima lettura pareva che il decreto, con la corsia riservata a chi presenta domanda per la prima volta ("prime istanze") o rientra nella categoria meno anziana ("under 35"), potesse accelerare ciò che una terminologia un po' lugubre e abusata definisce «il ricambio generazionale». A parte le preoccupazioni di coloro che si ritrovano nella generazione "da rottamare", alla luce dei risultati, le nuove linee di credito non sembrano premiare affatto la giovane età ministeriale, o quella ana-

grafica. E paiono anzi tendere a un inquietante impoverimento del teatro indipendente.

Sono soltanto 8 i soggetti "under 35" ammessi a contributo (e 4 le "prime istanze"), senza più la possibilità di collaborare con entità più forti, dal momento che il decreto fissa percorsi orizzontali di coproduzione. L'alternativa è allora quella di farsi produrre da un organismo finanziato e di maggior peso istituzionale, ma perdere al tempo stesso la propria autonomia artistica, forse anche la libertà delle proprie scelte.

Si fa i conti in tasca, **Gabriele Di Luca**, sfiorato inizialmente dall'idea di concorrere. «Per numero di giornate lavorative e di spettacolo, noi di **Carrozeria Orfeo** saremmo rientrati nei parametri fissati dal decreto. Ma perché aspirare a un finanziamento Fus, valutabile ottimisticamente tra i 20 e i 40mila euro, il massimo per un gruppo delle nostre dimensioni, da investire tutto nelle responsabilità gestionali di compagnia, quando invece la *partnership* che possiamo instaurare con un teatro nazionale – quello della Toscana, che adesso produce il nostro *Animali da bar* – ci assicura in quanto scritturati una disponibilità economica maggiore almeno del 25%? Se trascuro il nostro caso individuale, la legge mi pare ingiusta, in quanto la trasversalità dei rapporti, caratteristica del precedente sistema, non esiste più. Solo rapporti tra pari: i grandi con i grandi. Ciò rafforza gli enti istituzionali, rendendo ancora più debole il teatro di compagnie appena un po' più piccole. È altrettanto vero che il riconoscimento ministeriale è qualcosa che, come compagnia, come soggetto che opera in un mercato, ti rende più adulto, più maturo. Entri sì dentro un sistema, ma ciò ti dà credibilità maggiore».

Il *sentiment* che si percepisce è che insomma la riforma non abbia saputo fotografare nella sua profondità e nella sua storicità, la realtà del sistema teatrale Italia; peggio, che voglia metterci sopra il cappello, governarlo, farlo passare attraverso griglie, senza che sia mai stato avanzato (e dovrebbe essere un compito parlamentare, non di governo) un modello chiaro, esplicito di nuovo sistema. Si avverte inoltre che è ancora troppo presto, a un anno solo dall'avvio, per trarre valutazioni coerenti, non fondate sulla singola esperienza. Perciò la scelta di non partecipare al finanziamento, almeno nella prima tornata triennale, è stata spesso un segnale di attesa. E il passaggio del governo dello spettacolo dalle mani di Salvatore Nastasi a quelle di Onofrio Cutiaia, solleva in tutti gli intervistati l'auspicio di correttivi e modifiche che riducano le distanze. Vediamo – dicono – come vanno le cose. Non ci preoccupa l'attendismo. Decideremo al prossimo giro. ★



René Magritte, *Decalcomania* (1966)

Indovina come sarà: Nazionali e Tric alla prova della direzione

Il decreto ministeriale pone limiti difficilmente sostenibili per attori e registi alla guida dei più importanti teatri pubblici e privati italiani. Quale sarà l'identikit dei nuovi direttori di Teatri Nazionali e Tric?

di Renzo Francabandera

È attore? Ha lavorato per la tv? Ha già ricoperto incarichi manageriali? Sa aprire un foglio excel, in cui ci sia una formula che calcola la percentuale di giornate recitative coerentemente con quanto previsto dagli articoli 10 comma g e 11 comma h del decreto del 1 luglio 2014, o è uno o una che urla contro la macchina infernale, chiedendo l'intervento delle figure segretariali?

Parliamo di Teatri Nazionali e Tric. E di quale potrebbe essere l'identikit professionale dei nuovi direttori di questi enti in base al DM

dell'1 luglio 2014.

Una fotografia che ha aperto subito un corri corri e un fuggi fuggi. Chi ha dovuto mettere in piedi una scuola di teatro da oggi a domani per rispondere al requisito del comma j dell'articolo 10, chi ha dovuto iniziare a produrre testi di autori viventi (sic!). Insomma il nuovo dettato normativo ha creato grande scompiglio sul da fare, e aperto subito la caccia a sotterfugi e scappatoie per mitigare i rigorosi diktat previsti dalla legge e la caccia ancor più grossa a chi deve dirigere queste enormi strutture.

E se è vero che «il direttore del teatro può effettuare prestazioni artistiche» (e vale solo per i Teatri Nazionali e i Tric), è anche vero che il comma b dell'art 12 dice che non può farlo per più di uno spettacolo nella stagione e che non può fare il consulente presso altri teatri sovvenzionati, così come i direttori di festival devono dare l'esclusiva a un solo festival sovvenzionato.

Insomma, per certi versi verrebbe persino da dire: ah beh, è finita l'epoca in cui ci si doveva sobire questo o quell'attore/regista trombone, arrivato alle glorie ottuagenarie della car-

riera del palcoscenico, che iniziava a infarcire il cartellone di proprie regie imprescindibili e dove, se non gli bastava casa sua, iniziava pure a far consulenze qua e là. Adesso parrebbe che ognuno debba stare a casa sua, per giunta mitigato nelle velleità artistiche a un solo *art attack*.

Il teatro ha visto quindi iniziare manovre e riorganizzazioni delle figure di coordinamento, Chi prenderà il posto di attori e registi di fama che a lungo hanno ricoperto questi ruoli? Ci sarà un reale cambiamento oppure sarà il solito tentativo di facciata? E non c'è il rischio che il manager neo-nominato, dopo essere entrato nella stanzetta del direttore, ne apra poi la finestra per farci entrare i soliti registi e attori come "consulenti artistici"?

Autonomie, polemiche ed eredità

Il **Piccolo Teatro** pare proiettato verso uno spazio tutto suo che però occorre conquistare passo dopo passo, pensando a un nuovo che invece per molti versi ancora fatica ad attraversare queste ambitissime porte. La probabile autonomia di questa struttura dai vincoli regolamentari è una scommessa su cui è giusto dire che le aspettative sono molte e in tante direzioni, anche in quelle che finora non sono mai state percorse, guardando a quanto teatro italiano, di regia o di immagine, di grandissima qualità, su questi palcoscenici non ha mai messo piede.

Davanti a questioni così apicali di politica culturale, certamente appassiscono altre diatribe di calibro locale. Ma è pur giusto segnalare come inizino a occorrere epifanie davvero fuori dall'immaginabile. Pensiamo a quello che è successo il 27 ottobre scorso al **Teatro Stabile d'Abruzzo**, entrato da pochi mesi nell'elenco dei nuovi Tric e spesso ai margini del dibattito tra gli operatori del settore. Qui ecco tirar fuori dal mazzo la rampolla di casa Dompè, Nathalie, posta alla presidenza del CdA, "affiancando" un direttore artistico come Alessandro D'Alatri. È una nomina, quella dell'erede del colosso della biofarmaceutica, di contiguità con la politica del territorio e avulsa da conoscenze artistiche specifiche o parliamo di una giovane manager che magari ha da insegnare a molti artistoidi come si gestisce un'impresa? Solo il tempo potrà dirlo. Per ora possiamo solo registrare che c'è un gran polverone e gli articoli si sprecano.

Meno polemiche hanno suscitato gli arrivi al **Metastasio di Prato** di Franco D'Ippolito e di

Walter Zambaldi allo **Stabile di Bolzano** (due ritorni, per molti versi), manager differenti ma con alle spalle esperienze importanti sia in teatri grandi che in iniziative di sostegno allo sviluppo dello spettacolo dal vivo dal basso.

Il **Teatro di Roma** per una volta ha anticipato i giochi, nominando, dopo Gabriele Lavia, un direttore artistico d'esperienza proveniente da Milano, Antonio Calbi, di ritorno nella capitale anni dopo la precedente esperienza all'Eliseo, ma soprattutto dopo gli anni da dirigente del Settore spettacolo del Comune del capoluogo lombardo. Una scelta che ha già mostrato i suoi frutti con una programmazione di grande respiro che ha riportato su Roma il concetto di produzioni di calibro internazionale.

Cosa quest'ultima che, ad esempio, negli ultimi anni è diventata la direttrice di movimento di **Ert** sotto la guida di Pietro Valenti, figura di manager con uno stile e una cifra diversissima da quella di tutti gli altri e che è da anni al comando di una nave che ha attraversato davvero grandi mari. Cosa sarà quando deciderà di passare il timone?

Colmare gli squilibri

D'altronde, fino a una decina di anni fa, forse meno, gli Stabili pubblici e privati erano diretti in buona parte da registi o attori, da Castri a Scaparro, Lavia, Orsini, Bernardi, Gassmann, o Bruni e De Capitani. Il passaggio da "direttori artistici" a "consulenti artistici" di questi ultimi due, ad esempio, nel Tric **Elfo Puccini**, con Fiorenzo Grassi direttore, non può certamente lasciar pensare che i due mentori del progetto Elfo dalla sua nascita siano o possano essere ritenuti esterni alla direzione della "macchina". Comunque il teatro in Italia è anche stato e in molti casi è ancora (giustamente o meno che lo si possa ritenere) capocomicale. È una dimensione storica, secolare. Va affrontata e studiata, perché non pochi teatri di calibro Tric sono nati attorno a compagnie, a famiglie, a esperimenti d'arte.

E che succederà in piazze importanti come Napoli e Torino? C'è da aspettarsi botti o saranno minestre cotte "in casa"? **Napoli** è stata negli ultimi anni, dopo il cumulo di cariche di Luca De Fusco con le direzioni del Napoli Teatro Festival e del Mercadante, un vespaio di polemiche e anche la nascita alla velocità della luce del Teatro Nazionale, con bandi *last minute* per tirare a bordo le figure mancanti rispetto a quanto previsto dal protocollo ministeriale, o creare strutture interne finora mai nean-

che pensate, ha lasciato molte perplessità.

Torino invece è piazza più silenziosa ma di equilibri non meno consolidati, dove da anni la situazione pare cristallizzata, ma onestamente senza slanci, senza grandi esiti produttivi. La sensazione dall'esterno è di una creatura più attenta a difendersi, consolidando il suo monopolio teatrale sulla città, che ad attaccare o pensare a un grande futuro.

Ma il futuro è di chi ha la forza di immaginarlo, e un paio di cosette verrebbero da dire: che ci piacerebbe che i manager facessero i manager e i registi i registi, per finirla con la pratica degli scambi che invece di far respirare il linguaggio del teatro (salvo poche pregevoli eccezioni) hanno soffocato la modernità, ammazzando per molti anni il pubblico, e preferendo i contributi pubblici al rinnovamento degli spettatori; che vorremmo che la *nouvelle vague* di giovani artisti potesse incontrare direttori, gruppi critici, studiosi che diano possibilità anche al di fuori delle strettissime maglie che ora paiono aver diviso gli universi (temiamo pachidermici) creati degli articoli 10 e 11.

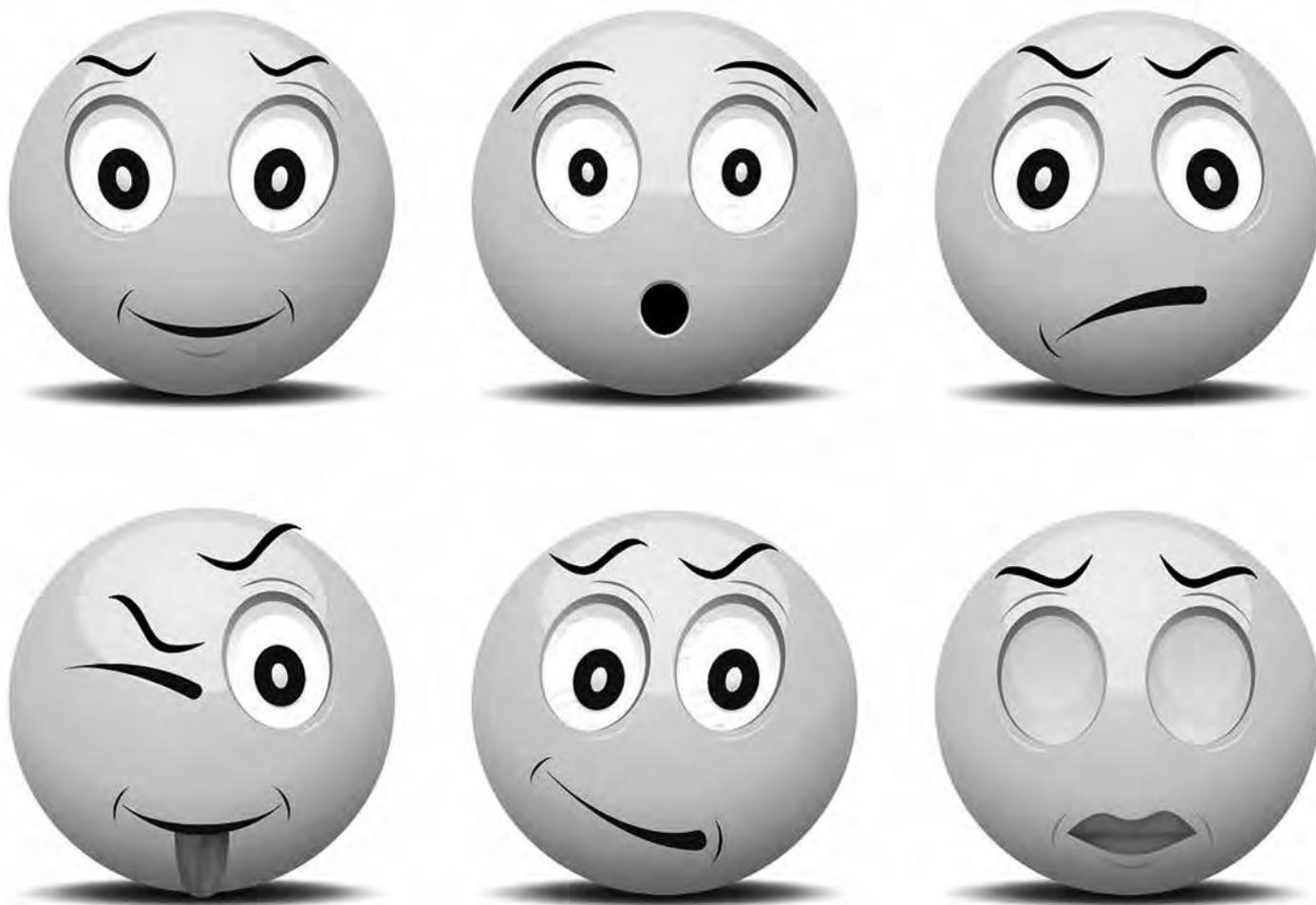
Insomma, i premi che sono stati assegnati in questo 2015 parlano comunque di un equilibrio gestionale tutto ancora da creare e di un equilibrio artistico che paradossalmente barrisce poco, forse cinguetta un po' di più, ma che sta creando un altro circuito, magari di piccole sale, piccoli budget cooperativi, ma dove il pubblico c'è e sostiene i progetti e il bello che viene dal basso. Network alternativi che però non possono avere la forza di sostenere grandi produzioni, circuitazioni importanti e grandi ospitalità.

Sapranno i nuovi megadirettori galattici capire come tira il vento e permettere ai nuovi Castellucci, che magari da qualche parte si agitano in provincia, di venir fuori con i loro linguaggi più estremi e innovativi senza compromessi con il pubblico storico e degli abbonati over 65, o alla nuova drammaturgia di affermarsi e circuitare? E agli attori-autori di mostrare in Italia e all'estero le loro benemerite creazioni, uscendo dal provincialismo che ci ha affogato? Quando andiamo in giro per festival all'estero, i direttori dei nostri Nazionali o dei nostri Tric, che incontriamo, sono sempre gli stessi, purtroppo pochissimi. Ma anche in Italia, senza andare troppo lontano, per anni i direttori li si è visti poco in sala (a malapena nella propria). È un caso? O è un dramma tragicomico? Chi meglio di chi fa teatro può saperlo... ★

Mi piace, non mi piace, io farei così... la parola ai protagonisti

Dopo i rappresentanti istituzionali, spazio ora alle tante voci del teatro italiano. Sono le testimonianze raccolte in questi ultimi mesi, una selezione delle risposte arrivate in redazione ai tre quesiti posti all'inizio dei lavori per il dossier. A firmarle direttori di teatri e di festival, organizzatori e registi, drammaturghi e attori. Ovvero chi ogni sera ci emoziona e ci inquieta, ci fa sognare e poi, magari, irritare... Il teatro sono (soprattutto) loro. Eppure ora più che protagonisti si sentono vittime. E pure un po' contabili.

a cura di Roberto Rizzente



Silvia Bottioli (direttrice artistica di Santarcangelo dei Teatri)

1. Il nuovo Decreto è un fatto importante, il suo primo punto di forza è che testimonia una riforma, o almeno l'inizio di una riforma, del sistema teatrale che da tempo è necessaria. Tra i suoi punti di forza, mi sembra ci siano il riconoscimento della multidisciplinarietà, certe aperture sul fronte dei rapporti internazionali, e le missioni attribuite ad alcuni teatri, i Tric in particolare, che pur con alcune ambiguità sembrano predisporre spazi e modalità di intervento piuttosto dinamici.

1. Quali sono i punti di forza del nuovo Decreto Ministeriale?

2. Quali le maggiori criticità?

3. Che cosa cambierebbe?

2. Tra le criticità maggiori, dal mio punto di vista è cruciale la miopia rispetto alla vitalità del sistema delle compagnie di produzione "indipendenti", che sono del sistema teatrale italiano la parte più vitale e certamente anche quella più fragile, senza la quale però nessuna struttura o istituzione artistica avrebbe ragione di esistere. Non mi pare che questo decreto riconosca pienamente la centralità delle compagnie, né che tenga conto di alcune loro caratteristiche e problematiche, a partire – parlo soprattutto per la cosiddetta area della ricerca – dal rapporto tra attività svolta in Italia e attività svolta all'estero.

Massimiliano Civica (regista)

La Riforma ha cancellato la dialettica tra nomadismo e stanzialità che da sempre caratterizzava, in maniera problematica ma al contempo feconda, la vita delle compagnie italiane; ha altresì cancellato il rapporto, anch'esso storicamente problematico ma altrettanto fecondo, tra "centro" e "periferia" del sistema teatrale, ovvero il rapporto e la permeabilità tra teatro alto e basso, tra tradizione e ricerca, tra ufficialità e alterità. Una riforma "calata" dall'alto, fatta da chi o non ha alcuna conoscenza delle tradizioni e dell'*humus* del nostro teatro o le ha volutamente ignorate, per strutturare un sistema centralizzato e immobile.

Solo i Teatri Nazionali e i Tric hanno le (poche) economie per proporre una politica culturale e produrre spettacoli. Ma le loro iniziative sono, nei fatti, confinate nelle regioni di appartenenza. Uno spettacolo prodotto dal Piccolo sarà visibile solo dai cittadini milanesi e da quelli di un altro paio di grandi città al massimo. E vivrà solo per un anno, perché le riprese non danno punteggio ministeriale: viene cancellata anche l'idea del "repertorio".

Chi non lavora nei Teatri Nazionali o nei Tric è condannato all'invisibilità e all'amatorialità. I Centri di Produzione, i Festival e le Residenze non hanno le economie reali né per produrre né per far circuitare gli spettacoli delle compagnie autonome, di ricerca e non. Concludendo: il teatro "alternativo", non cittadino, di ricerca, non *mainstream*, non ufficiale viene condannato a una, neanche troppo lenta, morte per inedia o, nella migliore delle ipotesi, a una marginalità senza possibilità di permeabilità col teatro di "serie A". Sopravviveranno così solo i grandi teatri cittadini, che sfornano in gran numero effimere produzioni ispirate all'estetica del "Grande Spettacolo" di stampo ottocentesco. Un teatro per un Principe che neanche c'è e che non ha sudditi: avremo grandi sale vuote dove, in solitaria, il "Potere" rappresenterà se stesso davanti a se stesso.

Angelo Curti (produttore, presidente di Teatri Uniti)

Il punto di forza della cosiddetta nuova legge è il suo essere finalmente "nuova", la sua maggiore criticità il suo non essere ancora "legge". Il non-sistema dello spettacolo dal vivo in Italia e nella fattispecie del teatro di

prosa, non è stato infatti mai regolato da una vera e propria legge dello Stato, ma si è retto mediante l'iterazione pluridecennale di circolari o al massimo decreti, legislativi o ministeriali, come il DM 1 luglio 2014, che si autodefinisce «Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo». Criteri e modalità, strumenti di puro esercizio burocratico, che relegano in secondo piano ogni desiderio o volontà di orientamento e di indirizzo e ogni ipotetica spinta propositiva per lo sviluppo e la crescita. Lo scontro fra le apparentemente buone intenzioni di ridisegno del paesaggio teatrale sviluppatosi, in una maniera quasi sempre spontanea, se non selvaggia e spesso priva di linee guida, nei trent'anni trascorsi dall'istituzione del Fus, e le interferenze, ovvero le intrusioni di forza, di alcuni fra gli abitanti storici di quel paesaggio, ha di fatto creato una situazione di ulteriore distanza con la realtà viva del teatro, come dimostra la sequenza di ricorsi fra i quali spiccano quello di Elio De Capitani e del compianto Luca De Filippo. La sintesi tristemente folgorante della filosofia del decreto è apparsa già nel febbraio 2014, quando in una delle famigerate *slides* esplicative dei nuovi meccanismi appariva la sequenza: «Quantità 40% + Qualità indicizzata 30% + Qualità non indicizzata 30% = Punti Totali del progetto» seguita dall'iconica raffigurazione di un sacco con il simbolo € in bell'evidenza. L'immaginario visivo degli autori era evidentemente già colonizzato. L'avvicendamento ai vertici della Direzione Generale dello Spettacolo dal Vivo può essere il primo importante passo di rielaborazione e verifica dei punti più inefficaci del Decreto e della sua applicazione.

Franco D'Ippolito (direttore del Teatro Metastasio di Prato)

La reintroduzione della triennialità rappresenta sicuramente la novità più positiva del Decreto. Forse lo sono anche l'eliminazione dei requisiti di accesso e l'introduzione di una maggiore trasparenza nella valutazione, ma, almeno dalla prima applicazione, sono ancora molte le riserve. Probabilmente si scioglieranno, perché i controlli sui consuntivi dimostreranno che è più utile e giusto valutare "ciò che si è fatto" piuttosto che irrigidire l'accesso, e perché le modifiche su cui si sta lavorando apriranno a una maggiore flessibilità e semplicità.

La sensazione è che il Decreto proceda per

linee rette nell'immaginare il sistema teatrale e nel valutarlo, e proprio non ce la faccia a rappresentare la complessità e i valori delle linee curve che lo attraversano.

Il Decreto "impone" (attraverso i minimi di attività) ai 215 soggetti produttivi di effettuare almeno 12.095 recite e ai 77 soggetti che programmano di ospitare almeno 4.616 rappresentazioni. Come "prime istanze" sono stati finanziati soggetti che non hanno certo bisogno di agevolazioni sui minimi, riconducibili come sono a "nomi" e a quote di mercato, a scapito di soggetti "nuovi" che non sono under 35.

L'eccessivo numero dei parametri ha "anestetizzato" la valutazione artistica; il "valore punto" si è rivelato troppo "assoluto"; la suddivisione in sotto-insiemi (condizionata dalla dotazione finanziaria assegnata) non è stata in grado di esprimere le differenze fra soggetti dello stesso settore.

Ma sono soprattutto due i punti negativi che preoccupano di più.

Si sono ridotti gli spazi di circuitazione e le possibilità di collaborazioni produttive per tanto teatro indipendente, perché qualche under 35 e la "formale" multidisciplinarietà non riesce a compensare l'appesantimento di lacci, laccetti e laccioli.

Si è cancellato dalla normativa statale il valore politico e culturale della "responsabilità pubblica" di quei teatri che sono amministrati e controllati dalla Repubblica (nel senso dell'art.114 della Costituzione), mentre contestualmente nascono i Teatri Nazionali!

Se fossi nel ruolo di Ninni Cutaia, e per fortuna non lo sono, chiederei al Ministro di approvare la Legge quadro sullo spettacolo dal vivo e scriverei norme applicative chiare, semplici, leggere, che riconoscano la libertà artistica dentro le regole gestionali. Entro il 2017.

Jurij Ferrini (attore, regista, direttore Progetto Urt)

L'invenzione del mostruoso algoritmo nato per Decreto Ministeriale dell'1 luglio 2014 - che ha mandato in crisi molti matematici a cui ho chiesto di spiegarmelo - in realtà funziona abbastanza bene.

Ma al di là del tentativo di un sistema più logico e algebrico, il vero punto critico, l'epicentro del sisma che ha travolto il teatro italiano è stato ridurre la Commissione Prosa a soli cinque membri: un paio di immancabili



li politici, due intellettuali e una organizzatrice. Cinque persone sono più malleabili, più inclini all'unanimità e soprattutto sono più gestibili dall'amministrazione ossia dal Direttore Generale del Dipartimento in persona, l'uomo solo al comando, che piace tanto a noi altri italiani. E infatti la seduta più difficile, quella in cui sono state discusse 125 istanze delle compagnie di giro, quella dell'ultimo girone dei dannati, quella da cui se si era respinti si veniva buttati fuori con vergogna dal riconoscimento ministeriale e senza appello... è durata 6 ore e 15 minuti compreso il pranzo, la pipì e i saluti. In meno di 3 minuti a progetto si è svolto quello che è stato definito «l'attento e scrupoloso esame delle istanze pervenute» e si sono assegnati ben 11 punti su ogni scheda. In circa 40 casi la somma ha dato sempre la stessa cifra... cioè 9, sfidando ogni legge matematica del calcolo delle probabilità. È come tirare i dadi contro il muro e fare per 40 volte il doppio sei.

La verità è che si sono accorti che non c'erano soldi per tutti e che quel 30% di decisione in mano non a un computer ma a degli esseri umani, doveva essere la mannaia con la quale fare qualche taglio ai più deboli che percepivano la stessa esatta manciata di spiccioli da 18/20 anni e che – essendosi creati un pubblico e una storia in qualche caso prestigiosa – sarebbero cresciuti con i risultati del famigerato algoritmo e sarebbero costati troppo. Per dare a queste compagnie tutti i soldi che

il mostro algebrico indicava, occorreva togliere ad altri a cui si era già assegnato, altri che hanno dipendenti fissi...come fare?

Ecco che allora si spiega l'oscura legge matematica delle probabilità che ti permette di ottenere sempre 9 sommando su ogni scheda 11 numeri. Basta partire dal risultato utile per essere esclusi - ossia il 9 - e dividerlo a cazzo in 11 parti.

Quello che vorrei è che questa vergognosa Commissione e il suo Direttore si scusassero pubblicamente con il mondo teatrale, dimettendosi con disonore una volta per tutte. E che la prossima Commissione Prosa fosse composta da un gruppo numeroso di persone, difficilmente omologabili e in grado di esprimersi e votare per davvero. Sarebbe poi straordinario che fra loro vi fosse anche qualcuno che sul palcoscenico qualche volta ci è salito; e non che si occupa di teatro solo perché lo ha studiato al Dams e ha letto dei libri sull'argomento.

Fabrizio Grifasi (direttore della Fondazione Romaeuropa)

Il Decreto 1 luglio 2014 rappresenta il primo organico e sostanziale intervento sullo spettacolo del vivo da molti anni ed è naturale che il suo impatto, soprattutto nel primo anno di applicazione, debba essere monitorato per correggere eventuali distorsioni. Nello specifico dei Festival, essi in Italia e in Europa hanno assunto negli ultimi trent'anni una rile-

vanza particolare nell'ambito della produzione artistica, dimostrando in molti casi di essere i veri luoghi di sperimentazione di una programmazione coraggiosa e aperta al nuovo, attenta allo sviluppo di nuovi pubblici e ai fenomeni artistici esteri, capaci di costruire reti e sistemi virtuosi di collaborazione su base nazionale e internazionale. Inoltre, molti Festival sono i luoghi naturali in cui la multidisciplinarietà – finalmente recepita in modo strutturale nel Decreto – si è imposta come paradigma necessario per rappresentare gli artisti del contemporaneo, nella pluralità dei generi che interpretano, superando inutili categorizzazioni alla progettualità autoriale. Per queste ragioni, ho trovato particolarmente significativo per i Festival, che nei criteri di valutazione sia della qualità indicizzata che della qualità artistica, si individuino chiaramente come centrali i fenomeni del programma artistico e degli artisti ospitati, dell'innovatività e del rischio culturale, della multidisciplinarietà (anche se nella domanda gli spettacoli vanno ancora inseriti nelle categorie classiche), dei rapporti con le scuole e le università, degli interventi di educazione e promozione presso il pubblico e i giovani, delle strategie di comunicazione, della partecipazione a reti nazionali e internazionali, dell'impiego di giovani artisti e tecnici, dell'incentivare le reti artistiche e operative sia nell'ambito di progetti cofinanziati dall'UE che con coproduzioni nazionali e internazionali. Resta aperta la questione dei pesi numerici che gli algoritmi ministeriali hanno dedicato a ciascuno di questi fenomeni (alcuni dei quali, come comunicazione e promozione, potrebbero essere inseriti nella qualità indicizzata piuttosto che in quella artistica) e sicuramente su questo aspetto sarebbe opportuno intervenire per valorizzare ulteriormente gli elementi sopra indicati e riequilibrare i punteggi assegnati alle diverse voci in sede di qualità artistica e indicizzata.

Alcuni punti critici dovrebbero essere affrontati rapidamente e in particolare, sarebbe utile inserire una voce diretta nel Fus per le attività multidisciplinari. È necessario, inoltre, intervenire sui criteri di calcolo sull'ampliamento del pubblico (ai quali viene attribuito il maggior punteggio nella qualità indicizzata), anche in relazione alle attività di *audience development* e formazione del pubblico non soggette a emissione di biglietto Siae, sul rapporto tra progetto triennale e programma annuale con i suoi aggiustamenti e sco-

stamenti possibili, sull'ospitalità di compagnie straniere e italiane costituite e con una propria agibilità e per le quali non è semplice rendicontare il lavoro degli under 35 senza un'assunzione diretta, sul fatto che la rendicontazione da presentare entro il 31 maggio preveda il saldo di tutti costi ammissibili per la stessa data, il che risulta complicato per i problemi di liquidità comuni a quasi tutti i Festival e alle altre strutture dello spettacolo dal vivo. (testo raccolto da Matteo Antonaci)

Marco Martinelli (regista, drammaturgo, direttore artistico del Teatro delle Albe)

Tra i limiti e gli aspetti criticabili di questa Riforma, c'è un punto che trovo totalmente assurdo e assai dannoso in prospettiva futura, ovvero il muro che dividerà i Teatri Nazionali e i Tric da una parte, i Centri di produzione e le compagnie dall'altra. Questo muro sancisce l'impossibilità di coprodurre spettacoli insieme: la legge prevede infatti che i Nazionali possano allearsi e coprodurre soltanto con i Tric, che i Centri lo possano fare solo con le compagnie. È come una divisione tra serie A e serie B: o meglio, per stare alle metafore majakovskiane di *Mistero buffo*, tra Puri e Impuri. Vediamone le possibili conseguenze. Se un Teatro Nazionale intendesse coprodurre lo spettacolo di una compagnia emergente, ma anche di una già affermata, non potrebbe farlo se non assumendo e scritturando alcuni singoli artisti di quella compagnia. La compagnia in questione, vedendo la possibilità di produrre un proprio lavoro a condizioni migliori, magari accetterebbe, ma rinunciando così alla propria identità di gruppo, accettando di dividersi e trasformarsi in semplici "scritturati". Cosa c'è di male in questo? C'è che va a scalfire la ragione fondante dell'essere compagnia: essere produttori in proprio, padroni del proprio lavoro, del proprio "tempo". Non è evidente allora, dietro a questa norma miope, il rischio, grande soprattutto per i più giovani, che la necessità di "prestar lavoro" alle istituzioni teatrali li possa portare a sradicarsi dalle formazioni d'origine in cui stanno maturando una poetica?

Altro esempio, l'impossibilità di coprodurre dei Teatri Nazionali e dei Tric con i Centri. Ma perché? Per l'aberrante principio che i "gros-si" se la intendano solo con i "gros-si"? Anche qui dovrebbe sussistere, secondo la legge, la prassi della "scrittura" dei singoli e della rinuncia al proprio *nomen* collettivo. E se un "gros-

so" preferisce allearsi produttivamente con un "meno grosso", o addirittura con un "piccolo"? Uso "gros-si" e "piccoli" sapendo bene che sono categorie che in arte non hanno pertinenza, ma pare che i criteri di fondo con i quali è stata malpensata la Riforma siano principalmente "quantitativi", forse perché si è puntato sui numeri e le economie e non su "modelli di teatro d'arte", come ha scritto Elio De Capitani in un'inchiesta promossa da Renato Palazzi su delteatro.it.

E allora, visto che non ci sono i termini, credo, né i tempi, per ripensare l'intera legge, è almeno possibile scardinare quell'articolo-muraglia? In fondo, un segnale positivo è arrivato proprio "dall'alto" negli ultimi mesi: il ruolo di funzionario-chiave del Teatro italiano è stato assunto da quel Ninni Cutaia che ha dimostrato di essere un baluardo d'intelligenza istituzionale su cui il teatro indipendente può contare: perché non potrebbe essere lui, insieme al ministro Franceschini, il primo destinatario di un appello volto a ripristinare una più che necessaria libertà di manovra?

Motus/Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande

«Imprese di produzione di teatro di innovazione nell'ambito della sperimentazione»: questa la definizione ministeriale per quelle che informalmente chiamiamo "compagnie di ricerca"; distinzioni che nel resto d'Europa non sono mai esistite. Sorgono altri confini che tendono a isolare in maniera ancor più anacronistica le compagnie indipendenti da un sistema teatrale comunque inaridito. Ci troviamo a nuotare destreggiandoci fra approdi (e derive) in Festival *low-budget*, ma di conquistata credibilità internazionale e tenaci spazi indipendenti. I Centri di produzione, che dovrebbero essere i nostri veri referenti, essendo spesso diretti da compagnie non ci considerano appetibili perché, non gestendo un teatro o un festival, non offriamo nulla in cambio. Scriviamo dall'arido punto di vista del "mercato" ma l'analisi dello stato di fatto conduce inevitabilmente al fulcro del problema, perché di fondo "l'esclusione" dalle dinamiche del teatro *made in Italy*, deriva dalle nostre scelte drammaturgiche. Motus è ospite - e coprodotto - da grandi festival internazionali e teatri europei e in Italia si trova marginalizzato da una vera interdizione legislativa. Abbiamo in cantiere importanti coproduzioni internazionali, ma richiedere la partecipazione di un Teatro Nazionale è impossibile (art. 10 comma 1): dovremmo sciogliere Motus

e diventare registi "scritturati". Questa *impasse* non implica mortificare uno dei cardini del nostro teatro, che si è rinnovato a partire dagli anni '80 proprio con i gruppi indipendenti? Perché rendere più problematica l'ibridazione fra le "fortezze vuote" nazionali e la vitalità di compagnie che lavorano sul contemporaneo e sperimentano nuovi - e meno dispendiosi - modelli produttivi?

E perché il Ministero non si sbilancia nella promozione del lavoro internazionale delle compagnie? Sebbene si sia alzata la percentuale delle repliche valide all'estero, non vengono ancora riconosciute quelle extra UE, nonostante vengano versati contributi. Sarebbe auspicabile rivedere per intero la politica di promozione estera della cultura italiana che passa anche attraverso gli Istituti Italiani di Cultura, che investono gli esigui fondi perlopiù nella riproposizione di un'immagine nazionale legata ai *cliché*. È come se lo "stato d'urgenza", con le sue leggi che bloccano la circolazione di esseri umani e idee - che ci sta fortemente preoccupando in quest'ultimo periodo - abbia già da tempo instillato la sua ottica autarchica e protezionistica nella nostra stessa politica culturale. Con l'anarchico Paul Godman, ribadiamo di sentirci «delusi ma non rassegnati». Riteniamo che nonostante il "Sistema", e di riflesso anche i Premi della critica ufficiale, continuino a confermare il confermato - ciò che è Stabile in tutti i sensi - la scelta di affrontare certi temi con radicalità e una buona dose di coraggio, provochi riconoscimenti da fronti inattesi. Siamo molto *disappointed*, ma non abbiamo la minima intenzione di addeguarci. Più che chiudere le finestre e aspettare che passi la tempesta, sarebbe meglio aprire tutte le porte e farsi attraversare dal vento. Forse così la fortezza vuota imploderà su se stessa, soffocata dai suoi stessi algoritmi. (testo raccolto da Laura Bevione)

Andrée Ruth Shammah (regista e direttrice del Teatro Franco Parenti di Milano)

Sette sono, a mio avviso, i punti su cui è necessario intervenire.

A) Disgiungere la valutazione artistica dagli altri profili valutativi e anteporla al confronto con i dati quantitativi, sì da garantire una valutazione esclusivamente sul progetto presentato, senza trasformarla in strumento di compensazione *ex post*. In generale, potrebbe essere utile ri-determinare le percentuali di valutazione artistica e di dimensione quantitativa/



qualità indicizzata, in modo che vi sia un corretto equilibrio fra impresa e arte.

B) Riassorbire la qualità indicizzata nelle altre due categorie, riconducendone i punti qualificanti alla dimensione quantitativa. Nello specifico dei Nazionali e dei Tric, mantenendo l'impiego di giovani artisti e tecnici e la capacità di reperire risorse pubbliche e non. Relativamente al parametro "ampliamento del pubblico", sarebbe importante ragionare sul mantenimento delle attuali quote, per evitare di cadere nella logica irrealistica di una espansione illimitata della base degli spettatori. Più in generale, è fondamentale valutare il dato in una prospettiva triennale, così da evitare penalizzazioni anno su anno rispetto a un dato non interpretabile in termini esclusivamente numerici.

C) Introdurre la valutazione a consuntivo, con clausola di salvaguardia al 70% dell'assegnazione dell'anno precedente, oltre che un sistema di limitazione dei disavanzi a preventivo che non vada oltre il 10-15%, mettendo fine alla tentazione di presentare dati sovradimensionati e permettendo una valutazione di merito sull'effettivo "realizzato".

D) Eliminare la lettera b) del comma 1 articolo 9 che vieta i "minimi garantiti", che sono importanti strumenti di flessibilità contrattuale.

E) Valutare la revisione della lettera f) degli articoli 11 e 12 riguardanti gli spettacoli di "ricerca", in quanto la definizione risulta nominalistica e di difficile interpretazione.

F) Riguardo alla lettera b) comma 2 dell'articolo

12, sarebbe auspicabile una riformulazione della norma, sia nel limite del numero di regie del direttore (magari non una sola) sia nella prescrizione del numero/percentuale minima di prestazioni di altri registi. In particolare, l'interpretazione esplicitata nelle Faq, che vieta di presentare le nuove produzioni del regista/direttore in sede e in tournée nella stessa annualità, non solo risulta avulsa dal contesto, ma mina la sostenibilità delle produzioni (che non possono sfruttare né il tradizionale "rodaggio" nei circuiti provinciali, né il rientro economico prodotto dalle tournée senza aspettare il riallestimento nell'anno successivo). Altro punto rilevante è la possibilità di presentare in sede, oltre che in tournée, le riprese di allestimenti passati (eventualmente limitandone il numero). G) Rivedere le tempistiche e le modalità di rendicontazione (quietanze di pagamento) che risultano poco compatibili con le reali capacità degli enti, oltre che valutare la possibilità di mantenere le percentuali attuali sugli anticipi erogabili (max 80%).

Serena Sinigaglia (regista e direttrice artistica di Atir)

1. Nelle intenzioni di questa legge, più che nella sua attuazione pratica, mi pare di intravedere almeno tre criteri che trovo condivisibili e necessari: la trasparenza, la sintesi, il merito. Questi tre criteri cercano di superare la dittatura del principio di "storicità" che ha rallentato e spesso impedito un vero e sano cambiamento nel teatro italiano. Certo ci vo-

le tempo, tenacia, passione ma, se si riuscisse a perseguirli, farebbero del bene a tutto il teatro italiano e soprattutto al suo pubblico.

2. Nel passare dal concetto alla pratica mi pare evidente, per quanto sia presto per dirlo, che si è persa la spinta riformatrice che faceva ben sperare. Ci sono assegnazioni dubbie, che fanno pensare all'antico e inscalfibile criterio clientelare italiano. Si continua a dare molto a pochi e poco a molti, senza fare veramente (e con coraggio) ordine e selezione. C'è una sopravvalutazione dei dati quantitativi, rispetto a quelli qualitativi. Non c'è alcun riconoscimento specifico delle "anomalie virtuose". C'è ancora il chiedere tanto, tantissimo, ai soggetti finanziati, in cambio, spesso, di troppo poco (per cui ci si continua a chiedere se il gioco valga la candela). Quanto alla direzione artistica, se prima il rischio era la monarchia gestionale di un regista, adesso si corre il rischio di una monarchia gestionale dell'organizzazione e della struttura (pericolo più grave del primo perché il teatro è fatto da artisti e da grandi personalità artistiche). In ultimo tutta la legge spinge alla stanzialità, inibendo la cultura del "giro". Né vedo traccia di possibili percorsi per snellire strutture e burocrazia, che rallentano e affaticano produzione e creatività.

3. È presto per dirlo, perché all'interno della legge c'erano e ci sono possibilità concrete di miglioramento. Comunque cambierei tutto quello che ho descritto come "criticità". Direzione artistica triennale rinnovabile una sola volta, con bandi pubblici e commissioni di valutazione anch'esse pubbliche. Analisi dettagliata delle "anomalie", al fine di trovare un luogo specifico per esse nella legge. Coraggioso lavoro di cernita e di selezione dei soggetti da finanziare. Tre Teatri Nazionali, uno al Nord, uno al Centro, uno al Sud. Incentivi a compagnie di giro e a possibili percorsi nelle piazze più remote del Bel Paese. Maggiore importanza dei criteri di qualità. Aiuti ed esenzioni fiscali alle strutture. Scelte trasparenti e leggibili. Incentivi alla formazione del pubblico. La tanto suggerita "rete", non deve essere forzata ma accompagnata, si rischia, altrimenti, di creare nuovi colossi che non servono e non costruiscono davvero possibili "economie" sostenibili. Unirsi è un atto che funziona se organico, non per interesse e per convenienza. Temo che il rischio altrimenti sia tutto racchiuso nella nota frase di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi».

Teatro Sotterraneo/Daniele Villa

1. Un punto di forza è sicuramente il riconoscimento stesso dell'esigenza di un ricambio generazionale, del bisogno di dare sostegno e spazio a realtà nuove, nate al di fuori del sistema teatrale e che vivono spesso ai suoi margini – a volte anche per vocazione. Il presupposto è puramente anagrafico perché oggettivo e quindi più facile da focalizzare e più sostenibile politicamente – a noi però piace pensare che dietro la sigla under 35 si cerchi di riconoscere anche una spinta di linguaggi, formati e ricerche che difficilmente trovano spazio nelle stagioni e nelle programmazioni ufficiali e che rappresentano, a nostro avviso, la parte più vitale del sistema teatrale, o quantomeno il suo potenziale futuro. Certo, niente garantisce che un under 35 operi nell'ambito del contemporaneo ma capita spesso che le due caratteristiche coincidano.

2. Se da una parte si riconosce l'istanza generazionale e con essa (anche solo "accidentalmente") l'esigenza di una maggiore apertura ai linguaggi contemporanei, dall'altra non c'è molto che armonizzi il sistema in questo senso: Nazionali e Tric non hanno particolari incentivi a programmare questo tipo di linguaggi, non hanno obblighi di costruire pezzi di stagione votati alla ricerca né tanto meno sono spinti a esporre i loro pubblici a questo tipo di proposta. Si riconoscono i nuovi gruppi, si offre loro uno sconto d'ingresso sui parametri per il primo triennio, si chiede loro di crescere per numero di giornate d'assunzione, giornate recitative e spettatori, ma non si spinge il sistema ufficiale a sostenere questa crescita. Muta Imago, Fibre Parallele, Teatro Sotterraneo e gli altri per il Mibac esistono ma non si dice alla fascia economicamente più forte del sistema teatrale di produrli e/o programmarli. Importante sottolineare che non si tratta di dare garanzie a questi gruppi: le strutture dovrebbero poter scegliere, un gruppo come il nostro deve poter morire perché magari la sua proposta artistica scade e le strutture non lo selezionano, ma dovrebbe anche poter vivere perché la sua proposta regge e il sistema attua un cambiamento inclusivo. Per come è adesso certi gruppi possono resistere nei tre anni di avvio, ma continueranno a lavorare per lo più con la stessa parte del sistema (festival, residenze, centri di produzione, stagione off, "altri percorsi") che rappresenta sì la parte più vitale, alla quale siamo fieri di appartenere e dalla quale non

vorremmo mai distaccarci, ma anche – oggettivamente – la parte economicamente più fragile. E alla fine dei tre anni? Non sarebbe una sconfitta per tutti se nessuno dei nuovi entrati arrivasse al 4° anno?

3. Armonizzare i livelli. Non dare solo incentivi agli under 35 per un crescita individuale sganciata dalla capacità di accoglimento del sistema. Il messaggio dovrebbe essere: 1) voi "giovani gruppi" dovete crescere, assumere collaboratori, sviluppare formati più importanti, confrontarvi con pubblici diversi e con una progettualità più articolata; 2) voi, Tric,

Nazionali e quant'altro, dovete investire buona parte delle vostre risorse nel preparare i vostri pubblici a linguaggi inediti, nel mettere a confronto la vostra prassi produttiva con energie, urgenze e poetiche nuove. Ci sembra che la seconda parte del messaggio, quantomeno, non sia espressa in modo chiaro, basti pensare alla forte stanzialità prevista per le produzioni di Tric e Nazionali – gli spettacoli devono per lo più girare sul territorio di riferimento – che nega la vocazione di giro delle compagnie italiane, in particolare di quelle che operano nella ricerca. ★

Vengo anch'io? No, tu no! Il futuro del Premio Scenario, escluso dal Fus

Il Premio Scenario è stato escluso dai contributi ministeriali per un vizio formale che, secondo l'interpretazione dell'Ufficio Attività di Teatro, ne ha pregiudicato l'ammissibilità. Le ragioni dell'esclusione meritano una riflessione sulle contraddizioni che investono una delle zone più dinamiche del sistema teatrale italiano. Le incongruenze riscontrate, ovvero la doppia istanza (essendo l'Associazione Scenario formata da soci percettori di contributi) e la cumulabilità del contributo, se ipotizzabili sul piano formale, non trovano riscontro nella realtà dei fatti, in quanto:

- L'Associazione Scenario è un soggetto giuridico autonomo, e i suoi soci non intervengono nelle attività dell'Associazione con contributi Fus, né Scenario eroga contributo derivante dal Fus ai propri associati.
- Gli impegni economici relativi al Premio Scenario non sono oggetto di rendicontazione ai fini del contributo Fus singolarmente percepito dai soci, che non incorrono pertanto nella cumulabilità dei contributi.
- Il contributo Fus di Scenario è relativo alle sole attività poste in essere dall'Associazione.

Il Premio Scenario non è un semplice concorso: svolge un ruolo di monitoraggio e sostegno delle giovani generazioni che, in 28 anni, ha coinvolto circa 18 mila artisti, tecnici e organizzatori, ai quali il Premio ha dedicato anche un importante lavoro statistico. Senza il Premio il teatro italiano non avrebbe conosciuto la maggior parte degli artisti del panorama della ricerca, nell'assenza di progetti analoghi di enti pubblici. Il ruolo unico è stato possibile grazie al coinvolgimento di soggetti associati che hanno investito sul progetto, non ricevendo contributi da esso ma lavorando a titolo volontario. Chiudere l'esperienza significherebbe inoltre privare l'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica di un percorso condiviso, che sollecita i giovani artisti a misurarsi con l'impegno civile e la memoria.

L'Associazione Scenario ha impostato un dialogo costruttivo con la Direzione Generale dello Spettacolo del Mibact, al fine di trovare una soluzione che assicuri il sostegno meritato, senza mettere in discussione la formula associativa esistente e fondante. Ma le soluzioni prospettate sembrano andare in direzioni diverse, che toglierebbero all'Associazione la titolarità del progetto.

Al di là del caso specifico, la vicenda rivela contraddizioni e opacità degli articoli del Decreto finalizzati alla promozione e al ricambio generazionale. Gli unici articoli ai quali si applica un vincolo numerico, riducendo a 15 i soggetti riconosciuti (erano 60). Quello che emerge, proprio perché ascrivibile a "vizio di forma" e non a valutazione di merito, è la censura delle iniziative dal basso, partecipate e autorganizzate, in grado di convogliare risorse istituzionali, ma solidamente poggiate sullo zoccolo duro dell'esperienza e del lavoro. I giovani artisti avranno meno possibilità di emergere, coerentemente, in questo caso, con un sistema sempre meno in grado di accoglierli. **Cristina Valenti**





Pupazzi e figure, maestri indiscussi di dialogo e di pace

Parlano le lingue del mondo gli spettacoli di Arrivano dal Mare!, quarantenne festival che premia Iran, Israele e Palestina, mentre, a Incanti, Giappone e Polonia, Germania e Indonesia si incontrano in progetti che contaminano forme e stili lontani.

di Mario Bianchi

Due i festival che nel nostro autunno teatrale hanno illuminato il cielo del teatro di figura italiano: Arrivano dal Mare e Incanti.

Dal 15 al 20 settembre 2015 le città di Gambettola, Cervia, Cesena, Gatteo, Longiano e Montiano sono state lo scenario della quarantesima edizione di **Arrivano dal Mare!** Un traguardo importante, 40 anni, che ha avuto inizio nella storica sede di Cervia, con la deposizione di una targa commemorativa, in occasione dell'anniversario e che ha avuto il suo centro operativo a Gambettola, la nuova sede ospitale del Festival. Arrivano dal Mare! ha da quest'anno un nuovo assetto organizzativo con l'arrivo della compagnia Teatro del

Drago/Famiglia d'Arte Monticelli, che ne ha rilevato il marchio, affiancandosi allo storico direttore artistico Stefano Giunchi, coadiuvato da Roberta Colombo.

Giustamente questa edizione di Arrivano dal Mare! passerà alla storia per il significativo incontro tra diverse culture, spesso in guerra tra loro, che si è concretizzato con l'assegnazione del premio "La Sirena d'Oro" a tre festival di assoluta rilevanza internazionale: Mobarak Puppet Festival (Tehran, Iran); International Puppet Festival of Jerusalem (Israele); Palestinian Puppet Festival (Gerusalemme, Palestina). Una scelta che ha evidenziato il ruolo determinante del festival per la diffusione del teatro di figura, una tipologia di

teatro capace di superare qualsiasi divisione politica e culturale. E ciò lo hanno dimostrato anche gli spettacoli più significativi presenti nella programmazione del festival, provenienti dai Paesi premiati: *La Leggenda di Chelem*, dell'israeliano Train Theatre, costruito con la carta, come un grande libro che narra le vicende della città di Chelem; *Arash*, dell'iraniano Apple Tree, dove, invece, era la pietra a raccontare le gesta dell'eroe dello *Shahnameh (Libro dei Re)*, che col tiro del suo d'arco disegnò i confini del proprio Paese; infine il palestinese El-Hakawati Theatre con *Marzuk*, spettacolo realizzato su un grande tavolo rotondo, per narrare la storia di un bambino, la cui vita è oppressa fra muri, rife-

rimento manifesto alla condizione del popolo di Palestina.

Sul fronte italiano di grande emozione è stato l'incontro nella baracca tra maestro e allievo avvenuto in due spettacoli di burattini: *Pulcinella e Zampalesta nella terra dei fuochi*, con Gaspare Nasuto e Angelo Gallo, e *Le disgrazie di Fagiolino* con Romano Danielli e Mattia Zecchi. Il primo mescola sapientemente e con grazia due tradizioni burattinesche, parlando di contemporaneità in modo non retorico. Nel secondo, l'interscambio generazionale ci ha fatto gustare sino in fondo due pezzi da antologia riscritti da Danielli: le scene di gelosia tra Pulonia-Desdemona e Sandrone-Otello e l'ammaestramento di Fagiolino che insegna a Sandrone come si bastona.

Dal 6 al 12 ottobre a Torino si è svolta invece la ventiduesima edizione di **Incanti**, il Festival organizzato da Controluce Teatro d'Ombre, che porta in Italia alcune delle esperienze più significative del teatro di figura internazionale. PIP 2015, il progetto didattico produttivo del Festival, *Flotsam Blues*, affidato al giapponese Nori Sawa, ha coinvolto un gruppo di lavoro di teatranti polacchi e italiani. Nori Sawa ha anche presentato, all'interno delle sette giornate del Festival, un'antologia dei suoi pezzi più riusciti, dal titolo *Kaguya: Bamboo Princess and Other Pièces*.

Tra gli spettacoli più rappresentativi abbiamo visto l'olandese Ulrike Quade che ha messo in scena, con la coreografa Nicole Beutler, l'esemplare vicenda di *Antigone*, dove il carattere dei personaggi scaturisce dal gioco tra i tre manipolatori (Hillary Blake Firestone, Michele Rizzo, Cat Smits, anche attori e danzatori) e le marionette create dal giapponese Watanabe Kazunori nella tradizionale tecnica del teatro Bunraku. La fusione di corpi e pupazzi racconta la tragedia di Antigone e riesce a trasportarla nella contemporaneità anche grazie a un tessuto sonoro appropriato e significativo.

Con un composito gioco di teatro d'ombre, narrazione e tradizionali filastrocche, invece, Ayşe Selen e Şehsuvar Aktaş, dei turchi Tiyatrotem raccontano, in *Mutual Dreams*, la storia di Ubu, l'immortale e strampalato personaggio creato da Alfred Jarry.

Infine abbiamo visto *Senlima-Journey with no limits*, nell'ambito del Progetto PAB# Berlino, spettacolo frutto della cooperazione di Hochschule Ernst Busch-Dipartimento di Te-

atro di Figura e Goethe Institut del Sud Est Asia con Retrofuturisten di Berlino e Papermoon Puppet Theatre di Yogyakarta, la storia di un vecchio che vive nascosto dal mondo in un grande grattacielo (una vera scatola delle meraviglie che lo spettatore percepisce attraverso un uso molto particolare delle immagini) in compagnia del suo unico amico, un piccolo uccello. Uno spettacolo poetico sulla vita e sull'importanza della memo-

ria, con, in scena, un cospicuo numero di animatori tedeschi e indonesiani che mette in relazione significativamente le mitologie, le tecniche del teatro di figura, ma non solo, in modo inventivo, nel solco della tradizione di due Paesi così diversi e distanti tra loro, ma uniti nel costruire uno spettacolo veramente immaginifico. ★

In apertura, *La leggenda di Chelem*; nel box, *Abbracci*.

MANTOVA

Festival Segni d'Infanzia: dieci anni di magie, per il pubblico dei piccoli

Nel segno del pipistrello, Segni d'Infanzia, dal 28 ottobre al 1 novembre, ha festeggiato i suoi primi dieci anni con più di 250 eventi, ospitati in più di 30 location di Mantova. Il Festival di teatro ragazzi diretto da Cristina Cazzola, anche quest'anno ha ospitato diversi spettacoli di grande rilevanza, a cominciare da **H+G**. Scritto da Alessandro Serra di Teatro Persona, prodotto da Accademia Perduta, lo spettacolo vede in scena attori portatori di handicap dell'Accademia Arte della Diversità (guidata dal regista e autore Antonio Viganò). Essi si muovono (con l' incisiva presenza di Chiara Michelini) in modo fortemente espressivo, in stretta vicinanza allo sguardo del pubblico. Tutto lo spettacolo, davvero speciale, agisce in sottrazione, con pochissimi ma significanti elementi di scena. Tutto il resto è affidato alle povere ma efficacissime armi del teatro che rendono espliciti, in maniera profonda e originale, tutti i messaggi della fiaba.

Il cavaliere inesistente, la nuova creazione di Gioco Vita, narra con il teatro d'ombre l'omonimo capolavoro di Italo Calvino. Il pubblico, attraverso le lettere di un libro scritto da una falsa monaca, che all'inizio un grande schermo riverbera sulla platea, si trova coinvolto, con la regia di Fabrizio Montecchi e guidato da Valeria Barreca e Tiziano Ferrari, in battaglie, schermaglie amorose, luoghi fantastici, cavalieri, castelli, un mondo fiabesco che ci parla di noi stessi, come in tutte le grandi opere che si rispettano, avendo come protagonista un cavaliere che non esiste e che forse solo un'ombra può rappresentare. Ecco poi **Verso casa**, di Teatro Distinto, dove Alessandro Nosotti impersona, in modo assolutamente originale, due teneri e comici vecchietti in guerra. I nostri protagonisti, contrassegnati da maschere che di volta in volta assumono fisionomie e sentimenti diversi, diventeranno più che amici, a causa dei loro due cani Bobby e Fuffy. Utilizzando in modo inventivo le risorse del teatro degli oggetti, l'interprete conduce un gioco visivo tenero e ironico di squisita fattura.

Abbracci, del Teatro del Telaio, mettendo in scena due simpaticissimi panda, è una bella riflessione sul potere dei sentimenti, ben proposta dal regista Angelo Facchetti, una piccola educazione sentimentale che utilizza la catalogazione ragionata dell'abbraccio, dove i bambini ben si riconoscono. Insieme con il bel gioco espressivo tra danza e teatro di figura di **Opera a stracci**, dei Cantieri Koreja, segnaliamo infine anche due spettacoli stranieri, assai piacevoli e significativi nella loro diversità: **Tripula** degli spagnoli Freres Farres, un vera e propria esperienza vissuta dai bambini su un pallone aerostatico, costruita con ironia e intelligenza, e **Soupe nuage noire** dei portoghesi di Companhia Caótica. Uno spettacolo, questo, senza teatro, ma dove paradossalmente è proprio il teatro a trionfare, regalando, soprattutto attraverso le immagini e la musica, nel soffio dei ricordi, il vero senso della vita, presente nel tempo che passa e nel valore degli affetti. **Mario Bianchi**



Addio a Luca De Filippo custode della tradizione eduardiana

Ha salutato il pubblico con il sorriso un po' stupito del suo personaggio, dopo una carriera all'insegna del magistero eduardiano, ma capace di misurarsi anche con le riscritture di Moscato e con le invenzioni di Salemme.

di Giulio Baffi



Luca De Filippo è uscito di scena in punta di piedi, dopo aver salutato gli spettatori che, al Teatro Augusteo di Napoli, lo applaudivano, regista e protagonista di *Non ti pago!*, commedia d'incattiviti umori che suo padre Eduardo aveva scritto in anni lontani. Il giorno prima aveva salutato gli amici, gli studiosi, il pubblico che riempiva la Sala dei Baroni al Maschio Angioino, venuti al convegno che la Fondazione Eduardo De Filippo da lui diretta aveva organizzato per parlare dei "ragazzi a rischio" e di cosa rimaneva ancora di possibile da fare applicando la legge che Eduardo aveva voluto per questi giovanissimi ai quali la società italiana sembra troppo disattenta. Ha salutato i ventotto giovani attori della sua Scuola di Teatro, appena nata in seno al Teatro Stabile Nazionale di Napoli. Li aveva scelti uno per uno, in lunghe giornate di provini. Senza stancarsi, felice di questa nuova avventura che significava per lui dedicarsi a "giovani colleghi" da accompagnare per mano verso il palcoscenico.

È uscito di scena salutandolo il pubblico con il sorriso compiaciuto e un po' stupito del suo personaggio. Dietro il sipario una smorfia per

il dolore alla schiena che da qualche giorno lo affliggeva. Un po' di riposo sembrava indispensabile. Ha chiesto all'amico Gianfelice Imparato di sostituirlo in scena per un paio di settimane. Giusto il tempo necessario per non fermare la Compagnia e dare requie al malanno improvviso.

In scena Luca De Filippo non è più salito, travolto dal male rapidissimo che non gli ha dato scampo e il suo sorriso si è spento lasciandoci come stupiti. Così il teatro ha fermato per un momento l'applauso e le lacrime, molti hanno fermato il sorriso che per anni ha trovato spazio, appuntamento atteso e mai eluso, sul volto e nel cuore dei suoi spettatori. Una vita in palcoscenico, è il caso di dirlo. Da quando, bambino, fu il Peppiniello di *Miseria e nobiltà* al fianco del padre. Come avviene da sempre in tante "famiglie d'arte" del teatro. Le fotografie ci restituiscono la memoria di quello spettacolo, e il sorriso orgoglioso del bambino già attore. Una scelta di vita, lieta e inconsueta, che si fece decisa più avanti negli anni, quando, col nome di Luca Della Porta, fu Pulcinella dai toni eleganti, quasi aristocratico, guadagnandosi il suo primo applauso da attore e la fiducia di suo padre rigoroso

ed esigente. Poi una fila di spettacoli lunga come il suo tempo, uno studio mai abbandonato per crescere attore sicuro e di originale sapere. Perché se c'è stato chi si è voluto fermare alle incancellabili "somialtanze", altri hanno saputo cogliere le differenze, psicologiche e teatrali, dei suoi personaggi, cresciuti nel lungo tirocinio al fianco del padre e poi nelle tante prove d'attore che la sua curiosità gli ha suggerito negli ultimi trent'anni di duro lavoro di capocomico, in cui ha prodotto e messo in scena titoli come *La casa al mare*, *Tuttosà e Chebestia*, *L'esibizionista*, *L'amante*, *Il suicida*, *Aspettando Godot*. È stato suo il gioco di personaggi in cui misurare divertimento e indagine attenta, nel *Don Giovanni* scritto per lui da Vincenzo Salemme, nel bellissimo *Tartufo* di Molière riscritto da Enzo Moscato, nel gioco vorticoso de *La palla al piede* di Feydeau, ne *La dodicesima notte* di Shakespeare. Curioso di teatro del suo tempo, fedele amministratore e interprete del gran patrimonio del teatro di Eduardo. Un corpus di commedie, questo, che Luca De Filippo non ha voluto tenere in suo geloso possesso ma, anzi, ha dato a molti, facendole rappresentare a tantissime compagnie di "teatro amatoriale" e a famosi o sconosciuti attori e registi. Consentendo così un lavoro di rilettura critica del teatro di Eduardo che altrimenti sarebbe stata impossibile. Per lui invece la scelta di essere l'interprete di una fedele ortodossia creativa. Ma come pochi è stato attento ai progetti delle tante, possibili messinscene, soprattutto di quelle di giovani attori e registi per cui è stato prodigo di incoraggiamento, attenzione, consigli seguendone con curiosità ed entusiasmo il lavoro.

Generoso, certo, fino al punto di donare il suo bellissimo Teatro San Ferdinando alla città di Napoli, di affidare il patrimonio di scritti e di archivio appartenuto a suo padre alla Biblioteca Nazionale di Napoli perché fosse consultato e studiato da molti. La Fondazione Eduardo De Filippo e la Scuola di Teatro dello Stabile Nazionale sono state le due "imprese" a cui si è dedicato con entusiasmo. E sono stati per loro gli ultimi appuntamenti "politici" della sua vita. ★

Gabriele Ferzetti, un attore capace di scegliere

Si segnalò subito, fin da giovanissimo negli anni dell'Accademia d'Arte Drammatica, per quell'eleganza dietro alla quale erano dapprima nascosti, e poi via via svelati, tutti i lati dei personaggi che interpretava, a partire dagli aspetti più propriamente psicologici. Un'eleganza che vestiva tanta sostanza è stato appunto il tratto che ha caratterizzato il lavoro d'attore di Gabriele Ferzetti, scomparso il 2 dicembre scorso a Roma, dove era nato esattamente 90 anni fa. Notissimo per le sue interpretazioni cinematografiche, Ferzetti è stato impegnato anche sul versante del teatro di qualità. La sua carriera cominciò all'Eliseo con Luchino Visconti, che lo scelse, alla fine del 1948, per interpretare un ruolo da protagonista in *Rosalinda o come vi piace* di Shakespeare. Successivamente passò a recitare con la compagnia di Guido Salvini, in cui si confrontò con un repertorio di grande raffinatezza e insieme pop, attraverso scelte che passavano da Annibal Caro a Maxwell Anderson, fino alla *Detective story* di Sidney Kingsley. Con questa formazione, nei primi anni '50 Ferzetti tornò anche all'amato Shakespeare, nell'occasione quello di *Romeo e Giulietta*. Lavorò anche con Mario Ferrero ne



La professione della signora Warren di Shaw nel 1958, ma fu soprattutto, in anni più tardi, con Mario Missiroli che instaurò un'abbastanza lunga e assai fruttuosa collaborazione. Regista e attore lavorarono infatti insieme dal 1976 al 1982, mettendo in scena originali spettacoli, capaci di lasciare un segno significativo nella storia della scena italiana di quegli anni. Tra di essi vanno ricordati *Vestire gli ignudi* di Pirandello, la versione teatrale di *Delitto e castigo* di Dostoevskij e il *Musik* di Wedekind. Praticamente lo stesso discorso può essere fatto per la successiva collaborazione con un altro regista innovatore come Antonio Calenda, con il quale Ferzetti lavorò nella prima parte degli anni '90, segnalandosi per le suggestive interpretazioni in almeno due spettacoli, *Le rose del lago* di Brusati e *Danza di morte* di Strindberg. Non si può parlare dunque di apparizioni sporadiche di Gabriele Ferzetti a teatro, ma al contrario di scelte artistiche di spessore, all'interno di una lunghissima carriera cominciata nel cinema nel 1942 (e fino al 2010), che ha visto l'attore romano collaborare con Michelangelo Antonioni, Sergio Leone, Liliana Cavani, Mario Soldati, Elio Petri e Mauro Bolognini, solo per citare alcuni registi che l'hanno diretto. Nel 1995 apparve anche nei panni del Doge di Venezia nell'*Othello* che Oliver Parker trasse dalla tragedia di Shakespeare, film che ebbe per protagonisti Laurence Fishburne e Kenneth Branagh. *Pierfrancesco Giannangeli*

Si spegne la voce di Nando Gazzolo

Nando è svanito dal mondo dello spettacolo come la cartina arrotolata che avvolgeva ogni amaretto di Saronno decollava, incendiata, dal tavolo dell'infanzia carosella della mia generazione. Gazzolo, savonese, classe 1928, fu tra i Sixties e i Seventies, the Voice of Amaretto di Saronno nel relativo commercial teatrino della pubblicità televisiva più tenera del mondo, quella della Rai, met-



tendo la sua classe al servizio dei leggendari sceneggiati (da *Capitan Fracassa*, 1958, *La cittadella*, 1964, e *La fiera della vanità*, 1967, tutti diretti da Anton Giulio Majano, a *Sherlock Holmes*, 1968, *I Buddenbrook*, 1971, fino all'ultimo *Casa Famiglia 2*, 2003), in un unico processo di sprovvincializzazione italiana. Nando Gazzolo, in 87 anni di vita d'attore, entra a far parte della Nazionale teleteatrale azzurra, una squadra ora celeste che declina una formazione imbattibile: lui, Alberto Lupo, Anna Maria Guarnieri e Laura Efrikian, Carlo Hintermann e Adriana Asti. Che formazione! Con Nando Gazzolo, attore sempre in serie A, dal debutto al fianco di Gandusio in *Antonio e Cleopatra* diretto da Renzo Ricci (1951), all'*Amleto* di Squarzina e Gassman (lui era Orazio), all'ultima sua presenza sulle scene nel 2007 ne *Il burbero benefico* di Goldoni, per non parlare dell'intensa attività di doppiatore che diede voce (e vita) ai personaggi di David Niven, Michael Caine, Frank Sinatra, Yul Brynner, Marlon Brando, Robert Duvall, Donald Sutherland, Laurence Olivier, Clint Eastwood e tanti altri. Fino all'Amaretto di un salotto di Saronno decantato da una dizione esemplare che offriva a ogni italiano l'opportunità di un sorso di Vanity Fair. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Fedra, vittima del *furor* in un mondo senza dei



FEDRA, da *Phaedra* di Seneca. Adattamento e regia di Andrea De Rosa. Scene e costumi di Simone Mannino. Luci di Pasquale Mari. Suono di GUP Alcaro. Con Laura Marinoni, Luca Lazzareschi, Anna Coppola, Fabrizio Falco, Tamara Balducci. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Teatro Stabile di TORINO-Teatro Nazionale.

IN TOURNÉE

Consapevole della difficoltà di una messa in scena filologica della tragedia classica, vanificata dall'impossibilità di una finale catarsi, il regista "filosofo" Andrea De Rosa inserisce la propria *Fedra* - che contamina il testo seneciano con estratti dall'*Ippolito* di Euripide e dalle *Lettere* di Seneca stesso - in una cornice didascalica ed ermeneutica, incarnata dalla figura di Afrodite-Venere. Costei, Anna Coppola avvolta in un completo maschile di velluto rosso, scarmigliata e tutt'altro che "fatale", è il presunto *deus ex-machina* della vicenda ma anche coro - cinico e ghignante, solo apparentemente simpatetico - e portavoce del regista allorché ricorda al pubblico che non esistono più dei ma soltanto uomini, responsabili in tutto delle proprie azioni. La vicenda di Fedra, vittima del *furor* che la spinge a bramare l'algido figliastro Ippolito, diviene una sorta di paradigma dell'incapacità degli

esseri umani di sottomettere istinti e brame alla razionalità e a quelle limitazioni indispensabili alla convivenza. Così i momenti-chiave della tragedia avvengono all'interno di un cubo di plexiglass trasparente che occupa il centro del palcoscenico, mentre su un lato, in proscenio, c'è lo sgabello di Afrodite fronteggiato da vari microfoni; e, sull'altro, aste sormontate da maschere in gesso prive di lineamenti, dietro le quali si celano Teseo, prigioniero nell'Ade e, dopo la sua orrenda morte, Ippolito. La struttura centrale, invece, pare una sorta di gabbia per cavie, un luogo dove si sperimenta la capacità degli uomini a resistere a se stessi. Tutt'altro che scientifica è, tuttavia, la regia, che richiede interpretazioni dai toni spesso esasperati - ben rese dall'intero cast, adeguatamente forsennato, spietato, dolente - amplificando il *pathos* con una colonna sonora angosciata, con quello schizzo di sangue che, nel finale, sporca un lato della struttura in plexiglass e con le membra distaccate di Ippolito raccolte in un cassetto di plastica e il torso issato su sottili aste di acciaio. È la deriva dell'uomo in preda ai propri istinti, dimentico delle responsabilità che il tramonto degli dei ha issato sulle sue spalle. *Laura Bevione*

Maria, donna e madre senza aura di santità

IL TESTAMENTO DI MARIA, di Colm Tóibín. Traduzione e adattamento di Marco Tullio Giordana e Marco Perisse. Regia di Marco Tullio Giordana. Scene, costumi, luci di Gianni Carluccio. Con Michela Cescon. Prod. Teatro Stabile di TORINO-Teatro Nazionale - Teatro Stabile del Veneto-Teatro Nazionale, PADOVA - Zachar Produzioni, TORINO.

IN TOURNÉE

Una Maria privata della sua ortodossa aura di santità, che pare avere rinunciato all'ascesa al cielo - o forse no - e trascorre gli ultimi anni della propria vita tormentandosi poiché incapace di comprendere le scelte del proprio figlio, descritto come uno spostato che ama frequentare compagnie poco raccomandabili. Questa donna è la protagonista del breve romanzo di uno dei maggiori scrittori irlandesi contemporanei da cui la coppia Giordana/Cescon ha tratto un monologo in realtà piuttosto asettico, sensazione acuita dal ragglante candore della scenografia. Un ambiente spoglio, al centro un semplice tavolo e due sedie di legno, sullo sfondo tre arcate che, nella seconda parte, diventeranno logge illuminate da fasci di luce. Luci che, didascalicamente, segnalano i contrastanti stati d'animo della protagonista, interpretata con generosa dedizione da una Michela Cescon bianco vestita, non sempre convincente. La donna ripercorre vari episodi evangelici - la resurrezione di Lazzaro, il miracolo delle nozze di Cana - raccontandoli da una prospettiva sghemba e inconsueta, di una madre che non riconosce più il proprio figlio, i cui atteggiamenti suscitano in lei frustrazione e fino rabbia. La medesima che accompagna, poi, la rievocazione dell'arresto e della crocifissione. Una narrazione interrotta a tratti da riferimenti alla fuga di Maria da Gerusalemme a Efeso. E proprio da questa città, probabilmente a distanza di molti anni dalla morte e presunta - Maria non sembra crederci - resurrezione del figlio, la donna, invecchiata e affaticata, recupera i propri ricordi. Un costante rivivere il passato finalizzato a rintracciare il movente profondo del sacrificio del figlio. Una Maria estranea al divino e alle sue logiche, certo più umana; eppure la desacralizzazione del personaggio tentata da Giordana e Cescon non interroga né emoziona: una certa farraginosità del testo, un gelo che neppure la rabbiosa indignazione che anima a tratti la donna riesce a scaldare. *Laura Bevione*

L'Arpagone espressionista dell'Avaro di Ferrini

L'AVARO, di Molière. Traduzione di Sara Prencipe. Regia di Jurij Ferrini. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Alessio Rosati. Luci di Lamberto Pirrone. Con Jurij Ferrini, Matteo Baiardi, Sara Drago, Raffaele Musella, Gloria Restuccia, Fabrizio Careddu, Elena Aimone, Angelo Tronca, Michele Schiano di Cola, Daniele Marmi, Vittorio Camarota, Rebecca Rossetti. Prod. Teatro Stabile di TORINO-Teatro Nazionale.

Una figura uscita da un quadro espressionista ovvero un pronipote dello jettatore di tanti film di Totò: la bombetta e gli occhiali scuri dalla montatura tonda di metallo, l'abito nero vistosamente sgualcito. L'Arpagone di Jurij Ferrini oscilla fra livida satira sociale e genuina, ma non meno pungente, comicità, in accordo con l'intera messinscena che, com'è nell'intelligente e vitale cifra dell'artista piemontese, sa esaltare, con disinvoltata e professionale arguzia, la modernità dei cosiddetti classici del teatro. In una sorta di salotto il cui monocromatico grigio amplifica decrepitezza e desolazione - in primo luogo morali - si susseguono gli incontri, i complotti, i disguidi della commedia, fino a quella agnizione finale, la cui inverosimiglianza gli stessi attori non esitano a sottolineare. Ciò che davvero interessa a Ferrini, d'altronde, è proprio estrarre da quelle oramai sclerotizzate convenzioni teatrali il succo vitale che definisce la modernità di Molière e che, in questo caso, corrisponde alla granitica egemonia del denaro nel dettare scelte riguardanti i privati cittadini - il matrimonio dei figli per Arpagone - ma, soprattutto, della comunità internazionale tutta. Ecco dunque gli *entr-acte* a interrompere brevemente la vicenda, spettrali danze macabre che alludono esplicitamente a contemporanee crisi economiche ovvero eclatanti sperequazioni destinate a deflagrare in conflitti dagli esiti quanto mai incerti. Ma ecco, ancora, l'irresistibile comicità di situazioni e personaggi, risate che, nondimeno, lasciano l'amaro in bocca per la tragica credibilità della loro apparente inverosimiglianza. Il facile macchietismo cede il posto a un ritratto a tutto

tondo di una realtà, purtroppo tuttora familiare, dominata da egoismo e avidità: una meritoria capacità che il giovane e generoso cast condivide con Ferrini, autore di un'ulteriore ed efficace prova di un talento che soltanto la Commissione ministeriale non ha saputo riconoscere, negando ogni finanziamento all'attore/regista. *Laura Bevione*

È nella Torino di oggi l'Albergo di Feydeau

L'ALBERGO DEL LIBERO SCAMBIO, di Georges Feydeau. Traduzione e adattamento di Davide Carnevali. Regia di Marco Lorenzi. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Erika Carretta. Luci di Francesco dell'Elba. Musiche di Elio Carretta. Con Alessandro Bruni Ocaña, Elio D'Alessandro, Barbara Mazzi, Federico Manfredi, Beatrice Vecchione, Christian Di Filippo, Silvia Giulia Mendola, Alba Maria Porto. Prod. Fondazione Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Gli allestimenti di fine Ottocento e inizio Novecento dell'*Albergo del libero scambio*, esempio magistrale di commedia degli equivoci, avevano l'irripetibile vantaggio, rispetto a oggi, di essere sconvenientemente attuali. Con la speranza di ricreare quell'effetto destabilizzante anche sullo spettatore odierno, Marco Lorenzi ha fatto la scelta registica e drammaturgica di adattare la commedia alla nostra società, grazie al delicato lavoro di traduzione e riscrittura del testo di Davide Carnevali. La commedia non si svolge più a Parigi ma a Torino, in un appartamento moderno, minimale, arredato con mobili di design. La scenografia di Nicolas Bovey non prevede cambi: a piacere questo spazio impersonale può essere uno studio, un salotto, un hotel, ormai luoghi intercambiabili. I personaggi, ricalcati su quelli originari, sono i prodotti di una borghesia annoiata, ossessionata dal materialismo e dalle frivolezze. Caricature di uomini deboli, maldestri, succubi di donne apparentemente emancipate ma capricciose e psicolabili, entrambi cristallizzati in matrimoni infelici dietro vetrine di apparenze e ipocrisie. Il sesso, ricercato per noia, per frustrazione, per voraci-

tà, è il motore dell'azione. Tutti i personaggi si ritrovano in circostanze casuali dando il via al noto intreccio caotico di equivoci e gag al limite dell'assurdo, di grande ilarità. La recitazione è concitata, confusionaria e rumorosa, gli attori devono sostenere un'azione che corre a ritmi frenetici. Gli eventi sembrerebbero finalizzati a rompere qualche equilibrio, a smuovere le coscienze, ma invece emerge il tema dell'immutabilità della borghesia - dell'odierna, come di quella di Feydeau - che si autocompiace di vivere «chiusa in una scatola». Difficile valutare se questo adattamento ha sortito l'effetto sperato, ma si tratta di una scelta che Marco Lorenzi ha fatto sapientemente. D'altronde se in teatro non si sperimenta si corre il rischio di cadere proprio nella trappola dell'immobilismo. *Francesca Carosso*

Cechov, vite mancate tra fallimenti e utopie

TRE SORELLE, di Anton Cechov. Regia di Emiliano Bronzino. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Chiara Donato. Luci di Massimo Violato. Con Alberto Onofrietti, Marcella Favilla, Fiorenza Pieri, Maria Alberta Navello, Maria Laura Palmeri, Stefano Moretti, Orlando Cinque, Riccardo Ripani, Alessandro Meringolo, Graziano Piazza, Vincenzo Paterna, Riccardo De Leo, Gisella Bein. Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa, TORINO.

Dopo aver affrontato tre anni fa *Zio Vanja*, Emiliano Bronzino prosegue il proprio percorso di esplorazione della drammaturgia cechoviana allestendo *Tre sorelle*. Testo che il giovane regista

approccia con una singolare miscela di diligente rispetto della lettera cechoviana e di volontà di rivelare significati non evidenti. Desiderio esplicitato dal rifiuto del naturalismo e della "quarta parete" a favore di una scenografia fortemente simbolica e di frequenti "fughe" al suo esterno. Una sorta di lenzuolo bianco, percorso da pieghe e ondulazioni, punteggiato da arredi essenziali - qualche sedia, una poltrona - e i cui lembi, col susseguirsi dei quattro atti, si ripiegano su se stessi: un bozzolo candido che si richiude, una vita che sceglie di non sbocciare. E, d'altronde, le esistenze delle tre protagoniste - interpretate da Pieri, Navello e Palmeri - così come quelle degli altri personaggi - ognuno, in qualche modo, protagonista, in quanto portatore di personalità e desideri ben delineati - paiono fogli stroppiciati. Vite trascorse senza riuscire a realizzare le proprie aspirazioni, sostenute appena dall'illusione di trasferirsi, un giorno, nell'utopica Mosca, ovvero dall'imperativo del lavoro, unico mezzo per tramutare la stanchezza spirituale in affaticamento del corpo capace di anestetizzare ogni dolore dell'anima. Un sentimento di fallimento, di vite mancate simbolicamente oggettivate dalla scena e pervasivo nell'intera messa in scena che, sottolineando l'ambiguità della dimensione temporale creata da Cechov, suggerisce l'effettiva irrealtà di quanto avviene sul palcoscenico, forse il ricordo, vago e un po' distorto, di una delle tre protagoniste. Ma è appena un suggerimento, ché, correttamente, Bronzino si mantiene fedele al carattere evocativo e piano della scrittura di Cechov, maestro ineguagliato del non detto. *Laura Bevione*



L'Avaro (foto: Andrea Guermani)

Marcido, una nuova casa per il principe Amleto

AMLETONE!, testo e regia di Marco Isidori da Shakespeare. Scene e costumi di Daniela Dal Cin. Luci di Francesco Dell'Elba e Cristian Perria. Con Paolo Oricco, Maria Luisa Abate, Marco Isidori, Stefano Re, Valentina Battistone, Virginia Mossi, Daniel Novoso, Mario Elia, Francesca Rolli. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimoso, TORINO.

Ce l'hanno fatta i Marcido. Dopo trent'anni di onorata carriera finalmente hanno una casa, un teatrino da 70-80 posti (vedi articolo a pag. 10), costruito con amorevole cura e inaugurato lo scorso novembre nella loro Torino con una intrigante, fedele-infedele riscrittura dell'*Amleto* shakespeariano. A firmarla, ma lasciando il ruolo del titolo a un sempre più bravo e duttile Paolo Oricco, è ça va sans dire Marco Isidori, che giustamente presta il suo bizzarro carisma al re-zio Claudio, affiancato dalla regina Gertrude di Maria Luisa Abate, una garanzia. Il resto, come spesso accade negli spettacoli dei Marcido, è partitura corale. Fin dalle prime battute, pronunciate all'unisono da lunghi tubi-magafoni che bucano improvvisamente il sipario. In un'ora e mezza si concentra la tragedia del principe di Danimarca, con il fatidico «essere o non essere» messo come *incipit*, con l'accento posto sull'"essere" a marcare la differenza tra il pallido e biondo Amleto, di nero vestito, e il resto del suo mondo abbigliato con colori sgargianti dominati dal rosso. Essenza contro apparenza. Destrutturazione del linguaggio, tipica della scrittura di Isidori, e dolente ironia per sottolineare la di-

versità di chi non si vuole piegare a compromessi e convenienze. Un po' sacrificata dalle dimensioni esigue del palcoscenico risulta invece la scenografia, che pure non rinuncia a una piccola pedana girevole e a imponenti elementi geometrici di gusto futurista-suprematista, sicuramente destinata a meglio risaltare in spazi più ampi di un'eventuale e auspicata tournée. Perché questo *Amleto* dei Marcido, rispetto a più criptici precedenti loro lavori, si lascia più facilmente leggere, capire e gustare. Con anche dei momenti di struggente poesia come il dialogo tra il principe e Ofelia, sospesi nell'aria a dire quanto poco appartengono al microcosmo gaglioffo di parenti e cortigiani. *Claudia Cannella*

Solenghi è Dandin, cornuto per colpa sua

GEORGE DANDIN, di Molière. Traduzione di Valerio Magrelli. Regia di Massimo Mesciuam. Scene e costumi di Guido Fiorato. Musiche di Andrea Nicolini. Luci di Sandro Sussi. Con Tullio Solenghi, Barbara Moselli, Massimo Cagnina, Maria Basile Scarpetta, Alex Sassatelli, Angela Ciaburri, Gennaro Apicella, Daniele Madeddu. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

Nato nel 1668 come *divertissement* per la Corte di Luigi XIV a Versailles, *George Dandin* è entrato in repertorio quale "commedia di costume" e come tale è allestito da Massimo Mesciuam, che ambienta la vicenda "comica" e paradossale del marito cornuto in un'epoca fuori dalla Storia, grazie a una scenografia "astratta" (edifici allineati in pro-

spettiva) e costumi molto colorati. Si rappresentano due categorie distinte: i nobili decaduti di campagna (la famiglia Sotenville di Angélique) e il mondo di Dandin, contadino arricchito e *parvenu*, grazie al matrimonio di interesse con l'aristocratica figliola. L'inferno patito dall'incauto sposo, è illustrato dal tradimento, dal disprezzo e dalla negazione dell'evidenza dell'adulterio flagrante e continuato. La denuncia della vittima causa addirittura la sua punizione ripetuta da parte dei suoceri, offesi dalla presunzione del loro inferiore. Comici o grotteschi, perfino patetici, i momenti in cui si sommano la beffa e il danno per Dandin, protagonista, secondo questa interpretazione, avvolto nell'incubo quasi kafkiano d'una verità sfuggente e perversa che gli si ritorce contro. Fra coscienza del suo errore e ambizione di scalata sociale, l'eroe fragile ma responsabile recitato da Tullio Solenghi, accentua il lato farsesco con voce innaturale, piagnucolosa e incerta, con una goffa gestualità, forzata in parodia del personaggio, invero ambiguo e complesso. I suoceri sembrano incarnare marionette agite dalle convenienze classiste: apodittico e risibilmente marziale, Massimo Cagnina nel Signor di Sotenville; preoccupata e sdegnosa, la Signora di Maria Basile Scarpetta. Il corteggiatore Clitandre è un vivace e giocoso Alex Sassatelli, in tenuta da pilota sportivo un po' *rétro*. Contadini furbi, pratici (e dialettali), i servi Lubin (Gennaro Apicella) e Claudine (Angela Ciaburri), mentre la giovane sposa ha in Barbara Moselli un'interprete intelligente, bella e sensibile. Finale sospeso in dramma, all'annuncio dell'intenzione suicida di Dandin, disperato (forse) per avidità di denaro, avarizia d'amore. *Gianni Poli*

Tutta colpa di Adolphe

LE PRÉNOM (CENA TRA AMICI), di Matthieu Delaporte e Alexandre de La Patellière. Traduzione di Fausto Paravidino. Regia di Antonio Zattereri. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Sandro Sussi. Con Alessia Giuliani, Alberto Giusta, Davide Lorino, Aldo Ottobrinio, Gisella Szaniszlò. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

Mira all'efficacia comica la regia di Antonio Zattereri in questo *Le Prénom*, ben tradotto da Fausto Paravidino, e in effetti si ride per le battu-

te, gli equivoci e la *suspense*, che ritmano la rappresentazione. Lo scontro nasce dalla rivelazione del nome dell'atteso maschietto, figlio nascituro di Vincent e Anna, che si chiamerà Adolphe, evocatore di un famigerato Adolf. Pierre, il cognato, reagisce indignato e serio, mentre Elisabeth, la sorella di Vincent, serve la cena, attenta anche a Claude, un amico comune. All'arrivo di Anna, il gruppo è in piena tempesta emotiva, fra risentimenti e torti segreti riesumati. Gli equilibri vacillano. Affiora persino il sospetto che Claude, schivo e serio orchestrale (suona il trombone), sia omosessuale. Ma la smentita viene, in una scena sorprendente, dalla scoperta che è l'amante della madre vedova di Elisabeth e Vincent. Sconvolto, questi lo picchia. L'armonia tornerà alla nascita d'una bambina, che riceverà il nome della nonna, Françoise. Aldo Ottobrinio (Narratore all'inizio e nel finale), è un Vincent retto dalla sicurezza del proprio benessere e dei suoi *status symbol*. La sua compagna (Gisella Szaniszlò) si distingue per l'eleganza innata, mentre Elisabeth, un'Alessia Giuliani di premurosa, calda familiarità, chiude con un bilancio sofferto, mirabilmente calibrato, la storia della sua vita, subalterna al marito, il professore universitario, affermato e snob, che Alberto Giusta mostra in tutte le sue fragilità. Appare eccessivo lo sfogo di Vincent, usurpatore dell'affetto materno, contro Claude, reso simpatica vittima da un imperterbabile Davide Lorino. Il divertimento funziona e ciascuno emerge protagonista in dialoghi accesi e serrati. Forse si poteva mitigare, come avevano fatto gli autori adattando la pièce per il cinema, la passionalità degli interpreti, che qui scelgono una comunicazione di penetrante spontaneità e di adesione totale allo spirito giovanile della Compagnia. *Gianni Poli*

Il dolore raggelato del Prometeo di Conte

PROMETEO E DIO, di Emanuele Conte, da Eschilo. Regia di Emanuele Conte. Costumi di Daniela De Blasio. Luci di Tiziano Scali e Matteo Selis. Con Gianmaria Martini, Alessia Pellegrin, Enrico Campanati, Andrea Di Casa, Pietro Fabbri. Prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, GENOVA.



AmletoOne (foto: Michele Tomaiuolo)

Costumi e scene nella drammaturgia di Conte hanno un ruolo sempre decisivo. Questa volta, lasciati alla cura della giovane Daniela De Blasio, originali abiti-sculture sono già racconto, poetico e dark, all'interno di uno spazio altrettanto narrativo e ferale: una griglia-gabbia di tubi innocenti che rende il proscenio una parete di tormenti. Dopo *Antigone* e *Caligola*, questa rilettura di Eschilo è quella che porta a chiudere la trilogia di Conte dedicata al potere e a chi a esso si ribella. Lavorando soprattutto sul rapporto padre-figlio e sul tema portante del testo classico, l'amore per gli esseri umani, si cerca un equilibrio delle parti e dei ruoli con un cast ampio ed eterogeneo. Seppure si arrivi a un'armonizzazione che evita protagonismi, la costruzione offre capsule d'identità che si confrontano e scontrano in modo superficiale senza davvero interagire. Espulsa (senza rimpianti) la rabbia dal testo, resta meno convincente la freddezza che congela il dolore fisico di Prometeo, ancorando il titano di Martini a una fissità fisica (certo penosa) e interpretativa, con scarti di ritrovato *pathos* in alcuni passaggi lirici e visionari intorno alla speranza di riscatto. Travasate dentro la gioventù, nella fisicità e vocalità tormentata e pregnante di Alessia Pellegrino (applaudita a scena aperta), le lacerazioni subite dal corpo e dall'anima non sfiorano il Martini-Prometeo, tutto raziocino senza carne, mentre come un Cristo *ante litteram* vive la crocifissione senza manifestare dolore. Da meravigliose creature, le oceanine vengono compresse in un'unica figura (Andrea Di Casa), più simile a una comare che al mito, morbosamente interessata alle storie dei personaggi, né più né meno che pettegolezzi rionali. Tra tutti il meno scenografico è l'Ermes di Campanati chiamato a una dimensione terrena e commerciale, più manager che dio, molto distante dagli ultraterreni Cratos e Oceano (Pietro Fabbrì) costruiti in modo originale a partire dal costume, ma anche nella cura del movimento e della voce. Invadendo la platea e lavorando sui livelli multipli dello spazio scenico, Conte spiazza sguardo e aspettative creando ricchezza ma restando ancorato a interventi più tecnici che di modifica delle strutture profonde. Comunque godibile. *Laura Santini*

Se l'assurda *Lezione* diventa tragedia vera

LA LEZIONE, di Eugène Ionesco. Traduzione di Gian Renzo Morteo. Regia di Valerio Binasco. Scene di Emanuele Conte. Costumi di Bruno Cereseto e Daniela De Blasio. Luci di Matteo Selis. Con Enrico Campanati, Elena Gigliotti, Franco Ravera. Prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, GENOVA.

L'intelligenza registica di Valerio Binasco si applica a una delle pièce più note di Ionesco per mostrarne la duttilità e la profondità e farne scaturire valenze realistiche finora inedite. Il suo sagace intervento drammaturgico muta il ruolo della Governante in quello di un Maggior-domo. Così la coppia maschile che abita il vecchio appartamento in provincia permette di rappresentare una convivenza monotona, penosamente complice, destinata a compromessi tragici. I due ci appaiono subito interdipendenti. Il Professore (Enrico Campanati) ha un'eleganza sguaiata, lunghi i capelli e la barba, lento, stanco, ingobbito. Il Maggior-domo (Franco Ravera) è sciatto e strascicato, sentenzioso e profetico. L'Allieva (Elena Gigliotti) che viene a lezione per affrontare un improbabile esame di cultura generale, è animata da spontaneità vivace e ingenuità speranzosa. Nel mondo rovesciato di Ionesco, dev'esserci per Binasco una realtà più profonda e autentica, altra rispetto all'assurdità. L'incontro parte da domande banali che si fanno interrogatorio imbarazzante, poi perorazione di principi altisonanti e vuoti. In quel divagare bizzarro, ma coerente, Enrico Campanati costruisce il suo protagonista, fra autocitazione e nevrosi, con furia risentita e slanci risibili. L'Allieva è investita dal suo flusso verbale, violento e insinuante, «pieno di stranezze affascinanti - nota Binasco - e di comicità». Tant'è che davvero le risate non mancano, seguite dagli applausi. Mi pare che la violenza assassina che infine si scatena sulla giovane donna innocente, concluda proprio con un'immagine di realtà attuale l'intuizione scenica alla base della rappresentazione. Con la necessaria, convincente misura la vivono gli attori e in particolare Campanati, autore d'un esercizio di stile strepitoso nell'alternanza vertiginosa di motivazioni e toni, oltre che nell'adesione generosa al disegno complessivo. *Gianni Poli*



GENOVA

L'ossessiva follia di Minetti, strega Pagni e Sciaccaluga

MINETTI, di Thomas Bernhard. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Catherine Rankl. Luci di Sandro Sussi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Eros Pagni, Federica Granata, Marco Avogadro, Nicolò Giacalone, Giovanni Annaloro, Mario Cangiano, Marco De Gaudio, Roxana Doran, Daniela Duchi, Michele Maccaroni, Daniele Madeddu, Sarah Paone, Francesco Russo, Emanuele Vito. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

Un vecchio attore a fine carriera entra in un albergo: vanta un mirabile passato e un fantomatico appuntamento per una nuova produzione del *Re Lear* di Shakespeare. Una scena realistica, con pedante insistenza, è occupata da Pagni-Minetti. Nei panni di un interprete al canto del cigno presenta un'esistenza concettualmente imbalsamata in un interminabile monologo: Pagni è Minetti che si appresta a recitare *Re Lear* di Shakespeare con la maschera di James Ensor. A corollario, alcuni personaggi-ascoltatori privi di battute, più figure ammutolite che silenziosi uditori.

L'idea stessa di ripetitività perde qualsiasi possibilità di trasformazione quando diventa ingombro ingestibile. Il tentativo: gruppetti di giovani attori chiamati a inscenare una "giostra" piuttosto macabra, anche se forse carnevalesca, invadono in fugaci apparizioni la scena, facendosi beffa del protagonista. L'intervento, ripresentato a intervalli cadenzati, diventa ben presto meccanico, nonostante le varianti di costumi e sfondi musicali. La drammaturgia scenica infierisce ulteriormente su monotonia, assenza d'azione e scopo del testo. Certo la follia di Minetti è ossessiva, incastra assillante l'intero monologo nel vicolo cieco di un tragico-patetico da cui emergono solo delusione e rancore. La degenerazione della mente non ha alcun fascino, non offre stravaganze perché, a differenza di quella di Lear, è priva di visionarietà ed è semplicemente acredine.

D'altra parte la scarsa ricerca empatica, che esprime il Minetti di Pagni, rende ancora meno interessante l'attesa del direttore, definito come «un piccolo uomo di provincia» e «un inaffidabile». Il che ci porta lontani anni luce dal mistero di cui era capace *Aspettando Godot*. Troppo lucido e votato alle parole più che all'interpretazione, Pagni non cerca la follia se non tenendosi la testa in piccoli e slacciati momenti. Incatenato da un unico sentimento, la rabbia, l'interprete non dà spazio all'attore-Minetti, mimando di sfuggita Chaplin e Fred Astaire, e costringendo lo sguardo a una staticità che avvolge tutto compresi gli altri 13 interpreti (*tableau vivant?*). Adesione troppo puntuale al testo? Di certo Bernhard diventa un maligno incantesimo che la regia di Sciaccaluga subisce come fosse una maglia inestricabile di catene che si avvolge pesante su se stessa e lì resta. *Laura Santini*

Gli angeli iconoclasti di Generazione Disagio

KARMAFULMINIEN - FIGLI DI PUTTINI, di e con Enrico Pittaluga, Graziano Sirressi, Luca Mammoli. Regia e coautore Riccardo Pippa. Scene di Anna Maddalena Cingi. Costumi di Daniela De Blasio e Anna Maddalena Cingi. Prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, GENOVA:

IN TOURNÉE

Guardano alla sperimentazione drammaturgica di Tim Crouch da *An oak tree in play in progress* agli ibridi che mescolano strutture poetico-tragiche a stili della tv - come nel *Banquo* dell'Accademia degli Artefatti. Giocano su un intrattenimento immediato da *stand up comedy*, su una comicità cinica e scorretta che pesca dal vissuto che li circonda, e che fa anche venire in mente il lavoro di Daniele Timpano - *Zombitudine*, *Ecce Robot!* o *Risorgimento Pop*. Forse forse, buttano un occhio anche all'ormai storica ricerca di Rezza e Mastrella, nel giocare sia con le ambiguità della lingua che con quelle del linguaggio del corpo (anche e spesso nudo). È una drammaturgia neo-nata quella del collettivo Generazione Disagio che sta ancora molto in superficie, galleggiando tra generi, tecniche e motivi ispiratori, e tocca un unico livello di senso e di registro (troppo spesso goliardico). Si ripetono un po' anche i temi: i furbetti, le coppie, la vendetta, l'ingiustizia quotidiana, l'assoluzione. Eppure non si può negare che l'incursione lirica in uno spiritualismo *prêt-à-porter*, la loro scanzonatura, il lavoro con e sul pub-

blico e la carica autoironica e iconoclasta non arrivino a creare una prima forma d'indagine socio-antropologica. Data la determinazione e l'entusiasmo poi, chissà che questo gruppo non riesca a trovare la giusta e imperfetta ricetta per tratteggiare l'avvilente nostro tempo tra "forzuta" leggerezza. *Laura Santini*

Il lavoro e il coraggio di Anna Politkovskaja

DONNA NON RIEDUCABILE, di Stefano Massini. Un progetto di e con Elena Arvigo. Regia di Rosario Tedesco ed Elena Arvigo. Luci di Andrea Basti e Rosario Tedesco. Prod. Elena Arvigo, GENOVA.

IN TOURNÉE

Poche parole. Una manciata di frasi. E subito si viene assorbiti da una narrazione che spinge a un silenzio (quasi) religioso. D'altronde è questa una delle qualità di Stefano Massini, già autore della *Lehman Trilogy* di Ronconi: la scrittura si sviluppa con facilità disarmante. Qualsiasi sia il suo cuore. In questo caso la giornalista Anna Politkovskaja, uccisa nell'ascensore della sua casa il 7 ottobre 2006. Che con le sue inchieste aveva irritato una lista lunga così di politici e organi di potere. *Donna non rieducabile* di Elena Arvigo, ne tratteggia un ritratto corposo, molto appoggiandosi alle parole della stessa Anna. Ai suoi *reportage*. Scelta felice. Sono infatti esempi altissimi di giornalismo. Si guarda in faccia l'orrore: la Cecenia, Groznyj, i soprusi russi, gli attentati, il

Teatro Dubrovka, Beslan. Già, Beslan. Eppure il mondo prosegue uguale, anche dopo aver visto donne piene di esplosivo rincorrere bambini in fuga. Elena Arvigo non ci risparmia nulla. Ma senza infierire. Intensa e precisa, piace anche per alcuni dettagli registici: luci, spazio, misura. E riesce a emozionare evitando il sentimentalismo esasperato. C'è anzi una raffinatezza del gesto (una pudicizia) in questa sua versione del monologo. Tanta umanità. Che conferma l'intensità di un talento messo spesso alla prova da scelte non scontate. Sotto l'icona si scopre così una donna stanca come chiunque dopo una giornata di schifo. Una grande cornice vuota è praticamente l'unico oggetto di scena: una porta sfondata, uno specchio cavo in cui (non) riflettersi. O forse una bara che ci si trascina dietro come Django. Che la morte è dietro l'angolo, ma la verità viene prima della paura. Un lavoro riuscito a più livelli. Da far vedere ai più giovani. Chissà che fra qualche anno non ci sia una nuova nidiata di ottimi giornalisti. *Diego Vincenti*

Generazione cannibale sul ring di Kronoteatro

CANNIBALI, di Fiammetta Carena. Regia di Maurizio Sguotti. Scene e costumi di Francesca Marsella. Luci di Amerigo Anfossi. Musiche di MaNu!. Con Tommaso Bianco e Maurizio Sguotti. Prod. Kronoteatro, ALBENGA (Sv).

Un Vecchio, un Giovane, in uno spazio vuoto, e due poltrone. Sullo sfondo, la luce dei monti boscosi della Sila. Poi, tra i personaggi distanti una generazione, inizia una lotta che dal dialogo passa al corpo a corpo, duro e pericoloso. Momenti di diverse condizioni nei rapporti umani, imposti dalla vita d'ogni giorno: il Padre e il Figlio, già opposti in gusti ed esigenze, sotto il condizionamento della pubblicità e dei *cartoons*. Poi, il lavoro, la scuola, in una famiglia senza la madre. Altri esempi di ricerca del potere, paternalistico e discriminatorio, da parte del padrone verso il dipendente. Torna a tratti il sogno della Sila, fra il licenziamento e il rifiuto di un mutuo bancario al disoccupato. Nuovi incontri, con i medici, da cui si esce sconvolti per la diagnosi tremenda e per l'incertezza delle cure. A casa, il figlio aggredisce



Le donne gelose

il padre, per spillargli denaro. Infine, la scoperta del cancro e il vecchio che finisce in un letto d'ospedale. Estremo contrasto, fra malato e infermiere, con l'implorazione del morente a staccare la macchina. Ma neppure fra la morte imminente e la vita che continua, può esserci accordo. Dramma sui temi capitali, composto di situazioni comuni, si concentra in una vicenda espressiva affidata alla corporeità. La violenza emerge da rare parole, immerse nel silenzio e talvolta abusate, fino allo scontro fisico. Una specie di "cannibalismo" come movente (o destino) reciproco. Bella prova dei due attori, guidata da Maurizio Sguotti che interpreta un Vecchio di risentite sofferenze e sensi di colpa per azioni imperdonabili. Tommaso Bianco è il Giovane, ora succube ora evasivo, comunque teso al futuro con cinismo già ben radicato. *Gianni Poli*

Gelosie e miserie di una Venezia in crisi

LE DONNE GELOSE, di Carlo Goldoni. Regia di Giorgio Sangati. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Claudio De Pace. Con Fausto Cabra, Leonardo De Colle, Federica Fabiani, Elisa Fedrizzi, Ruggiero Franceschini, Sara Lazzaro, Valentina Picello, Paolo Pierobon, Marta Richeldi, Sandra Toffolatti. Prod. Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa, MILANO.

Venezia, 1752. Va in scena la crisi. E le consonanze con l'oggi non sono difficili da trovare. Nel microcosmo claustrofobico di un sestriere, tutto ruota intorno alle vicende di un'unica classe sociale composta da commercianti in difficoltà economiche e dalle rispetti-



Karmafulminien (foto: Luca Riccio)

ve consorti, invelenite dai misteriosi incontri che si svolgono nella casa della giovane e avvenente vedova Lugrezia, dotata di uno spiccato senso degli affari (Sandra Toffolatti, cinica e autorevole). È un mondo livido, dominato dal denaro e dall'incubo di diventare poveri. Tanto da aggrapparsi al gioco d'azzardo nell'illusoria speranza di avere un po' di fortuna, mentre le attività commerciali soffrono e il Carnevale fa da sfondo come irresponsabile desiderio di una festa continua sull'orlo dell'abisso. Mancano persino gli intrighi amorosi. È un Goldoni anomalo, intrigante e fuori dalle convenzioni, per trama e per linguaggio, quello con cui si è dovuto misurare Giorgio Sangati, ereditando *Le donne gelose* dal suo maestro Luca Ronconi, scomparso prima di poterlo mettere in scena. Una patata bollente, insomma. Il rischio era quello di "ronconeggiare" oppure di rimanere impigliato in una diligente forma di "auto-censura" creativa. Si smarca bene dal primo pericolo il giovane regista veneto, anche se la bella scenografia cupa e sghemba di Marco Rossi, con quelle calli soffocanti fatte apposta per spiarsi meglio, sembra riportare a certe atmosfere che sarebbero piaciute al maestro. Fa invece più fatica, pur dimostrando di ben possedere gli strumenti del mestiere, a trovare il coraggio di intervenire sulla drammaturgia e sui tempi. La trama esile avrebbe richiesto poderosa sintesi (3 ore di spettacolo sono davvero troppe) e il bel cast spronato a maggior ritmo, che invece latita lasciandosi sovrastare da una certa monotonia. Da sottolineare però, oltre a quella della Toffolatti, le buone prove di Fausto Cabra, poetico Arlecchino in bianco e nero, dei due "rusteghi" commercianti depressi Boldo e Todero di Paolo Pierobon e Leonardo De Colle, e delle rispettive mogli Giulia e Tonina, alle quali Valentina Picello e Marta Richeldi danno acidi e teneri accenti di gelosia e di mai sopita voglia di vivere.

Claudia Cannella

Tre voci di donne per un solo orrore

CREDOINUNSOLODIO, di Stefano Massini. Regia e interpretazione di Manuela Mandracchia, Sandra Toffolatti e Mariangeles Torres.

Scene di Mauro De Santis. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Claudio De Pace. Musiche di Francesco Santalucia. Prod. Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa, MILANO.

Esistono infiniti modi per raccontare l'orrore. I media hanno scelto quello più facile, immediato: la spettacolarizzazione. Intelligentemente, Stefano Massini ne sceglie un altro: la sua verbalizzazione. La perifrasi di ciò che l'ha generato e poi alimentato. Non già dal punto di vista dell'uno, ma di tutti gli attori coinvolti, i carnefici, le vittime, i testimoni. Prende corpo così questo *Credoinunsolodio*, composto nel 2010. La struttura, è presto detta: uno spettacolo di narrazione aperto, diviso non in uno ma in tre, diversi monologhi. Quello di Shirin Akhras, studentessa palestinese legata alle brigate Al-Qassam e votata al martirio. Quello di Eden Golan, la professoressa di storia ebraica che non vuole cedere all'odio, e che lo scoppio di una bomba rende insicura nelle proprie convinzioni. Quello di Mina Wilkinson, americana trapiantata, che di quella guerra non capisce le ragioni e che tutto vorrebbe, meno che restare. Tre idee, tre visioni che per un po' Massini tiene separate - come separate sono le esistenze di chi le governa -, con intelligenza alternandole. E che poi mescola, una volta giunti sull'anfiteatro dell'orrore, quello che una volta veniva chiamato luogo della catarsi: il bar di Rishon-Lezion a Tel Aviv. Senza, è vero, troppo attardarsi nella descrizione delle dinamiche psicologiche che muovono le tre donne, tanto è lontana, incomprensibile per noi quella mentalità. Ma, piuttosto, puntando sulle forze imperscrutabili, Fato o Caso che dir si voglia, che lega i destini delle persone, spesso costringendole alla rovina, col *plus* di un "coro" - la soldatessa americana - che a quei fatti non sa o non può dare alcuna spiegazione. In forza anche della buona prova della Mandracchia, della Toffolatti e della Torres, ecco, allora, che lo spettacolo recupera il *gap*. Almeno, a livello delle intenzioni, e nonostante la regia - altrimenti didascalica, con quelle concessioni all'incubo, la ricostruzione del bar e delle macerie, la mancanza di un più convincente disegno coreografico - delle tre attrici-interpreti. *Roberto Rizzente*

TEATRO DELL'ELFO

Brecht, il capitalismo è sotto spirito nel *Puntila* di Bruni e Frongia

MR PUNTILA E IL SUO SERVO MATTI, di Bertolt Brecht. Traduzione di Ferdinando Bruni. Regia e scene di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Nando Frigerio. Musiche di Paul Dessau, arrangiate da Matteo de Mojana. Con Ferdinando Bruni, Luciano Scarpa, Ida Marinelli, Elena Russo Arman, Corinna Agustoni, Luca Toracca, Umberto Petranca, Nicola Stravalaci, Matteo De Mojana, Francesca Turrini, Francesco Baldi, Carolina Cametti. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

«L'unico comunismo possibile è quello dei fratelli Marx» diceva Moni Ovadia nella *Ballata di fine millennio*. E, si potrebbe aggiungere che il capitalismo non se la passa molto meglio, bonario da sbronzo e cattivo da sobrio, come il milionario di *Luci della città* di Charlie Chaplin. Cominciamo a sdoganarlo così all'Elfo, il caro e vecchio Brecht, morto sessant'anni fa e ora in odore di celebrazioni, che potrebbero stare allo spettatore come *La corazzata Potëmkin* stava a Fantozzi.

Tra le produzioni *ad hoc* di una certa entità in circolazione o prossime venture (penso alla *Vita di Galileo* di Lavia e all'*Opera da tre soldi* secondo Michieletto), la scelta meno scontata è senz'altro questo *Mr Puntila e il suo servo Matti*, una delle commedie brechtiane in Italia meno rappresentate (si ricordano Tino Buazzelli e Corrado Pani nel 1970, Glauco Mauri e Roberto Sturno nel 1981 e Pino Micol con Giuseppe Cederna nel 1998), che Ferdinando Bruni e Francesco Frongia dirigono a quattro mani, sottolineandone con intelligenza attualità e potenziale comico, senza farsi fregare da ideologismi trinariciuti e ortodossie punitive di messinscena. Insomma, incredibile ma vero, ci si diverte senza rinunciare al messaggio "politico". Che poi, nascosto (ma neanche tanto) dietro quel piglio da commedia popolare - ben sostenuto dalla godibilità delle musiche originali di Paul Dessau arrangiate da Matteo de Mojana - è una pungente allegoria del capitalismo, incarnato da Mr Puntila, Dottor Jeckyll e Mister Hyde del dio denaro in virtù dell'alcol, a cui un formidabile Bruni, panciuto con panciotto, timbro ruvido e movenze goffe, dà le sembianze ambigue di certi signori ricchi e volgari di tanti film americani anni '40.

A tenergli testa è solo il suo *chauffeur* Matti (Luciano Scarpa, ottimo Sganarello/Sancho Panza con coscienza politica), abbastanza scaltro e lucido da capire - morale della favola - che alla fin fine è meglio mollare "entrambi". E, perché no, anche quella corte di nani e ballerine, di cui Puntila si circonda, patetico circo di opportunismi, ipocrisie e corruzione. A comporlo un cast "elfico doc" assai complice, divertito e divertente, con menzione speciale per Ida Marinelli, Umberto Petranca ed Elena Russo Arman.

Claudia Cannella



Mr Puntila e il suo servo Matti (foto: Laila Pozzo)



Generazione Scenario 2015 spaesamenti dall'Europa in crisi

MAD IN EUROPE, di e con Angela Dematté. Regia della compagnia Mad in Europe. Scene e costumi di Ilaria Ariemme. Luci di Marco Grisa. Prod. Mad in Europe, VARESE. **GIANNI**, di e con Caroline Baglioni. Prod. Caroline Baglioni, PERUGIA. **HOMOLOGIA**, di Rocco Manfredi, Riccardo Reina, anche interpreti, e Alessandra Ventrella, anche regista. Prod. DispensaBarzotti, TORINO. **PISCI 'E PARANZA**, progetto e regia di Mario De Masi. Con Andrea Avagliano, Serena Lauro, Fiorenzo Madonna, Rossella Miscino, Luca Sangiovanni. Prod. Mario De Masi, MONTEFREDANE (Av).

Si rinnova la tradizione del debutto milanese, questa volta al Teatro Litta, dei quattro vincitori e segnalati del Premio Scenario 2015, selezionati alla finale svoltasi lo scorso luglio al Festival di Santarcangelo. Quattro studi che hanno ora raggiunto la forma di spettacoli compiuti in seno a quello che, nonostante la cieca esclusione dal contributo ministeriale, è e rimane l'osservatorio privilegiato delle compagnie under 35. Spaesamento e disagio, il doppio e l'altro da sé, la vecchiaia e la malattia, l'emigrazione e l'integrazione, l'interrogarsi della generazione Erasmus sull'identità europea sono i temi ricorrenti non solo dei quattro lavori visti al Litta, ma di tutta l'edizione 2015 del Premio Scenario che, come sempre, ha anche il merito di fotografare ansie e speranze delle giovani generazioni.

Partiamo dal vincitore, *Mad in Europe* di e con Angela Dematté, che sviluppa quello che già nello studio era il delirio linguistico di una donna incinta impazzita, interprete del Parlamento europeo, che si faceva metafora della crisi identitaria del Vecchio Continente. Scrive bene la Dematté, sfodera un sarcasmo davvero sferzante sugli intellettualismi culturali e politici, ma anche (pseudo) religiosi, che hanno contribuito ad affossare l'Europa nascente. Forse destinata all'aborto, come quel bambino che la protagonista porta in grembo. Entrando e uscendo dal personaggio, un po' agito in prima persona e un po' raccontato, la Dematté tende però a perdersi nell'autocompiacimento dei numerosi riferimenti letterari e teatrali, utilizzati in modo volutamente pop e naïf. Il rischio è quello di stuzzicare la complicità soprattutto degli addetti ai lavori e di ripetere meccanismi e trovate, che l'intelligenza dello spunto iniziale non riesce a sostenere del tutto.

Mantiene invece una bella temperatura poetica e dolente *Gianni* (Premio Scenario per Ustica). E quella di Caroline Baglioni rimane una presenza scenica di notevole intensità, anche se, rispetto allo studio, rinuncia alle parti coreografate. Al centro una riflessione sulla memoria individuale e autobiografica, partendo da tre vecchie audiocassette con incisi i pensieri dello zio maniaco-depressivo. Le parole sono in buona parte quelle registrate, e anche quelle pronunciate da lei appartengono a Gianni, che dà fisicamente segno scenico di sé in quelle scarpe maschili e fuori misura che Caroline indossa. Il dubbio è che, per buona parte del lavoro, non sia del tutto chiaro il senso della vicenda. Ma forse bisogna solo avere la pazienza di ascoltare con attenzione il finale, dove una telefonata della polizia per il riconoscimento di un cadavere rivela improvvisamente il suicidio dell'uomo, la presenza di una famiglia e l'attimo in cui il dolore di una perdita entra per la prima volta a far parte della vita di una bambina.

Ma la vera, bella sorpresa è *Homologia* di DispensaBarzotti (segnalazione speciale), una performance senza parole, dove un vecchione con grande maschera fa i conti con la solitudine metropolitana e con il suo doppio, forse immaginario. Colpisce perché il gruppo, giovanissimo, riesce a creare atmosfere oniriche di struggente poesia, utilizzando un artigianato scenico d'altri tempi (le maschere, i pupazzi) e modelli (Beckett, Pinter, Kantor), che mostra di ben possedere, per precisione di gesti e cura del dettaglio, nella direzione di un inedito teatro di figura. Sicuramente da tenere d'occhio.

Infine *Pisci 'e paranza* di Mario De Masi (segnalazione speciale), dove un terzetto di coatti metropolitani e una coppia di sprovveduti provinciali, che hanno perso l'ultimo bus, passano la notte in una stazione tra sbornie, chiacchiere e battibecchi, braccati dalla sorveglianza. Bravi i cinque attori, per ritmi e partiture fisiche *à la* Emma Dante, nel tratteggiare un campionario umano degradato. Peccato che la drammaturgia si limiti a dilatare quel che già aveva mostrato nei venti minuti di studio, senza dare profondità e respiro alle potenziali microstorie di ciascun personaggio. *Claudia Cannella*

Mad in Europe, Gianni, Homologia e Pisci 'e paranza
(foto: Gloria Soverini)

Le Nina's Drag Queens alla prova di Gay e Brecht

DRAGPENNY OPERA, drammaturgia di Lorenzo Piccolo. Regia di Sax Nicosia. Coreografie di Alessio Calciolari. Scene di Nathalie Deana. Costumi di Gianluca Falaschi. Con Alessio Calciolari, Gianluca Di Lauro, Stefano Orlandi, Lorenzo Piccolo, Ulisse Romanò. Prod. Nina's Drag Queens, MILANO.

Nella stagione di celebrazioni brechtiane, le Nina's Drag Queens ci arrivano passando per John Gay. *The Beggar's Opera* diventa così *Dragpenny Opera*, remake ludico ma non troppo che, sulla scia del convincente *Giardino delle ciliegie*, indica nuove possibilità di esplorazione dei classici piegandoli a un interessante corto circuito tra attore e maschera. Mendicanti, puttane, canaglie: il mondo di Gay poi "saccheggiato" da Brecht/Weill nell'*Opera da tre soldi*, è perfetto per le Nina's che saltano oltre le tematiche *gender* per entrare a gamba tesa nel teatro. Via tutti i personaggi maschili, restano quelli femminili, che lo diventano anche quando non lo sarebbero. Sono le donne del bandito Macheath, grande assente che sta per essere impiccato, oggetto d'amore, desiderio, gelosie e tradimenti di tutte: la regina del malaffare Norma Peachum (Lorenzo Piccolo), la capa della polizia Tigra Lockit (Stefano Orlandi), le rispettive figlie Polly (Ulisse Romanò) e Lucy (Alessio Calciolari), la puttana Jenny (Gianluca Di Lauro). Hanno corpi sfrontati che si (tra)vestono davanti al pubblico con parrucche, tacchi e colli di pelliccia, su una scena che richiama il *retropalco* di un teatro sgangherato con camerini a vista prevedendo incursioni in platea sul filo del gioco e dell'emozione impudente. Al *playback* di rigore *drag* con coreografie e scelte musicali tutt'altro che scontate (*Guarda che luna* nella versione di Petra Magoni eseguita sotto il patibolo è un colpo da maestre) alternano interpretazioni live (da citare Stefano Orlandi con *Grande grande*), mentre la drammaturgia di Lorenzo Piccolo cuce parole, citazioni e canzoni, Brecht, Anna Magnani e Monica Vitti. Non più Francesco Micheli, ma Sax Nicosia alla regia, che spinge sull'espressionismo pop concedendosi un doppio finale con *Meraviglioso* di Modugno. Ironico, buffo, con un fondo di malinconia. Non

è uno spettacolo perfetto, questa *Dragpenny Opera* che sconta alcune ingenuità, qualche effetto di troppo e reiterazioni non necessarie, ma sono peccati veniali e aggiustabili. Il punto è un altro: le Nina's sono cresciute e dalla stanza dei giochi *en travesti* sono passate alla sfida del palcoscenico. Usando la maschera *drag* come dispositivo per un'indagine metateatrale tutta da seguire. Continuando a divertirsi, ça va sans dire. Sara Chiappori

Se la Moda e la Morte rivaleggiano con la Storia

LA MODA E LA MORTE, di Magdalena Barile. Regia di Aldo Cassano. Scene di Valentina Tescari. Costumi di Lucia Lapolla. Luci di Giuseppe Sordi. Con Benedetta Cesqui, Natascia Curci, Fabrizio Lombardo, Matthieu Pastore. Prod. Animanera e Crt, MILANO.

Che la Moda e la Morte siano collegate, specie in questi tempi di facile e rovinoso apparire, è un dato sociologico di sicuro interesse. Ma che le due siano sorelle, e figlie della Memoria, è un *plus* di indubbia originalità che giustifica, più del saggio, la trattazione in una pièce. Quando poi, alla famiglia degli Immortali, si aggiunge la Storia, nei panni della nipote viziata che gioca alla Guerra e che tutto fa, meno che studiare, l'idillio creativo raggiunge il suo apice. Primo perché la Barile ha l'intelligenza di calare una serie di concetti altrimenti astratti nei tre personaggi, coi loro tic e molti vizi. Secondo perché il registro è quello della commedia nera, coi lazzi ben assestati, le battute taglienti e gli attori ispirati, con quel po' di grottesco - nelle vesti e nelle posture - che aggiunge pepe e leggerezza alla libera variazione su temi. Presto, tuttavia, l'equilibrio si spezza. L'irruzione di Gavrilo Princip, l'attendatore, nel 1914, dell'arciduca austriaco Francesco Ferdinando, e il suo flirt con la Storia, è sì il necessario (e auspicato) avvenimento di rottura, per sobillare la pièce. Ma che questi, poi, si trasformi nell'Economia, trionfando sulla Morte e generando conflitti suona, francamente, eccessivo. Anche perché dirotta lo spettacolo verso territori scivolosi, persino metafisici. Si parla, allora, di terrorismo, di Medio Oriente, di mercati e della forzata evasione - a suon di sms - che

è nell'oggi. Lascia intravedere rivalità, fino ad allora solo accennate, tra le sorelle, e tra queste e la Storia. Incamerando *cliché*, a tutto discapito delle tenute psicologiche dei personaggi. Si che la pièce, da gustosissimo ritratto familiare qual era, si trasforma in orazione, inconcludente e deficitaria. Fin troppo presente, a nostro avviso, sulle scene nostrane degli ultimi anni. Roberto Rizzente

Giulia Lazzarini, una voce per le vittime di Gorla

GORLA FERMATA GORLA, testo e regia di Renato Sarti. Con Giulia Lazzarini, Federica Fabiani, Matthieu Pastore. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO.

Buon teatro questo teatro della bontà senza buonismo. La luminosa Lazzarini illumina d'immenso talento la scena milanese, insieme agli attori Matthieu Pastore e Federica Fabiani. Carezza questo *memoir* di Sarti la memoria della mia generazione, la generazione dei Miracoli a Milano, dal miracolo economico al miracoloso *taca la bala* del Magico Herrera, la generazione fiorita sulle rovine di Milano Città Aperta, bombardata a tappeto, la generazione ammonita a guardarsi dalle bombe inesplose, talvolta dall'ingannevole forma-giocattolo. Una rievocazione molto milanese del triestino Sarti, sul cui inconscio creativo dev'essere caduta lieve la neve joyciana dei morti dublinesi... Fiocchi di parole che Giulia Lazzarini traduce con i suoi toni inimitabili accompagnati dal Piccolo Gesto Evocativo nel *koinè diàlektos* meneghino, ben coadiuvata dal "bambino scenico" Matthieu e dalla sua "sorellina scenica" Federica Fabiani. Gli spettatori sono avvinti, avvolti, coinvolti nella dolce malinconica malia del recital. Rivissuta anche da chi non l'ha vissuta la tragedia delle vittime della scuola di Gorla, colpita per errore da un ordigno fatale in quel maledetto ottobre del 1944 provocato dal bastardo azzardo fascista (vittime, vittime, non si usi mai più il termine "martiri" che pertiene, *ab origine* e ora più che mai al fanatismo infame), uscimmo a riveder le stelle nel cielo limpido di Milano, tanto lucido quand'è lucido. Fabrizio Sebastian Caleffi

Se Abele vuole morire, ma Caino non ci sta

CAINO ROYALE, regia Rita Pelusio. Drammaturgia di Domenico Ferrari, Alessandro Pozzetti e Rita Pelusio. Scene e costumi di Barbara Petrecca. Luci e musiche di Luca De Marinis. Con Andrea Bochicchio e Giovanni Longhin. Prod. Pem-Habitat Teatrali, MILANO.

IN TOURNÉE

Il titolo è un tocco di genio. Inutile negarlo. Tanto che pare sia stato la scintilla iniziale. Chissà. Che la creatività ha percorsi strani. Trabocca di talento e di entusiasmo questo spettacolo nato nel solco del cabaret. Questione di gusto, di ritmi, di tempi comici. Ma partendo dalla *stand up comedy*, il lavoro si sviluppa con altre ambizioni. E non le nasconde. Lo spunto è semplice ma non banale: Caino si rifiuta di uccidere Abele. Non ne capisce il motivo. È un tontolone che ricorda Pippo ma resiste alle continue provocazioni di un Abele che invece non ne vuole sapere di non essere ammazzato. Di non dare avvio a un'umanità figlia di Caino. Della violenza. E così si rincorrono i quadri scenici, alternando le discussioni fra i due clown, con vari esempi di tristezze contemporanee: fighetti, drogati di lavoro, migranti, celerini. Quest'ultimi protagonisti di uno degli sketch più intensi, al pari di un monologo conclusivo che testimonia la solidità di scrittura, non soltanto comica. Fondamentali nell'aggiungere qualità sul palco gli ottimi Andrea Bochicchio e Giovanni Lon-

ghin, precisi e affiatati come una coppia ben più navigata. Tanto da lanciarsi in momenti di puro teatro-canzone. E convincono, perfino i milanesi vecchia scuola. Forse il limite è quello di non avere il coraggio di prendersi più sul serio, di spezzare il mosaico a sketch, di divenire maggiormente autoriali. Amplificando una riflessione che, pur rimanendo divertita, avrebbe le potenzialità per scuotere ed emozionare. Ma il lavoro è di quelli che fanno la fortuna dei teatri che li ospitano: si ride molto, gioca con caratteri (e maschere) universali, riesce a raccontare il presente strappando un sorriso. Potrebbe diventare un piccolo cult comico. O, semplicemente, una bella vetrina per i talenti coinvolti. Diego Vincenti

Oltre Cechov zio Vanja è uno di noi

BEYOND VANJA, drammaturgia e musiche di Antonello Antinolfi, da Zio Vanja di Anton Cechov. Regia di Francesco Leschiera. Scene e costumi di Francesco Leschiera, Alice Manieri, Chiara Bartali. Luci di Luca Lombardi. Con Sonia Bulgarello, Ettore Di Stasio, Matteo Ippolito, Alessandro Macchi, Giulia Pes. Prod. Teatro del Simposio, MILANO.

Odore d'autunno. Foglie morte sul pavimento che gli spettatori calpestanto sedendo al loro posto. Al centro un tavolo dove si mangia tra piatti di plastica, teiera della nonna e candelieri d'argento. L'ieri e l'oggi. Francesco Leschiera e Antonello Antinolfi hanno ri-



Gorla, fermata Gorla

CRUCIANI ALLA REGIA

Paiato e Scommegna, passo a due nelle solitudini al femminile

DUE DONNE CHE BALLANO, di Josep Maria Benet i Jornet. Traduzione di Pino Tierno. Regia di Veronica Cruciani. Scene di Barbara Bessi. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Paolo Coletta. Con Maria Paiato e Arianna Scommegna. Prod. Centro d'Arte Contemporanea Teatro Carcano, MILANO.

IN TOURNÉE

Magnifiche. Forti, energiche, aggressive, rabbiose, perentorie, impetuose, tenere, infelici. Due attrici fantastiche. Chi vuol sapere che cos'è un'attrice vada a vedere Maria Paiato e Arianna Scommegna in *Due donne che ballano*. C'è, nel modo di affrontare i loro personaggi, un'autenticità, un'immediatezza, una verità di gesti, un'affiatamento, una consonanza di toni nel continuo scontro, una perfezione di ritmi che lascia senza fiato.

A concertare le loro due voci, a guidarle con tempi stringati evitando eccessi o ripetizioni, la regista Veronica Cruciani ha dato all'intero spettacolo misura, sobrietà, intelligenza. Anche l'interno spoglio, essenziale di Barbara Bessi ha contribuito a mettere in evidenza il lavoro della Cruciani e delle due attrici sul testo: a tutte e quattro l'autore dovrebbe fare un monumento. Infatti, il testo di Josep Maria Benet i Jornet non è un capolavoro: è la storia piuttosto scontata di una donna anziana e della sua badante che litigano per tutto il tempo dello spettacolo. Ormai, tra film, romanzi e testi teatrali, sull'argomento c'è un'intera letteratura, nel complesso piuttosto banale.

Due donne che si odiano, si aggrediscono: la vecchia non sopporta la badante (è un classico), la caccia ma è contenta che ritorni e in fondo si accorge che ha bisogno di lei, anche se proclama a gran voce la sua indipendenza, la sua autonomia, la badante a sua volta non sopporta la vecchia per la sua tirannica intolleranza, ma ha bisogno di lei e del lavoro che le offre. Ognuna nasconde sotto la ruvidità, la scontroosità, la selvatichezza, una toccante fragilità. Certo, se non ci fossero quei due mostri di bravura con il loro estro, la loro vitalità, la loro intensità, il testo sarebbe loffio, ripetitivo. Ma a ogni scena c'è qualche nuova invenzione, ci sono sguardi, gesti, toni, sempre inattesi fino alla soluzione finale, che non va rivelata ma che sconvolge e commuove. Sì, due donne che ballano, ma solo alla fine, dopo ininterrotti scontri, in una estrema, toccante, disperata riconciliazione che le porta verso il nulla. **Fausto Malcovati**



Due donne che ballano (foto: Marina Alessi)

pensato *Zio Vanja* di Cechov e sono andati oltre. Appunto, *Oltre Vanja*. Cinque personaggi invece di otto: via man, via la balia, via il professore. Quel che resta regge? Sì, regge. Il professore è lo stesso al centro di tutti i discorsi, di tutti i rapporti. Ma lui non c'è. In fondo è una citazione ambulante, lo si può tradurre in parole scritte, come alla fine del terzo atto: invece di concionare alla famiglia, scrive una lettera che viene letta da Vanja. L'attenzione di Leschiera e Antinolfi si concentra su Vanja, un perdente, un frustrato, un incapace. Uno di noi. Vita grama, nessuna prospettiva, l'eterno tran-tran dell'amministrazione di una tenuta che rende una miseria. Leschiera lavora con gli attori in modo interessante, rovescia molti cliché: Vanja è esasperato ma senza isteria, Sonja è introversa ma senza compiacimento, Astrov è ilare, leggero, infantile senza eccesso, Elena è svagata senza narcisismo. C'è, nella resa dei personaggi, una singolare naturalezza. La vita è così, come la vivono Sonja e Vanja, Astrov ed Elena. C'è intelligenza, semplicità, energia nel lavoro di questi attori, tutti bravissimi. Tranne che nella prima scena del secondo atto (a mio parere troppo agitata, sopra le righe: Elena che al posto del professore parla con il fantasma di Vanja), tutto il resto è calibrato, mai compiaciuto. Un bel passo avanti nel modo di leggere Cechov oggi. **Fausto Malcovati**

Quattro trentenni in cerca d'amore

EIGENGRAU, di Penelope Skinner. Traduzione di Marco Casazza. Regia di Gabriele Di Luca e Bruno Fornasari. Scene e costumi di Erika Garretta. Con Tommaso Amadio, Valeria Barreca, Federica Castellini, Massimiliano Setti. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO - Carrozzeria Orfeo, MANTOVA.

Eigengrau di Penelope Skinner è un testo rapace, fatto apposta per esaltare le doti dei due registi, Gabriele Di Luca (Carrozzeria Orfeo) e Bruno Fornasari (Filodrammatici), in direzione di una messinscena veloce e godibilissima, come nella migliore tradizione anglosassone. Vediamone gli ingredienti. La *location*: contemporanea, la Londra dei nostri tempi. I personaggi: quattro trentenni, nei quali è facile ri-

conoscersi, un pubblicitario in carriera e un venditore di hamburger mezzo fallito, suo compagno all'università; una femminista arrabbiata e una spiantata che crede all'oroscopo, a suo modo spregiudicata. Gli interpreti: Tommaso Amadio e Massimiliano Setti, Valeria Barreca, con alle spalle una robusta esperienza televisiva, e Federica Castellini, artisticamente cresciuta al Piccolo; diversi per esperienza e formazione ma di innegabile, tagliente bravura. Tutto troppo facile, "commerciale", commenterebbero a questo punto i puritani. Perché vanno bene i temi della solitudine, il deficit emozionale che ci attanaglia, va bene la cosiddetta "denuncia sociale", ma le parole, anche quelle devono avere il giusto peso. E poi, i personaggi: scontati, ordinari, stereotipati. *Vero*, tutto vero. Ma è innegabile: il *cocktail* funziona. Le battute filano via lisce, s'azzuffano, s'ingolfano, bene rendendo la confusione, lo squilibrio, l'affanno dei giovani d'oggi. Il cast, pure, ha una sua tenuta, i tempi morti sono azzerrati, la *verve* scorre sotto pelle, palpabile. E la gioia di raccontare, la freschezza che una compagnia giovane ha o dovrebbe avere, quella è tutta autentica: il testo acchiappa, sconvolge e diverte. E nel frattempo, fa anche riflettere. Potrà anche essere etichettato, allora, come "teatro d'evazione", ma è fatto con gusto, passione e consumata abilità. E anche di questo abbiamo bisogno, oggi più che mai. **Roberto Rizzente**

Se arte e politica tradiscono la realtà

IL SOGNO DELL'ARROSTITO, di Alberto Astorri, Rita Frongia, Paola Tintinelli. Con Alberto Astorri e Paola Tintinelli. Scene e suoni di Astorritintinelli. Prod. Astorritintinelli Teatro, SESTO SAN GIOVANNI (Mi) - Officina Teatro, CASERTA - Armunia, CASTIGLIONCELLO (Li) - Ert, MODENA.

IN TOURNÉE

Il sogno dell'arrostito inizia con la resa mimica di un film (il sole è un accendino, una bottiglia d'acqua fa da pioggia, la colonna sonora viene dal cellulare) e termina con la proiezione d'immagini familiari anni '70. Da un lato scorci reali, domestici e consueti (un giardino, un

bambino, una donna, un abbraccio); dall'altro un tentativo di racconto ossia un cortometraggio irrealizzato che diventa un'offerta comica. Nel mezzo lo spettacolo, in cui si sente questa frase: «Occorre scavare la membrana che separa la vita dai discorsi sulla vita». Ecco: *Il sogno dell'arrostito* mette in scena la separazione progressiva avvenuta tra la lingua e la realtà, tra l'atto e l'oggetto di testimonianza, tra la vita - intesa come (r)esistenza quotidiana - e la sua rappresentazione. Come? A destra c'è un sindacalista, a sinistra un'operaia: lui è un comiziante, che fa discorsi usando le parole incagliate di un disco di De André e blatera di sogni e di utopie; lei invece lavora, piegata tra i bagliori della fabbrica; tra di loro uno spazio vuoto, sede d'incontro, di conoscenza e di distacco. I due si osservano, si parlano, si toccano e sembrano coincidere, ma è un'illusione: finiranno lontani, soli e indifferenti l'uno all'altra. In un ambiente semibuio, con pochi oggetti Alberto Astorri e Paola Tintinelli - confermando l'attitudine a un teatro povero di mezzi, ma ricco di senso e di visioni - sono bravi nel farsi segno carnale di una metafora che dice molto degli ultimi cinquant'anni di questo Paese e, se merita una messa a punto la drammaturgia (più fragile nella parte centrale), lo spettacolo racconta comunque bene il tradimento, pratico e ideale, esercitato dall'Arte e dalla Politica nei confronti del reale: che sopravvive lì, stanco ma non domo, in attesa di chi lo rappresenti per davvero. *Alessandro Toppi*

Sandor e Line un amore impossibile

L'INSONNE, da *Ieri* di Agota Kristof. Drammaturgia di Raffaele Rezzonico e Claudio Autelli. Regia di Claudio Autelli. Scene di Maria Paola Di Francesco. Con Alice Conti e Francesco Villano. Prod. Lab121 e Crt, MILANO.

IN TOURNÉE

Agota Kristof ha costruito la propria fama letteraria su alcune costanti narrative che hanno accompagnato la sua produzione: la rimozione e il successivo recupero della memoria individuale e, per estensione, collettiva, il rapporto simbiotico e al contempo conflittuale tra fratelli, la guerra co-

me inevitabile baratro della Storia. Le atmosfere sospese, inquietanti, crudeli della sua prosa vengono trasferite da Claudio Autelli nella drammaturgia de *L'insonne*, curata con Raffaele Rezzonico, e liberamente ispirata al romanzo *Ieri* della scrittrice ungherese. Sandor ha alle spalle un passato doloroso e straziante, rischiarato solo dal ricordo infantile della sorella Line. In una terra che l'accoglie in esilio, l'uomo, anni dopo, ritrova l'ignara congiunta e allaccia con lei una relazione incestuosa e bruciante, che li condurrà a un prevedibile tragico epilogo. La rievocazione della storia, rivissuta in una sorta di delirio, si sviluppa attraverso un'interessante soluzione formale: la scena è circoscritta entro quattro pareti di tulle, all'interno delle quali agiscono gli interpreti (la brava Alice Conti e il meno convincente Francesco Villano). I ricordi infantili e i fatti e misfatti di Sandor e Line vengono così richiamati in vita attraverso un artificio che rimanda alle fascinazioni della fanciullezza: la proiezione suggestiva di ombre di oggetti quotidiani e di corpi umani deformati, che però non vengono portati avanti con coerenza per la durata della pièce e si esauriscono a breve distanza dall'inizio. Lo spettacolo ha in sé potenzialità che meriterebbero di essere ulteriormente sviluppate, oltretutto sotto il profilo visivo anche sotto quello drammaturgico onde risolvere compiutamente e fluidificare alcuni raccordi che, a oggi, risultano nebulosi. *Giulia Morelli*

Sotto il segno di Müller nell'oscuro della storia

C'È UN DIRITTO DELL'UOMO ALLA CODARDIA. OMAGGIO A HEINER MÜLLER, regia di Renzo Martinelli. Drammaturgia di Francesca Garolla. Testi di Francesco Alberici, Stefano Cordella, Héléna Romyantseva, Giulia Tollis. Con Liliana Benini, Cristina Cappelli, Daniela Crasti, Marco De Francesca, Giulia Mancini, Mauro Sole. Prod. Teatro i, MILANO.

Renzo Martinelli, si è aperto a una nuova, più condivisa politica produttiva, con un testo bello, bellissimo, *Germania 3. Spettri sull'uomo morto*, l'ultimo di Heiner Müller, qui riletto,



DANAE FESTIVAL

Miet Warlop e Francesca Pennini tra profezie e nostalgia dell'infanzia

DRAGGING THE BONE, concept, regia, sculture e interpretazione di Miet Warlop. Musiche di Stefaan Van Leuven e Stephen de Waele. Luci di Babette Poncelet. Prod. Latitudes Prod, Lille. **10 MINIBALLETTI**, regia, coreografia e interpretazione di Francesca Pennini. Drammaturgia e luci di Angelo Pedroni e Francesca Pennini. Prod. Le Vie dei Festival, Roma - Collettivo CineticO, Ferrara - Danae Festival, Milano. **DANAE FESTIVAL, MILANO.**

È, ormai, un appuntamento irrinunciabile nella stagione milanese con la danza contemporanea. L'edizione 2015 del Festival Danae, la diciassettesima, non ha deluso le aspettative: di là dai numeri, ha imposto una linea di ricerca chiara, definita e definibile, che trova nella contaminazione fra le arti e nella riflessione identitaria i suoi presupposti.

Due sono, in particolare, gli spettacoli che lo dimostrano. Il primo, *Dragging the bone*, è un assolo, in prima nazionale, dell'artista belga Miet Warlop. L'immaginario è quello più o meno visto nei tanti epigoni della Societas Raffaello Sanzio (una per tutti, Silvia Costa): un universo di gesso, calchi, sculture, microfoni. Tutto nuovo è, tuttavia, l'intento che lo anima: prendendo spunto dal "fegato di Piacenza", un modello bronzeo di fegato di pecora su cui sono incise delle iscrizioni etrusche, l'artista si prodiga in un'ispiratissima e giocosa riflessione sul valore della profezia oggi e, insieme, lo spaesamento cui siamo soggetti, la mancanza di un riferimento certo. Perché tutto, nel mondo di quest'artista tuttofare, è cangiante, illusorio, persino il volto, o il corpo, continuamente camuffato e/o sostenuto da protesi.

Non troppo dissimile è l'altro: *10 miniballetti* di Francesca Pennini. Anch'esso è un assolo, ha a che fare con la danza, ma anche l'arte visiva. E mette, soprattutto, in forma una riflessione pungente e mai peregrina sul rapporto con noi stessi e la memoria, per il tramite di un quaderno, quello della Pennini ragazza, in cui sono annotate delle coreografie inventate e mai eseguite. Il risultato è uno spettacolo multiplo, espanso. Piccole sequenze che non legano, e che insieme fanno a pezzi la sintassi della danza classica. Un regresso *ad libitum*, che nel suo (vano) protendersi in direzione di una sintesi possibile - il corpo oltre le leggi della fisica, l'artista oltre la quarta parete - mostra l'insopprimibile nostalgia tanto di un mondo perduto, quello totalizzante dell'infanzia, quanto di un linguaggio che più non ha una presa fondante sulla realtà. Il tutto veicolato con delicatezza, tatto, poesia e la giusta dose d'ironia, senza mai prendersi troppo sul serio. Come si conviene ai grandi. **Roberto Rizzente**

Dragging the bone (foto: Reinout Hiel).

scomposto e reinventato da un team di quattro drammaturghi e sei attori, tutti neodiplomati. L'operazione è, indubbiamente, ambiziosa - considerando anche il peso specifico dell'originale - tuttavia consente al regista, da un lato di spezzettare la narrazione, giustificando gli alti e i bassi degli autori, e dall'altro di estendere la riflessione all'oggi, facendo del dopoguerra nella Germania dell'Est il pretesto per un più generico riferimento «all'osceno della Storia». All'ombra del grande tedesco ecco, allora, che Renzo Martinelli, con la consueta collaborazione di Francesca Garolla, trasforma il testo in una partitura quasi jazzistica, rizomatica e complessa, in cui tutto, persino la crisi identitaria dei giorni nostri, il narcisismo, le tentazioni dell'oblio, ha diritto di cittadinanza. E il gioco, per un po', funziona: gli attori non sono sempre all'altezza; le parole ben poco hanno da spartire con la potenza visionaria di Müller. Ma tale è l'esperienza e tanti i riferimenti alla Valdocca, che Renzo Martinelli riesce a tamponare le falle, compensando con l'invisibile degli sguardi, la fantasia delle coreografie, il sommerso dei gesti, i silenzi, le altrui deficienze. Un pronto stop, tuttavia, sarebbe stato auspicabile. Lo spettacolo, invece, a un tratto scivola via. Altri spunti, altre idee - che una più ampia trattazione avrebbero meritato - si affollano in successione. Le sequenze si accavallano, s'intrecciano, lievitano, impercettibilmente si dilatano. Fino al finale: bello, sì, ma davvero troppo simile a quelli di un Latella - il Latella de *Il servitore di due padroni*, soprattutto - per apparire convincente. *Roberto Rizzente*

Nel salotto borghese di un Amleto ambizioso

NON CORRERE AMLETO, di Francesca Garolla. Regia di Renzo Martinelli. Luci di Mattia De Pace. Con Milutin Dapcevic ed Elena Ghiaurov. Prod. Teatro i, MILANO.

Esistono tanti, infiniti modi per parlare, oggi, di Amleto. Francesca Garolla, in *Non correre Amleto*, sceglie uno dei più originali: non fa il resoconto della trama quanto del significato. Un pensiero, che dissigilla un mondo, quello della perdita del tragico. Il metodo è quello già visto in altre produzioni del Teatro i: scegliere una storia - in questo caso un ordinario incidente d'auto - e scomporla, moltiplicare gli echi, le voci, i punti di vista a evocazione di una narrazione - o verità, che dir si voglia - impossibile da rappresentare altrimenti. Il contesto, anche, è dei più incoraggianti: quell'universo borghese, una casa, un salotto, tanto caro a Martinelli, che in forza del messaggio viene dissacrato, rivelando le tensioni - sia pure intellettuali - che scorrono sotterranee, le vane pretese di ordinamento e messa in forma del mondo. Si fermano, tuttavia, qui le buone premesse di *Non correre Amleto*. Perché lo spettacolo scivola, presto, in un pantano di massime ed erudizioni fini a se stesse. A cominciare dal testo. Ambizioso, troppo. Non si può parlare della morte senza farne sentire, proprio fisicamente, lo scandalo, scendendo nel dettaglio di una vita vissuta. Non si può descrivere l'assenza, semplicemente, dichiarandola, per giunta con parole roboanti, che pretendono di scardinare le viete conce-

zioni del tempo, indagare il senso (o non senso) dell'essere, persino della morte, con una fitta trama di slogan e/o frasi a effetto. Tantomeno la si può mettere in scena, come fa Martinelli, con compiaciuta pedanteria, costringendo i sia pur bravi attori a una prova fuori dalle righe, grottesca là dove non deve esserlo, gonfiando all'inverosimile le parole - già di per sé altisonanti - della Garolla. Perché il messaggio che passa è quello di un compiaciuto esercizio di stile, solipsistico e persino onanistico, cui manca il confronto con la realtà. Di cui certo il teatro, e men che mai il mondo, ferito - lui sì - dallo scandalo della morte, non ha bisogno. *Roberto Rizzente*

Quando l'arte si arrende alla seduzione del potere

MEPHISTO, regia e drammaturgia di Luca Micheletti, da Klaus Mann. Scene di Csaba Antal. Costumi di Valentina Fariello. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Roberto Bindoni. Con Luca Micheletti, Federica Fracassi, Michele Nani, Lidia Carew, Massimo Scola e (percussioni) Maurizio Felicina. Prod. Ctb-Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

IN TOURNÉE

Mephisto di Luca Micheletti è un viaggio nella seduzione del potere, nell'ambizione dell'arte, nella fame di successo in cui la speranza è bandita, l'abnegazione al trionfo narcisistico dell'io assoluta, la dis-umanità totale. Intrecciando *Mephisto* di Klaus Mann, *Faust* di Goethe, *Doctor Faustus* di Thomas Mann e i molteplici riferimenti al teatro di Frank Wedekind e a *Grosse Szene* di Arthur Schnitzler, Micheletti - ideatore, drammaturgo e regista, oltre che protagonista - racconta la parabola terribile e grottesca di Gustaf Gründgens, cognato di Klaus Mann, malato dell'ambizione dell'artista, e di Lotte, Federica Fracassi, che si presenta nel camerino dell'attore per chiedergli protezione e aiuto. L'intera vicenda vive di un contesto metateatrale ben reso dalle belle scene di Csaba Antal che offrono più di un motivo di stupore. Il camerino, cuccia e alcova di Mephisto, si contrappone alla visione dal palco di un teatro all'italiana, oppure quattro praticabili definiscono la stanza in cui l'attore pratica un sesso masochista con la sua Juliet-

te (Lidia Carew), o ancora una scala sullo sfondo sembra richiamare certe prospettive architettoniche di Escher, in cui ci si muove ritrovandosi sempre nello stesso posto. C'è spazio anche per l'ingresso di un'auto d'epoca in questo *Mephisto*, che alla magniloquenza delle scene intreccia il riso beffardo di una comicità tragica. In tutto ciò Luca Micheletti è sovrano e lo è, con forza e credibilità, anche Federica Fracassi che sa dare alla sua Lotte un'ambiguità e una forza che convincono, fanno sembrare Mephisto un povero illuso e trasformano il grande attore in una marionetta nelle mani di un potere tronfio, pervasivo e che non fa sconti, interpretato da Michele Nani. L'eccesso e l'istrionismo di *Mephisto* danno alla messinscena il dono di non stancare, di immergere lo spettatore in un itinerario nell'inferno di un attore che scende a patti col nazionalsocialismo e con il suo narciso patologico. *Nicola Arrigoni*

La Spoon River pop di Babilonia Teatri

DAVID È MORTO, di Valeria Raimondi ed Enrico Castellani/Babilonia Teatri. Musiche di Cabeki. Con Chiara Bersani, Emiliano Brioschi, Alessio Piazza, Filippo Quezel, Emanuela Villagrossi. Prod. Teatro Stabile del Veneto-Teatro Nazionale, PADOVA - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

La percezione esplicita che si ha di fronte all'ultima proposta di Babilonia Teatri è quella di un dominante "effetto palco" che rende difficile qualsiasi discorso sugli aspetti più teatrali, drammaturgici e scenici, dell'intera rappresentazione. Che pure ci sono, ma non ne costituiscono la ragione portante, che, invece, rimane quella di un teatro da camera visualmente enfatizzato, vocalmente e musicalmente amplificato in uno stile manieristico e pop di sconcertante creatività, dove si mettono insieme, con provocatoria e immaginifica indifferenza, oggetti e pensieri di diversa natura per provare a comporre una nuova e più complessa grammatica dei sentimenti e dei comportamenti umani, e di una lingua di scena in faticosa elaborazione. La sagoma di un neon a forma di cuore sovrasta il palcoscenico e ne definisce il limite



David è morto

PRO & CONTRO

Angélica, folgorata sulla via di Damasco

emotivo e funzionale: tutto è niente, il niente è tutto. Rimane una luce cruda, canzoni cantate per intero come in una Nashville ritrovata. C'è la voce fuori campo di un narratore che si palesa soltanto nel monologo finale, ci sono quattro narratori interni chiamati ciascuno al centro del palcoscenico e in proskenio a raccontare il loro suicidio, la loro incapacità a vivere in questo mondo. David, Iris, Carlo e Cristina sono un gruppo di famiglia: genitori e figli travolti più che dalle rispettive debolezze da una indefinita Apocalisse. Ma dietro le loro singole storie c'è un vuoto storico, sociale e culturale che li mette in balia dei loro stessi discorsi, privi di un contesto che possa dare un senso alle loro scelte, a quei gesti estremi. Forse quelle morti che ci parlano dalle loro tombe sono «cinque epitaffi di una moderna *Spoon River*» (come si legge nel programma di sala) ma potevano essere, con più ambizione progettuale, soggetti attivi di una *Pastorale americana* che in Italia nessuno ha mai scritto. *Giuseppe Liotta*



PRIMA LETTERA DI SAN PAOLO AI CORINZI. CANTATA BWV 4, CHRIST LAG IN TODESBANDEN. OH, CHARLES!, testo, regia, scenografia e costumi di Angélica Liddell. Luci di Carlos Marquerie. Suono di Antonio Navarro. Con Angélica Liddell, Victoria Mariani, Sindo Puche/Ugo Giacomazzi, Sonia Noya, Yaya, Carine Bailod, Emmanuelle Marie Depase, Murielle Tenger, Katia D'Ambrosio, Valentina Guaetta, Morena Sarzo, Dolores Volpato. Prod. Théâtre Vidy-Lausanne e altri 8 partner internazionali. 68° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI AL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA.

Baricco, l'inutile ricerca di un eroe dimenticato

PALAMEDE, L'EROE CANCELLATO, testo e regia di Alessandro Baricco. Scene e luci di Roberto Tarasco. Costumi di Giovanna Buzzi. Musiche di Nicola Tescari. Con Alessandro Baricco, Valeria Solarino, Michele Di Mauro, Paolo Bonato. Prod. Elastica-live & Comunicazione, Bologna. 68° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI AL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA.

Palamede, chi era costui? Non lo sapremo neanche alla fine della serata che non ci dice nulla di più di quel poco che già si sapeva di questo "quasi eroe" ignorato da Omero. Per sottrarre questo personaggio all'ingiusto oblio della Storia, restituirgli una gloria ormai passata, Alessandro Baricco rispolvera antichi testi classici, frammenti da Filostrato, Apollodoro, Ditti Cretese, e soprattutto il testo di Gorgia da Lentini in difesa di Palamede, scritto peraltro più di 500 secoli dopo i fatti narrati. Ma questo nobile tentativo si infrange purtroppo in una narrazione che ha più i ritmi di un racconto televisivo. Due monologhi separati, uno con Michele Di Mauro che ricuce la storia di Palamede, l'altro con Valeria Solarino statua-

Dovremmo stimare gli artisti che non si accomodano nel seggione furbo del consenso e della ripetizione. Dovremmo amare gli artisti che cambiano, che rinunciano ai propri stereotipi e a rendite di posizione. Sicuramente Angélica Liddell è tra questi. Mi è capitato di vederla dare in pasto agli spettatori la sua teatralità irrequieta, urticante e polemica: a Venezia (dover andava in scena con *El año de Ricardo*) non si fermava davanti a nulla, nemmeno davanti alla più disperata pagina di Primo Levi. Mi capita ora di vederla mettere da parte tutto l'acido della sua depressione, la bile nera che l'ha accompagnata per anni, e parlare (a Vicenza, forse agli stessi spettatori) di un suo traguardo spirituale. Di una ricerca nel sacro. Io, che non sono credente, capisco che il suo lavoro è intriso di potente pensiero mistico. Di argomenti, e di ispirazione. Quindi la ammiro a prescindere. A prescindere dallo scalpore premeditato e inutile suscitato a Vicenza dallo spettacolo. Che non è blasfemo: così ha certificato perfino il vescovo. A prescindere dal giudizio estetico che, sullo stesso, si può dare. E che rimane una questione di gusto. Anche piuttosto personale. Come se si potesse decidere se è più estetica la *Venere di Urbino* di Tiziano, che si stende nella piccola orchestra dell'Olimpico, e non per esempio una sensazionalistica opera di Maurizio Cattelan. La presenza scenica di Angélica Liddell è innegabile. Il suo non rientrare nel regime dell'ordinario, pure. La capacità di creare immagini e situazioni che mettono in vibrazione le corde più sensibili degli spettatori è sotto gli occhi di tutti. Qualcuno ha citato e non senza ragioni Artaud. Certo, perché vibrino bisogna che tu le abbia, quelle corde. Ma se in te hai sangue, allora altro sangue, sangue vero, che diventa oggetto di un prelievo, e poi viene sparso, buttato via, su quella scena - spazio, che lo si voglia o no, del sacro, perlomeno del non quotidiano - non può che metterle in vibrazione, le corde. E per farmi dire di sì, questo a me pare sufficiente. *Roberto Canziani*

Non si fa proprio mancare nulla la ragazza terribile del teatro europeo con la sua veste rosso sangue che accende la scena insieme a quel grande manto purpureo steso sul palco dal quale deborda la lunga tela della *Venere di Urbino* di Tiziano. Nel corso delle tante azioni la scena si riempie di elementi eterogenei che danno alla costruzione teatrale una dimensione onirica, surreale, a fronte del deciso taglio realistico dato ad alcune sequenze di sconcertante crudezza, come la vera trasfusione di sangue effettuata a vista, col suo artaudiano getto rosso che scivola su un lenzuolo bianco trasformandolo in laica reliquia. Anche le lunghe lettere che, dice, hanno disparate provenienze: dal film di Bergman *Luci d'inverno*, dalla stessa Angélica Liddell, dalla *Prima lettera di San Paolo ai Corinzi*, dalla cantata di Bach in gloria al Signore e da *Frammenti di un discorso amoroso* di Barthes. La congruità drammaturgica non è più una virtù. Ciascuna di queste missive poteva essere il soggetto di tre pièces differenti; ascoltate tutte insieme danno invece la netta sensazione di una composizione occasionale e poco fluida. Ma è soprattutto sul piano delle immagini e sulla loro ricercata artificiosità che lo spettacolo non convince: perché quel Cristo nudo e dorato? Chi sono quelle donne spogliate con la testa rasata, che si mettono poi in testa delle corna di cervo? La fotografia dell'arresto di Charles Manson vuole significare che il Male verrà sempre sconfitto, o ci vuole dire della sua necessità per raggiungere l'estasi? Di interrogativi irrisolti, del dualismo permanente fra amore sacro ed eresia, asceti mistica e realtà materiale, sincerità e finzione, scaltrezza e ingenuità è fatto il teatro performativo di Angélica Liddell che persegue l'eccesso per raggiungere la santità, quella scenica s'intende, mentre approda a un esito pretenzioso e confuso. *Giuseppe Liotta*

ria interprete dell'autodifesa gorgiana. A fare da cornice a questi brani un'introduzione e una conclusione dette dallo stesso Baricco fuori scena, in prima gradinata, vicino agli spettatori, in cui torna a far riflettere la sua pacata e fascinosa modulazione della voce, ma non ad allontanare la sensazione di una recita chiusa in se stessa, molto divulgativa e poco coinvolgente, dove non accade nulla se non il crollo rumoroso e improvviso, fra il primo e il secondo monologo, delle colonnine di vetro che andavano a costituire un iniziale spazio scenico molto astratto e metafisico. Forse un impegno più "creativo" da parte di Alessandro Baricco, sia sul piano drammaturgico che registico, avrebbe potuto rendere giustizia a un personaggio teatralmente inesistente. *Giuseppe Liotta*

Quando gli angeli volano senz'ali

IL SUONO DELLA CADUTA, regia e scene di Antonio Viganò. Coreografie di Julie Anne Stanzak. Costumi di Tessa Battisti. Con Michele Fiocchi, Anna Traunig, Mathias Dallinger, Maria Magdolna Johannes, Rodrigo Scaggiante, Melanie Goldner, Mattia Peretto e Vasco Mirandola. Prod. Accademia Arte della Diversità, Teatro la Ribalta e Lebenshilfe, BOLZANO.

IN TOURNÉE

Lo spettacolo è finito, il palcoscenico è coperto di petali rossi, mentre i rami di un albero, incombono poeticamente in fondo al palcoscenico. L'attore che, muto, ha guardato quasi dal di fuori lo spettacolo per tutto il tempo, stentatamente, ma con grande forza espressiva, recita «non ha affetti, passioni, non mangia lo stesso cibo, non viene ferito con le stesse armi, non è soggetto agli stessi disastri, non guarisce allo stesso modo, non sente caldo o freddo nelle stesse estati e inverni...». Ma lui, l'attore, non impersona l'ebreo Shylock del *Mercante di Venezia*, è un attore diversamente abile, che metaforicamente rappresenta le fragilità di un angelo senza ali. È questo il finale lancinante de *Il suono della caduta* messo in scena per la regia di Antonio Viganò che da molti anni propone un teatro danza con attori-danzatori portatori di handicap e artisti provenienti

da altre discipline, in creazioni di forte risalto sociale e teatrale. Sulle coreografie di Julie Stanzak, danzatrice di Pina Bausch, insieme a Michele Fiocchie Vasco Mirandola, attore, autore, cantante e poeta, gli attori dell'Accademia Arte della Diversità, angeli cui in qualche modo la vita ha tarpato le ali, si librano qui invece in perfetta adesione con ciò che avviene in scena, dove il tema del volo viene coniugato in tutti i suoi accenti da Rilke a Buñuel, Tabucchi e Wenders sino a Garcia Marquez, accompagnati nello stesso modo da musiche assai diverse tra loro, dagli Iliimani a Trevor Jones. Gioia, dolore, tenerezza, melanconia, spesso soffusi di delicata ironia, si materializzano sul palco in un fluire di immagini che la parola, la danza e il teatro rendono palpabili. *Mario Bianchi*

La perfezione impossibile del Pinter di Garella

PINTER. ATTI UNICI, di Harold Pinter. Regia di Nanni Garella. Costumi di Elena Dal Pozzo. Luci di Paolo Mazzi. Con Nanni Garella e 10 interpreti della Associazione Arte e Salute onlus. Prod. Ert, MODENA - Associazione Arte e Salute onlus, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

L'istrionico attore e regista Nanni Garella ha messo in scena con un folto gruppo di «attori-pazienti psichiatrici» tre atti unici di Harold Pinter: *Una specie d'Alaska*, *La stanza* e *Una serata fuori*. «L'approccio di questi attori, provenienti da condizioni di difficoltà e sofferenza, fornisce alla poetica di Pinter una sponda ideale. Sul palco, il vissuto della sofferenza psichiatrica si riversa nei personaggi come una linfa vitale»: uno spettacolo in cui la presenza delle diverse abilità e sensibilità non è certo fortuita, dunque, nel quale anche il testo è scelto in funzione di esse. Pare dunque legittimo considerare entrambi i livelli, quello teatrale e quello riabilitativo-terapeutico, come intrecciati ed essenziali. *Pinter. Atti Unici* propone un dispositivo marcatamente «testo-centrico» nel quale tutti gli elementi (costumi, scenografie, luci, stile recitativo) concorrono a rendere sommamente chiaro ed esplicito il discorso dell'autore. Ciò che lascia maggiormente perplessi, in questo allestimento, è il costante tentativo di inseguire un'idea di normalità, «da *pièce bien fait*», che annulla, o quanto meno riduce, la preziosa alterità di ogni interprete. La scena è abitata da attori bravi, ma non abbastanza: ogni tanto incespicano, a volte sbagliano pause e direzioni. È una quasi-perizia che, purtroppo, fa saltare agli occhi la parte mancante. Un ribaltamento di prospettiva sarebbe forse salutare: a un approccio che mette in evidenza le abilità più o meno faticosamente conquistate e le raggiunte capacità di memorizzare, dire e illustrare se ne potrebbe sostituire uno maggiormente attento ad accogliere e rilanciare la fragile unicità di ciascuno. Sarebbe bello che questo spettacolo fosse interpretato non tanto da attori-pazienti psichiatrici «bravini» che «fanno quello che possono», come ha commentato un'entusiasta spettatrice al termine della rappresentazione, quanto da attori-persone. Mondi irriducibilmente, ferocemente, semplicemente altri. *Michele Pascarella*



Una Mirandolina dark che non seduce nessuno

LA LOCANDIERA, di Carlo Goldoni. Regia di Walter Le Moli. Scene e costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Claudio Coloretti. Con Cristina Cattellani, Laura Cleri, Paola De Crescenzo, Sergio Filippa, Luca Nucera, Massimiliano Sbarsi, Nanni Tormen, Emanuele Vezzoli. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Se la *Mirandolina dark* ideata da Walter Le Moli avesse per le mani pure un frustino sarebbe la perfetta Contessa Geschwitz della *Lulu* di Wedekind: stivaletti e pantaloni neri, corpetto alto e un'ampia, scollata camicia bianca ottocentesca, capelli tinti di un rosso acceso come usavano i pittori simbolisti nei loro quadri, con quel brutto "carattere" che non ha proprio nulla a che fare con la locandiera goldoniana. Assolutamente legittima, seppur disturbante, l'interpretazione del personaggio (l'attrice Paola De Crescenzo). Tutti gli altri, però, indossano abiti della loro epoca e ne nasce, fin da principio, una distonia visiva che permane per l'intera rappresentazione, condizionando lo svolgimento della "commedia" che, semmai, in questa ipotesi registica quantomeno azzardata, andava, in qualche modo, riscritta, come fece Fassbinder con la sua televisiva *Bottega del caffè*. Qui invece tutto scorre su un doppio binario di impertinenze programmate: quelle della protagonista nei confronti dei suoi spasimanti, e le sfrontatezze di costoro nei confronti di una sgarbata locandiera. E che della vicenda e del suo esito al regista non importasse poi molto risulta evidente dall'interpretazione che dà del personaggio di Fabrizio, il cameriere della locanda, retrocesso a un servo senza alcuna attrattiva; tanto che, alla fine, la scelta di *Mirandolina* di sposarlo sembra equivalere a una meritata punizione. Così quella che poteva essere una commedia sulla forza della seduzione femminile si trasforma in una commedia triste e crudele sul tema dell'incomunicabilità fra i sessi che contagia tutti i personaggi. E il Cavaliere (Emanuele Vezzoli), quando esce di scena, più che fuggire da *Mirandolina*, sembra avere voglia, insieme agli altri, di tornare nel suo secolo e al suo autore. *Giuseppe Liotta*

Santa Giovanna nella fabbrica delle calze

LAVORAVO ALL'OMSA, di Gigi Bertoni. Regia di Alberto Grilli. Musiche di Antonella Talamonti. Con Federica Belmessieri, Tanja Horstmann, Angela Pezzi, Maria Regosa, Renato Valmori e Angela Cavalli. Prod. Teatro Due Mondi, FAENZA.

Il militante *Lavoravo all'Omsa* del Teatro Due Mondi sintetizza e rilancia due polarità che il Novecento teatrale ha espresso con forza: «teatro con contenuti politici» (con finalità pedagogiche esplicite) e «uso politico del teatro» (quello che incarna in prima persona il cambiamento della relazione teatrale, l'attivazione dello spettatore, la dilatazione del fatto scenico oltre i confini tradizionali). Il primo valore di questa produzione va, dunque, rintracciato nella sua genesi. Nel 2010 il gruppo faentino incontra le operaie dell'Omsa, trecentoquaranta donne licenziate da una storica fabbrica della città che ha scelto di delocalizzare la produzione per aumentare i profitti. Dopo mesi di mobilitazione e di lotta comuni nasce il progetto "Al lavoro!", nell'ambito del quale trovano spazio le "Brigate teatrali" e altre iniziative che ibridano, concretamente, scena e *polis*. In questo contesto, propriamente politico, Alberto Grilli e compagni decidono di far convergere alcuni elementi caratterizzanti il progetto delle "Brigate teatrali" con un loro spettacolo di qualche anno prima, *Santa Giovanna dei Macelli*, da Bertolt Brecht. Nasce così *Lavoravo all'Omsa*, in cui un'ex-operaia (Angela Cavalli) si mescola agli attori del gruppo «ponendo l'accento sulle logiche che schiacciano il diritto al lavoro, rimarcando le similitudini tra la crisi economica del 1929 ritratta da Brecht e quella vissuta oggi, in epoca di globalizzazione, dalle donne faentine». L'allestimento scenografico è semplice, composto unicamente da sei grandi bidoni di latta. Le figure in giacca rossa che abitano la scena eseguono, con slancio ideale e precisione tecnica, complesse partiture coreografiche e vocali: monologhi, racconti, cori, canti popolari e dialoghi compongono una sorta di *Singspiel* operaista, dai contenuti antichi e al contempo, purtroppo, attualissimi. *Michele Pascarella*

Così lontano, così vicino il Pasolini di *Petrolio*

IS, IS OIL, liberamente ispirato a *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini. Regia, scene e costumi di Andrea Adriatico. Con Anna Amadori, Patrizia Bernardi, Giovanni Capuozzo, Olga Durano, Francesco Martino, Alberto Sarti, Davis Tagliaferro, Selvaggia Tegon Giacoppo. Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA.

Documento letterario e politico, il romanzo "non finito" di Pasolini *Petrolio*, che si compone di oltre cento brani di appunti, ha trovato in Andrea Adriatico un regista attento e "distante" che, con lucidità critica, forte sensibilità poetica e alcuni eccessi di "visione", lo ha trasferito in scena ricostruendo la storia di Carlo e del suo percorso di formazione soprattutto sessuale. Siamo alla fine degli anni '60, nessuno parla più di "miracolo italiano", sta per cominciare la lunga stagione delle stragi, della trasformazione del "carattere" degli italiani; a queste cose Pasolini guarda con spavento. La stanza ideata da Adriatico, il salotto borghese della Signora F., diventa il luogo privilegiato della narrazione scenica: qui pochi spettatori vengono accolti e fatti accomodare su divani e poltrone, complici e partecipi di una vicenda lontana che ci coinvolge ancora adesso. Due schermi, posti uno di fronte all'altro nella sala, traducono in filmati quanto accade in questa camera dell'attualità e della memoria dove tanti fatti pubblici e privati, individuali e collettivi, si uniscono per diventare un racconto unico, in un intreccio poco pasoliniano e molto Dylan Thomas. Così, fra realtà e immaginario, *reportage* giornalistico e didascalismo d'epoca, si inseguono le azioni dei vari personaggi narranti che continuano il loro personale racconto anche attraverso la voce registrata e che diventano perfino camerieri di scena, nel momento in cui offrono al pubblico tartine, calici di vino e paste dolci, come in un happening domestico inaspettato, piacevole ma distraente. E, a volte, per troppo accumulo di situazioni e di dati, non tiene neanche quella sottile linea di confine che dovrebbe unire ambiente e rappresentazione e in cui risiede l'originale cifra stilistica e teatrale dell'ambizioso progetto. *Giuseppe Liotta*



CURINO/FINOCCHIARO/REGGIO

Le signore della buona borghesia si spogliano solo per una buona causa

CALENDAR GIRLS, di Tim Firth. Traduzione e adattamento di Stefania Bertola. Regia di Cristina Pezzoli. Scene di Rinaldo Rinaldi. Costumi di Nanà Cecchi. Luci di Massimo Consoli. Musiche di Riccardo Tesi. Con Angela Finocchiaro, Laura Curino, Ariella Reggio, Carlina Torta, Matilde Facheris, Corinna Lo Castro, Titino Carrara, Elsa Bossi, Marco Brinzi, Noemi Parroni. Prod. Agidi, MODENA – Enfi Teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

Inghilterra, fine anni '90. Un gruppo di signore di mezza età, appartenenti a un'importante associazione di volontariato legata alla Chiesa, organizzano per beneficenza una raccolta fondi destinata all'ospedale, in cui è morto di leucemia il marito di una di loro. Con un bizzarro colpo di genio, decidono di realizzare un calendario di nudi artistici, immortalando se stesse in situazioni quotidiane. Scandalo, ma anche grande successo: il calendario raccoglie oltre un milione di sterline. Che Oltremontana humor e conformismo borghese vadano a braccetto è cosa risaputa (Bennett insegna). Ma questa è una storia vera. Poi approdata con grande successo al cinema (Helen Mirren, Julie Walters e Linda Bassett tra le protagoniste) e quindi, per mano dello stesso autore della sceneggiatura, Tim Firth, in teatro nel 2008. Una pièce con tutti gli ingredienti per sfondare: una bella storia, dialoghi spumeggianti, quel mix di tragico e comico che piace a tutti, un messaggio etico e sociale veicolato con il sorriso. Insomma perfetta per un teatro commerciale di qualità. In Italia il colpaccio lo hanno fatto Agidi ed Enfi Teatro, accaparrandosi per la prima volta i diritti e mettendo insieme il cast ideale, capeggiato da Angela Finocchiaro, Laura Curino e Ariella Reggio. Comune denominatore: una buona dose di encomiabile (auto)ironia perché nella scena *clou*, quella della realizzazione del calendario, le signore si devono spogliare. La regia di Cristina Pezzoli le asseconda con garbo, lasciando trovare a ciascuna di loro il proprio modo di farlo con la giusta leggerezza e, perché no, divertimento.

Certo, in generale la caratura dei personaggi rimane un po' basica, l'approfondimento delle ambivalenze caratteriali di alcune di loro cede il passo alla semplificazione e il secondo tempo, quando ormai l'atteso *striptease* è avvenuto, si dilata ingiustificatamente nei tempi. Ma il solido mestiere e la travolgente simpatia umana di tutti gli interpreti fanno la differenza, rendendo l'operazione comunque godibile. Non altrettanto si può dire per le scene e i costumi, le prime ambiziose ma senza inventiva, i secondi ad accentuare, e non ce n'era bisogno, il lato macchietistico di ciascun personaggio. Ma il pubblico ci sta e *Calendar Girls* vince la sua scommessa anche in Italia, almeno al botteghino. **Claudia Cannella**

Platel, Rambert & Co.: a Vie Festival i percorsi incerti del presente



En avant, marche!
(foto: Phile De Prez)

EN AVANT, MARCHE!, regia di Frank Van Laecke e Alain Platel. Scene di Luc Goedertier. Costumi di Marie Lauwers. Luci di Carlo Bourguignon. Musiche di Steven Pregelns. Con Chris Thys, Griet Debacker, Hendrik Lebon, Wim Opbrouck. Prod. NTGent and les ballets C de la B, Bruxelles e altri 13 partner internazionali. VIE FESTIVAL, MODENA.

En avant, marche! è il racconto di Wim Opbrouck, orchestrale anziano, tutt'uno con il suo trombone, che denuncia in più lingue di avere «un fiore in bocca», un epiteloma, malattia dal nome dolcissimo ma che gli concede un anno scarso di vita. Quella confessione - dall'*Uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello - rimane sospesa e presente per tutta la durata dello spettacolo, in cui a muoversi, insieme ai danzatori e attori di Alain Platel, c'è la banda Ferri della città di Modena, diretta da Steven Pregelns, insieme ai musicisti di Platel. È in questo intreccio di pre-

senze e storie che si compie *En avant, marche!* Si assiste a una sorta di festa musicale in cui comicità e strazio si intrecciano. Quella condanna a morte è il filo rosso di un agire nel segno della musica che vive di eco da Verdi, Beethoven, Mahler, inni nazionali e ritmi klezmer. Nell'attesa che si compia quella condanna sospesa c'è il disperato e dolcissimo aiuto degli amici e colleghi musicisti, c'è la seduzione in costume da *majorettes* attempate in *paillettes* d'oro (Chris Tys e Griet Debacker). Alain Platel amalgama il corpo bandistico con i suoi danzatori e ne fuoriesce una "prova d'orchestra" di vago sapore felliniano, ma lo stupore e la commozione arrivano quando la danza e la potenza scenica dei ballerini/attori di Platel hanno la meglio su tutto e tutti. Straziante è il passo a due bauschiano fra Hendrik Lebon e Wim Opbrouck in cui il dolore e la fame di vita sono tutt'uno, un momento di danza che porta a sintesi una messinscena ricca, a tratti ridondante, barocca eppure così essenziale

nel perseguire il suo obiettivo: andare avanti, malgrado tutto, non per ignorare la morte che arriva, ma piuttosto per vivere la morte come un momento della vita. *Nicola Arrigoni*

RÉPÉTITION, testo, regia, coreografia di Pascal Rambert. Scene di Daniel Jenneveau, Costumi di Raoul Fernandez e Pascal Rambert. Luci di Yves Godin, Musiche di Alexandre Meyer. Con Emmanuelle Béart, Audrey Bonnet, Stanislas Nordey, Denis Podalidès, Claire Zeller. Prod. T2G-Théâtre de Gennevilliers Centre Dramatique National de Création Contemporaine e altri 9 partner internazionali. VIE FESTIVAL, MODENA.

Nel mezzo di una prova teatrale, quattro attori, per colpa di uno sguardo di troppo scambiato fra Denis (il drammaturgo) ed Emmanuelle (attrice) e colto da Audrey (attrice), si scatenano in un niagara di pensieri e parole che ha fine soltanto dopo due ore e venti

minuti di spettacolo, un flusso ininterrotto, e per molti versi asfissiante, che sembra impedire qualsiasi azione scenica, se non quella di vedere quegli attori/personaggi spostarsi da un lato all'altro del palcoscenico, come se fossero pedine di un'immaginaria partita a scacchi sull'amore e su un'esistenza in cui finzione e realtà appaiono essere la stessa cosa. In questo ambizioso testo di Rambert si sentono echi di Marivaux e di Racine. Ma quelle frasi non acquistano senso teatrale, sembrano scritte più per essere ascoltate che agite sulla scena. Sulle tracce di un passato che faticosamente si ricompone, i quattro personaggi, seguendo un turno prestabilito, escono dallo schema scenico predisposto e ci raccontano il loro punto di vista sulla vicenda che li accomuna, lasciando al regista il monologo finale che permette a tutti, attori e pubblico, di uscire da uno stallo drammaturgico di lunga durata. Questioni linguistiche, filosofiche, perfino epistemologiche si intrecciano con quelle più impalpabili delle emozioni e dei sentimenti, con discorsi sulla fine delle ideologie e un futuro che non si vede, una fitta e complessa rete di relazioni verbali e gestuali fra quei rapporti sospesi in cui, paradossalmente, prevale il "non detto", il gesto nascosto, il dettaglio segreto, la comunicazione invisibile. Va sottolineata, comunque, la bravura straordinaria di tutti gli interpreti, dove, come in un quartetto musicale perfettamente affiatato, nessuno prevale sull'altro. *Giuseppe Liotta*

LA PRIMA, LA MIGLIORE, testo e regia di Gianfranco Berardi e Gabriella Casolari, anche interpreti con Davide Berardi. Prod. Ert, Modena. VIE FESTIVAL, MODENA.

Il nuovo spettacolo della Compagnia Berardi-Casolari è costituito da una giustapposizione di scene, montate con sapienza artigianale e accomunate da un tema, la Prima Guerra Mondiale, e da uno stile marcatamente espressivo. All'inizio di *La prima, la migliore* un cantante, accompagnandosi con la chitarra, intona melodie in lingua siciliana, mentre Gabriella Casolari gli arrotola una benda bianca attorno alla testa e al polso sinistro, che subito colora di rosso. A seguire Gianfranco Berardi in giacca nera, camicia gialla e bombetta pronuncia, con tono da imbonitore, un accorato discorso a tema politico. Da

qui si dipana un ritmato racconto in cui Berardi alterna narrazioni belliche in prima e terza persona, mentre Casolari è impegnata in azioni di servizio, contrappunti e brevi intermezzi comici. Lo spettacolo pare esplicitamente intento a demolire il "Mito dell'Esperienza della Guerra", rifiutandosi di guardare al conflitto come a un evento positivo, finanche sacro: un punto di vista con cui non si può non essere d'accordo. La partitura fisica è molto coreografata, con gesti che illustrano il racconto delle fatiche e dello strazio che quella esperienza ha portato con sé. A partire dal romanzo *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Eric Maria Remarque, i due autori hanno composto un testo a tratti (inevitabilmente?) enfatico, che a momenti vira verso un immaginario quasi filmico. In accompagnamento maschere antigas, bandiere, rumore di bombardamenti, elmetti, lo *Stabat Mater* di Giovanni Battista Pergolesi ed *Ederlezi* di Goran Bregovic. Le scene spesso terminano con calorosi applausi del pubblico: *La prima, la migliore* si propone con un linguaggio, e su un tema, che arrivano ai molti. Qui sta la forza dello spettacolo, ma anche il suo contrario. Quale lingua non consumata si potrebbe (dovrebbe?) costruire per avvicinarsi a una tragedia così smisurata? *Michele Pascarella*

MEMORIE DI UN PAZZO, di Nikolaj Gogol'. Regia di Levan Tsaladze. Coreografia di Gia Marghania. Costumi di Nino Surguladze. Con Zura Berikashvili, Roberta De Stefano, Eleonora Giovanardi, Ana Grigolia, Nika Kuchava, Leonardo Lidi, Koko Roinishvili, Massimo Scola. Prod. Ert, Modena - Kote Marjanishvili Theatre, Tbilisi (Georgia). VIE FESTIVAL, MODENA.

È un singolare spettacolo recitato in italiano e georgiano, in una scenografia sviluppata in più piani di profondità, surreale e onirica ma, nello stesso tempo, non lontana dal realismo magico di un Teatro d'Arte inteso come «bottega delle minuzie», secondo la felice definizione di Angelo Maria Ripellino. Questo adattamento e messinscena del racconto di Gogol' *Memorie di un pazzo*, testo peraltro entrato da decenni nel repertorio di attori e compagnie italiane, ha nella sua realizzazione scenica poco di nuovo e molto di antico, come di una vecchia rappresentazione uscita dall'armadio dei ricordi di un

po' polverosi. Il diario di Akesentij Ivanovic Poprishchin comincia una mattina di ottobre quando si alza tardi dal letto per andare in ufficio e diventa subito la cronaca della sua progressiva discesa nell'inferno della follia: incontra cagnette parlanti, si innamora della figlia di Sua Eccellenza il Direttore, va a teatro e rimane colpito da una attrice che gli ricorda Sophie, la donna di cui è innamorato. Nel suo delirio visionario legge la corrispondenza che si scambiano i due cani contro di lui, fino a essere rinchiuso in un manicomio convinto, come l'Enrico IV pirandelliano, di essere Ferdinando VIII Re di Spagna. Nella versione teatrale che Levan Tsaladze fa del tragico racconto di Gogol', il protagonista perde peso drammatico e diventa un uomo leggero che attraversa gli eventi della sua vita come in un sogno; i suoi incubi si trasformano in fantasie sceniche paradossali e divertenti, e le azioni che compie in eventi sbalorditivi, immaginifici. *Giuseppe Liotta*

FAUST, di Li Meini, da *Faust: prima parte* di Johann Wolfgang Goethe. Traduzione di Fabrizio Massini. Regia e scene di Anna Peschke. Costumi di Akuan. Luci di Tommaso Ceccucci. Musiche di Luigi Ceccarelli, Alessandro Cipriani e Chen Xiaoman. Con Liu Dake, Xu Mengke, Wang Lu, Zhang Jiachun. Prod. Ert, Modena - China National Peking Opera Company. VIE FESTIVAL, MODENA.

Faust, come dire una delle opere cardine della cultura occidentale, e l'Opera di Pechino: due mondi apparentemente distanti e impossibili da mettere insieme. Ci è riuscita la regista Anna Peschke. In maniera fresca e divertita, la storia di *Faust* diviene fabula e mito per i caratteri definiti di un teatro popolare - nel senso aulico del termine - come l'Opera di Pechino. La vicenda procede per quadri - cinque in tutto - nessuna scenografia se non un separé, un tavolo, due sedie e la presenza degli attori/danzatori marcatamente caratterizzati: Faust è un vecchio con barba lunga e posticcia (basta toglierla e la giovinezza diventa un fatto oggettivo); Margherita è innocenza e seduzione al tempo stesso; Mefistofele è movimento e astuzia; Valentino ha una sua comicità buffonesca. I personaggi non sono solo facilmente identifi-

cabili, ma divengono maschere, eppure credibili. Un intreccio fra Oriente e Occidente ben reso dalle musiche - eseguite dal vivo - che accompagnano la messinscena, la commentano, ne sottolineano gli aspetti emotivi, sostengono i movimenti coreografici degli attori. Ciò che regala la visione di questo *Faust* è l'universalità del teatro capace di raccontare un pensiero sul mondo e sull'uomo. Si pensa ai canoni della Commedia dell'Arte. Ed è questa trasversalità che offre il *Faust* dell'Opera di Pechino, in cui la leggerezza di esecuzione e la conoscenza della vicenda regalano sorpresa, divertimento e un po' di stupore. *Nicola Arrigoni*

EL LOCO Y LA CAMISA, ideazione, drammaturgia e regia di Nelson Valente. Scene di Luciano Stechina. Con Gabriel Beck, Carlos Rosas, Lide Uranga, Mariana Fossatti, Julio Greco. Prod. Banfield Teatro Ensemble, Buenos Aires. VIE FESTIVAL, MODENA.

Da amici argentini mi era giunta una soffiata: non perderti i lavori teatrali di Nelson Valente. Della stessa generazione di Claudio Tolcachir, Valente ha pressappoco il ruolo e la formazione del suo collega più conosciuto in Europa: quella professionalità ibrida che caratterizza i "teatristi" cresciuti dentro la crisi sudamericana, capaci di convivere. È la generazione che ha trasformato il teatro di Buenos Aires, soprattutto quello periferico, in esperienza comunitaria, spesso di quartiere, dove le sale sono centri di aggregazione, e gli spettacoli stanno

alla pari con mostre d'arte, proiezioni, appuntamenti di cabaret. O al ritrovarsi tra amici. Mi incuriosiva l'annuncio dell'arrivo al festival emiliano Vie di *El loco y la camisa* (*Il matto e la camicia*), forse perché immaginavo di scoprire in Valente, qui drammaturgo e regista, un'alternativa al triangolo Garcia-Spregelburd-Tolcachir. Valente non vuole nascondere l'origine umile, da caffè-concerto, della sua creazione. Si capisce che *El loco y la camisa* nasce da una situazione di base, su cui via via sono stati ricamati e ampliati i personaggi. La presenza di un matto in casa, mette allo scoperto i segreti che, per quieto vivere o franca ipocrisia, per compiacenza o troppo amore, la famiglia vorrebbe tener nascosti sotto il tappeto. Una camicia macchiata di rossetto, una poltrona sfondata, la visita del neo-fidanzato abiente e la cena a base di «milanese a la napolitana» sono occasioni in cui la verità, cioè la libertà che il *fool* si prende, mina le fragili palafitte su cui la piccola borghesia della capitale puntella il proprio decoro. Situazioni elementari, anche un tantino melodrammatiche, in cui la recitazione di forte impianto realistico crea aree di commozione e di divertimento. Fossimo stati, come prevedeva il progetto originale, in 20 spettatori, in una vera cucina, l'effetto sarebbe stato intenso. Dentro lo spazio teatrale del modenese Teatro delle Passioni, l'allestimento ha un altro sapore, più quieto, più consueto. Uno sguardo sul quotidiano che ci spinge a guardare per un po' dentro noi stessi, pronti il giorno dopo a un nuovo gesto di quotidiana indifferenza. *Roberto Canziani*



El loco y la camisa
(foto: Mariana Fossatti)

Essere Wonder Woman in un mondo maschilista

WONDER WOMAN, di e con Antonella Questa, Giuliana Musso, Marta Cuscunà. Prod. La Corte Ospitale, RUBIERA (Re).

IN TOURNÉE

Ricordarsi di Wonder Woman. Ricordarsi di essere Wonder Woman, come viene ripetuto nel finale. Che il concetto di super poteri è vasto. E va molto oltre il riuscire a correre più veloci della luce. È questione di essere ogni giorno sorridenti e all'altezza di molteplici ruoli: moglie, madre, lavoratrice, amante, amica, casalinga... Di questo si racconta in *Wonder Woman*, scritto, diretto e interpretato da Antonella Questa, Giuliana Musso e Marta Cuscunà. Tre talenti spesso in solitaria. Ma accomunati dallo scegliere la narrazione come strumento privilegiato. E da una lucida sensibilità verso il mondo. Non a caso qui si ritrovano per una drammaturgia originale che parte dalle inchieste delle giornaliste Silvia Sacchi e Luisa Pronzato, che con il loro blog *La 27a Ora*, da anni sviluppano un prezioso lavoro di monitoraggio dell'universo femminile: indipendenza economica, diritti negati, stereotipi, discriminazioni. C'è troppa intelligenza sul palco perché il lavoro non risulti un equilibrio perfetto di ironia e denuncia, di comicità e amarezza. Con la prima eroina dei fumetti come simbolo e pretesto per raccontare di (dis)avventure quotidiane. Semplicità, umorismo e immediatezza: mentre i dati raccontano di una società sessista, ignorante, meschina, che spreca

opportunità cestinando i suoi talenti al femminile. Apprezzabile il lavoro su luci, spazi, costumi. Ma ancora troppo vasta la parte affidata ai *reading*. Si spezza il ritmo. Nonostante le ottime interpretazioni di queste Charlie's Angels del teatro civile d'alta qualità, che si ritagliano anche brevi finestre di "solitudine": l'intenso monologo iniziale della Musso, la virtuosistica cacciatrice di teste della Questa, i pupazzi della Cuscunà. Sono forse i momenti più solidi. Anche se *Wonder Woman* piace soprattutto per la sua coralità. Per l'intelligenza di un progetto sano come una bella giornata di sole. E che sotto l'(auto)ironia, ne dice d'ogni a un mondo maschile di cui improvvisamente ci si vergogna un po' di far parte. *Diego Vincenti*

Le parole dell'angoscia nel coro di Chiara Guidi

GOLA. IN TRE MOVIMENTI, regia di Chiara Guidi. Con 30 interpreti partecipanti ai laboratori di Chiara Guidi. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA.

IN TOURNÉE

Riprendendo una modalità già sperimentata con il quasi-capolavoro *La terra dei lombrichi*, Chiara Guidi ha realizzato *Gola* lavorando per pochi giorni con un variegato gruppo di persone, modalità di "creazione istantanea" che, va da sé, evidenzia il progetto registico più delle eventuali capacità dei singoli. Un coro intreccia tre nuclei tematici e narrativi (i *Tre movimenti* del titolo), il più evidente dei quali è la vicenda di

Ewa Klonowski, antropologa forense che per molto tempo ha lavorato dentro le fosse comuni in Bosnia per ricomporre e nominare i resti di migliaia di vittime senza nome della guerra degli anni Novanta, per poterli restituire alle famiglie. Porsi al servizio di un altro essere, attraversarne e rilanciarne il dolore è il *tòpos* dello spettacolo: non occuparsi di saperi ben saldi ma di conoscenze imperfette, lingue fluttuanti, opere informi, temi non collegati. Oltre trenta coreuti vestiti di nero (a lutto?) si muovono nel grande spazio bianco e vuoto. In sottofondo il pacato e feroce racconto autobiografico di Klonowski. Azioni e spostamenti imprecisi, smaccatamente collegati a segnali sonori, testuali o luminosi. E una quantità di stilemi di esiti di laboratorio di Chiara Guidi: bianco e nero, recitazione secca, stop in diverse posizioni, abbondante uso di controluce con cambi improvvisi, sequenze reiterate. Sul finale del lavoro della corifea cesenate i performer, dopo aver rimesso in ordine la scena, cominciano da capo lo spettacolo, criceti in una ruota che continua a girare. Tutto concorre ad affermare la dissoluzione della forma-teatro. Il racconto dell'antropologa non si interrompe mai, come a dire: la storia non ci ha insegnato nulla. Fine. *Michele Pascarella*

Giocarsi la vita a una slot machine

SLOT MACHINE, testo e regia di Marco Martinelli. Scene di Ermanna Montanari. Luci di Fabio Ceroni, Enrico Isola, Luca Pagliano. Musiche di Cristian Carrara. Con Alessandro Argñani. Prod. Teatro delle Albe/RAVENNA Teatro - Olinda, MILANO.

IN TOURNÉE

Sembra un piccolo spettacolo l'assolo *Slot machine* di Marco Martinelli e invece, appena il buio della prima scena si dirada, capisci subito che è una complessa prova d'attore, dove la regia è di un rigore geometrico che nulla toglie al potere evocativo e poetico delle parole. Emerge dal buio con una risata Dorian, un uomo di campagna, formato dalla terra su cui suo padre e sua madre si sono spaccati la schiena. Abbastanza benestante da permettersi vizi e divertimenti. È così che si comincia. Un giro alla sala corse,



Slot machine

puntare ventimila lire e vincere tre milioni, e si è perduti. Il testo di Martinelli è il racconto in presa diretta di questa discesa agli inferi senza ritorno, dalle scommesse alla *slot machine*, attraverso i debiti verso tutti, le bugie, i raggi ai genitori, agli amici, ai conoscenti, la solitudine che ti corrode la mente, le finanziarie, gli strozzini. Fino in fondo senza redenzione né speranza. Nasce come opera in musica per il Festival di Spoleto questo bello spettacolo di Marco Martinelli, dove al monologo dell'attore si accompagnavano le voci di due cantanti che, in scena, figuravano come demoni (gli scagnozzi dello strozzino) alla caccia della loro vittima da punire. Ora i cantanti e l'*ensemble* musicale non ci sono più, ma restano le musiche di Cristian Carrara, una drammaturgia sonora capace di suggerire il buio di un'anima persa nelle proprie profondità. Nera e inquietante la scena (di Ermanna Montanari), sulla quale sono elementi pieni di senso gli specchi, a restituire il volto smarrito dell'attore e il suo corpo intero disteso su un tavolo che evoca soltanto quello di un obitorio, gli alberucci spogli, segno di una natura lontana e muta, le luci, tagli feroci che non dissipano mai completamente la notte in cui è immerso il personaggio. Alessandro Argñani regge alla perfezione il gioco, restando sul limite dell'immedesimazione, ma prendendo su di sé tutto il male della malattia di cui Dorian è vittima consenziente, tragico tramite delle parole di un testo bello, poetico e duro, capace di immagini potenti, di una desolazione infinita quanto dolorosa, tanto vicine a ciascuno di noi da fare male. *Ilaria Angelone*



Wonder Woman

Bucci, lungo viaggio sulle tracce di Laura Betti

BIMBA. INSEGUENDO LAURA BETTI, drammaturgia, regia e interpretazione di Elena Bucci. Costumi di Nomadea. Luci di Loredana Oddone. Prod. Le Belle Bandiere, RUSSI (Ra) - Ater, CASALECCHIO DI RENO (Bo).

Cercare Laura Betti seguendone le tante tracce in giornali, riviste, cinema e teatro, filmati, registrazioni radiofoniche e fotografie. Subire il suo grande fascino per tentare di restituirne in scena la forza eccezionale, per molti versi devastante, e la dolce, umile mitezza trovandola in un carattere d'artista che ha annegato la sua genialità nella tragedia di un banale quotidiano. Questo l'obiettivo e il tema principale dello straordinario lavoro drammaturgico e interpretativo di Elena Bucci, catturata da questa figura di donna intelligente, caparbia, che coltivava amicizie e relazioni con gli uomini potenti del suo tempo, ma soprattutto con artisti "diversi", intellettuali, scrittori, registi, poeti come Pier Paolo Pasolini. Ne mostra le carte segrete, dimenticate, riaccende la memoria perduta di episodi lontani nel tempo in cui Laura Betti appare la prima artefice del suo destino di attrice e cantante trasgressiva e ribelle che, arrivata a Roma dalla provincia bolognese, ne diventa uno dei simboli più spudorati e autentici. Laura Betti sono tante persone ed Elena Bucci prova a richiamarle tutte in un caleidoscopio scenico in cui si fa uso di immagini, filmati, perfetti controluce, impeccabili sagomature, come se fossimo dentro una scatola della meraviglie. Con strabiliante bravura d'attrice, che andrebbe qualche volta frenata, Elena Bucci disegna per l'aria geroglifici gestuali di conturbante sensualità, quasi immedesimata nel suo chiaro oggetto del desiderio, mentre a volte si lascia andare all'esigenza di un didascalismo di cui non si sente il bisogno: ma rimane una prova d'attrice di grande maturità e sensibilità espressiva, per uso della voce e dinamiche del movimento, arricchita da una colonna sonora e da un disegno luci di rara immediatezza ed efficacia. *Giuseppe Liotta*

Van Gogh e la Cina incomprensibili legami

MADE IN CHINA. POSTCARDS FROM VAN GOGH, drammaturgia e regia di Simone Perinelli. Luci di Marco Bagnai. Musiche di Massimiliano Setti. Con Claudia Marsicano e Simone Perinelli. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Che c'entra Van Gogh con la Cina? E cosa lega il pittore dei girasoli e delle notti stellate all'universo del *Made in China*, che nelle nostre menti apre squarci variegati di merce copiata e a basso costo? Materia ardua, non c'è che dire. Materia che la compagnia Leviedelfool mette al centro del nuovo (e ambizioso) lavoro, interamente costruito per quadri il cui flusso - come si legge nelle note di regia - «viene interrotto da episodi a sé stanti che si esauriscono nel loro stesso compiersi». Tuttavia in questo originale e ardito ponte lanciato tra il pittore olandese e la Cina delle imitazioni effimere e dei lavoratori instancabili, tra «l'artista operaio e l'operaio-artista», ci dovrebbe essere altro e altro ancora, soprattutto quando si parla di Vincent Van Gogh, la cui figura ci appare in alcuni momenti eccessivamente semplificata. Si rimane nell'incertezza se il passo non sia troppo audace e se il montaggio così spezzettato e formato di quadri talvolta distanti tra loro non finisca col creare confusione in chi assiste. Riuscire a tenere il binario parallelo tra l'oriente del *made in China*, dove tutto è a basso costo e di breve durata, e quello del genio superbo di un pittore tra i più conosciuti e "riprodotti", le cui opere sono entrate nell'immaginario iconografico comune non è impresa da poco. E spesso si finisce un po' col perdersi. Buona la prova di Simone Perinelli e di Claudia Marsicano - attrice capace di restituire in scena sfumature mimiche degne di attenzione - ed efficaci anche la scenografia e le musiche, ma l'interrogativo di fronte a una scelta di questo genere rimane in piedi. E così non si può parlare di un lavoro pienamente riuscito. *Marco Menini*

FIRENZE

Con *Vita di Galileo*, Lavia mattatore firma il suo *kolossal* brechtiano

VITA DI GALILEO, di Bertolt Brecht. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Michelangelo Vitullo. Musiche di Hanns Eisler. Con Gabriele Lavia, Carlo Sciaccaluga, Lucia Lavia, Francesca Ciocchetti, Ludovica Apollonj Ghetti, Michele Demaria, Mauro Mandolini, Andrea Macaluso, Luca Mascolo, Mario Pietramala, Daniele Biagini, Gianni De Lellis e altri 13 interpreti. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Teatro Della Toscana, FIRENZE-PONTEREDERA (Pi).

IN TOURNÉE

Con 30 tra musicisti e attori, 4 ore e 20 - intervallo compreso - di durata (nonostante qualche taglio al testo), una scenografia insieme nuda e grandiosa, Lavia riporta in teatro, in forma di *kolossal*, il dramma brechtiano che - nell'edizione Strehler-Buazzelli - lo fece innamorare del mestiere dell'attore. I ritmi e l'andamento della messinscena (soprattutto nella prima parte, che è più oleografica), un po' da sceneggiatore tv all'antica, ne fanno uno spettacolo ben confezionato. Un risultato, quest'ultimo, non da poco, vista la durata...ronconiana.

Punto debole di questo *Galileo* è, dunque, la trasformazione di molti personaggi in macchiette, in figurine a una sola dimensione, tutte contrapposte all'unico, vero, grande personaggio del dramma, il Galileo del primattore-regista. Una scelta che semplifica il lavoro di (quasi) tutti gli interpreti, ma non rende certo loro giustizia. Con le uniche eccezioni della Sarti della bravissima Francesca Ciocchetti, dell'Andrea di Carlo Sciaccaluga e soprattutto del Papa di Mauro Mandolini (in contrapposizione con l'Inquisitore superinfido e mellifluido di Andrea Macaluso). Grazie al lungo monologo finale di Galileo, Lavia riporta anche questo nuovo lavoro nei territori di quel teatro "filosofico" che frequenta ormai con dedizione e appassionata convinzione da anni.

Merito grande di Lavia, autore di una prova d'interprete d'alta scuola, è quello di far riparlare in termini attuali il "monumento" teatrale di Brecht e i suoi contenuti quanto mai complessi, traducendoli in modo lineare in un messaggio di verità, di libertà ideale e di fedeltà a un'onestà intellettuale che fa di ogni scienziato o pensatore un essere umano. Così facendo, da regista, riesce a sfrondare l'intricata tessitura del pensiero filosofico e politico di Brecht, rendendolo (e ce n'era bisogno!) meno datato. A proposito di ingredienti inutili, superfluo - oggi - mantenere le parentesi musicali che pure portano la firma illustre di Eisler: non sempre intonatissime, tra l'altro, le giovani cantanti. **Francesco Tei**



Ulisse fa tappa a Sesto Fiorentino fra *Cognate* redivive e *broker* moribondi



Patogeno
(foto: Enrico Gallina)

Ha anche un tema, "Meeting the Odyssey" - ricollegandosi in questo modo al progetto internazionale itinerante *Odissea* - il Festival Intercity 2015 (il 28°) del Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino: il poema omerico era riattraversato - tra tutti gli spettacoli in cartellone - dal sardo Cada Die Teatro con *Nausicaa, io sono io*, gradevole e immaginoso (pure nella linearità della scrittura e della semplicità dei mezzi, compensata da una felice fantasia teatrale) e da *Sbarchi, Un'Odissea*, del gruppo internazionale di Scarlattine Teatro di Campsirago, in cui in maniera abbastanza fine a se stessa, anche se con innegabile vitalità ed energia, i personaggi e le vicende di Omero diventano, per il pubblico, i frequentatori - o meglio, le attrazioni - di una discoteca, in cui gli spettatori si mescolano con loro lasciandosi (più o meno...) coinvolgere. Fuori dal mondo di Ulisse & C., le ospitalità straniere erano ridotte al teatro-danza dei belgi Cie-Thor (un ritorno) con l'assolo per corpo femminile *Revolte* all'interessantissimo *Guerra ai tempi dell'amore*, spettacolo proveniente dal Kosovo, testo di Jeton Neziraj, messo in scena da sua moglie Blerta Neziraj, con un ottimo quintetto di interpreti (vedi *Hystrio* n. 4.2015). In cartellone anche la produzione del Teatro della Limonaia: la ripresa del fortunato *Le cognate* del quebecchese Michel Tremblay, il successo di pubblico maggiore di tutta la carriera registica di Barbara Nativi. Dimitri Milopulos ha compiuto un'operazione di ricalco di questo divertente spettacolo anni Novanta: nel cast, tutto femminile (15 attrici), sia *new entries* che reduci della vecchia edizione. Magari impegnate in un ruolo diverso, come la protagonista di oggi, Vania Rotondi, che sostituisce Beatrice Visibelli, con un taglio più esplicitamente comico, nella parte di Germaine. *Francesco Tei*

PATOGENO, di Albert Ostermaier. Traduzione di Alessandra Griffoni. Regia di Teatro Sotterraneo (Sara Bonaventura, Claudio Cirri, Daniele Villa). Scene di Eva Sgro. Con Claudio Cirri e Sara Bonaventura. Prod. Intercity Festival, SESTO FIORENTINO (Fi) - Teatro Sotterraneo, FIRENZE.

L'agente di borsa, in perenne, frenetico delirio di carrierismo, competizione e onnipotenza, va gradualmente in crisi, contagiato da un morbo misterioso. È rinchiuso in una stanza-teca trasparente, luogo di ricovero e di cura infruttuosa, esposto come una cavia alla platea. Una segretaria-hostess impeccabile e vagamente sexy recita, come un'inflessibile, gelida docente, le "regole" ferree e disumane della Borsa. Intanto l'"ammalato" continua i suoi proclami, mentre il suo crollo fisico e mentale va avanti. Ostermaier vuole dirci che la malattia del suo personaggio era già nella sua maniacalità di feroce uomo di successo, pronto a qualsiasi genere di inumanità? Probabilmente sì. Apparizioni beffarde, giocose, grottesche accompagnano - in questo allestimento - il processo di distruzione del contagiato, sempre più prigioniero, sempre più condannato. Una costruzione teatrale d'impatto, ben congegnata, quella di Teatro Sotterraneo: peccato, però, che, al di là dell'impegno nel cogliere l'angolazione giusta nella resa dei due personaggi, gli interpreti rivelino - in un testo in cui la parola è assolutamente dominante - i loro limiti dal punto di vista della tecnica d'attore. Limiti non occultabili - a differenza di quanto si riesce a fare spesso negli spettacoli di molti nuovi gruppi - in un contesto, come è questo, in cui sarebbero necessari attori di ben altra solidità, qualità di preparazione e formazione. Non a caso migliore la prova di Sara Bonaventura, impegnata in una parte più semplice. *Francesco Tei*

Ventennio, ultimo atto Sgorbani omaggia PPP

ARCITALIANI. Dopo Salò, di Massimo Sgorbani. Regia di Gianfranco Pedullà. Scene di Claudio Pini. Costumi di Alessandra Jane. Luci di Marco Falai. Musiche di Massimo Altomare. Con Giusi Merli, Marco Natalucci, Massimo Altomare e altri 11 interpreti. Prod. Teatro popolare d'arte/Compagnia Simona Bucci, LASTRA A SIGNA (Fi).

I testi di Massimo Sgorbani hanno il potere di aprire pensiero e riflessione. A tratti ci si perde pure, dentro i giochi di assonanze e i rimandi. Dopo la trilogia *Innamorate dello spavento*, Sgorbani attiva un nuovo trittico, *Arcitaliani*, per la regia di Gianfranco Pedullà. Troppe le tre ore di spettacolo, come i finali (ne abbiamo contati quattro) che penalizzano una buona messinscena con idee che si sovrappongono a un testo feroce e violento. In questa prima parte, *Dopo Salò* (Pasolini si sente come fruscio di fondo), più piani si accavallano: l'avvoltoio-aviatore (viene in mente D'Annunzio e Trieste) in gabbia che ripete pedante «Loreto» (il famigerato piazzale e il nomignolo da pappagallo); la coloratissima famiglia da *cartoon* che vive in case spigolose e futuriste; con padre-Sor Pampurio e figlio Topolino (Marco Natalucci di spessore), come il primogenito degli Addams; il Duce e la Petacci (Giusi Merli perfetta marionetta) ridotti a manichini (ricordando il finale a testa in giù) manovrati da burattinai; un cantante dal vivo (Massimo Altomare) con le canzonette fasciste leggere. Il testo (Sgorbani non è Tarantino), peraltro verboso, è anche un'analisi lucida sul linguaggio del Ventennio, virile, militaresco, aggressivo. La parte più debole è il gruppo di fascisti/partigiani in nero, che inframmezzano i quadri, una sorta di compagnia circense, "artigiani" da *Sogno* shakespeariano, che appesantiscono. Si annusa qua e là Flaiano, si sbocconcella Zavattini, si intravedono le nature morte di Gino Severini o ancora di Giorgio Morandi. Ogni personaggio è metafora dell'Italia, dei suoi aspetti viscerali e biechi, stupidi e meschini, poveri e creduloni, arraffoni e arruffoni, miseri e furbi, che oscillano tra la masturbazione cerebrale, lo stupefatto intellettuale e la prostituzione dei sofismi. *Tommaso Chimenti*



Benvenuti, assolo di un uomo di oggi

UN COMICO FATTO DI SANGUE, di Alessandro Benvenuti con Chiara Grazzini. Regia e interpretazione di Alessandro Benvenuti. Prod. Arca Azzurra Teatro, SAN CASCIANO V.P. (Fi).

IN TOURNÉE

Un Alessandro Benvenuti divertente ma anche malinconico e surreale, con un linguaggio comico efficace, ma che spazia dalla risata alla tragedia per indagare i rapporti interfamiliari, offrendone un quadro desolante. In cinque quadri, il protagonista racconta squarci di un interno domestico in cui lui appare sempre la vittima dell'egoismo delle donne che fanno parte della famiglia: la moglie sempre indaffarata a seguire le figlie complessate e capricciose, e nessuna di loro si relaziona con affetto con il capofamiglia. Ad aggravare la tesa e surreale situazione si aggiunge un cane ansioso che si spaventa per ogni ospite che entra in casa, così da costringere la famiglia a non invitare più nessuno. E, come se l'esperienza con gli animali non fosse loro sufficiente, una delle figlie adotta un altro cane, altrettanto problematico, rendendo così la vita domestica ancora di più terribile. Benvenuti caratterizza il suo personaggio con tratti di una quotidianità in cui tanti si possono riconoscere, utilizzando ironia, veemenza, rabbia e a volte un linguaggio diretto e volgare, espressione del suo profondo disagio. Un racconto in prima persona, verosimile fino a sembrare autobiografico, interpretando alla perfezione, con abilità mimica, episodi di vita vissuta fino al tragico finale che coglie gli spettatori

di sorpresa. Un monologo per un attore, utile per riflettere su come sia difficile essere marito e genitore in un'Italia che stravolge ogni giorno i rapporti personali. *Albarosa Camaldo*

Le donne e la guerra nelle parole della Woolf

VIRTÙ DELL'OSCURITÀ, drammaturgia e regia di Paola Bigatto e Lisa Capaccioli. Scene e costumi di Giulia Brenno. Luci di Roberto Innocenti. Con Elena Ghiurov, Valentina Cipriani, Francesco Dendi, Antonella Miglioretto. Prod. Fondazione Teatro Metastasio, PRATO.

Il tema della guerra e quello della disparità di genere sono quantomai attuali e scuotono, o almeno dovrebbero farlo, le nostre coscienze quotidianamente e non sembra che sono passati quasi ottant'anni da quando Virginia Woolf scrisse il saggio *Le tre ghinee* - pubblicato nel 1938 - nel quale analizza a fondo tali problematiche. Non mancherebbero quindi motivi di interesse per questo *Virtù dell'oscurità*, riadattamento per la scena del sopraccitato saggio, dove Paola Bigatto e Lisa Capaccioli firmano drammaturgia e regia cercando di sottolineare contemporaneamente dello scritto e potenza della voce della Woolf, fino a farne figura. Le due, invece di lasciare spazio a un mero monologo con la voce della scrittrice inglese, che potrebbe risultare eccessivamente statico e monocoloro, optano per un espediente drammaturgico che vede la scena abitata da tre figure, non sappiamo bene se fuoriuscite dalla mente sofferente della scrittrice inglese. Tuttavia, l'espedito drammaturgico non basta a evitare, complice la regia, le trappole della staticità e della monocromia. A queste si somma la recitazione "calcata" di Elena Ghiurov, eccessiva a tratti, soprattutto nella parte finale, quando le tre figure scompaiono definitivamente dalla scena lasciando il palcoscenico alla sola protagonista. Si ha inoltre la sensazione che, per ottenere maggiore efficacia e verità dalle parole, già di per sé forti, di Virginia Woolf, si sia pensato di accompagnarle con una gestualità accentuata che, però, ottiene l'effetto esattamente contrario. *Marco Menini*

IL FUNARO/PISTOIA

Vargas, faccia a faccia con il nostro lato oscuro

CUORE DI TENEBRA, drammaturgia e regia di Enrique Vargas e Teatro de los Sentidos. Scene di Gabriella Salvaterra. Costumi di Patrizia Menichelli. Luci di Francisco Javier Garcia e Luigi Biondi. Con Betona Birkjaer, Francisco Javier Garcia, Gabriel Hernandez, Stephane Laidet, Arianna Marianno, Patrizia Menichelli, Eva Perez, Giovanna Pezzullo, Gabriella Salvaterra. Prod. Teatro de los Sentidos, BARCELLONA.

In "stanze" create con pareti di stoffa scura o in uno spazio ampio che si rivela emergendo dal buio, ha luogo l'ennesimo "viaggio" pseudo iniziatico per spettatore inscenato da Enrique Vargas. Il termine "spettacolo", infatti, ancora una volta non può fotografare esattamente quello che vuole essere, piuttosto, un percorso individuale, un'esperienza mentale in cui il pubblico (in questo caso suddiviso, a un certo punto, in piccoli gruppi) diventa soggetto attivo. Il libro di Joseph Conrad è il punto di partenza, narrativo e simbolico di un itinerario «in un non-luogo - dicono le note di regia - dove ci confrontiamo con noi stessi» alla scoperta della «nostra parte più oscura».

Il richiamo è alle disumane atrocità dello *Stato libero del Congo* di Conrad e a una serie di atti più o meno simbolicamente violenti a cui lo spettatore - schedato e "arruolato" in una sorta di milizia a sua volta asservita e costretta a obbedire - è prima invitato e poi forzato a partecipare. In prima persona oppure dando il proprio contributo a una specie di frenetica catena di montaggio che collabora a un mortale supplizio. L'intento è far scoprire a ognuno di noi la sua disponibilità alla persecuzione fisica dell'altro o a delittuose, colpevoli complicità.

In realtà, il numero troppo elevato di spettatori vanifica in buona parte il gioco, visto che in tanti riescono a sottrarsi ai "tenebrosi" compiti assegnati, e che il coinvolgimento anche intimo del singolo si indebolisce, così come il rapporto con gli attori-guide-carcerieri perde di efficacia quando il pubblico è quasi una folla. Resta, comunque, e non lo si può negare, del lavoro del multinazionale Teatro dei Sensi, la suggestione di invenzioni sceniche e visuali spesso di grandissimo fascino, emozionanti, sorprendenti nel loro affiorare dall'oscurità più fitta, in un percorso prima fisico che teatrale, costellato materialmente di elementi (l'acqua, la luce tenue di fiammelle, la sabbia o terra) che ci riconducono a tratti caratteristici del "Terzo teatro" a cui Vargas si conforma vicino. **Francesco Tei**



Istantanee di vita in treno con gli Omini

CI SCUSIAMO PER IL DISAGIO, di e con Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, Giulia e Luca Zacchini (Gli Omini). Luci di Emiliano Pona. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA.

IN TOURNÉE

Uno spettacolo nato, di nuovo, "sul campo", questo dei divertentissimi Omini, che dimostrano di poter percorrere strade diverse dalla più facile comicità "toscana" de *La famiglia Campione*. *Ci scusiamo per il disagio* è nato, invece, da un mese di concreta immersione dei quattro Omini nel microcosmo umano della stazione ferroviaria di Pistoia, nell'ambito di un progetto legato alla storica linea Porretta-Bologna. In un contesto di scrittura scenica e teatrale non privo di ambizioni (l'esplicito, un po' scolastico beckettismo di certe battute e situazioni, la visionarietà inquietante dell'apparizione di un irrealistico piccione gigante), lo spettacolo presenta una struttura complessiva non perfettamente compiuta, ma si regge bene comunque su una serie trovate azzeccate e gustose. Come il gioco - alla lunga anche troppo insistito - del "dialogo" con il megafono che annuncia le informazioni in stazione, che si mette a intervenire regolarmente nei discorsi dei personaggi. Il punto forte di *Ci scusiamo per il disagio* è la passerella - efficacissima - di tipi umani disperati, bizzarri e grotteschi: una improbabile, incredibile fauna ispirata alla realtà conosciuta direttamente dagli Omini fra i frequentatori - o meglio occupanti stabili - della stazione, personaggi la

cui natura sostanzialmente tragica riesce felicemente a tradursi in comicità, pittoresca o stranita, o sottilmente melanconica. Storie assurde e toccanti (al di là di asprezze inutili come una bestemmia), figure umane *borderline* ma centrate e irresistibili a cui danno vita felicemente Francesco, Francesca e Luca, con le loro ormai caratteristiche e conosciute intonazioni di interpreti. Una sottolineatura speciale merita la prova di Francesco Rotelli, attore cresciuto moltissimo nel tempo, tanto da risultare stavolta, almeno a nostro parere, il migliore in campo. *Francesco Tei*

Nelle paure del presente pensando a Baudrillard

STRATEGIE FATALI, testo e regia di Lino Musella e Paolo Mazzarelli. Costumi di Stefania Cempini. Musiche di Luca Canciello. Con Marco Foschi, Fabio Monti, Paolo Mazzarelli, Lino Musella, Laura Graziosi, Astrid Casali, Giulia Salvarani. Prod. Marche Teatro, ANCONA - Compagnia MusellaMazzarelli, MILANO - Emmeà Teatro, CATANIA.

IN TOURNÉE

Il titolo *Strategie fatali*, è un dichiarato omaggio all'opera omonima di Jean Baudrillard sulle possibilità di descrivere e decifrare il significato, spesso assurdo, del quotidiano. Sollecitazioni che nel testo, molto ben scritto a due mani dai fondatori della Compagnia, si formalizzano nella necessità di indagare il senso del teatro e della vita oggi. Ne viene fuori uno spettacolo complesso ma avvincente che, grazie al talento proteiforme di tutti gli attori, capaci di dar vita a una moltitudine di personag-

gi, vede intrecciarsi tre storie fino all'esplosione dell'ordito narrativo. Il meccanismo drammaturgico e scenico, perfettamente congegnato, ha come perno centrale il teatro, sia come metafora per eccellenza dell'esistenza sia come ambiente fisico. È in un teatro, infatti, che un commissario di polizia cerca indizi sulla scomparsa di un ragazzino che abitualmente lo frequentava ed è in quello stesso teatro che una compagnia, specchio di una società dello spettacolo non propriamente "sana", prova, non a caso, l'*Otello* di Shakespeare. E, ancora, il quartiere in cui quello stesso teatro si trova - abitato prevalentemente da immigrati rom e musulmani - è oggetto di un piano di demolizione per consentire la costruzione di un ospedale. Tre situazioni che attraverso la scrittura agile, incisiva e abilmente contaminata di Lino Musella e Paolo Mazzarelli amalgamano Baudrillard a Shakespeare sviluppando, in quasi due ore e mezza di spettacolo (per niente faticose, a dire il vero), le tematiche più attuali del nostro tempo, come l'eterna lotta tra il bene e il male, tra ciò che è vero, reale e ciò che è falso o illusorio, ma anche la brama di denaro e di successo, l'amore, la seduzione, la pornografia e, non ultima, quella che ormai è la maggiore paura collettiva del nostro tempo, il terrorismo. *Stefania Maraucci*

Il barbiere di Chaplin per non lasciarci Le Pen

IL GRANDE DITTATORE, di Massimo Venturiello dal film di Charlie Chaplin. Regia di Giuseppe Marini e Massimo Venturiello. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Sabrina Chiochio. Luci di Umile Vainieri. Coreografie di Daniela Schiavone. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Massimo Venturiello, Tosca, Lalo Cibelli, Camillo Grassi, Franco Silvestri, Gigi Palla, Gennaro Cuomo, Nico di Crescenzo, Pamela Scarponi, Alessandro Aiello. Prod. Società per Attori, ROMA.

IN TOURNÉE

All'uscita dall'applauditissimo, coinvolgente, commovente e divertente musical che Venturiello e la sua squadra hanno saputo trarre dal capolavoro chapliniano, mi arrivano brutte notizie elettorali dalla Francia, dove la sinistra, anzi "estremodestra" parodia del nazi-

fascismo trova nei lepeniani i suoi Quisling di Vichy, verminosamente proliferanti sull'odio razziale strumentalizzato per accomunare nel delirio fobico "mori", arabi in primo piano, ebrei ancora più profondamente detestati e stranieri. Misurarsi con il capolavoro della United del 1940 poteva sembrare impresa impossibile e inopportuna: risulta invece operazione riuscita e particolarmente encomiabile per la temperie storica in cui si esprime. L'Adenoid Hynkel di Massimo Venturiello può funzionare oggi come antidoto all'aggressione alla civiltà dei suoi nemici dichiarati proprio come il barbiere di Chaplin contribuì alla sconfitta dell'Asse anticipandola nella loro sconfessione etico-emotiva. Accenti yiddish nell'interpretazione di Tosca, nei panni di Anna, la ragazza ebrea. A lei sono affidate anche le canzoni (come non pensare a Kurt Weill?). E "bravi gli altri" non è qui una formula generica, ma la constatazione dell'eccellenza della compagnia: citazione particolare per il Mussolini Napoloni (Lalo Cibelli) persino più pertinente del Pelato cinematografico di Jack Oakie. Tutto il meccanismo della rappresentazione funziona al meglio delle potenzialità del palcoscenico. Chi assiste a questa commedia musicale esce da teatro migliore di com'era entrato. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Nel mondo post-atomico del *Lear* di Bond

LEAR, di Edward Bond. Traduzione di Tommaso Spinelli. Regia di Lisa Ferlazzo Natoli. Dramaturgo Margherita Mauro. Scene di Luca Brinchi, Fabiana Di Marco, Daniele Spanò. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Luigi Biondi. Con Danilo Nigrelli, Fortunato Leccese, Anna Mallamaci, Emiliano Masala, Alice Palazzi, Maria Pilar Pérez Aspa, Diego Sepe, Francesco Villano. Prod. Teatro di ROMA - Lacasadargilla, ROMA.

Appare interessante e originale la scelta della regista Lisa Ferlazzo Natoli di dedicarsi a una riscrittura "militante" del drammaturgo inglese Edward Bond, che nel 1971 produsse una variante post moderna del *Re Lear*, improntata su una lucida critica alla società contemporanea. Il centro di tutto è un simbolico muro che il re fa erigere per difendere le frontiere e garantire serenità al suo popolo. Nel mezzo, la



Romaeuropa: Lepage e Khan alle origini dell'essere umani

deflagrazione della violenza tra esseri umani che lottano senza scrupoli per il potere, arrivando al punto che una figlia desidera la morte del proprio padre/sovrano. La storia è ambientata nei futuribili anni tremila ma alcuni riferimenti appaiono fin troppo vicini a noi. Subito colpisce l'allestimento imponente, ma minimale, che sfrutta la profondità del palco dell'India: una serie di strutture di quadrati e rettangoli smontabili fanno da sfondo al susseguirsi spezzato delle sequenze dell'opera, sotto la luce intermittente e straniante di neon e *flash* che, con tempi studiati, tagliano la penombra in cui la scena è avvolta per la maggior parte dello spettacolo. *Beat* elettronici e interferenze *noise* sono il sottofondo costante di un'ambientazione post atomica, popolata da un'umanità svilita, dominata dal controllo panottico: tutti restano sul fondale, intenti a osservare cosa succede in proskeno. Un instancabile Danilo Nigrelli, sovrano arrogante, all'inizio, e vaticinante, poi, è la forza centripeta delle vicende, incarnate da una compagnia di attori affiatati e dinamici nel prodursi, alcuni di loro, in più personaggi dai caratteri spesso dicotomici, come nel caso di Francesco Villano e Fortunato Leccese. In oltre due ore, però, il testo - di per sé esplosivo - più che scoppiare alla fine implode in un andamento monocromo cui, forse, è mancata una saldatura tra la scrittura per certi versi premonitrice di Bond e il suo amaro inverarsi nei tempi che stiamo vivendo. *Francesca Saturnino*

Gli "angeli" del rugby massacrati da Videla

MAR DEL PLATA, di Claudio Fava. Regia di Giuseppe Marini. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Sabrina Chiocchio. Luci di Umile Vainieri. Con Claudio Casadio, Giovanni Anzaldo, Fabio Bussotti, Andrea Paolotti, Tito Vittori, Edoardo Frullini, Fiorenzo Lo Presti, Giorgia Palmucci, Alessandro Patregnani, Guglielmo Poggi. Prod. Società per Attori, ROMA - Accademia Perduta Romagna Teatri, FORLÌ (Fc).

IN TOURNÉE

Un gruppo di ragazzi perbene, schierati dalla parte giusta, umili lavoratori di mattina o di notte, bravi giocatori di rugby nel pomeriggio. Un allenatore onesto, guida la squadra fino all'ultima



887, ideazione, regia e interpretazione di Robert Lepage. Direzione artistica e ideazione di Steve Blanchet. Luci di Laurent Routhier. Musiche di Jean-Sébastien Côté. Prod. Ex Machina, Quebec City. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Non c'è bisogno di premi e riconoscimenti ufficiali per consegnare a Robert Lepage il titolo di miglior testa pensante del teatro internazionale. Ogni titolo dell'artista canadese supera e rinnova il precedente. Così *887* tocca quel punto in cui ci si chiede se questa auto-biografia senza auto-compiacimenti, da lui stesso presentata al pubblico, non sia il più alto a cui un artista può arrivare. Uno show trasformista in cui si fondono il personale e il politico, il familiare e il nazionale, la poesia epica e l'high-tech avanzato. Intimo, fino a offrire - al limite del pudore, o della risonanza magnetica - una mappa emozionale. Di sé, ma utile anche a noi che lo guardiamo. *887*, rue Murray, Québec, Canada, è l'indirizzo della palazzina dove Lepage ha passato la propria infanzia, in scena, in miniatura (una miniatura alta tanto quanto lui, anzi qualche centimetro di più). Casa di bambola, *magic box*, lanterna magica, animata da quelle mille diavolerie tecno-barocche di cui Lepage è inventore e signore. Ma anche contenitore che si apre, scatola cranica che ruota su se stessa e si trasforma in un *fast food* o in un interno domestico. Cervello come condominio. Di immagini, di idee, di ricordi. Alla memoria è principalmente dedicato *887*. Memoria in tutta la sua costellazione di significati. Memoria come utensile di base per un attore. Memoria come deposito della propria identità (la lotta per l'indipendenza del Québec francofono). Memoria come sistema neuronale di cui osservare le trasformazioni plastiche (*887* è anche un romanzo di formazione, puntellato di ritratti/ricordi: emozionante quello del padre) e il decadimento (l'Alzheimer della nonna visualizzato nei digradanti equilibri chimico-elettrici del cervello). Se *Andersen Project* era servito a Lepage per parlare di sé attraverso la metafora favolistica, *887* supera questo pudore. E dichiara che, nell'epoca della memoria artificiale, la memoria personale è invece la più preziosa. Perché è umana. *Roberto Canziani*

KAASH, coreografia di Akram Khan. Scene di Anish Kapoor. Costumi di Kimie Nakano. Luci di Aideen Malone. Musiche di Nitin Sawhney. Con Kristina Alleyne, Sadé Alleyne, Sung Hoon Kim, Nicola Monaco, Sarah Cerneaux. Prod. Farooq Chaudhry, Londra e altri partner internazionali. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Kaash (termine che traduce in italiano il se ipotetico) è l'opera-manifesto di Akram Khan che, con questo spettacolo, gira il mondo dal 2002. L'ispirazione da cui sgorga l'atto coreutico è radicata nella cultura hindu e si sviluppa nell'alternanza tra movimenti impulsivi e lineari. Accompagnato dalle composizioni di Nitin Sawhney e dalla scenografia minimale di chiara impronta asiatica di Anish Kapoor, *Kaash* annulla la dimensione temporale in un'apparente fissità in realtà estremamente dinamica ed energica, muscolare, e sintetizza proprio per questo la propria essenza nell'azione, in una moltiplicazione paratattica delle partiture fisiche, attraverso le quali viene restituita, pur sullo sfondo di un tema filosofico e apotropico, la concretezza del gesto, della sua ripetizione, del suo rigore geometrico e ritmico. In questa forma concentratissima *Kaash* sa unire in un legame impalpabile ma denso l'umano e il divino, la forza e lo scacco, perfezione e frustrazione, inverando l'indissolubilità di queste coppie oppostive in un codice performativo universale, che va esattamente nella direzione multiculturale da sempre perseguita dall'autore. La coreografia si innerva sull'esecuzione calibrata e precisissima degli interpreti Kristina Alleyne, Sadé Alleyne, Sung Hoon Kim, Nicola Monaco (nella parte che fu di Khan) e Sarah Cerneaux. Stupefacente è la loro capacità di coniugare una pulizia estrema a una qualità altissima nelle micro-azioni così come nelle grandiose figure corali, fondendo la tradizione orientale e quella occidentale in una sintesi mirabile e intensa. *Kaash* ridesta la maestosità dell'arcaico e la declina all'interno di un'estetica dichiaratamente post-moderna, con una potenza che, a buon diritto, lo investe del titolo di capolavoro. *Giulia Morelli*

REGIA DI PIPARO

Dal film al musical trionfa il *Billy Elliot* italiano

BILLY ELLIOT, di Lee Hall, dal film di Stephen Daldry. Adattamento e regia di Massimo Romeo Piparo. Musiche di Elton John. Scene di Teresa Caruso. Costumi di Cecilia Betona. Coreografie di Roberto Croce. Luci di Umile Vainieri. Con Alessandro Frola, Christian Roberto, Arcangelo Ciulla, Luca Biagini, Sabrina Marciano, Cristina Noci, Donato Altomare, Elisabetta Tulli, Jacopo Pelliccia, Maurizio Semeraro, Giuseppe Inga e altri 18 interpreti. Prod. PeepArrow, ROMA.

IN TOURNÉE

L'idea vincente della lettura scenica che Massimo Romeo Piparo fa di *Billy Elliot* sta nell'aver individuato nella sfida il comun denominatore tra le vicende dei personaggi, accomunati da una lotta personale, differente per ciascuno. Billy e la sua insegnante di danza contro i pregiudizi di una comunità greve, i minatori contro l'aggressività sociale di Mrs. *Iron Lady* Thatcher, il giovanissimo Michael contro l'omofobia dominante. Per ciascuno di loro Piparo è riuscito a trovare attori più che convincenti.

Il quattordicenne Alessandro Frola restituisce il suo Billy con un delizioso candore timido e, se inciampa in qualche calo di voce dovuto al cambio d'età, si riprende ampiamente quando inizia a danzare; Luca Biagini gioca a virare la ruvidezza del padre di Billy in inaspettati scatti di grottesca comicità; Christian Roberto, nel ruolo dell'amico Michael, vince con una sfrontatezza che talora ruba la scena al protagonista; Sabrina Marciano è una maestra di danza che miscela tenerezza a combattività; Cristina Noci una nonna quasi demente di una simpatia straripante. Tutti calati in una funzionale scenografia di grande respiro ideata da Teresa Caruso, ispirata ai concetti dell'originale londinese a due piani, con blocchi mobili che nello spostamento vanno a caratterizzare i diversi luoghi dell'azione (la cameretta di Billy, la palestra, il pub, la Royal Ballet School).

Del resto è proprio grazie a un'invenzione scenica fatta di specchi trasparenti che si vive una delle sequenze più coinvolgenti dello spettacolo, il *pas de deux* tra i due Billy, il ragazzino e il se stesso adulto, acclamato ballerino nel *Lago dei Cigni*, unico quadro coreografico su partitura preesistente, perché tutto il brillante e ironico *score* è frutto della penna ultratrap di Elton John nell'intelligente arrangiamento di Emanuele Friello. Memorabile il quadro iniziale in cui si presentano i personaggi, quel *The Stars Look Down* che nel titolo rimanda al celebre *E le stelle stanno a guardare* e ancor più memorabile lo scontro tra poliziotti e scioperanti a ritmo di tip tap. Non sono molte le occasioni in cui per vedere un musical di buona levatura non necessita un aereo per Londra o Broadway, *Billy Elliot* ci fa restare a casa nostra. **Sandro Avanzo**



gara, andando così incontro al martirio. Una figura abietta - prima arbitro venduto poi gerarca di basso rango della milizia argentina - dedita alla vendetta. In aggiunta: la dolce fidanzata di uno dei giocatori, capace di far prevalere l'amore e salvargli la vita. *Mar del Plata* - storia vera del massacro progressivo di una formazione che si è opposta al regime di Videla (siamo nel 1978), "colpevole" di aver osservato dieci minuti di silenzio in onore di un compagno ucciso dalla polizia - è uno spettacolo didascalico, che offre creature prive di qualsivoglia chiaroscuro e che, nel rispetto che pure si deve alla vicenda effettiva, appare prevedibile nella resa testuale e visiva. Si dimostra incapace, Claudio Fava, di dare un senso non agiografico e facilmente emotivo alla drammaturgia; si dimostra incerto tra epicità e realismo biografico Giuseppe Marini, che non offre intuizioni registiche se si escludono l'ingresso iniziale di gruppo - dimostrativo -, la bilocazione su due piani degli attori e l'uso dello *slow motion* gestuale e verbale con cui fa cominciare e terminare lo spettacolo, sancendo l'entrata e l'uscita dalla storia che narra. Inadeguata la presenza attoriale, escluso il Raul di Giovanni Ansaldo, cui tocca pure funzione testimoniale: di mestiere le interpretazioni di Claudio Casadio e Fabio Busotti (militare e mister come Male e Bene in netto contrasto dualistico), acerbe le prestazioni teatrali della parte giovane della compagnia. Restano, dello spettacolo, le belle scene di Alessandro Chiti, abile a costruire un interno ferreo che fa da spogliatoio sportivo e stanza delle torture. Resta il ricordo di un atto di resistenza meritevole di miglior forma in scena. **Alessandro Toppi**

Se i Tradimenti di Pinter si consumano solo a letto

TRADIMENTI, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Michele Placido. Scene di Luca Amodio. Luci di Giuseppe Filipponio. Musiche di Luca D'Alberto. Con Ambra Angiolini, Francesco Biscione, Francesco Scianna. Prod. Goldenart Production, ROMA.

IN TOURNÉE

Del *Tradimenti* di Michele Placido contano i dettagli, verbali e motori. Placido, infatti, tiene fede al testo di Pinter,



aggiungendo o togliendo qualche battuta, e cerca di caratterizzare il dettato sul piano gestuale. Bene dunque l'ampliamento delle pause, per acuire dubbi e incertezze di trama; bene l'intensità corporea degli attori perché la verbalità, fredda in apparenza, abbia carnalità veritiera; bene la scena dove tavoli, sedie e poltrone fanno da pub, casa, stanza d'albergo e alcova sessuale e dove grandi schermi/specchi rimandano a un esterno cangiante e simbolico (la pioggia, un raggio di sole, il mare di Venezia, la Londra anni '70) che moltiplica la visione dei personaggi, riflettendone la recitazione menzognera, l'ipocrita condotta (a)morale. Così certe ambiguità (da quanto Emma ha una storia con Casey? Judith ignora davvero l'infedeltà del marito? Ned è figlio di Jerry o di Robert?) permangono, rafforzate. Tuttavia l'interpretazione registica calca troppo il dato erotico-sentimentale, l'intreccio lui/lei/l'altro, tralasciando la plurisignificatività dell'opera. I veri *Tradimenti* di cui scrive Pinter non avvengono a letto: si tradiscono amici, consorti e amanti, non dicendo il vero; si tradisce se stessi, dimenticando valori e petizioni di principio; si tradisce il rapporto tra linguaggio e realtà, affermando il contrario di ciò che è avvenuto. Di questa decadenza individuale e collettiva - che genera isolamento, tacita disperazione, odio per gli anni che passano e le scelte compiute o mancate - non c'è alcuna traccia nello spettacolo ed è una mancanza grave, che va unita ad altre più lievi: la banalità dei "cazzo" a sporcare i colloqui; la facile trovata visiva delle lancette che vanno in senso antiorario

per indicare l'andamento a ritroso; l'orpello delle citazioni di Yeats o degli "a-parte" in aggiunta per dire di più rispetto a una drammaturgia contraddistinta invece da sottrazione, mancanze, allusività. Convince la prova attoriale complessiva; d'accompagnamento le musiche di Luca D'Alberto, che servono a produrre rimandi di senso o suggestioni d'epoca, e le luci di Giuseppe Filippino, che realizza interstizi di buio per separare i nove quadri di cui si compone l'opera. *Alessandro Toppi*

Istantanee di follia di un uomo senza identità

ELETTROCARDIODRAMMA, scritto, diretto e interpretato da Leonardo Capuano. Scene e luci di Corrado Mura. Prod. 369gradi, ROMA - Armunia Festival Inequilibrio, CASTIGLIONCELLO (Li).

IN TOURNÉE

Ottima scelta quella di Leonardo Capuano che del disagio psichico offre la sua forma schizofrenica procedendo per accumulo d'immagini, d'abbagli, di memorie vissute e rivissute. Così *Elettrocardiodramma* - il monologo di cui è autore, regista e che recita in una scena bicromatica, tra il nero della parete di fondo e il bianco di tavolo, sedie, bicchieri e tovaglioli - ha una trama che non propone una linearità d'azioni né prevede ordine consequenziale o rigore cronologico: vedete un folle - sembra dirci Capuano - ma non potete comprendere davvero la sua condizione né fare vostra la totalità del suo disturbo; potete soltanto notare certi raptus e alcune fissazioni comportamentali, potete ascoltare qualche ingenua illusione in cui ha creduto, potete scorgere uno o due movimenti che replica e che esagera fino al tormento, fino all'ossessione. A tratti comica, quanto sa essere comica la follia vista da fuori, *Elettrocardiodramma* è una partitura che procede perciò a sbalzi, per *flash*, offrendo di quest'uomo disturbato il bisogno d'affetto e il rapporto d'odio-amore con la madre, un gioco con i fratelli o con gli amici, la ricerca della felicità ma anche la solitudine, il dolore, la consapevolezza della propria diversità, il desiderio di morire e la mancanza di coraggio nel porre fine alla propria vi-

ta, ai propri dispiaceri. Lo fa Capuano dando vita a un'eccellente prova attoriale, per cui il suo corpo diventa l'unico vero segno scenico dello spettacolo: ostentazione gestuale (il tremore nervoso e insistito di una gamba), caratterizzazione vocale (il balbettio, il sovratono) e forzatura grottesca della mimica facciale caratterizzano questo suo matto, che non ha nome né identità, di cui appaiono e scompaiono ricordi e frammenti di vita, porzioni d'esistenza, brevi momenti confessionali. *Alessandro Toppi*

Tra banchetti e sparatorie le mani sulla città

ETERNAPOLI, dal romanzo *Di questa vita menzognera* di Giuseppe Montesano. Scritto, diretto e interpretato da Enrico Ianniello. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Una famiglia arricchita e senza scrupoli, in pieno stile *Gomorra*, domina indisturbata l'intera Napoli: sono i temibili Negromonte che, acquartierati in un ampio palazzo borbonico, meditano di vendere per lucro la città e trasformarla in un parco tematico. La vicenda - un paradosso tristemente credibile - è raccontata in un romanzo di Giuseppe Montesano, *Di questa vita menzognera*, edito da Feltrinelli e vincitore del Premio Viareggio. A trasformare l'opera in una drammaturgia teatrale è stato Enrico Ianniello, attore eccellente (lo ricorderà bene chi ha visto *Jucatùre*, fortunato adattamento partenopeo da un testo di Pau Mirò) e da poco anche romanziere (è uscito di recente il suo *La vita prodigiosa di Isidoro Siffiotin*). Polimorfo e padrone della scena, Ianniello riesce a trasformarsi rapidamente nei moltissimi personaggi della storia e a cambiare di continuo ritmo e registro: dai monologhi filosofici del dandy Cardano, che un po' ricorda il Gambardella di Servillo, alle irresistibili mogli napoletane che preparano indefesse "o' zabaglio-ne", fino alle dolorose riflessioni dell'unico Negromonte pentito. Non mancano all'appello sanguinanti e grotteschi pranzi festivi, che strizzano l'occhio a Eduardo, tra capitoni mal conservati e capretti mandati giù insieme alle brutte notizie. Al netto dell'indubbio talento dell'interprete, la trama intricata



Le vacanze dei Signori Lagonia (foto: Loris T. Zambelli)

TEATRODILINA

La malinconia lieve dei dolori del quotidiano

GLI UCCELLI MIGRATORI, di Francesco Lagi anche regista. Con Anna Bellato, Francesco Colella, Leonardo Maddalena, Mariano Pirrello. Prod. Teatrodilina, Progetto Goldstein, ROMA.

Mica è facile parlare con leggerezza delle cose più serie. Mica è facile strappare un sorriso mentre ci si addentra negli angoli bui della solitudine, dell'incomunicabilità, dei sensi di colpa. Forse anche per questo si rimane sempre un poco spiazzati dai lavori di Teatrodilina. *Gli uccelli migratori* confermano il valore di un percorso (una poetica) in qualche modo sempre più maturo. Vengono in mente i migliori Salvatore o Virzi, osservando la semplicità di un racconto senza snobismi, che s'alimenta della lievità del quotidiano. Con brevi tocchi surreali. Solida la scrittura di Lagi, fra i pochissimi a saper scrivere dialoghi. Mentre alla regia quasi si nasconde nella volontà di lasciar spazio alla parola. In un tinello, una giovane donna incinta attende che il pupo si decida a palesarsi. Con lei il fratello, aspirante scrittore. Il resto a seguire: le tensioni sopite, i dubbi e i segreti, la solitudine come paura e desiderio. Grazie al detonatore rappresentato da uno strambo ornitologo che si aggira nel bosco intorno a casa (splendida la realizzazione scenografica). Forse un nuovo amore. Forse "solo" una nuova prospettiva per il mondo... E poi lui, il padre del pargolo frutto dell'avventura di una notte. Gravemente malato, quel figlio inatteso diviene l'ultima proiezione di senso di un futuro negato. Lavoro corale, si amplifica nei dettagli di un impianto comico segnato da una malinconia lieve. A volte amara. E questo grazie a un cast dalla naturalezza potentissima. Che amplifica la densità delle parole. Aggiungendovi un'emozione dolorosa. *Diego Vincenti*

Mica è facile parlare con leggerezza delle cose più serie. Mica è facile strappare un sorriso mentre ci si addentra negli angoli bui della solitudine, dell'incomunicabilità, dei sensi di colpa. Forse anche per questo si rimane sempre un poco spiazzati dai lavori di Teatrodilina. *Gli uccelli migratori* confermano il valore di un percorso (una poetica) in qualche modo sempre più maturo. Vengono in mente i migliori Salvatore o Virzi, osservando la semplicità di un racconto senza snobismi, che s'alimenta della lievità del quotidiano. Con brevi tocchi surreali. Solida la scrittura di Lagi, fra i pochissimi a saper scrivere dialoghi. Mentre alla regia quasi si nasconde nella volontà di lasciar spazio alla parola. In un tinello, una giovane donna incinta attende che il pupo si decida a palesarsi. Con lei il fratello, aspirante scrittore. Il resto a seguire: le tensioni sopite, i dubbi e i segreti, la solitudine come paura e desiderio. Grazie al detonatore rappresentato da uno strambo ornitologo che si aggira nel bosco intorno a casa (splendida la realizzazione scenografica). Forse un nuovo amore. Forse "solo" una nuova prospettiva per il mondo... E poi lui, il padre del pargolo frutto dell'avventura di una notte. Gravemente malato, quel figlio inatteso diviene l'ultima proiezione di senso di un futuro negato. Lavoro corale, si amplifica nei dettagli di un impianto comico segnato da una malinconia lieve. A volte amara. E questo grazie a un cast dalla naturalezza potentissima. Che amplifica la densità delle parole. Aggiungendovi un'emozione dolorosa. *Diego Vincenti*

Un'anziana coppia, marito e moglie, una giornata al mare. Una storia come tante, fatta di patimenti, rinunce, dolori. La perdita del lavoro di Ferdinando, ex muratore dalle mani grandi, e la banca già pronta a portargli via la casa. Una gita per congedarsi dal mondo. Un dolore sordo e inumano li unisce, la perdita della loro bambina. Ma *Le vacanze dei signori Lagonia* non è assolutamente uno spettacolo triste, amaro forse, ma mai triste. I toni con cui battebbano Ferdinando e Marisa (Mariano Pirrello e Francesco Colella, coautore del testo insieme al regista Francesco Lagi), sono ricchi di gag. Colella, attraverso una performance *en travesti*, restituisce tutta la sincerità del suo personaggio, una donna che ha amato tanto il suo uomo, di un amore semplice. Pirrello con i suoi silenzi e la sua mimica tratteggia un Ferdinando burbero e di poche parole, che vuole portare a compimento il loro patto suicida. Una regia asciutta e poco invadente lascia agli attori il compito di guidare il pubblico. Sarà la grinta di Marisa, immobilizzata sulla sua sedia, perché le ginocchia non ne vogliono sapere più di camminare, a convincerlo a desistere e a fuggire su una vecchia barca verso l'Africa sulle note di una canzone di Gianni Morandi, *Occhi di ragazza*, il loro semplice inno alla speranza. *Giusi Zippo*

LE VACANZE DEI SIGNORI LAGONIA, di Francesco Colella e Francesco Lagi. Regia di Francesco Lagi. Scene di Salvo Ingala. Luci di Marth Emanuel Palma. Suono di Giuseppe D'Amato. Con Francesco Colella, Mariano Pirrello. Prod. Teatrodilina, ROMA.

IN TOURNÉE

LUCA DE FILIPPO

Una piccola umanità incattivita con il sogno della "quaterna"

NON TI PAGO!, di Eduardo De Filippo. Regia di Luca De Filippo. Scene di Gianmaurizio Fercioni. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Stefano Stacchin. Musiche di Nicola Piovani. Con Carolina Rosi, Viola Forestiero, Nicola Di Pinto, Federica Altamura, Andrea Cioffi, Gianfelice Imparato, Massimo De Matteo, Carmen Annibale, Paola Fulcinitti, Gianni Cannavacciuolo, Giovanni Allocca. Prod. Compagnia di Teatro di Luca De Filippo, NAPOLI.

IN TOURNÉE



Quando, nel 1940, Eduardo De Filippo mise in scena *Non ti pago!* il pubblico si divertì. Ha continuato poi a divertirsi per questo suo gioco dispettoso. Lo ha fatto anche questa volta, al Teatro Augusteo di Napoli, dove Luca De Filippo ha firmato la sua ultima regia e l'ultima sua interpretazione. Da quel palcoscenico infatti è sceso dolorante, quasi chiedendo scusa, per non risalirvi mai più. Di *Non ti pago!* il figlio di Eduardo aveva una sua idea originale, pur sempre nel rispetto della tradizione familiare di cui era custode. E ha messo così in

scena un campionario di mostruose presenze inquietanti, coscienze imperfette mascherate dalle risate.

Spettacolo tra i più noti della prima drammaturgia eduardiana *Non ti pago!* porta in palcoscenico uno dei tanti microcosmi familiari in cui Eduardo faceva convivere tenerezza e rabbiose prepotenze, illusioni e delusioni, speranze e sconfitte. Intorno a uno dei motori della quotidianità napoletana: l'attesa del sogno da interpretare per tentare l'agognata "quaterna". «Non ti pago!» grida l'invidioso rubando il biglietto vincente dando il via al gran gioco di maledizioni, sventure, ripicche. In una guerra senza fine che tutto travolge nel fragile equilibrio della famiglia Quagliarulo. Salvo poi a ricomporsi, ché tutto finisca bene. Possibile oggi fermarsi a quel gioco? Luca De Filippo è andato anche oltre, disegnando, con la complicità entusiasta dei suoi bravi attori, un campionario incattivito di piccole e grandi mostruosità, tic e ossessioni. Che fanno ridere ma lasciano spazi inquieti. E bene sembrano averlo compreso gli attori, a cominciare naturalmente da Luca, con quel suo irrompere divertente e insicuro, e Carolina Rosi incattivita per prepotenti antagonismi domestici.

Altre interpretazioni di Luca De Filippo non ne vedremo, il suo lavoro, affidato a Gianfelice Imparato, continuerà con i suoi attori, Massimo De Matteo con i suoi buffi percorsi malandati, Nicola Di Pinto con il suo ostinato e sciocco Aglietiello, Giovanni Allocca avvocato ridicolo e repellente, e Federica Altamura, Carmen Annibale, Gianni Cannavacciuolo, Andrea Cioffi, Viola Forestiero, Paola Fulcinitti, a fare squadra vincente in sapiente concertato di fedeltà all'idea del loro Capocomico. **Giulio Baffi**

Nicola Di Pinto e Luca De Filippo in *Non ti pago!* (foto: Francesco Squeglia).

rischia alla lunga di affaticare lo spettatore: non di rado ci si trova a domandarsi quale moglie di quale fratello stia prendendo la parola, o chi sia il morto che viene annunciato. E, in fin dei conti, vale la pena di farsi carico di una così ingombrante struttura narrativa? È davvero tutta necessaria, tenuto conto anche della fortuna di storie e tematiche analoghe in film e fiction? Una partitura drammaturgica più leggera avrebbe permesso senz'altro al bravo lannello di arrivare più lontano, di prendersi l'agio e il tempo per divertirsi ed emozionare. *Maddalena Giovannelli*

Nella Napoli post-bellica di Patroni Griffi

IN MEMORIA DI UNA SIGNORA AMICA, di Giuseppe Patroni Griffi. Adattamento e regia di Francesco Saponaro. Scene e costumi di Lino Fiorito. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Mariano Bellopede. Con Mascia Musy, Fulvia Carotenuto, Imma Villa, Antonella Stefanucci, Valentina Curatoli, Edoardo Sorgente, Eduardo Scarpetta, Tonino Taiuti, Clio Cipolletta, Carmine Borrino, Giorgia Coco, Giovanni Merano, Anna Verde. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

IN TOURNÉE

Napoli, bel suol d'attori. Con un pugno di magnifici attori napoletani, Francesco Saponaro, napoletano pure lui, ha resuscitato un testo che ha Napoli come sfondo, *In memoria di una signora amica*, scritto nel lontano 1963, cavallo di battaglia della grande Lilla Brignone. Cinquant'anni per un testo non sono pochi, ma Saponaro ha saputo infondergli guizzi di sorprendente vitalità e questo grazie all'eccellente lavoro con gli attori. Ha evitato le facili trappole della tradizione eduardiana o della sceneggiata (a cui pure ricorre in un breve spassoso intermezzo). È riuscito ad amalgamare il gruppo dando tempi perfetti, impeto, velocità, grazia e insieme allegria, studiando per ogni personaggio una gestualità non convenzionale, a tratti stilizzata, a tratti curiosamente bislacca, senza mai eccedere nel colore locale. È, la sua, una Napoli calda, gustosa, solare, una Napoli postbellica divisa tra l'arte di arrangiarsi e la voglia di aiutarsi. Andrebbero citati tutti gli interpreti da Fulvia

Carotenuto, una coloritissima Gennara, a Antonella Stefanucci, divertente Margherita, da Imma Villa a Valentina Curatoli, da Clio Cipolletta a Edoardo Sorgente, da Eduardo Scarpetta a Tonino Taiuti, da Carmine Borrino a Giovanni Merano. La protagonista, Mascia Musy, è bravissima, ma non è napoletana: sfodera un'autorità e una maturità di interprete davvero ammirevoli, tuttavia le manca quel retroterra di inflessioni, di gesti, di scatti che possiede solo chi per tutta la vita è andato su e giù per i quartieri spagnoli. Un po' come Valentino: grande campione, ma se parte in decima posizione, è dura arrivare primo. *Fausto Malcovati*

Tra padre e professore la verità in una birra

BIRRE E RIVELAZIONI. ATTO UNICO IN OTTO BIRRE, testo e regia di Tony Laudadio. Scene e costumi di Barbara Bessi. Con Andrea Renzi e Tony Laudadio. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI.

Un'alta e ampia scaffalatura, piena delle più diverse bottiglie, delimita una scena obliqua che, con un paio di tavoli, qualche sedia, una chitarra appoggiata a uno sgabello, un pavimento rosso, descrive la sala interna d'una birreria. E obliqui sono pure i tagli di luce che, insieme alle bevute dei due protagonisti, scandiscono momenti e temperature emotive della vicenda. Tutto comincia quando Marco (Tony Laudadio) si presenta a Sergio (Andrea Renzi) come il professore di lettere di suo figlio Francesco: un incontro a prima vista fortuito, ma che tale non è. Marco, infatti, fa in modo - occasione dopo occasione e birra dopo birra - di entrare in confidenza con Sergio per potergli gradualmente rivelare, con tutte le cautele del caso, che i tipici turbamenti adolescenziali di suo figlio Francesco ne hanno reso palese l'omosessualità e potersi a sua volta scoprire più che come un insegnante particolarmente disponibile all'ascolto, come un sottile manipolatore, sebbene desideroso di riscatto. Con delicata ironia - capace di determinare momenti di godibilissimo divertimento, senza per questo sminuire l'interesse degli argomenti trattati - Tony Laudadio, autore e regista oltre che interprete del testo, delinea con grandissima efficacia i molteplici aspetti del confronto fra due uomini diversissimi fra loro per cultura e ambiente sociale, ma

tutto sommato accomunati da analoghe incertezze e trasalimenti di fronte alla complessa sfera affettiva e relazionale delle nuove generazioni e, nel caso specifico, del sempre soltanto evocato Francesco. Un "sempliciotto", Sergio, schietto, simpatico e appassionato di Simon&Garfunkel; un fine intellettuale, Marco, scapolo e senza figli, contento di poter considerare tali i suoi allievi: personaggi cui ci si affeziona immediatamente, grazie agli interpreti che ne restituiscono sapientemente la spontaneità e l'introversione mediante espressioni, toni, posture e gesti studiati eppur naturalissimi. *Stefania Maraucci*

Resuscitare i morti e altre imposture

IL CONTRATTO, di Eduardo De Filippo. Regia di Pino Carbone.

Scene di Luciano di Rosa. Costumi di Selvaggia Filippini. Con Claudio Di Palma, Anna Carla Broegg, Andrea de Goyzueta, Giovanni Del Monte, Francesca De Nicolais, Carmine Paternoster, Fabio Rossi. Prod. Ente Teatro Cronaca, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Tre atti come nell'originale, drammaturgia fedele alla minuzia verbosa del testo debuttante nel lontano 1967 - non sorprende l'attualità e la sovrapposizione ai tempi odierni -, caratterizzazione dei personaggi conforme al tratteggio umano e psicologico tipico dell'insuperata maestria eduardiana. E una firma registica netta, imponente, che osa senza tradire, equilibra tradizione e innovazione, estetica ed etica, linguaggio, forma e azione. Eduardo De Filippo considerava *Il Contratto* una delle sue migliori commedie, Pino Carbone la ripropone in un efficace riadattamento conservandone l'autenticità e innestandola d'una grammatica contemporanea. Il titolo allude a una trovata del protagonista, Geronta Sebezio, capace, a suo dire, di far ritornare in vita i morti a determinate condizioni: l'irreprensibile condotta del defunto durante la sua esistenza, l'affetto sincero dei suoi cari e un onesto testamento verso qualcuno mal sopportato. La commedia si dipana rappresentando uno specifico caso di presumibile resurrezione di un vecchio agricoltore, focalizzando sugli intrighi

dei suoi parenti interessati all'eredità testamentaria piuttosto che al ritorno in vita dell'amato. Il finale denuda la verità, imbrigliata e celata da furberie e malafede fiancheggiate dalla credulità popolana. L'amarezza profonda sulle qualità dell'uomo, scaltrezze e inciuci di una certa napoletanità, in campo nella commedia costruita in crescendo relativamente al ritmo e alla tensione avvertita, ponendo lo spettatore terzo alla scena e instaurando al contempo un rapporto di intima reciprocità grazie all'utilizzo sapiente di codici e drammatizzazione. Il terzo atto meraviglia per costruzione estetica, sintesi drammatica e dinamismo ben assemblato degli elementi scenici, chiudendosi con un monologo strepitoso, testimone della potenza dalla parola eduardiana. Da applausi a scena aperta la prova degli attori, Claudio di Palma e Francesca De Nicolais su tutti. *Emilio Nigro*

Il giorno dell'amore diritto che non si tocca

DIRITTO AL MARTEDÌ, drammaturgia e regia di Linda Dalisi. Luci di Giuseppe Stellato. Con Valentina Acca. Prod. Compagnia stabilemobile Antonio Latella, NAPOLI.

In un quadrato nero dai contorni di luci verde bottiglia, dapprima è il silenzio. Solo, a sinistra, un cavalletto con dei bozzetti di rami e alberi tratteggiati, a destra una sedia e una bottiglia di vetro scuro. Poi è il suono. La giovane donna elegante che ci attende in scena, camicia confetto, labbra vermiglie e capelli raccolti, comincia a muoversi. Suona passi vibranti sul legno consumato del palco; col corpo e con le dita disegna, nello spazio vuoto, porte e spioncini che apre e richiude, cercandoci, fino a stanarci. Movimenti lenti e precisi ci conducono morbidamente in un luogo altro. Desueto. Raccolto. In un presente monologante e policromo che oscilla, scava nei blocchi emotivi dei ricordi, attraverso una scrittura impregnata di «sofferenza russa» che si nutre continuamente di poesia. Racconta di un amore scippato alle nere notti di guerra, imprigionato in una Parigi color verde scuro, sottratto al totalitarismo, come pure occorrerebbe sottrarvi la propria intima, segreta

REGIA DI DE FUSCO

Un'Oresteia ipertrofica dove il verdetto spetta al pubblico

ORESTEA. AGAMENNONE, COEFORE, EUMENIDI, di Eschilo. Traduzione di Monica Centanni. Regia di Luca De Fusco. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Zaira de Vincentiis. Coreografie di Noa Wertheim. Musiche di Ran Bagno. Luci di Gigi Saccomandi. Suono di Hubert Westkemper. Con Mariano Rigillo, Elisabetta Pozzi, Angela Pagano, Gaia Aprea, Claudio Di Palma, Giacinto Palmarini, Anna Teresa Rossini, Paolo Serra e altri 13 interpreti e danzatori. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI - Teatro Stabile di CATANIA.

IN TOURNÉE

Offre dettagli interessanti l'*Oresteia* che De Fusco propone in forma di maratona teatrale, facendo seguire *l'Agamennone* da *Coefore* ed *Eumenidi*, per quattro ore di spettacolo complessivo: l'inclinazione del palco; la grande porta sul fondo; la scia di sangue che appare e scompare, ferendo un assito cosparsa di sabbia nera, dalla quale - per mezzo di botole - emergono cittadini, soldati, badanti e una rete di corde, emblema della fitta tessitura del destino. Belle inoltre le coreografie di Noa Wertheim, che fa delle Erinni cagne dai capelli di serpenti (meno appropriata è però la danza del ventre di Elena). Chiara è l'idea del regista: fare della trilogia un'opera epicamente aperta al suo pubblico perché - giunto il momento di valutare quale verdetto tocchi a Oreste - sia il pubblico stesso, coro oggi seduto in platea, a emettere il giudizio. Perciò l'assenza di quarta parete, l'uso del corridoio centrale, l'ostentazione testimoniale dei pochi oggetti mostrati (la testa del cavallo di Troia, un libro con la vicenda narrata, la base di una colonna); perciò la frontalità della recitazione.

Peccato che quest'intuizione non nuova ma funzionale sia manomessa dal gusto per l'orpello superfluo e da certe insistenze compositive di cui De Fusco non riesce a fare a meno, su tutte l'uso, che sembra per lui inevitabile, di schermi e proiezioni. Conseguenze? Primi piani ipertrofici; gigantografie di pugnali insanguinati; attori costretti a favore di telecamera e non verso il compagno di recita; il *kitsch* finale delle colonnine colorate, alla maniera di un televoto popolare.

Semioscuro e ancestrale l'ambiente scenico di Maurizio Balò; ricchi (talora fin troppo) i costumi; stranianti le musiche, quando non ammiccano alle sonorità locali. Buona, nel complesso, la prova attorale, con Elisabetta Pozzi nel ruolo di Clitemnestra e Mariano Rigillo in quello di Agamennone, ma con l'apice raggiunto da Angela Pagano (magnifico il tono acro e stanco con cui dà voce alla prima Corifea) e da Federica Sandrini (delicata e struggente la sua Elettra). Delude invece - più che l'amletico Oreste di Giacinto Palmarini (figlio vendicatore e assassino in balia della storia) - Gaia Aprea, che è Cassandra prima e Atena poi: monocorde nel timbro, solo estetica nella presenza. **Alessandro Toppi**



libertà: esercitare il diritto al mistero, dedicandogli un'ora, una sera a settimana - per la protagonista, il martedì - di nascosto da tutto e da tutti. Le parole e i versi di Nina Berberova, Ivan Turgenev, Marina Cvetaeva si addensano e poi sfumano nel quadrato nero come secrezioni dell'anima. Si assottiglia sempre più la distanza tra noi e le suggestioni liriche di questa curiosa eroina retrò, declinate nella costruzione organica dei movimenti - tra cui una vera e propria drammaturgia delle mani. Affidandosi all'elegante energia di Valentina Acca, Linda Dalisi ha costruito un lavoro prezioso, non semplice monologo, ma fugace svelamento di un solco nascosto, che ci riconduce alla (libera) essenza dell'animo umano. E del teatro. *Francesca Saturnino*

Otello è un personaggio e lago il suo autore

P_OSSESSIONE, OTELLO, da William Shakespeare. Drammaturgia e regia di Laura Angiulli. Scene di Rosario Squillace. Luci di Cesare Accetta. Con Giovanni Battaglia, Michele Danubio, Alessandra D'Elia, Stefano Jotti, Antonio Marfella, Manuela Mosè. Prod. Il Teatro coop, NAPOLI.

È lago a scrivere l'*Otello*. Lo sa Laura Angiulli che infatti con lago inizia e finisce lo spettacolo. È così *P_Ossessione* s'incentra tutto sul potere inventivo e persuasore della sua parola, di volta in volta idea strategica e tonale, indicazione vocale e visionaria, realizzazione verbale e sanguinaria. Via gli arredi - se si escludono quattro sedie, due lampadari e un drappo rosso che è segno teatrale e lenzuolo di morte -, tagliati gli episodi secondari, Laura Angiulli porta perciò lago - l'invidioso misogino e frustrato, il sadico *voyeur* feticista, l'escluso che si prende la sua rivincita ma anche l'autore/regista della trama che vediamo nel suo compiersi - al centro del palco quando si tratta di elaborare il dettato, lo spinge in ribalta, perché lo condivida alla platea, poi lo lascia ai margini - serpe che striscia lungo le pareti - nel momento in cui questo dettato trova compimento pratico. Drama la cui trama viene elaborata perché accada durante il tempo della recita, *P_Ossessione* esalta dell'opera di Shakespeare la

matrice lessicale (l'alternanza osce-no/barocco di Otello nei riguardi di Desdemona; le battute rivelatrici di Emilia; la creatività evocativo-fantasmatica di lago) e fa, opportunamente, d'ogni gesto la conseguenza attoriale di un'istigazione di natura drammaturgica. Superflue le rare proiezioni simboliche che appaiono (un serpente, il cuore trafitto da un pugnale), sono invece splendide le luci di Cesare Accetta, che scarnifica i corpi come uno scultore perché ne resti la sonorità emotiva delle insinuazioni, dei dubbi, dei lamenti, delle urla di dolore. Buona l'interpretazione complessiva della compagnia, vi eccelle Giovanni Battaglia: il suo lago è una creatura timbrica, capace davvero di parlare alla mente d'ogni spettatore. *Alessandro Toppi*

Se Abramo uccide Isacco quale destino per l'uomo?

ABRAMO, di Ermanno Bencivenga. Adattamento e regia di Teresa Ludovico. Scene e luci di Vincent Longuemare. Costumi di Cristina Bari. Con Augusto Masiello, Teresa Ludovico, Christian Di Domenico, Michele Altamura, Gabriele Paolocà, Domenico Indiveri. Prod. Teatri di BARI.

Inspirato al celebre episodio biblico, l'affascinante e complesso testo del filosofo Ermanno Bencivenga solleva inquietanti interrogativi sulla natura umana e divina. Qui Dio non interverrà a impedire che il padre Abramo sacrifichi il figlio Isacco. Abramo farà a pezzi la sua progenie per donare un sacrificio degno al suo Signore di cui

accetta ciecamente ogni volere. Ma il volere dell'Eterno era proprio quello? Poteva il Creatore richiedere a sua gloria un esecrabile delitto e non amore? E il gesto fatale è stato veramente compiuto? Comunque l'annientamento degli uomini è totale. La casa di Abramo è destinata alla rovina, il padre e la madre a una morte da vivi e il figlio a una spietata guerra fratricida con il bastardo Ismaele e il suo popolo. La riduzione drastica ma magistrale compiuta sulla drammaturgia da Teresa Ludovico - che cura anche la regia e si riserva il non semplice ruolo di Sara - nulla toglie alla densità e problematicità dello scritto. Anzi in qualche modo ne aumenta l'aria di mistero e ne sposta il baricentro verso la figura femminile di moglie e madre, definendo, in maniera netta e conflittuale, intuizioni già presenti nel lavoro di Bencivenga. Muta una tragedia che aspira a essere di impianto classico in dramma borghese e si concede alcune arditezze che prima spazzano e poi si rivelano giustissime. Così, tra le altre, i due angeli viandanti che portano il volere del Signore si trasformano in personaggi pasoliniani, irriverenti e splendidi, e pertinenti irrompono fuori campo i versi della *Supplica a mia madre* del poeta di Casarsa quando il figlio, pensato perduto, ritorna per assumere un ruolo da protagonista. Una regia di grande rigore dai tratti coinvolgenti, un cast all'altezza dell'arduo compito, un allestimento semplice ma assai calibrato - grazie anche al magnifico disegno luci di Vincent Longuemare - fanno di *Abramo* un esordio felice e importante per il neonato "teatro di rilevante interesse culturale". *Nicola Viesti*



La furiosa attualità della beat generation

JUKE BOX ALL'IDROGENO, di Allen Ginsberg. Regia di Vito Signorile. Musiche di Roberto Ottaviano. Con Franco Angiulo, Vittorino Curci, Nando Di Modugno, Vito Di Modugno, Marcello Magliocchi, Roberto Ottaviano, Vito Signorile. Prod. Teatri di Bari-Gruppo Abeliano, BARI.

La lettura-concerto *Juke box all'idrogeno* ha il sigillo di quella professionalità che può rasentare il magistero. Magistero musicale, perché il gruppo di artisti che, guidati da Roberto Ottaviano, crea la colonna sonora - continua, dal vivo e improvvisata, nella quale predomina il ritmo sostenuto del be-bop - ha una capacità di coinvolgimento che solo le band più agguerrite e fuse possiedono; magistero teatrale, perché la voce del recitante (e regista e ideatore dell'operazione), Vito Signorile, ha il carisma dell'esperienza e dell'intuizione poetica accesa, che non si risolve mai in *routine*. Del resto, quale *routine* tollererebbero i testi dei protagonisti della *beat generation*, che - qui incorniciati in una scabra scenografia e commentati da alcuni drammatici filmati d'epoca (con escursioni improvvise nella contemporaneità) - rivelano a distanza di anni (che, considerati gli indirizzi globali, potrebbero pesare come secoli) una forza o una furia ancora vive e fiammegianti? Perso il riscontro immediato con la cronaca (la Guerra del Vietnam, il riscatto dei ghetti, la contestazione), questi testi poetici risorgono e rifulgono come palpitante commento alle angosce d'intolleranza e d'ingiustizia contemporanee, all'alienazione delle metropoli globali, tanto più perché si rivelano pregni di una sorta d'inusitata profondità storica. Dietro, infatti, si avverte tutta l'appassionata retorica e oratoria che lega questa poesia di denuncia e di liberazione a una rivelazione futurista della modernità, epoca fatalmente permeata di una sua peculiare frastornante sonorità e di un dinamismo drammatico e contraddittorio, che imprime ancora certi suoi ritmi ai nostri destini postmoderni. La musica dello spettacolo esalta queste suggestioni; Vito Signorile domina con fervore e ironia, una declamazione alta che, specie nel finale, non ignora toni più lirici, all'insegna d'un tenace romanticismo, di cui in fondo la *beat generation* fu uno dei tanti virgulti. *Franco Perrelli*

Venti di cambiamento da un *Teorema* africano

VENTO DA SUD-EST, drammaturgia di Simone Corso e Angelo Campolo. Regia di Angelo Campolo. Scene e costumi di Giulia Drogo. Musiche di Giovanni Puliafito. Con Michele Falica, Patrizia Ajello, Luca D'Arrigo, Giuliano Romeo, Claudia Laganà, Antonio Vitarelli e i giovani migranti del centro accoglienza Ahmed. Prod. Compagnia Daf Teatro Dell'Esatta Fantasia, MESSINA.

Parte dal romanzo-film *Teorema* lo spettacolo *Vento da sud-est* riguardando la materia pasoliniana con una lente che lo rende di un'attualità sconvolgente. Quattro giovani immigrati chiamano a gran voce il nome del poeta, come a richiamarlo in vita. Sono i giovani del centro Ahmed di Messina, giovani giunti alle porte del nostro mondo, senza poter più riconoscere la vita che è loro appartenuta. Eppure un fondo di sana vitalità si conserva nei loro sguardi. Poi, come in un film, si cambia il punto di vista: una famiglia piccolo-borghese, in un'atmosfera da musical anni '50, protetta da un recinto e una porta dal mondo esterno (è convincente lo studio su scene e costumi di Giulia Drogo), vive una comoda vita improntata a un perbenismo mediocre e falso. L'uso interessante delle voci narranti (Michele Falica e Antonio Vitarelli) inchioda però i quattro componenti del nucleo familiare a fare i conti con la loro coscienza. Così, mentre quel vento incombe, deflagrano i falsi valori, i problemi sopiti, le aberranti contraddizioni della società occidentale. La madre (Patrizia Ajello), vive un cattolicesimo bigotto e conformista. Il padre (Luca D'Arrigo), sciorina senza convinzione un pensiero simil-leghista, di frasi fatte. La giovane figlia Odetta (Claudia Laganà) esplose in una furiosa ribellione suonando una batteria invisibile, mentre il fratello (Giuliano Romeo) mostra il nervo scoperto dei giovani di oggi alla ricerca di un *selfie* che riempi un misero vuoto esistenziale. Arriva però un vento da lontano: il diverso che ci costringe a guardarci dentro è una Mary Poppins africana (Glory Aibgedion), che porta il caos nell'ordine precostituito delle cose, scatenando un terremoto che fa crollare tutte le certezze. *Filippa Ilardo*

Il *Giardino* cechoviano dove fioriscono gli ulivi

ALLA FINE DEL TEMPO DELL'ULIVO, di Piero Sammataro da Cechov. Regia e scene di Saro Minardi. Costumi di Rosi Bellomia. Luci di Simone Raimondo. Musiche di Giovanni Ferrauto. Con Maria Grazia Cavallaro, Saro Pizzuto, Aldo Toscano, Giuseppe Balsamo, Silvia Corsaro Boccadifuoco, Carmela Silvia Sanfilippo, Amelia Martelli, Gabriele Arena, Enrico Manna, Nanni Battista, Daniele Sapio, Giovanni Calabretta. Prod. Piccolo Teatro della Città, CATANIA.

«L'olivi finieru», commenta sconsolato Federico, dopo la vendita all'asta della proprietà di famiglia: finisce un'epoca, tramontano certezze inattaccabili, la vita stessa. E la nostalgia si tinge di acuto rimpianto, in questo caso, perché la *Fine del tempo dell'ulivo* è coincisa con la scomparsa improvvisa di Piero Sammataro. Il sipario si è alzato comunque, due anni esatti dopo quel giorno, e l'ultima fatica teatrale dell'attore e regista romano - ma trapiantato a Catania - ha visto la luce: nella fedele, rigorosa, limpida impaginazione registica di Minardi e grazie all'incondizionato, encomiabile impegno di una compagnia affiatata. Ben più che un testamento spirituale, Sammataro era andato oltre la mera riscrittura in siciliano del *Giardino dei ciliegi*: la luce mediterranea investe la decadenza di un mondo, distrutto ma non annientato dalla Prima Guerra Mondiale, in cui gli echi di Tomasi di Lampedusa si fondono con la lucidità delle novelle isolate di Pirandello, gli ultimi splendori della *belle époque* con la fine del latifondo agrario. La campagna russa cechoviana suggerisce, semmai, altre suggestioni: come la figura del viandante, che qui diventa un reduce di guerra, una sorta di visionario capace di predire che, in Sicilia, «il sole è ormai lontano»; o ancora il personaggio di Cosimo - Firs, nell'originale - che di un ulivo contorto, è «custode, sacerdote, figlio», e al quale Toscano conferisce una tinta lunare e stralunata. Nell'interminabile viavai di valige e cappelliere, gioiosi arrivi e dolenti partenze, si consuma allora non soltanto il tempo dell'ulivo ma soprattutto l'arte del racconto: della parola che si fa teatro, che si anima e ondeggia e svanisce - come gli argentei tronchi che punteggiano la scena. *Giuseppe Montemagno*



PALERMO

Eschilo sconfitto a Caporetto la Grande Guerra secondo Cavosi

I PERSIANI A CAPORETTO, da *I Persiani* di Eschilo. Traduzione, adattamento e regia di Roberto Cavosi. Scene e costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Nino Annaloro. Musiche di Marco Betta. Con Anna Maria Guarnieri, Luciano Virgilio, Marco Gambino, Pierluigi Corallo, Matteo Francomano. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

IN TOURNÉE

L'accostamento tra la disfatta dei Persiani che Eschilo narra e la più epocale sconfitta dell'esercito che l'Italia ricordi offre il destro alla regia di Roberto Cavosi per ricordare i cento anni dalla Grande Guerra. Lo spettacolo è ambientato in una cucina-magazzino, retroscena del palazzo reale, dove la polvere ha pervaso tutto. Sono le ceneri di un mondo in sfacelo, di una civiltà in decomposizione, polverizzata. Il clima è di lugubre attesa, da troppo tempo non giungono notizie di Serse, partito alla guida di un poderoso esercito, per sconfiggere la democratica Atene. I cori della tragedia si asciugano, ma senza ritmo, in dialoghi tra una vecchia serva (Anna Maria Guarnieri) e un maggiordomo (Luciano Virgilio). La mancanza dell'azione epica del coro si fa vuoto tangibile, mentre la trasposizione dialogica ha qualcosa di farraginoso, ne risulta intaccato il miracoloso equilibrio raggiunto dal tragediografo greco nel dosare racconto e azione drammatica.

Motore della tragedia è il *pathos* dei due servi e della regina Atossa, in preda a sogni premonitori (Marco Gambino, in una buona prova d'attore), fino al ritorno del re clamorosamente sconfitto. Interpretato da Matteo Francomano, Serse sembra sostituire alla *hybris* greca una più moderna cialtroneria politica. Se non sono gli avvenimenti a essere rappresentati, ma le reazioni e il dolore che essi provocano, il messaggero (Pierluigi Corallo) nella sua *rhesis* si limita a declamare lo sgomento per avere visto il mare rosso per la mattanza e la montagna di corpi buttati sulle rive, in un racconto dove l'enfasi prevale sull'intensità emotiva. E non è la mancanza dell'azione drammatica a togliere l'anima alla rappresentazione, ma un'incertezza stilistica che rende lo spettacolo una composizione piatta. Le musiche di Marco Betta, ridotte a sottofondo, quasi mai sono investite di valore drammaturgico, mentre appare eccessivo, nella scena dell'apparizione dell'ombra del re Dario, l'uso del rock e della luce strobo; perfino i passaggi chiaroscurali delle luci di Nino Annaloro seguono un andamento didascalico in uno spettacolo dove il peggiore sconfitto è il teatro. **Filippa Ilardo**

Geometrie, improvvisazioni e disabilità sulle scene di Torinodanza



REFLECTIONS, coreografia di Benjamin Millepied. Costumi di Barbara Kruger. Luci di Roderick Murray. Musiche di David Lang. **HEARTS & ARROWS**, coreografia di Benjamin Millepied. Scene di Liam Gillick. Costumi di Janie Taylor. Luci di Roderick Murray. Musiche di Philip Glass. **QUINTETT**, coreografia di William Forsythe. Costumi di Stephen Galloway. Luci di William Forsythe. Musiche di Gavin Bryars. Con Aaron Carr, Morgan Lugo, Nathan Makolandra, Julia Eichten, Stephanie Amurao, Anthony Bryant, Robbie Moore. Prod. L.A. Dance Project, New York. FESTIVAL TORINODANZA, TORINO.

L.A. Dance Project è il collettivo fondato dal danzatore e coreografo francese Benjamin Millepied e ospitato per la prima volta in Italia dal festival Torinodanza, dove sono stati proposti tre diversi pezzi. *Reflections* e *Hearts & Arrows* costituiscono le prime due tappe di una trilogia intitolata *Gems* e commissionata da una prestigiosa *maison* di alta gioielleria. Lo scintillio delle vetrine dei negozi di lusso e la

perfezione geometrica dei diamanti sono i punti di partenza delle coreografie firmate da Millepied, il quale, ispiratosi a Balanchine, si pone l'obiettivo di "rinnovare" la tradizione del balletto contemporaneo, sporcandola con movimenti non armonici ovvero con impreviste accelerazioni. Un tentativo aiutato da scenografie pop - in particolare in *Reflections*, uno spazio rosso brillante occupato da voluminose scritte dipinte in bianco - e da costumi divertenti e comicamente iconici. Entrambe le coreografie, tuttavia, risultano più fedeli a una tradizione che realmente innovative: certo ci sono invenzioni interessanti e l'esecuzione dei danzatori è impeccabile, eppure l'elegante e irreprensibile minimalismo di Millepied non sa regalare vere emozioni. Quelle che, invece, suscita nello spettatore *Quintett*, coreografia firmata nel 1993 da Forsythe e ora ripresa dal collettivo californiano. Dedicata alla moglie, danzatrice, prossima alla morte, la partitura del coreografo statunitense inanella assoli, trittici, duetti che appaiono altrettante variazioni su un tema dato, da identificare nella medesi-

ma frase musicale che accompagna in un estenuante e ipnotico *loop* tutto lo spettacolo. La danza diviene una sorta di reazione all'ineluttabilità della morte, una sperimentazione della capacità del corpo di cambiare ed evolversi condotta ricorrendo anche a linguaggi estranei alla danza, quali lo sport oppure la decontestualizzazione di gesti quotidiani. Un estremo e disperato sussulto di vita prima dell'ineludibile fine. *Laura Bevione*

IMPROMPTUS, regia e coreografia di Sacha Waltz. Scene di Thomas Schenk e Sacha Waltz. Costumi di Christine Birkle. Luci di Martin Hauk. Con Clémentine Deluy, Luc Dunberry, Michal Mualem, Orlando Rodriguez, Xuan Shi, Claudia de Serpa Soares, Niannian Zhou. Prod. Schaubühne am Lehniner Platz Berlin - Teatro Comunale di Ferrara. FESTIVAL TORINODANZA, TORINO.

Uno spettacolo creato nel 2004, appena undici anni fa, e che nondimeno pare aver perso il carattere di novità che possedeva allora. Una considera-

zione che, paradossalmente, evidenzia il valore assoluto del lavoro ideato allora dalla coreografa tedesca Sacha Waltz. *Impromptus*, ossia "improvvisazioni", realizzate non tanto "a partire da" ovvero "a commento di" bensì in dialogo indipendente con la musica. Waltz parte da alcuni *Lieder* di Franz Schubert - eseguiti dal vivo da una pianista (Cristina Marton) e da un mezzosoprano (Judith Simonis) - per tracciare un percorso coreografico parallelo e, in qualche modo, critico. La musica non è mero accompagnamento bensì linguaggio autonomo capace di disegnare un sentiero che non necessariamente incrocia quello coreografico, bensì corre sovente parallelo a esso. Tanto che la danza può avvenire nel silenzio assoluto e la musica può riempire da sola il vuoto del palcoscenico, quest'ultimo occupato da tre piani trapezoidali inclinati - due in orizzontale, uno in verticale - a costruire uno spazio irregolare e sostanzialmente neutro. Un luogo in cui si susseguono assoli, duetti e sipari corali, contraddistinti ora da struggente romanticismo ora da lieve ironia. Fra i *Leimotiv* l'acqua - quella che riempie gli stivaloni di gomma indossati per un tratto della coreografia dai danzatori; due ballerine si immergono in una sorta di piccolo stagno ricreato su un lato del palco - la ricerca di un luogo in cui far riposare quell'inquietudine che spinge gli interpreti a lanciarsi verso l'alto, a rincorrersi con passione ovvero allontanarsi con pur attenuata violenza. La forza espressiva della danza dialoga con l'intrinseca malinconia della musica di Schubert così da comporre un policromo spartito sull'incertezza del vivere. *Laura Bevione*

AURORA, di Alessandro Sciarroni. Luci di Valeria Foti, Cosimo Maggini, Alessandro Sciarroni. Musiche di Pablo Esbert Lilienfeld. Con Alexandre Almeida, Emmanuel Coutris, Charlotte Hartz, Matej Ledinek, Damien Modolo, Emanuele Nicolò, Matteo Ramponi, Marcel van Beijnen, Sebastiaan

Barneveld, Dimitri Bernardi.
Prod. Marche Teatro e altri 11
partner internazionali. FESTIVAL
TORINODANZA, TORINO.

Il goalball è una specialità paraolimpica; un sorta di pallamano destinata ad atleti non vedenti o ipovedenti, i cui occhi, infatti, vengono coperti/protetti da grossi cerotti e da occhialoni di gomma nera. L'interesse del coreografo marchigiano si è incentrato su questa particolarissima specialità - il faticoso ma esaltante lavoro di selezione e i molti laboratori compiuti con gli otto interpreti è stato documentato con appassionata accuratezza da Cosimo Terlizzi nel suo film *Aurora. Un percorso di creazione* dove la disabilità dei performer, affiancati in scena, nei panni degli arbitri, da Modolo e Ramponi, consente a Sciarroni di complicare il proprio obiettivo di scomporre e rimontare sul palcoscenico pratiche a esso estranee, unendo alla decontestualizzazione un processo sinestetico, che coinvolge nella stessa misura interpreti e pubblico. Gli otto atleti divenuti performer "vedono" il proprio corpo nello spazio attraverso richiami e rumori convenzionali; analogamente gli spettatori,



avvolti a tratti nel buio, "osservano" le azioni in scena per mezzo di voci e suoni. Lo spettacolo diviene così anche un esperimento sui meccanismi della percezione: sul palcoscenico tramutato in campo da goalball ha luogo una vera e propria partita e il pubblico non può fare a meno di tifare, gioire e soffrire insieme agli atleti. Ma la consapevolezza del carattere "meta-sportivo" di quanto avviene sulla scena non viene meno: una riflessione performativa su una pratica sportiva che richiede totale silenzio, che non tollera l'esultanza del pubblico né i timbri trionfalistici della musica di accompagnamento. Le luci che si abbassano man mano, l'ascolto silenzioso di un ritmo interno a ciascun performer che l'aumento esasperato del volume musicale inevitabilmente spezza. Interpreti e pubblico sono chiamati a "ri-sintonizzare" i propri sensi, osservare i propri movimenti a occhi chiusi e acutizzare le orecchie. Ricercare il proprio ritmo interiore e assecondarlo, almeno per un po'. *Laura Bevione*

In apertura, *Reflections* (foto: Laurent Philippe); in questa pagina, *Impromptus* (foto: Sebastian Bolesch) e *Aurora* (foto: Cosimo Terizzi).



RIMINI PROTOKOLL

Mein Kampf: ri-pubblicare o no? La parola agli esperti

ADOLF HITLER: MEIN KAMPF, VOLUME 1 & 2, ideazione, testo e regia di Helgard Haug, Daniel Wetzel. Drammaturgia di Sebastian Brunger. Scene e video di Marc Jung Reith Meier. Luci di Andreas Mihan. Musiche di Volkan T. Con Sibylla Flügge, Anna Gilsbach, Matthias Hageböck, Alon Kraus, Christian Spremberg, Volkan Türeli. Prod. Kunstfest Weimar - Deutsches Nationaltheater Weimar - Rimini Apparat e altri partner internazionali.

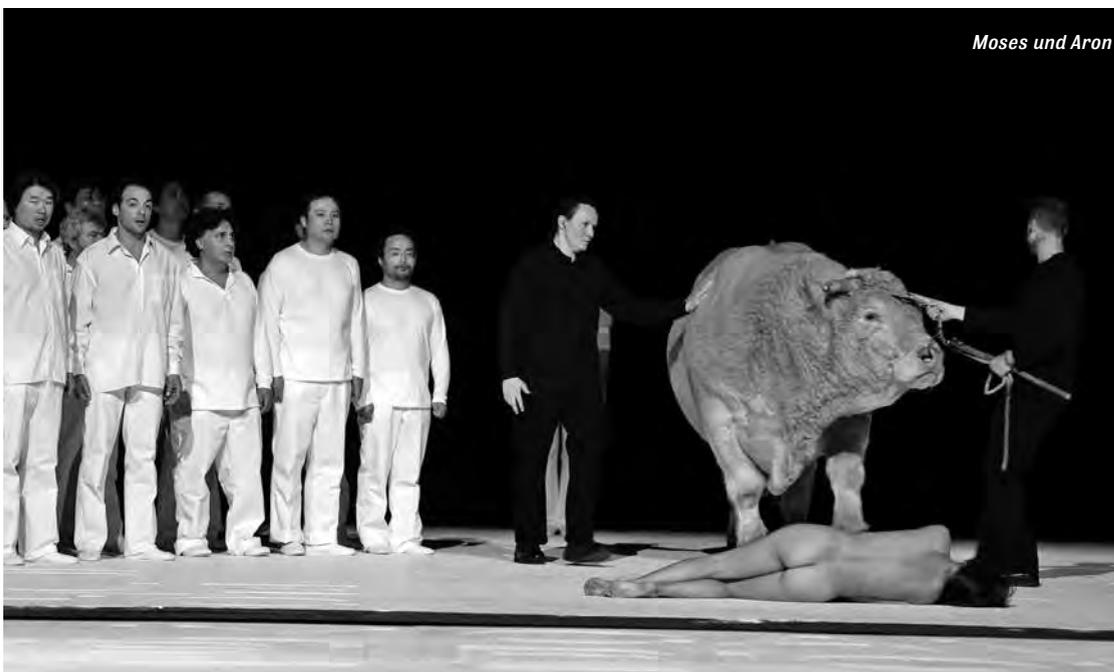
Più di 12 milioni di copie vendute in tutto il mondo. Un bestseller da lungo tempo in India e in Turchia. Versioni digitali scaricabili gratuitamente da Internet. Eppure, nella sua lingua originale, il tedesco, la riproduzione e la distribuzione del libro in questione sono proibite. Quanto meno fino al 31 dicembre 2015, quando i diritti d'autore, detenuti dalla Baviera, scadranno, essendo trascorsi settant'anni dalla morte dell'autore. E il suo nome è Adolf Hitler. I due volumi, pubblicati in Germania fra il 1925 e il 1926 e che mescolano elementi autobiografici con principi dell'ideologia nazista, sono l'oggetto dell'ultimo spettacolo dei Rimini Protokoll.

Un professore di legge tedesco, un avvocato specializzato in diritto internazionale, un restauratore di libri in servizio presso la biblioteca della duchessa Anna Amalia a Weimar, un avvocato israeliano, un editore di pubblicazioni in Braille e un rapper turco sono i sei "attori" di *Adolf Hitler: Mein Kampf, Volume 1 & 2*, che ha debuttato al Kunstfest a Weimar all'inizio dello scorso settembre. Helgard Haug e Daniel Wetzel hanno dato nuovamente prova del loro fiuto per scovare le persone giuste. Coerentemente al loro noto stile, i Rimini Protokoll pongono "esperti della vita di ogni giorno" all'interno di un contesto drammatico, trasformandoli in interpreti delle loro stesse biografie. I sei attori non professionisti parlano in tedesco, inglese, ebraico e turco. Le loro storie si sviluppano in un'ampia biblioteca che utilizza in maniera simbolica il fondo del palcoscenico sul quale è allestita la scenografia di *Karl Marx: Capital*, lo spettacolo dei Rimini Protokoll del 2006. Alcuni "scaffali" servono quali superficie per proiezioni. Sono trattati moltissimi argomenti ricorrendo, ingegnosamente, al gioco dell'alfabeto, che offre le iniziali per termini quali antisemitismo, molestia, razza.

Lo spettacolo offre una grande varietà di informazioni, sia serie che ironiche, sul controverso libro. Il linguaggio teatrale dei Rimini Protokoll è, come sempre, perfettamente documentato. Per più di un anno gli artisti hanno tentato di rintracciare copie del volume in librerie di seconda mano. La pila di libri acquistati è impressionante. Ma cosa accadrà dopo il 2015? Per timore che il libro possa suscitare visioni distorte fra i simpatizzanti dell'estrema destra, è stata approvata per la pubblicazione in Germania soltanto un'edizione annotata dall'Istituto di Storia Contemporanea di Monaco. Sarà lunga ben due mila pagine. *Irina Wolf* (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

Adolf Hitler: Mein Kampf (foto: Candy Welz).

L'ultimo nastro di Schönberg e la macchina imperfetta di Wilson



Moses und Aron

MOSES UND ARON, di Arnold Schönberg. Regia, scene, costumi, luci di Romeo Castellucci. Coreografie di Cindy Van Acker. Drammaturgia di Piersandra Di Matteo e Christian Longchamp. Orchestra e Coro dell'Opéra National de Paris, direzione musicale di Philippe Jordan, maestro del coro José Luis Basso. Con Thomas Johannes Mayer, John Graham-Hall, Julie Davies, Catherine Wyn-Rogers, Nicky Spence, Michael Pflumm, Chae Wook Lim, Christopher Purves, Ralf Lukas. Prod. Opéra National, PARIGI.

Da un enorme, gigantesco registratore scorre inesauribile un lungo nastro magnetico. A raccogliarlo, sulle prime, è Mosè, non il profeta biblico, ma un uomo in bianco, quasi anonimo nelle sembianze beckettiane, angosciato dal rapporto con la trascendenza, con un Dio «unico, eterno, onnipotente, invisibile e irrappresentabile». Inizialmente affidato a Patrice Chéreau, il primo spettacolo immaginato da Stéphane Lissner, da quando ha assunto la guida dell'Opéra di Parigi, è

passato nelle mani di Romeo Castellucci, sensibile al controverso problema della rappresentabilità della divinità sulla scena. Ora questo Mosè non soltanto è intimidito, sovrastato dalla Voce che promana dal Roveto ardente, ma deve sottostare all'ordine di trasmetterla al suo popolo, che vive in stato di prostrazione nel deserto. Capolavoro del serialismo schönbergiano, la partitura s'incarica di tradurre l'impossibilità di evocare il soprannaturale: privando Mosè del canto e affidando la retorica del linguaggio ad Aronne, mediatore di immagini, uomo politico per eccellenza. Analogamente si comporta Castellucci, che rinuncia alla tentazione del descrittivismo per ambientare la riflessione in un deserto che è autentica *tabula rasa*, su un palcoscenico che è spazio puro e incontaminato, in tutte le tonalità di un bianco candido, immacolato, abbagliante: le parole, invocate dal popolo, come le risposte ai problemi del presente vengono proiettate sul sipario a una velocità tale da impedirne la lettura. Cedere alla tentazione del Vitello d'oro significa non soltanto

inginocchiarsi innanzi a uno splendido, opulento esemplare di Charolais, ma immergersi nella *noche oscura* di Giovanni della Croce, bagnarsi nell'oro nero dell'idolatria, in un inchiostro color seppia che dapprima macchia, sporca, intride abiti e corpi; ma che poi si traduce nelle tavole della Legge, incise sul piancito. Indirizzato al pubblico, l'ultimo grido di Mosè («O parola, parola che mi manchi») rimane senza risposta. *Giuseppe Montemagno*

MACBETH, di Giuseppe Verdi. Regia, ideazione luci, scene e coreografie di Robert Wilson. Regia ripresa da Gianni Marras. Costumi di Jacques Reynaud. Luci di Aj Weissbard. Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna, direttore Roberto Abbado. Con Dario Solari/Angelo Veccia, Riccardo Zanellato/Carlo Cigni, Jennifer Larmore/Anna Pinozzi. Prod. Teatro Comunale di BOLOGNA - Change Performing Arts, MILANO.

L'aspettativa è certamente alta per la ripresa di questo allestimento

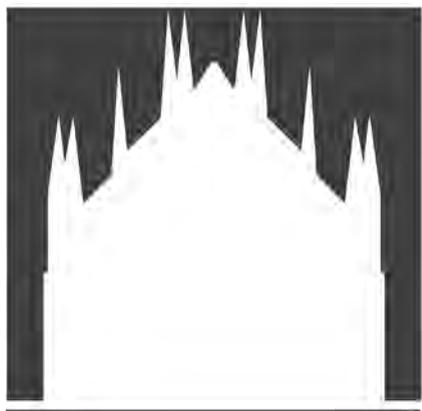
che debuttò a Bologna all'inizio del 2013: cast di assoluto rilievo e produzione imponente. Nei primi due atti il coro è quasi al buio, a tratti una fila di neon bianchi in proscenio offusca la visione: questo *Macbeth* è una macchina dell'ascolto. Nella stessa direzione vanno l'algida semi-immobilità richiesta agli interpreti, i loro minimi movimenti rotondi o a tratti squadrati. Figure, linee rette e campiture in bianco e nero, all'inizio, poi anche blu scuro, rosso e verde smeraldo. *Macbeth* è uno «spettacolo-fantasma», per dirla con Ejzenštejn, prodigo di minimali sorprese visive: in questo Wilson è un maestro, e la macchina produttiva lo consente. L'estrema pulizia formale che caratterizza gli spettacoli dell'artista texano in questa ripresa è purtroppo parzialmente tradita da una lunga serie di dannose micro-sbavature: dettagli, certo, ma che in una produzione di questo tipo saltano, letteralmente, agli occhi. Una quantità di sincroni imperfetti nei movimenti degli interpreti e alcune immobilità malferme, a tradire ciò che il regista stesso vorrebbe: «Per me ogni teatro è danza». Varie luci che arrivano a illuminare i cantanti un attimo prima, o dopo, il momento giusto. Minime inesattezze, ma che in una costruzione visiva il cui obiettivo è principalmente quello di «facilitare l'ascolto della musica mediante ciò che si vede» ottengono due effetti negativi. Il primo, molto concreto: si è distratti nella ricezione del suono della vigorosa orchestra diretta da Roberto Abbado. Il secondo: si sta nella contingenza di quel contesto, laddove sarebbe auspicabile che Wilson, Shakespeare, Verdi, i molti corpi in scena e tutti i velluti del Teatro scomparissero, per lasciare spazio al dolore, alla rabbia e ai tradimenti che accomunano la vicenda di *Macbeth* a quella delle persone sedute in platea. Per affacciarsi a un invisibile: forse è ciò che l'Arte dovrebbe sempre provare a fare. *Michele Pascarella*

È stato pubblicato dalla casa editrice Cue Press
Farsi luogo - Varco al teatro in 101 movimenti
 di **Marco Martinelli**



"In questo prezioso libriccino, una quarantina di pagine di serrate argomentazioni, il regista del Teatro delle Albe non dispensa consigli su cosa fare se si dimentica la battuta, ma traccia la vibrante mappa etica - e più ancora, vorrei dire, profondamente morale, dunque profondamente politica - di un teatro che sia utile e necessario come l'ago per cucire. «Il movimento fondamentale del *farsi luogo* è il dialogo: a questo serve l'ago per cucire, per tessere il dialogo. Il movimento fondamentale è il *rivolgersi*, come scrive Martin Buber: Occorre pensare allo spettatore come a colui al quale *ci rivolgiamo*»."

Renato Palazzi



**Milano
 in Scena**

A CURA DI HYSTRIO

milanoinscena.it

Il primo sito di recensioni di spettacoli teatrali in cartellone a Milano, scritte da critici professionisti che collaborano abitualmente a *Hystrio*.

Il sito milanoinscena.it è stato realizzato nell'ambito del Progetto "Twister-Teatro in movimento" grazie al contributo di Fondazione Cariplo

PimOff

Il PimOff festeggia i suoi primi 10 anni!

1516

**Compagnia degli Scarti • Carullo-Minasi
 Compagnia Abbondanza/Bertoni
 quotidiana.com • Teatrino Giullare
 Claudio Morganti • Carolina Balucani
 Fratelli Dalla Via • Compagnia Ragli
 Milena Costanzo • Opera • Teatrodilina
 Davide Palla • FRIGOPRODUZIONI
 Federica Santoro • Zerogrammi**

In residenza creativa

**C&C Company
 Sagome Teatro
 Alessio Martinoli
 FRIGOPRODUZIONI
 Bruno/Villano
 Milena Costanzo**

Formazione

L'INCHIOSTRO INVISIBILE
 Laboratorio di regia con **Massimiliano Civica**
OMBRE (video documento).
 Seminario sull'arte del recitare con **Claudio Morganti**
LABORATORIO DI TEATRO, MOVIMENTO E SGUARDO
 con **Vincenzo Schino e Marta Bichisao (OPERA)**

ATTORE E POESIA
 Laboratorio con **Milena Costanzo**

E ancora **MASTERCLASS**
 con **Zerogrammi, Antonella Bertoni, C&C Company**

Sono disponibili su Vivaticket i carnet per la prossima stagione

Scegli fra **MINI > 5 Ingressi a 50€** e **MAXI > 10 Ingressi a 90€**



Associazione Culturale Pim Spazio Scenico

via Selvanesco, 75 Milano - info@pimoff.it - 02 54 10 26 12

testi

FARFALLE

di Emanuele Aldrovandi

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2015



Personaggi:

Bionda

Mora

ATTO PRIMO

Uno spazio non necessariamente realistico che può essere una casa, una stanza dei giochi, una grande gabbia per farfalle o qualsiasi altra cosa.

Sempre in scena dodici grosse bambole che rappresentano i seguenti personaggi: PADRE, MATRIGNA, VOLONTARIO, TATUATORE, MARITO, BECCHINO, COMMESSO, MEDICO, INFERMIERA, FIGLIO, BIGLIETTAIO, COGNATO.

La Bionda e la Mora sono sempre in scena e a turno danno vita e voce alle bambole. Oppure, un'altra possibilità, è che le bambole siano interpretate da attori in carne e ossa.

I scena

La Bionda e la Mora parlano al Pubblico.

La Mora ha in mano un fermacapelli a forma di Farfalla.

BIONDA - Io e mia sorella non siamo cretine come le nostre coetanee. Tutte sciacquette fatte con lo stampino che si credono speciali. Se parlate con loro vi diranno che sono complicate, imprevedibili e un po' matte, sensibili ma anche un po' stronze, estroverse ma introverso, simpatiche ma snob, tenere, bizzarre, sensibili e stravaganti, in ogni caso diverse da come ve le eravate immaginate, con un carattere particolare, difficili da conoscere davvero, uniche. Vogliono tutte essere uniche, e non si accorgono che è proprio questo a renderle uguali. Perché sono delle cretine. Ma non è colpa loro, hanno l'immaginario di un barattolo di smalto usato, vedono tutto attraverso il filtro dei cliché del momento e la loro personalità si esprime nell'aver scoperto un nuovo sito in cui comprare scarpe online che nessuna ancora conosce. Sono jeans industriali con gli strappi fatti a mano: ogni paio è diverso, ma sono tutti nello stesso scaffale, in vendita allo stesso prezzo. Spero che la vita le faccia soffrire, ma dubito che avrebbero la consapevolezza di accorgersi che stanno soffrendo: è troppo tardi, il loro cervello è rimasto un embrione e se lo colpisci fa il suono vuoto degli orecchini di bigiotteria. Bisogna soffrire da piccole. Come me e mia sorella. Noi abbiamo sofferto.

MORA - Però abbiamo lottato. E abbiamo imparato a cavarcela da sole. Io cucino e faccio la spesa, lei lava e stira, il bagno lo puliamo una volta ciascuna. Finché abbiamo potuto siamo rimaste a casa, e abbiamo continuato a dormire insieme nella stessa camera, perché nessuna delle due voleva spostarsi in quella di mamma e papà. Poi qualche anno fa ci siamo trasferite in questo monolocale. Io lavoro in un bar da quando avevo quindici anni e sto per laurearmi in Architettura. Faccio la fotografia e presto mi pagheranno per le foto. Mia sorella adesso lavora alla Feltrinelli - la libreria eh, non la casa editrice - è iscritta a Scienze politiche ma non le piace, però sono sicura che anche lei troverà la sua strada. Tutte e due la troveremo. E ce la faremo. Gli anni peggiori sono passati e noi siamo sopravvissute. Perché nella solitudine non eravamo sole. Ognuna aveva l'altra: lei è tutta la mia famiglia.

BIONDA - E lei tutta la mia. La sola persona a cui voglio bene. Mi fa piacere aggiungere, comunque, che nella tragicità della nostra condizione di "povere orfane contemporanee"...

MORA - Le è sempre piaciuto dire che eravamo due "povere orfa-

ne contemporanee".

BIONDA - Ha un suo fascino. Dicevo che fra un pianto e l'altro io e mia sorella... ci siamo anche divertite. Anzi, forse è stato proprio questo che ci ha salvato: giocare. Ma non ai soliti giochi.

MORA - (*Mostra al pubblico la Farfalla*) Ne abbiamo inventato uno tutto nostro.

BIONDA - Un po' cattivo. Ma coinvolgente.

MORA - Ci ha tenuto compagnia nei momenti più bui della nostra infanzia.

BIONDA - Ci ha fatto sorridere, mentre affrontavamo la vitaccia che ci era capitata.

MORA - E che purtroppo, anche adesso, non ha finito di crearci dei problemi.

II scena

Il Padre e la Matrigna.

PADRE - Buon ventunesimo compleanno, figlie mie. Non dite niente. Immagino il vostro stupore. Credetemi, se per più di dieci anni non vi ho fatto gli auguri, è stato solo per rendere ancora più speciali quelli che vi sto facendo ora.

MATRIGNA - Vostro padre vuole dirvi che siete sempre state nel suo cuore.

PADRE - Sì. Non credo abbiate avuto l'occasione di conoscere mia moglie. Coi che, dopo l'inaspettato e dolorosissimo suicidio di vostra madre, ha preso il suo posto al mio fianco.

MATRIGNA - Sono la vostra matrigna. Come nelle favole.

PADRE - Mi rendo conto che questa donna possa risultare invisibile ai vostri occhi, ma siete due ragazze sensibili, vi conosco bene, siete sangue del mio sangue e perciò sono sicuro che la amerete come amereste vostra madre. Anzi, in maniera ancora maggiore, se è possibile, essendo lei più giovane, più bella, più simpatica e più viva. In ogni caso, se anche non la amerete, questo non creerà nessun problema né a lei né tantomeno a me, visto che ripartiremo per l'Argentina oggi stesso.

MATRIGNA - Ma ci dispiace tanto andarcene subito.

PADRE - Saremmo voluti restare di più. Purtroppo non sempre si può assecondare la propria volontà. Ma è inutile rammaricarsi, è uno spreco di tempo. Meglio gioire delle circostanze positive. E io, benché assente quando ne avete compiuti diciotto, sono felice di essere presente nel giorno in cui le mie due figlie predilette si affacciano davvero al mondo degli adulti. Un mondo avido, terribile e senza pietà, nel quale da oggi ve la dovrete cavare senza l'aiuto di vostro padre, che finalmente dopo tre anni ha ottenuto la risposta positiva del giudice e non è più tenuto a versarvi la piccola somma di cui avete usufruito per tutto questo tempo.

MATRIGNA - Ma vostro padre vi ama tanto e non vuole buttarvi in mezzo a una strada smettendo di pagare l'affitto dell'appartamento in cui vivete.

PADRE - Esatto. Cioè, ovviamente smetterò di pagare l'affitto, ma non vi butterò in mezzo a una strada. (*Alla Matrigna*) È arrivato il momento di dirglielo, amore mio.

MATRIGNA - Sì, amore mio.

PADRE - Sono così emozionato.

MATRIGNA - Sei un padre fantastico.

PADRE - Grazie. (*Di nuovo alle Figlie*) Figlie mie. Sono qui, oggi, nel giorno del vostro ventunesimo compleanno, con un regalo per voi. Vi regalo un sogno che vi farà essere oggetto dell'invidia

di tutte le vostre giovani coetanee. (*Alla Matrigna*) Non riesco a dirglielo, sto per commuovermi.

MATRIGNA - Coraggio, amore.

PADRE - Sì. (*Di nuovo alle Figlie*) Figlie mie. La settimana prossima avrete la fortuna di sposarvi. Con due uomini, a loro volta fratelli, i quali vi amano pazzamente, pur non conoscendovi di persona e avendo visto solamente una vostra foto.

MATRIGNA - Una foto del battesimo in cui eravate carinissime.

PADRE - Sicuro di fare cosa a voi gradita ho già comunicato ai due sposi e a loro padre, mio fraterno amico, la vostra felice disponibilità. Vi prego, quando verrete a conoscenza di tutti i dettagli, di non pensare neanche per un momento che la cifra spropositata di cui sono debitore al mio fraterno amico abbia influenzato la mia disposizione d'animo. Subito dopo le nozze lui mi annullerà il debito, ma si tratterà soltanto di un gesto di rara amicizia che, ma ne sono certo perché siete due ragazze dallo spirito purissimo, non vi potrà far pensare male. Allo stesso modo sono sicuro che, nonostante la probabile ripugnanza iniziale, col tempo imparerete ad amare le singolari e bizzarre peculiarità dei vostri mariti.

MATRIGNA - Vostro padre vuole dire che sono due ritardati.

PADRE - Hanno solo un lieve deficit di apprendimento. Ma fisicamente stanno benissimo, non dimostrano affatto i loro quarant'anni e soprattutto, essendo voi le prime donne della loro vita, vi ameranno in modo infinito, senza i confronti e i paragoni che spesso minano le relazioni di coppia. Non dite niente. Non ringraziatevi. Restate pure nel vostro silenzio composto e lievemente sbigottito. So quanto siete felici e la felicità ammutolisce. Nei prossimi giorni il mio legale vi farà avere i documenti necessari per le nozze e vi indicherà il luogo dove si svolgerà la funzione. Nel remoto caso in cui aveste qualcosa da obiettare, non fatelo, perché una vostra obiezione creerebbe sconvolgimenti gravi e irrimediabili nella vita della nostra appena ricomposta famiglia.

MATRIGNA - Vostro padre vuole dire che se farete saltare le nozze il suo fraterno amico probabilmente lo farà murare vivo in un pilone del cemento.

PADRE - O comunque opterà per altre risoluzioni a me non particolarmente gradite. Ma non entriamo nei particolari perché siamo certi che non accadrà nulla del genere. Voi, figlie mie, mi volete bene, come io ne voglio a voi. Un bene immenso e gratuito che si può provare solo per chi è sangue del proprio sangue. Ricordatevelo sempre: sangue del proprio sangue.

MATRIGNA - Sangue del proprio sangue.

PADRE - Sì. Ora purtroppo è arrivato il momento di lasciarci. Vi ringrazio per il tempo che mi avete concesso, rinnovo i miei auguri e vi lascio ai vostri festeggiamenti. Addio, figlie mie.

MATRIGNA - Sono contenta di avervi conosciuto.

PADRE - Addio.

MATRIGNA - Addio.

III scena

La Bionda e la Mora.

MORA - Ha trovato la donna adatta a lui. Elegante e fine come una bancarella del mercato.

BIONDA - Pensavo che sarebbe invecchiato peggio. Anche se me lo ricordavo più magro.

MORA - Io non me lo ricordavo, ma era meglio così. Dobbiamo iniziare subito a cercare un'altra casa. Più piccola.

BIONDA - Cosa c'è di più piccolo di un monolocale?

MORA - La dobbiamo cercare in periferia.

BIONDA - Uno zero-locali? Siamo già in periferia.

MORA - In un palazzo pieno d'immigrati.

BIONDA - Stai descrivendo casa nostra.

MORA - Più piccola, più in periferia e con più immigrati. Deve costare pochissimo. Solo per qualche anno, eh. Finché non abbiamo finito l'università.

BIONDA - Mi ci potrebbe volere più di qualche anno.

MORA - Perché perdi tempo a uscire con ragazzi idioti.

BIONDA - Sono gli unici che trovo.

MORA - Sono gli unici che trovi perché esci con loro.

BIONDA - Esco con loro perché sono gli unici che trovo.

MORA - Si chiama circolo vizioso. Comunque se iniziano davvero a pagarmi le foto magari fra un anno cerchiamo già un'altra casa.

Sono arrivate quelle che ho fatto stampare?

BIONDA - Sì. Stamattina.

MORA - Devo farci gli inserti in acrilico.

BIONDA - Secondo me nessuno ti paga per foto del genere.

MORA - Quelle sono per l'arte, non per i soldi.

BIONDA - È una distinzione che gli artisti non sempre fanno.

MORA - Se avessi tanti soldi vorrei comprare il debito che ha col suo amico.

BIONDA - Per salvarlo?

MORA - Per essere io a murarlo in un pilone di cemento.

BIONDA - Sorellina...

MORA - Sì, tra un attimo torno simpatica. Anzi, ci torno subito, è il mio turno.

La Mora sta per infilarsi la Farfalla.

BIONDA - Aspetta.

MORA - Abbiamo bisogno di distrarci.

BIONDA - Possiamo anche distrarci fra cinque minuti.

MORA - Meno ci penso, meglio sto.

BIONDA - Quindi non la valutiamo neanche la sua... offerta?

MORA - Sposare due quarantenni ritardati?

BIONDA - Li stai discriminando?

MORA - Non li sto discriminando.

BIONDA - Sì.

MORA - Sto solo dicendo che non voglio sposarli.

BIONDA - Perché sono ritardati?

MORA - Perché non li conosciamo neanche. E ci hanno "comprate" in cambio dei debiti di nostro padre.

BIONDA - In effetti questa è una mancanza di amor proprio.

MORA - E poi sarebbe un matrimonio combinato. Ti rendi conto? In Italia. All'inizio del terzo millennio. Un matrimonio combinato.

BIONDA - È una cosa *vintage*.

MORA - Eh?

BIONDA - Nel senso che non capita tutti i giorni.

MORA - Per fortuna.

BIONDA - Magari è solo quello il problema. Ci sembra una cosa brutta perché non capita tutti i giorni, non fa parte delle nostre abitudini.

MORA - Non fa parte delle nostre abitudini perché le donne si sono emancipate.

BIONDA - E noi? Forse potremmo emanciparci anche noi.

MORA - E da che?

BIONDA - Non so, dal concetto di emancipazione. Emanciparsi dall'emancipazione, e cioè accettare un matrimonio combinato. Se siamo donne emancipate solo perché si sono emancipate le

nostre nonne, non siamo realmente emancipate. Anzi, vuol dire che come tutte le nostre coetanee cretine ragioniamo con schemi vecchi e non siamo pronte al fascino delle novità.

MORA - A me un matrimonio combinato non sembra una novità, ma se anche lo fosse: e il fascino? Dove starebbe il fascino?

BIONDA - Ma come? "Le nozze al buio con lo sconosciuto". Non sembra una favola? Cancella papà. Se fosse una qualche associazione segreta o un sito internet inglese a proporre una cosa del genere, non lo troveresti eccitante?

MORA - No. Già è difficile andare d'accordo con le persone che conosco.

BIONDA - Appunto. Tu non hai avuto abbastanza uomini per capire quanto sono deludenti. Tutti. Io potrei sposare solo uno che non mi ha ancora delusa, cioè uno che non conosco.

MORA - Ti diverti, eh, a dire queste frasi?

BIONDA - Molto.

MORA - Non è giusto che ti diverti solo tu.

La Mora s'infila la Farfalla.

BIONDA - Aspetta, dai.

MORA - Devi farti una foto con un'espressione sexy e metterla online. Giochi o non giochi?

BIONDA - Mi vendicherò senza pietà.

MORA - Era scontato. Allora, giochi o non giochi?

BIONDA - Gioco. (*Estrae il cellulare per farsi una foto e si mette in posa*) Va bene così?

MORA - Più sexy. No, sei troppo fine. Intendevo qualcosa di più grottesco. Mettiti gli occhiali da sole e pensa di avere due ruote al posto delle labbra. Ecco, quasi. Apri un po' la bocca. Dai un bacio all'aria. Aspetta, pensa di essere la moglie di nostro padre. Perfetto.

La Bionda scatta la foto, poi prende la Farfalla alla Mora e se la infila.

IV scena

La Mora e il Volontario.

MORA - Vorrei regalarvi queste foto. Per il mercatino di beneficenza.

VOLONTARIO - Sei una fotografa? Mio figlio fa delle bellissime foto. Quanti anni hai?

MORA - Ventuno.

VOLONTARIO - Lui cinque.

MORA - Vi interessano o no? Sono dieci stampe su tela con inserti dipinti in acrilico. I soggetti sono nidi di uccellini fra i tetti delle fabbriche. Dovevano essere la prima sezione di una grande serie sul rapporto degli animali non domestici e il paesaggio urbano. La seconda la farò sui cani randagi.

VOLONTARIO - Tua mamma è brava a fare le torte? Ne vendiamo tantissime e la gente viene per quelle. Ma l'anno scorso avevamo anche delle opere d'arte, eh. Delle sculture di un amico di mia suocera. Che è famoso. Sta seguendo un corso a Roma. Comunque grazie. È importante che i ragazzi siano sensibili e ci portino le loro cose.

MORA - Io non sono sensibile. Credo che l'arte e la beneficenza dovrebbero stare il più lontano possibile, odio anche i registi, gli scrittori e i cantanti che vogliono mandare un messaggio sociale e le assicuro che se fosse stato per me non avrei mai regalato le mie foto a gente che non ha né gli strumenti né la voglia per apprezzarle.

Silenzio.

VOLONTARIO - Te le ridò, se vuoi.

MORA - Non posso.

VOLONTARIO - Certo che puoi.

MORA - No. È un gioco con mia sorella.

VOLONTARIO - Ma tu a queste foto ci tieni molto.

MORA - E allora?

VOLONTARIO - Se tua sorella ti dice di tagliarti un braccio?

MORA - Se non lo faccio ho perso. E il gioco finisce.

VOLONTARIO - Quindi lo fai?

MORA - Giochiamo da quando abbiamo sei anni. Nessuna vuole perdere.

VOLONTARIO - Dovete stare attente.

MORA - Le assicuro che darle queste foto mi fa più male che tagliarmi un braccio. Buon mercatino.

La Mora prende la Farfalla alla Bionda e se la infila.

V scena

La Bionda e il Tatuatore.

BIONDA - Le mode che funzionano meglio sono quelle che si rivolgono alle persone prive di ogni qualità e permettono loro di sentirsi uniche senza fare particolari sforzi. È il grande sogno d'inizio millennio, talmente paradossale che anche le pubblicità ti vendono prodotti costruiti in serie raccontandoti che ti faranno essere speciale. Si affermano gli stili che, pur essendo adottati da tutti, mantengono un'illusione di unicità. I tatuaggi, ad esempio, che in certe culture avevano un grande significato, sono diventati una delle opzioni più facili e vuote per avere qualcosa di caratterizzante. Per questo motivo li trovo totalmente patetici.

TATUATORE - Bene. Quindi cosa vuoi? Un tribale? Un fiore? Un geco?

BIONDA - Una scritta.

TATUATORE - Cosa ci scrivo?

BIONDA - Sono una puttana.

TATUATORE - Ok. E quindi cosa ci scrivo?

BIONDA - Ci devi scrivere "sono una puttana".

Silenzio.

TATUATORE - Vuoi che te lo scriva in cinese?

BIONDA - Conosci il cinese?

TATUATORE - Ho un vocabolario.

BIONDA - Lo voglio in italiano. In caratteri chiari e ben leggibili.

TATUATORE - Ok.

Silenzio.

BIONDA - Cosa stai aspettando?

TATUATORE - Non ti chiederò il perché.

BIONDA - Ma me lo stai chiedendo.

TATUATORE - Sì.

BIONDA - Mia sorella dice che esco con troppi ragazzi.

TATUATORE - Quindi?

BIONDA - Non credo capiresti. Vado da un'altra parte?

TATUATORE - No. Siediti là. Te lo faccio subito.

VI scena

La Bionda fa vedere il tatuaggio alla Mora.

BIONDA - Guarda, fa abbastanza schifo?

MORA - Ti dona.

BIONDA - Stavolta hai esagerato.

MORA - Hai esagerato prima tu.

BIONDA - Io non ti ho fatto una cosa che durerà per sempre.

MORA - Durerà più della mia, invece. La storia dell'arte è più longeva della tua pelle.

BIONDA - Storia dell'arte? Quelle foto? E poi non esiste la storia dell'arte della fotografia.

MORA - Certo che esiste. È all'inizio. E le mie foto sarebbero diventate pietre miliari.

BIONDA - Sicuramente.

MORA - Poi il tatuaggio ti rende diversa dalle coetanee cretine che odi tanto, dovresti essere contenta.

BIONDA - La prossima volta ti dico di buttarti nei Navigli.

MORA - Così annego e tu rimani da sola.

BIONDA - Al massimo sbatti la testa sul fondo. Senti, dovrebbe venire oggi l'avvocato di papà, giusto?

MORA - Sì. Ti prego, proponimi di picchiarlo. Se non lo fai te lo propongo io: lo picchiamo?

BIONDA - Ci ho pensato molto, sorellina.

MORA - Anche io. Da un lato è innocente. Dall'altro se lavora con papà merita una punizione.

BIONDA - Ho pensato... alla proposta.

MORA - In che senso?

BIONDA - La proposta di papà. Ci ho pensato. E potrei anche accettare.

MORA - Il matrimonio?

BIONDA - Sì.

MORA - Potresti accettarlo?

BIONDA - Sì.

MORA - Mi stai prendendo in giro?

BIONDA - No.

MORA - Potresti sposare un quarantenne che non hai mai visto solo perché i matrimoni combinati sono *vintage* e i ragazzi che hai conosciuto finora ti hanno tutti delusa?

BIONDA - Esatto. Beh, e anche per non far finire mio padre in un pilone di cemento.

MORA - Ma era una bugia.

BIONDA - E se non lo era?

MORA - Secondo te non lo era?

BIONDA - Secondo me lo era. Ma se poi non lo era?

MORA - L'unica cosa negativa, se lo ammazzano, è che non posso più ammazzarlo io.

BIONDA - È nostro padre.

MORA - Solo per la biologia.

BIONDA - Ci ha pagato la casa fino a oggi.

MORA - Perché era obbligato. Infatti ha smesso.

BIONDA - Non ha più soldi. Ascolta, secondo me se un padre è in difficoltà una figlia dovrebbe aiutarlo.

MORA - Sì, ma lui non è un padre per noi. Non lo è mai stato.

BIONDA - Questa è solo una scusa.

MORA - Questa è la verità.

BIONDA - Anche la verità può essere una scusa.

MORA - Mi stai prendendo in giro, vero?

BIONDA - Nostra madre non si è comportata da madre.

MORA - Lascia stare la mamma, per lei è un discorso diverso.

BIONDA - È sempre lo stesso discorso, invece: ci ha lasciate da sole. Lei non si è comportata da madre e nostro padre non si è comportato da padre. Noi siamo state male, però adesso anche noi figlie non ci vogliamo comportare da figlie?

MORA - Ma che discorso è? Se anche fosse il padre migliore del mondo io non accetterei di sposare un uomo solamente perché lo vuole lui.

BIONDA - Non è che lo vuole. Ne ha bisogno per non essere ammazzato.

MORA - Doveva pensarci prima di fare dei debiti.

BIONDA - Al padre migliore del mondo risponderesti così?

MORA - No.

BIONDA - E allora?

MORA - Cercherei di aiutarlo in qualsiasi modo, ma non così. Gli direi che non so neanche se mi voglio sposare, perché mi fa schifo la vita di coppia e odio i bambini. Devo finire l'Università. Devo fare delle foto. Voglio riuscire a realizzarmi facendo il lavoro che mi piace. Voglio vivere la mia vita, è così strano?

BIONDA - No. Anzi, è piuttosto banale.

MORA - E tu accetteresti di sposare un quarantenne ritardato solo perché non è banale?

BIONDA - E per papà.

MORA - È completamente senza senso.

BIONDA - Ho fatto cose con molto meno senso. Tipo stare un mese di fila a casa dal liceo per leggere...

MORA - Libri Harmony.

BIONDA - Non erano Harmony, era letteratura di viaggio.

MORA - Va beh, chi se ne frega.

BIONDA - Sì, infatti.

MORA - Perché vuoi a tutti i costi sacrificarti per niente?

BIONDA - Non mi sto sacrificando.

MORA - E se poi al creditore un matrimonio su due non basta?

BIONDA - Quando arriva diciamo all'avvocato di chiederglielo.

MORA - Non ha senso.

BIONDA - Per me sì.

MORA - Va bene, allora: se accetti accetto anch'io.

BIONDA - No.

MORA - Sì.

BIONDA - Tu non vuoi.

MORA - Ma non voglio neanche che lo fai tu!

BIONDA - Prima o poi sarebbe successo, sorellina. Lo sai. Se diventi famosa e ti mandano un anno a fare foto in una zona di guerra cosa fai, mi porti con te?

MORA - No, ma in quel caso la differenza è che...

BIONDA - Cosa? Che differenza c'è? Che tu puoi allontanarti da me e io invece da te no?

MORA - Non stai più bene con me, sorellina?

BIONDA - Certo che sto bene con te, cosa dici. Sei l'unica persona a cui voglio bene. Però sento che questa... è una cosa che voglio fare.

MORA - Sposare uno sconosciuto ritardato?

BIONDA - Non è che se continui a ripeterlo...

MORA - Continuo a ripeterlo perché mi sembra assurdo anche solo dirlo.

BIONDA - E poi scusa, se mi sposo si separano i nostri corpi. Non certo le nostre...

MORA - Le nostre?

BIONDA - Boh, quella roba che abbiamo dentro e che ci fa essere

una cosa sola. Quella non si rompe. Anche se stiamo lontane, non si romperà mai. Io e te saremo unite sempre. O no?

Silenzio.

MORA - Ti voglio bene.

BIONDA - Anche io.

MORA - Però sposa qualcun altro. Uno dei tanti con cui stai uscendo. Fatti mettere incinta e sposalo. E lascia che papà faccia la fine che merita.

BIONDA - Dammi la farfalla.

MORA - No.

BIONDA - Tocca a me.

MORA - Sì, ma non puoi.

BIONDA - Cosa?

MORA - Hai capito.

BIONDA - Perché non posso?

MORA - Perché quello è un gioco.

BIONDA - E io voglio giocare.

MORA - L'abbiamo sempre usato solo per farci dei dispetti.

BIONDA - Non c'è scritto da nessuna parte che deve essere così.

MORA - Sì, ma questa è una faccenda più grossa.

BIONDA - Rispetto a cosa?

MORA - Non fare finta di non capire.

BIONDA - Dammi la farfalla.

MORA - No, non te la do.

BIONDA - Vuoi infrangere il gioco? (*Con finta solennità*) Eh, lo sapevo che prima o poi sarebbe arrivato il momento in cui una delle due, per viltà, avrebbe tradito il nostro sodalizio fraterno. E sono contenta che sia tu a farlo, perché io non avrei sopportato il peso di spezzare il passatempo che ci ha tenuto vive negli anni più bui della nostra infanzia, quando eravamo sole, tristi, senza nessuna speranza, e la nostra gioventù sembrava...

MORA - Va bene, va bene, tieni.

La Mora dà alla Bionda la Farfalla e la Bionda se la infila.

BIONDA - Devi rifiutare il tuo matrimonio ed essere la testimone del mio. Giochi o non giochi?

MORA - Gioco.

VII scena

La Mora veste la Bionda da sposa.

BIONDA - Il mio futuro marito ha due case in Sicilia.

MORA - In Sicilia?

BIONDA - Sì. Una grande a Palermo e una ancora più grande in campagna, vicino al mare.

MORA - Ti ha proposto di andare là?

BIONDA - L'alternativa è prendere in affitto un appartamento a Milano.

MORA - E tu?

BIONDA - Io non ho mai vissuto in una casa grande.

MORA - Saremo lontanissime.

BIONDA - Solo fisicamente.

MORA - Certo. Solo fisicamente.

BIONDA - Ti voglio bene sorellina.

MORA - Anch'io, sorellina.

ATTO SECONDO

Dieci anni dopo.

I scena

Il Marito e il Becchino.

MARITO - Mio fratello è allergico alle api. Per questo, quando andiamo nella nostra casa in campagna, io con mia moglie e lui da solo perché non si è mai sposato, non vuole passeggiare nei campi con me. Neanche mia moglie vuole passeggiare nei campi con me, perché si annoia. Io però non sono allergico alle api e non mi annoio, quindi vado sempre a passeggiare nei campi. Non sono allergico alle api come mio fratello ma non so se sono allergico oppure no ai serpenti. Perciò non potrei dire se il veleno del serpente che mi ha morso mi ha fatto quell'effetto perché sono allergico oppure se avrebbe fatto lo stesso effetto a chiunque altro, perché magari il problema non era mio, ma del serpente. Magari era un serpente velenoso e avrebbe ucciso chiunque. Chi lo sa. Quel che so è che ha ucciso me.

BECCHINO - Di che colore vuole la camicia?

MARITO - Rosa.

BECCHINO - Non ce l'abbiamo.

MARITO - A righe?

BECCHINO - Non ce l'abbiamo neanche a righe.

MARITO - Quali avete?

BECCHINO - Bianca o nera.

MARITO - Va benissimo.

BECCHINO - Va benissimo bianca o va benissimo nera?

MARITO - Come vuole lei.

BECCHINO - Mi scusi, chi è quella donna che piange?

MARITO - Mia moglie. Era troppo bella per me, vero? E quando ci siamo sposati era ancora meglio, gliel'assicuro. È stata fantastica. Mi voleva bene. E mi prendeva sempre in giro, ma io ero contento perché voleva dire che per lei esistevo. Abbiamo fatto due figli che sono molto più belli e intelligenti di me. Li vede, sono quelli là. Elisa e Claudio. Non piangono, ma sono tristi. Anche loro mi volevano bene. Sono stato fortunato. Ho avuto molto più di quanto avrei potuto immaginare. Quindi me ne vado contento. Certo, una volta arrivato a questo punto, sarei rimasto volentieri qualche anno in più. Ma non si può volere tutto.

BECCHINO - Finito?

MARITO - Sì. Grazie.

BECCHINO - Posso chiudere?

MARITO - Sì.

BECCHINO - E quella bella donna vicino a sua moglie chi è?

MARITO - Sua sorella. Fa la fotografa in giro per il mondo. È venuta apposta per il funerale. Non si vedevano da anni.

BECCHINO - Non piange.

MARITO - Non le sono mai piaciuto.

BECCHINO - È sposata, fidanzata, divorziata?

MARITO - Single. Ma non gliela consiglio.

BECCHINO - Non si preoccupi. Mai donne single con più di trent'anni. È un principio.

MARITO - È importante avere dei principi.

BECCHINO - Già. Ora chiudo davvero.

MARITO - Addio.

BECCHINO - Lei è un morto simpatico.

MARITO - Grazie. Anche lei è un becchino simpatico.
 BECCHINO - Mi piace fare conversazione.
 MARITO - Addio.
 BECCHINO - Addio.

II scena

La Bionda e la Mora.

MORA - Mi dispiace, sorellina.
 BIONDA - Anche a me.
 MORA - Davvero.
 BIONDA - Sono contenta che sei venuta.
 MORA - Avevi dei dubbi?
 BIONDA - No.
 MORA - Speravo ci saremmo riviste in un'altra circostanza.
 BIONDA - Io speravo ci saremmo riviste prima.
 MORA - Anche io.
 BIONDA - Però hai smesso di telefonarmi.
 MORA - Anche tu.
 BIONDA - Io non ti telefonavo perché tu non telefonavi a me.
 MORA - È il solito circolo vizioso.
 BIONDA - Come mi trovi?
 MORA - Bene.
 BIONDA - Tu sei invecchiata.
 MORA - Quello anche tu.
 BIONDA - Così tanto?
 MORA - Non te ne sei accorta perché ti sei vista tutti i giorni.
 BIONDA - Dici così perché non hai la percezione di quanto sei invecchiata tu.
 MORA - Anche io mi sono vista tutti i giorni.
 BIONDA - E ti sei guardata bene?
 MORA - Credo di sì.
 BIONDA - Ok.

Silenzio.

MORA - I tuoi figli mi hanno colpito. Sono... bellissimi.
 BIONDA - Per fortuna hanno preso da me.
 MORA - Elisa è proprio... e anche Claudio. Sono contenta per te.
 BIONDA - Grazie.
 MORA - Non hai idea di quante volte avrei voluto scriverti un messaggio o mandarti una mail per sapere come stava andando la tua vita. Ma era troppo strano. Non avevo mai avuto bisogno di chiedertelo.
 BIONDA - Qui in Sicilia il mare d'inverno è bellissimo. Io e mio marito ci siamo voluti bene. E non mi ha mai deluso.
 MORA - Sono contenta.
 BIONDA - Grazie.
 MORA - Davvero. Sono contenta davvero.
 BIONDA - Tu come stai?
 MORA - È una domanda generica.
 BIONDA - Dammi una risposta generica.
 MORA - Mi hanno proposto di andare due anni in Medio Oriente a fare foto di guerra.
 BIONDA - Ci sono guerre in Medio Oriente?
 MORA - No, ma contano che ne scoppi qualcuna nei prossimi due anni.
 BIONDA - Vorrei che ti fermassi un po' qui da me, prima di andarci.
 MORA - Chi ti dice che ci andrò?

BIONDA - Ci andrai. Ma aspetta almeno due settimane.
 MORA - Va bene.
 BIONDA - O anche di più. Io starò un po' in lutto, la gente se lo aspetta e non vorrei che accusassero i miei figli di avere una mamma che non piange abbastanza. Poi dovrò pensare a cosa fare. Magari torno a lavorare in libreria come ai vecchi tempi.
 MORA - Perché?
 BIONDA - Il motivo banale per cui la gente di solito lavora.
 MORA - Non ti arriverà una pensione o qualcosa del genere?
 BIONDA - No.
 MORA - Dovrebbe.
 BIONDA - Se mio marito non fosse sconosciuto al fisco.
 MORA - E tuo suocero?
 BIONDA - Non voglio i suoi soldi. Me la sono sempre cavata da sola. Sono una donna emancipata.
 MORA - Dall'emancipazione.
 BIONDA - Da tutto. Ma adesso non mi va di pensarci. Voglio godermi il mio lutto e la mia sorellina.
 MORA - È stranissimo, eh. Vedersi dopo tanto tempo. Senza che l'ultima volta ci fossimo dette «ci vedremo fra tanto tempo».
 BIONDA - L'abbandono ce l'abbiamo nel sangue. È un'eredità.
 MORA - Mi manchi.
 BIONDA - Anche tu.
 MORA - A me di più. Perché sono da sola. Tu hai una famiglia.
 BIONDA - Avevo. Adesso ne ho mezza.
 MORA - Due terzi.
 BIONDA - Potrei trovare un che di affascinante nella mia nuova condizione di "giovane madre vedova". Senti che suono da romanzo d'appendice: "giovane madre vedova".
 MORA - Abbassa la voce che è pieno di parenti.
 BIONDA - Miei. Non tuoi.
 MORA - Quindi anche miei.
 BIONDA - Ti manca la mia spregiudicatezza?
 MORA - Mi manca giocare con te.
 BIONDA - E allora perché hai smesso?
 MORA - Non ho smesso io.
 BIONDA - Era il tuo turno.

La Mora estrae la Farfalla.

MORA - Guarda cosa ho portato.
 BIONDA - Ci speravo.

La Mora s'infila la Farfalla.

MORA - Devi farti solletico da sola.
 BIONDA - No, ti prego.
 MORA - Fino a stare male. Giochi o non giochi?
 BIONDA - E i parenti? Mi sentiranno ridere.
 MORA - E la spregiudicatezza?
 BIONDA - Va bene, gioco. Ma poi mi vendico.
 MORA - Ovviamente.

III scena

La Mora e il Commesso.

COMMESSE - Signorina, sua sorella mi ha telefonato per avvisarmi che sarebbe venuta. È lei, vero? L'ho riconosciuta subito. È un piacere incontrarla. Sua sorella mi ha parlato molto di lei. Sua so-

rella viene sempre qui a fare spesa, perché il centro commerciale le dà fastidio. Sua sorella non mi aveva mai detto che lei mangia solo formaggio.

MORA - Perché non è vero. Sono allergica al formaggio.

COMMESSO - Allergica?

MORA - Cioè, non mi piace.

COMMESSO - Ah.

MORA - Per essere precisi mi fa schifo.

COMMESSO - Quindi i quattro chili che ho preparato non li prende?

MORA - Li prendo, li prendo.

IV scena

La Bionda e la Mora.

MORA - È stata proprio una bella serata. I tuoi figli sono fantastici.

BIONDA - E il formaggio ti è piaciuto?

MORA - Ho ancora il vomito. Ma aspetto a vendicarmi per paura della tua reazione.

BIONDA - È la politica della deterrenza.

MORA - Cioè?

BIONDA - Non mi attacchi perché sai che il tuo attacco non mi distruggerà del tutto e quindi temi la mia risposta. Come fra USA e Russia nella guerra fredda. Ricordi della mia non-laurea.

MORA - Pensavo fossero i romanzi Harmony.

BIONDA - Ti ho detto che non erano Harmony.

MORA - Quindi la nostra farfalla è come un'arma nucleare?

BIONDA - Molto di più. Molto, molto di più. Sai che un giorno ho provato a spiegare a mio marito il potere che ha, e lui era allibito, pensava lo prendessi in giro. In effetti lo prendevo spesso in giro.

MORA - Nessuno può capire. Io una sera ho raccontato la storia del tuo tatuaggio. Avresti dovuto vedere i miei amici, mi guardavano come se fossi una pazza. O un prete. I preti fanno un lavoro difficile, eh, non so se ci hai mai pensato. Io li ho sempre stimati, sono obbligati ogni giorno a sostenere qualcosa d'insostenibile. È irrazionale, ma loro ci credono lo stesso. Se gli fai delle domande precise ovviamente vanno in difficoltà, non sanno più cosa dire se non «la fede è un mistero». Anche la formula della Coca Cola è un mistero, ma nessuno crede che ti farà risorgere, al massimo ingrassare. Se invece mi venite a dire che un morto dopo tre giorni è risorto dovete avere dei buoni argomenti per convincermi, no? No, non ce li hanno: «La fede è un mistero». Quella sera ho capito cosa prova un prete.

BIONDA - E cosa prova?

MORA - Impotenza.

BIONDA - Ah, per forza.

MORA - Non in quel senso.

BIONDA - La chiamano castità.

MORA - Impotenza nel senso che... ti rendi conto che gli altri hanno buoni motivi per considerare assurda una cosa che per te non lo è. E non sai cosa dire. Perché tu lo senti e loro no. Per loro non è niente, mentre per te... è sacro.

BIONDA - Sacro.

MORA - Non ti piace?

BIONDA - Sì, mi piace. Il nostro gioco... sacro. Sì. Perché è come se... come se... quando...

MORA - Vedi, non riusciamo a spiegarcelo neanche fra di noi. Però lo sappiamo.

BIONDA - Perché è sacro.

MORA - È sacro perché è sacro. Si chiama tautologia.

AUTOPRESENTAZIONE

Un gioco fra sorelle: quando l'esperienza ci insegna cose opposte

È difficile raccontare di cosa parla un testo, e forse è ancora più difficile sapere quali siano state le esigenze che ti hanno portato a scriverlo. Per *Farfalle* ne posso ipotizzare almeno tre. La prima, iniziale, era la volontà di mettermi alla prova cimentandomi con la scrittura di personaggi femminili complessi. I testi che avevo scritto fino a quel momento avevano sempre un protagonista maschile, o al massimo una coppia di protagonisti uomo-donna, perciò la sfida che avevo in testa da un po' era quella di provare a raccontare in modo profondo e credibile "la storia di due possibili donne". Così nel 2013, partendo come riferimento da alcune novelle di Pirandello, ho iniziato a scrivere di queste due sorelle, una bionda e una mora, e del gioco che le ha unite fin da quando, piccolissime, sono state abbandonate sia dalla madre (che si è suicidata), sia dal padre (che è fuggito all'estero con un'altra donna).

Ne è uscito il racconto della crescita personale di due donne che, attraverso errori, scelte inaspettate e avvenimenti imprevisi, acquisiscono una sempre maggiore consapevolezza di sé e finiscono per diventare molto diverse dalle ragazzine che erano. Il loro percorso è opposto, quasi complementare, e il cambiamento che vivono le porta prima ad allontanarsi e poi perfino a scontrarsi. E qui, a posteriori, mi rendo conto che è subentrata la seconda esigenza, cioè quella di riflettere sul valore dell'esperienza. Il mondo è pieno di persone che dispensano consigli in base al loro vissuto personale, e tutta la nostra cultura è fondata sull'idea che la conoscenza – scientifica, culturale, esperienziale e perfino emotiva – si possa diffondere o tramandare. Ma le esperienze che facciamo ci insegnano davvero qualcosa sulla vita, su noi stessi o sugli altri? E fino a che punto, quando cerchiamo di trasmettere alle persone che amiamo quello che pensiamo di aver imparato, facciamo loro del bene?

La terza esigenza era scenica: volevo costruire una dinamica che fosse "interna" alla vicenda, ma allo stesso tempo avesse il potere di "creare" le situazioni e i personaggi. Per questo le altre figure della storia, dal padre inaffidabile al medico opportunista, sono sempre in bilico fra l'aver una vita propria e l'essere proiezioni generate dal vortice del gioco in cui le due sorelle sono immerse. **Emanuele Aldrovandi**



BIONDA - Che bello avere una tautologia tutta nostra.

MORA - Ti voglio bene, sorellina.

BIONDA - Anche io, sorellina.

Silenzio.

MORA - Ti manca il mondo?

BIONDA - In che senso?

MORA - Non so, prima quando hai detto della tua laurea... non ti

mancano tutte le cose che avresti potuto fare?

BIONDA - No. L'unica cosa che mi manca è fare colazione al tuo bar.

MORA - Allora domattina ti preparo io il cappuccino. Sono ancora capace.

BIONDA - Non sarà la stessa cosa. Però sarà bello.

MORA - Io invece negli ultimi giorni sono un po' sconvolta.

BIONDA - Perché?

MORA - Da quando sono qui.

BIONDA - Ti manca il mondo?

MORA - No. È che... Elisa mi assomiglia.

BIONDA - Sei sua zia. Non dovrebbe essere sconvolgente che ti assomigli.

MORA - Tu non eri una di quelle mamme che perdono la testa, vero?

«Mio figlio è bellissimo», «mio figlio ha mangiato la pappa», «mio figlio mi dice ciao», «mio figlio cammina», «mio figlio fa la cacca». Mi hanno sempre dato fastidio.

BIONDA - Perché odiavi i bambini.

MORA - Non è vero, non li odiavo. Li consideravo una perdita di tempo. Però guardare i tuoi figli... Sai, mi sono sempre raccontata che con ogni scatto posso rendere eterno un momento. E forse è anche vero. Ma non sono momenti miei. Quando vado a dormire in una camera d'albergo chissà dove mi accorgo che da nessuna parte c'è niente di mio. Perché non ho mai dato niente a nessuno.

BIONDA - No, aspetta, aspetta, non ci credo. Mi stai dicendo che vorresti un figlio?

MORA - Non lo so, sorellina, non lo so. Però forse sì. È un po' di tempo che ho questa... vedi, quello che odiavo delle madri in fondo era solo lo stereotipo della madre. Ma anche la donna-artista-libera-indipendente è uno stereotipo. Forse è ora che la smetta di vivere come una ragazzina e diventi una donna.

BIONDA - Anche quello della maternità che ti rende davvero "donna" è uno stereotipo. Gigantesco. Tu sei fatta per stare da sola, sorellina. Hai i tuoi ritmi, le tue abitudini, la tua indipendenza. Lasciatelo dire da una neo-vedova: non vale la pena sacrificare la tua libertà a un uomo, solo perché vuoi un figlio.

MORA - Io vorrei un figlio, infatti, non un uomo.

V scena

Il Medico e l'Infermiera.

MEDICO - La fecondazione assistita può essere di due tipi: omologa, quando il seme e l'ovulo utilizzati appartengono alla coppia; eterologa, quando o il seme o l'ovulo non appartengono alla coppia. Nel suo caso, signorina, non essendoci una coppia, immagino che opteremo per l'eterologa. Il qui presente medico non ha nessuna intenzione di entrare con una propria opinione politica all'interno di un dibattito così sottile, ma si trova costretto a farle notare che in Italia, attualmente, la fecondazione eterologa è illegale. Naturalmente questo per noi non ha nessuna importanza, perché facciamo parte del sistema sanitario, non delle forze dell'ordine.

INFERMIERA - Il dottore intende dire che, se lei lo desidera, siamo in grado di organizzare viaggi all'estero in cliniche private.

MEDICO - Tutto compreso nel prezzo del trattamento, ovviamente. Che è piuttosto elevato ma include tutte le spese e i servizi. Anche l'acquisto dello sperma alla banca del seme. A tal proposito è opportuno segnalarle che in alcuni stati i donatori sono costretti a restare anonimi, in altri invece no. La maggior parte di clienti che optano per la fecondazione eterologa preferiscono una nazione che permette loro di scegliere, utilizzando una comoda banca dati, le

caratteristiche del donatore. Il qui presente medico non ha nessuna intenzione di entrare con una propria opinione filosofica all'interno di un dibattito così sottile, ma si trova costretto a farle notare che si tratterebbe di una grande responsabilità, per una madre.

INFERMIERA - Il dottore intende dire che, se lei lo desidera, abbiamo un *pool* di esperti che potrebbe scegliere per lei, basandosi da un lato sulla sua condizione clinica, dall'altro su un test di personalità che le verrà effettuato.

MEDICO - La fecondazione assistita è senza dubbio una delle frontiere più interessanti della scienza medica moderna e allo stato attuale la precisione degli studi e l'aumento considerevole della pratica la rende sicura quasi quanto una gravidanza normale. Tuttavia l'esperienza che ho maturato in tanti anni di lavoro in questo settore, mi costringe a farle notare che, per molti aspetti, i metodi di concepimento cosiddetti naturali restano ancora preferibili, da un punto di vista clinico, rispetto a quelli artificiali. Mi rendo conto di non fare l'interesse né mio né della struttura per cui lavoro, ma vorrei aggiungere che, se anche i due processi fossero completamente equivalenti, a parità di risultato non corrisponde comunque una parità di costi.

INFERMIERA - Il dottore intende dire che, concependo un figlio con un rapporto occasionale, avrebbe - a costo zero - lo stesso risultato che avrebbe affidandosi a noi.

MEDICO - Capisco la reazione spiacevole che questa ipotesi le potrebbe provocare. Mi permetta di dirle, però, che se il suo scetticismo verso questa soluzione fosse dovuto alla presunta difficoltà di trovare il soggetto adatto, anche in questo caso la nostra professionalità medica le verrebbe volentieri in aiuto.

INFERMIERA - Il dottore le sta proponendo di avere un rapporto sessuale con lui.

MEDICO - Mi creda se le faccio notare che ho credenziali genetiche che renderebbero il mio sperma d'alta classifica in qualsiasi banca dati. E mi creda anche quando le dico che, nonostante immagino si tratterebbe di un'attività tutt'altro che spiacevole, io lo farei principalmente per lei.

INFERMIERA - Le posso testimoniare che si tratterebbe di un'attività tutt'altro che spiacevole.

MEDICO - A conclusione del nostro incontro le confermo che ovviamente firmerei un foglio in cui dichiarerei di non riconoscere il figlio e di non rivendicarne mai la paternità. Ci pensi con attenzione. Spero di rivederla presto.

INFERMIERA - Può effettuare il pagamento della parcella nell'ufficio in fondo alle scale.

MEDICO - Un carissimo saluto.

VI scena

La Bionda e la Mora.

BIONDA - Non farlo, sorellina.

MORA - Scopare col medico o andare all'estero?

BIONDA - Avere un figlio. Non conta come lo faresti. Non farlo.

MORA - Perché?

BIONDA - Perché è impegnativo. Un figlio piange, non dorme, non mangia e tendenzialmente non capisce. All'inizio è come una pianta, con la differenza che si muove e cerca in tutti i modi di farsi male. Tu vedi mia figlia ma lei è solo il prodotto finito di tante notti insonni, allattamenti, pappe, pianti, cadute, preoccupazioni e angosce. E noi eravamo in due. Tu saresti da sola. Non devi fare dei figli se non sei sicura di essere in grado di accudirli.

MORA - E tu quando li hai fatti ne eri sicura?
 BIONDA - No.
 MORA - E allora?
 BIONDA - Ma non ho scelto io di farli.
 MORA - C'eri anche tu, però.
 BIONDA - Mi sono comportata da buona moglie.
 MORA - Smettila di fare la vittima.
 BIONDA - Non sto facendo la vittima.
 MORA - Tu sei sempre la buona figlia, la buona madre, la buona moglie, la buona vedova.
 BIONDA - Ma non perché sono migliore. Anzi, come indole sarei una sognatrice irresponsabile. Però mi sforzo. E mi sforzo perché in tutta la vita ho conosciuto solo dei cretini smidollati incapaci di reggere il peso del loro ruolo. A partire da nostra madre.
 MORA - Non parlare così della mamma.
 BIONDA - Invece lo faccio. Tu non ne vuoi mai parlare. È un totem, per te. Hai paura di dire a te stessa che si è comportata da schifo? Beh, è ora che lo ammetti. Se vuoi farti fecondare da una provetta o da un medico devi essere onesta con il nostro passato.
 MORA - La mamma non si è comportata da schifo.
 BIONDA - No?
 MORA - Soffriva.
 BIONDA - E allora? Che scusa è? Anche noi soffrivamo. Ma non ci siamo suicidate.
 MORA - Non puoi sapere cosa le passava per la testa, non hai il diritto di giudicarla.
 BIONDA - Certo che ce l'ho.
 MORA - Con noi due in fin dei conti è stata buona.
 BIONDA - Eh?
 MORA - Di solito le donne che si suicidano ammazzano anche i figli.
 BIONDA - Io direi debole.
 MORA - Perché ci ha lasciate vive?
 BIONDA - Debole ed egoista.
 MORA - Sarebbe stata più egoista a buttarci con lei.
 BIONDA - Ha lasciato due bambine senza la loro mamma porca puttana.
 MORA - Sì, certo, quello sì, si è comportata male.
 BIONDA - Male?
 MORA - In modo terribile, va bene. Ma una volta deciso di suicidarsi poteva essere egoista e portarci con lei, o non esserlo e lasciarci vive. E lei non lo è stata.
 BIONDA - Non è stata egoista?
 MORA - Prima lo è stata, va bene, ma dopo no.
 BIONDA - Se ci avesse ucciso almeno avrebbe dimostrato coraggio.
 MORA - E tu saresti più contenta?
 BIONDA - Non lo so, non ho il termine di paragone. Ma posso dirti una cosa: a volte forse è meglio non nascere.

Silenzio.

MORA - Io sarò una buona mamma.
 BIONDA - Che porta suo figlio in Medio Oriente ad aspettare una guerra?
 MORA - No. Se rimango incinta rifiuto la proposta, torno a Milano e accetto lavori solo in Lombardia, al massimo Piemonte o Emilia Romagna. Non lo porto da nessuna parte finché non diventa grande.
 BIONDA - E poi quando è grande glielo fai pesare? Gli dici «ho rinunciato alla gloria per te»?

MORA - Perché non vuoi che abbia un figlio?
 BIONDA - E tu come mai improvvisamente lo vuoi a tutti i costi?
 MORA - Perché me lo sento. Sento che è il momento giusto, sento che è quello che voglio fare, sento che starò bene.
 BIONDA - Continui a parlare di te. Non puoi fare un figlio per te.
 MORA - E per chi dovrei farlo?
 BIONDA - Devi voler bene a lui.
 MORA - Gliene vorrò quando esisterà.
 BIONDA - Non è così scontato.
 MORA - Basta. Dammi la farfalla.
 BIONDA - No.
 MORA - Dammela.
 BIONDA - No.
 MORA - Vuoi infrangere il gioco? Eh, lo sapevo che prima o poi sarebbe arrivato il momento in cui una delle due, per viltà, avrebbe tradito il nostro sodalizio fraterno. E sono contenta che sia tu a farlo, perché io non avrei sopportato il peso di spezzare il passatempo che ci ha tenuto vive negli anni più bui della nostra infanzia...
 BIONDA - Tieni. Ma pensaci bene, prima.

La Bionda dà la Farfalla alla Mora. La Mora se la infila.

MORA - Devi smettere di provare a convincermi a non avere un figlio e, quando nascerà, devi essere la sua madrina. Giochi o non giochi?
 BIONDA - Così non è più un gioco.
 MORA - Mi stai dicendo che ho vinto?
 BIONDA - No. Gioco.

VII scena

La Mora e il Figlio.

Giocano, ridono e si abbracciano.

VIII scena

Il Padre e la Matrigna.

PADRE - Figlia mia. Sono felice - nonostante nessuno di voi me l'abbia detto - di essere diventato nonno per la terza volta. E sono ancora più felice di sapere che tu e il mio adorato nipotino siete ancora a Palermo a casa di tua sorella. È bello che in un certo senso la nostra famiglia sia riunita. Manchiamo solamente io e la vostra matrigna ma siamo certi - nonostante l'assenza fisica che ci costringe a scriverti questa lettera invece che abbracciarti di persona - che tu e tua sorella conserviate un posticino nel vostro cuore anche per noi.
 MATRIGNA - Ciao bambine, vi scrivo questa postilla - vedete che la calligrafia è diversa - per dirvi che vostro padre vi vuole bene e parla sempre di voi.
 PADRE - Figlia mia, veniamo ora al motivo di questa missiva. Sarò breve: sono diventato nonno ed è giusto che io faccia un regalo a mio nipote. Ho perciò pensato di regalare a tuo figlio una preziosissima quota di partecipazione della mia nuova azienda di import-export dalla Cina.
 MATRIGNA - Sì, nel frattempo abbiamo abbandonato l'Argentina e ci siamo spostati in Cina.
 PADRE - Il mio adorato nipotino potrà disporre della quota che gli regalerò solamente quando sarà maggiorenne. E visto che fra diciotto anni il valore della mia azienda sarà certamente centupli-

cato, capisci bene che sto regalando a tuo figlio un'assicurazione contro la povertà: grazie a questo mio dono non avrà quasi bisogno di lavorare e potrà fare tutto quello che vuole, anche il pittore, l'attore o il musicista.

MATRIGNA - Sapete come la pensa vostro padre su...

PADRE - Sì, sì, amore, lo sanno. Allora, figlia mia, sono certo che starai facendo i salti di gioia in seguito a questo regalo e che ammutolirai di felicità appena ti renderai conto del suo enorme valore, sono perciò felice di annunciarti - non l'ho scritto subito per farti una sorpresa - che arriverò a Palermo con l'aereo di dopodomani.

MATRIGNA - Stiamo già facendo i bagagli.

PADRE - Mi fermerò qualche giorno da voi, andrò a salutare il mio fraterno amico nonché consuocero e soprattutto conoscerò mio nipote, il quale - tramite te - mi darà i diecimila euro necessari per l'acquisto delle quote che gli regalerò. Potresti porti e porre a me questa domanda: «Dove sta il regalo se ti fai pagare?» Non portela, figlia mia, e in ogni caso non porla a me, dimostreresti di non capire nulla di economia post-contemporanea. Nel caso volessi informarti a tutti i costi, comunque, ti metto in guardia sulle falsità in cui potresti incorrere. Le banche chiamerebbero il mio regalo "investimento ad alto rischio senza garanzie" oppure, con un po' più di fantasia, "prestito a tasso zero con scadenza fra diciotto anni", ma non devi fidarti di loro: le banche sono la causa della povertà che affligge la povera gente e inoltre - in quanto organismi a-personali e insensibili - non possono capire l'amore che spinge un nonno a donare così tanto a suo nipote.

MATRIGNA - Non vedo l'ora di abbracciarlo e pizzicargli le guance.

PADRE - Sì. Credo di averti detto tutto, figlia adorata. Prepariamo i nostri cuori a questo lieto incontro: io preparerò i fazzoletti per le lacrime di gioia che verseremo, tu prepara i soldi. Ci vediamo prestissimo.

MATRIGNA - Un bacione.

IX scena

La Mora, il Figlio e il Bigliettaio.

BIGLIETTAIO - Buongiorno signora.

MORA - Buongiorno. Due biglietti Palermo-Milano per domani.

BIGLIETTAIO - Paura dell'aereo, eh?

MORA - No. Adoro viaggiare in aereo.

BIGLIETTAIO - Ma il treno ha sempre un certo fascino, eh. Allora, se lei prende l'Intercity delle 21:30 e poi cambia con il Freccia Argento...

MORA - No, io vorrei solo treni regionali.

BIGLIETTAIO - Solo regionali? Ma guardi che l'Intercity in certe tratte costa quasi uguale e ci mette meno tempo.

MORA - Lo so benissimo.

BIGLIETTAIO - Facciamo solo Intercity allora, e niente Freccia Argento.

MORA - Non è una questione di soldi. Voglio viaggiare sui regionali.

BIGLIETTAIO - Come mai?

MORA - È possibile oppure no?

BIGLIETTAIO - Su alcune tratte no, ci sono solo gli Intercity.

MORA - Voglio la combinazione di treni più lenta che c'è.

BIGLIETTAIO - Più lenta?

MORA - Sì.

BIGLIETTAIO - Va bene.

MORA - Fantastico.

X scena

La Bionda e la Mora.

MORA - Grazie sorellina. È stato un anno bellissimo. Dovevo restare due settimane e invece...

BIONDA - Non potevo fare la madrina a distanza.

MORA - Sei stata fantastica. Sei stata tutta la mia famiglia, come sempre. E anche i tuoi figli.

BIONDA - Elisa si è affezionata a Mattia. Gli mancherete.

MORA - Anche a me mancherete voi. Ma Mattia non può crescere con una madre in carcere, e se incontro papà lo ammazzo di sicuro. Ammazza tu. Per farti perdonare nel caso io morissi di caldo in treno.

BIONDA - È stata una bella idea, eh?

MORA - Staremo malissimo. Ho quasi pensato di non giocare.

BIONDA - E farmi vincere?

MORA - Sì.

BIONDA - Non ci credo.

MORA - No, infatti, piuttosto muoio. Anche se Mattia, poveretto, non se lo merita un viaggio così.

BIONDA - Ma ne ha bisogno. Con una madre come te deve abituarsi fin da subito a soffrire. Sono una madrina premurosa.

MORA - Non t'insulto solo perché mi manchi già.

BIONDA - Non giochiamo l'ultima volta, prima di salutarci?

MORA - No. Mi piace tenere la farfalla e sapere che è il mio turno.

Ti sei mai chiesta perché proprio questo gioco e non un altro?

BIONDA - No.

MORA - Io sì, tante volte. Ma l'ho capito solo ieri, guardando Mattia.

Sai cosa fa? Ogni volta che gli appoggio un cucchiaino sul seggiolone lui lo butta per terra. Io allora lo raccolgo e glielo riappoggio, e lui lo butta ancora per terra. E ride. Ogni volta che lo raccolgo lui lo ributta per terra. A un certo punto ieri ho provato a buttarlo io per terra: lui voleva raccogliermelo. I bambini giocano a fare il contrario di quello che hanno intorno. È stato così anche per noi.

BIONDA - E avevi bisogno di tanti anni e un figlio per capirlo? A me l'ha detto il secondo ragazzo con cui sono uscita. E immagino sia stato solo il secondo perché al primo non ho dato neanche il tempo di parlare.

MORA - E cosa ti ha detto?

BIONDA - «Si vede che cerchi qualcuno che ti dica cosa fare».

MORA - Acuto.

BIONDA - Ovviamente si riferiva a lui e aveva un sacco di cosa piacevoli da farmi fare.

MORA - Ovviamente.

BIONDA - Però ci aveva preso.

MORA - Già.

Silenzio.

BIONDA - È meglio che andiate adesso. Non vorrei che perdeste il regionale e vi toccasse prendere un treno più veloce.

MORA - Mi mancherete molto. Davvero.

BIONDA - Sono contenta che parti più felice di quando sei arrivata.

MORA - Merito vostro. E di Mattia. Vorrei che anche tu fossi più felice rispetto a un anno fa.

BIONDA - Adesso non ci riparleremo fino al prossimo funerale?

MORA - Dipende se mi telefoni.

BIONDA - Dipende se tu telefoni a me.

MORA - Ti voglio bene, sorellina.

BIONDA - Anche io, sorellina.

ATTO TERZO

Cinque anni dopo.

I scena

Il Medico e la Bionda.

MEDICO - Benarrivata signora. È un vero piacere per me vederla.

Le ho chiesto di venire nel mio ufficio perché non volevo che i risultati dei suoi esami le fossero comunicati attraverso una lettera asettica e impersonale.

BIONDA - Io e lei non ci siamo già visti?

MEDICO - Non credo.

BIONDA - Anni fa non lavorava in un altro settore?

MEDICO - Quanti anni fa?

BIONDA - Cinque, sei. L'anno in cui è morto mio marito.

MEDICO - No, mi dispiace.

BIONDA - E non aveva un'infermiera un po'...

MEDICO - Un po'?

BIONDA - Non so. Un po'.

MEDICO - Signora, abbiamo cose più importanti di cui occuparci.

Le stavo dicendo che ho preferito comunicarle di persona l'esito dei suoi esami perché un foglio di carta stampata non avrà mai l'umanità che può avere, appunto, un essere umano. In questo caso il sottoscritto. E la sensibilità è fondamentale quando si ha a che fare con tematiche così delicate e con comunicazioni che, se non date con la giusta dose di empatia e compassione, rischiano di sconvolgere il paziente. Signora, lei ha il cancro.

Silenzio.

BIONDA - Quanto mi rimane?

MEDICO - La domanda giusta che dovrebbe pormi è: come dovrei impiegare, secondo lei, il tempo che mi rimane? Se lei me la ponesse io le risponderei: signora, si diverta. Si diverta. E se il suo scetticismo verso questa soluzione fosse dovuto alla presunta difficoltà di trovare il soggetto adatto con cui divertirsi, la nostra professionalità medica le verrebbe volentieri in aiuto.

BIONDA - Adesso mi ricordo di lei.

MEDICO - Davvero?

BIONDA - Arrivederci.

MEDICO - No, aspetti.

BIONDA - Addio.

MEDICO - Lei mi ha frainteso.

II scena

La Mora e il Bambino.

MORA - Sai chi ci viene a trovare domani, Mattia? La zia.

BAMBINO - Chi è la zia?

MORA - Mia sorella. Tu non te la ricordi perché eri piccolo, ma sei nato a casa sua. Cioè, sei nato in ospedale, ma per un po' siamo stati a casa sua. Non ti ricordi, eh, ma c'era anche Elisa, dopo ti faccio vedere le foto che secondo me lei te la ricordi, Elisa, sua figlia, tua cugina. Giocava sempre con te e tu le facevi dei sorrisoni, me lo fai anche a me un sorrisone? E mi dai un bacio? Ecco. Lo sai che sei la cosa più importante della mia vita?

BAMBINO - Sì.

MORA - E tu vuoi bene alla mamma?

BAMBINO - Sì, mamma. E viene anche lei?

MORA - Chi?

BAMBINO - Elisa.

MORA - No, Elisa non viene. E neanche Claudio, suo fratello, l'altro tuo cugino. Lui comunque ti stava meno simpatico perché ti dava i pizzicotti e tu una volta quando avevi sei mesi...

BAMBINO - Perché non vengono, loro?

MORA - Non lo so, tesoro, non lo so proprio. Però se vuoi domani lo chiediamo alla zia. Forse perché lei non arriva da casa sua, da Palermo, ma da New York.

BAMBINO - Dov'è New York?

MORA - È lontano, Mattia.

BAMBINO - Come Levanto dove c'è il mare?

MORA - No, di più, di più. È dall'altra parte del mare.

BAMBINO - In Corsica?

MORA - No, non quel mare, ma come fai a sapere dov'è la Corsica?

BAMBINO - Perché la Giulia è andata in vacanza in Corsica e allora la maestra oggi ci ha detto che se quando io ero a Levanto e lei in Corsica guardavamo dal mare ci potevamo vedere. Solo che si vede che non l'abbiamo fatto nello stesso momento. Peccato.

MORA - Oh, Mattia, amore mio.

BAMBINO - Quindi mamma dov'è New York?

MORA - Domani te lo fai spiegare dalla zia, va bene? E ci facciamo anche spiegare perché c'è andata, visto che è rimasta quasi vent'anni chiusa a Palermo.

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2015: la motivazione di *Farfalle*

La giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena – formata da Valerio Binasco (presidente), Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Renato Gabrielli, Roberto Rizzente, Massimiliano Speziani e Diego Vincenti – dopo lunga e meditata analisi dei 96 copioni in concorso, ha deciso, all'interno di una rosa di sei finalisti (*Dieci milligrammi* di Maria Teresa Berardelli, *E allora cadi* di Francesco Marioni, *Farfalle* di Emanuele Aldrovandi, *Fossili* di Mattia Conti, *Gli ultimi giorni* di Valentina Gamna e *La zona Cesarini* di Filippo Pozzoli), di assegnare il Premio Hystrio-Scritture di Scena 2015 a: *Farfalle* di Emanuele Aldrovandi per la tessitura drammaturgica di un testo capace di mantenere alta l'attenzione, ma anche di emozionare con barlumi di poesia. Per la bellezza di due personaggi femminili credibili, a tutto tondo, sapientemente tratteggiati con gusto contemporaneo. Ma anche per un realismo un po' magico che lo trasforma in una curiosa favola nera dove i giochi sono crudeli e la bontà ambigua.



BAMBINO - E Palermo dov'è?
 MORA - Adesso, Mattia, dobbiamo dormire.
 BAMBINO - No, non voglio dormire.
 MORA - Vuoi che ti leggo un libro?
 BAMBINO - Sì, mamma.
 MORA - Va bene. Ma solo dieci minuti. Poi dormiamo, ok?
 BAMBINO - Sì.
 MORA - Promesso?
 BAMBINO - Promesso.

III scena

La Mora e la Bionda.

MORA - Ciao sorellina.
 BIONDA - Ciao sorellina.
 MORA - Come stai?
 BIONDA - E tu?
 MORA - Benissimo.
 BIONDA - Sono contenta.
 MORA - E tu?
 BIONDA - È bello vederti.
 MORA - Sì, anche per me.
 BIONDA - Se aspettavo che venissi a trovarmi tu.
 MORA - L'ultima volta ero venuta io.
 BIONDA - Aspettavi un altro funerale?
 MORA - Ma no, è solo che adesso non mi muovo più tanto.
 BIONDA - Sei diventata vecchia.
 MORA - E poi stando sempre a Milano lavoro meno, quindi abbiamo meno soldi e dobbiamo stare attenti. Niente vacanze, porto Mattia qualche giorno al mare e basta, ho già fatto anche troppi viaggi. Li pagherò a lui quando sarà grande e vorrà andare con i suoi amici. E gli pagherò l'università e se vuole anche il dottorato e tutto quello che gli serve. Non voglio che lavori come abbiamo fatto noi. Adesso è all'asilo, vedrai com'è cresciuto. È bellissimo e - va beh lo so che tutte le mamme lo dicono dei loro figli - però è anche molto intelligente. Elisa e Claudio come stanno?
 BIONDA - Non lo so.
 MORA - Vorrei vederli. Saranno diventati grandi, adesso. Come mai non li hai portati? Mi devi raccontare. Cosa sei andata a fare a New York? Io credevo fossi a casa a fare la giovane madre vedova e mi arriva un messaggio «sto tornando da New York arrivo a Linate ci sei domani?». Dimmi che ti sei messa insieme con un americano, l'ultima volta che ci siamo viste eri troppo malinconica. O hai solo fatto un viaggio? Hai fatto bene, non sei mai uscita dall'Italia, con tutte le stupidate che avevi in testa quando eri giovane e non sei voluta venire a Berlino perché tutti andavano nelle capitali coi voli *low-cost* per due giorni a fare gli sfigati e allora tu no, tu eri diversa, tu eri particolare, beh, se finalmente ti sei fatta un viaggetto hai fatto bene. Ma perché non dici niente?
 BIONDA - Ho un tumore.

Silenzio.

MORA - È uno scherzo?
 BIONDA - No.
 MORA - Ma dove? E da quanto... Stai già facendo le cure? Se te l'hanno trovato in tempo ci sono molte possibilità di... Ma non mi stai prendendo in giro? Dimmi che mi stai prendendo in giro.
 BIONDA - No. È tutto vero. Ma non mi va di parlarne. Non sono ve-

nuta per questo.
 MORA - Sorellina.
 BIONDA - Non fare quella faccia. È inutile essere tristi. Ormai non c'è più niente da fare.
 MORA - In che senso non c'è più niente da fare? No, non essere scema, guarda che ci sono tanti metodi oggi...
 BIONDA - Ti ho detto che non ne voglio parlare.
 MORA - Ma...
 BIONDA - Davvero. Fidati. Non c'è niente da fare. L'ha detto anche il luminaire di New York. In pratica sono come un barattolo di yogurt che sta per scadere. La data è indicativa, ok, ma non sbaglierà di molto. Comunque ormai ho accettato che andrà a finire così. Subito sono stata male, stavo quasi per impazzire, è stato un colpo duro, ma poi l'ho accettato. E vorrei che lo accettassi anche tu e non mi parlassi più di cure, terapie o cose del genere.
 MORA - Ok. Come vuoi. Anche se...
 BIONDA - Sorellina.
 MORA - Eh, va beh, me l'hai appena detto, non mi sono ancora abituata, se tu ci hai messo un po' ci potrò mettere un po' anch'io, no?
 BIONDA - Mettici un po' meno, visto che non sei tu che muori.
 MORA - Vaffanculo.
 BIONDA - No, dai, non piangere. Vieni qui, abbracciarmi, non piangere.
 MORA - Come faccio a non piangere?
 BIONDA - Piangiamo insieme, allora. Ma per poco. Poi basta.
 MORA - Io non voglio che tu...
 BIONDA - Eh, neanche io... però.
 MORA - Tu sei la persona più importante della mia vita.
 BIONDA - Anche tu per me.
 MORA - Dopo Mattia. Io non voglio che tu... sei sicura che non posso, non so, donarti qualcosa?
 BIONDA - Sì, un orecchio mi farebbe comodo. O anche un dito.
 MORA - Dai, smettila.
 BIONDA - E tu smettila di piangere.
 MORA - Va bene.

Silenzio.

BIONDA - Ti sei calmata un po', adesso?
 MORA - I bambini lo sanno?
 BIONDA - No.
 MORA - E tuo cognato?
 BIONDA - Sì. È stato lui a obbligarmi ad andare a New York. Io non volevo, non avevo i vestiti giusti. Erano tutti vecchi. Di quel vecchio però che non è ancora *vintage*, ma fuori moda e basta. A lui sembrava un motivo senza senso ma è perché non capisce niente di donne. Però mi ha comprato un guardaroba nuovo fra cui, ammetto, qualcosa di carino c'era. Per merito delle commesse. Poi ha preso i biglietti, ha insistito e allora siamo andati.
 MORA - Avete fatto bene a provare.
 BIONDA - Ma io l'ho fatto solo per lui. Per accontentarlo. Però è stato stranissimo: New York è... ci sono palazzi così alti che non vedi la fine, delle strade che... ma tu ci sei stata a New York, lo sai. Io invece l'avevo vista solo nei film. Ma nei film non senti gli odori. O il vento caldo che esce dalla metro. E non vedi le facce di certe persone. È stata un'esperienza... non sto dicendo che mi sono innamorata di New York, eh, perché ci sono tante cose che non mi piacciono e non è una città in cui vorrei vivere. Però mi sono innamorata... di me che scopro New York. E ho avuto come una bot-

ta di vita, di gioia. Che però era piena di dolore, perché New York – e tutti gli altri posti del mondo – sono sempre stati lì. E in un attimo, sorellina, ho capito tutto quello che mi sono persa.

MORA - Ti sei sposata troppo presto. Io l'ho sempre detto.

BIONDA - Cosa c'entra? Non c'entra niente. Ma adesso, tutto il tempo che mi rimane – siano sei mesi, un anno o due anni – lo voglio passare viaggiando. Voglio vedere il mondo. È quello che mi è sempre piaciuto. Ti ricordi quando leggevo i libri di viaggio?

MORA - Gli Harmony.

BIONDA - Il piano è questo: mio cognato è tornato a Palermo, gli ho detto «sto un po' da mia sorella poi torno», invece non torno. Domani vado in banca, ritiro tutti i soldi e poi parto. È banale che una malata terminale voglia vedere il mondo? Beh, adesso finalmente non ho più paura della banalità. Non ho più paura di niente. Avere una scadenza mi fa essere serena. E vorrei che tu venissi con me.

Silenzio.

MORA - Davvero non vuoi tornare a Palermo?

BIONDA - Perché dovrei?

MORA - E i tuoi figli?

BIONDA - Resteranno senza madre un anno in anticipo.

MORA - Mi stai prendendo in giro.

BIONDA - Li ho già persi. E loro hanno già perso me.

MORA - Secondo me sbagli.

BIONDA - Fidati, ci ho pensato, è la cosa migliore. Vieni, allora?

MORA - Dove?

BIONDA - In giro per il mondo con me. Solo noi due. Come quando eravamo ragazze. Per l'ultima volta.

MORA - Potrei organizzarmi e lasciare Mattia a casa di Giulia. È una sua compagna dell'asilo, dice che è la sua fidanzata, dovrei vederli, sono così teneri, e sua mamma è simpatica, è divorziata e non ha parenti, quindi un paio di volte le ho tenuto Giulia mentre era via per lavoro, quindi se le chiedo di tenermi Mattia per una settimana secondo me non ci sono problemi.

BIONDA - Una settimana? Vuoi farmi morire così presto?

MORA - Ma no, cosa dici. È che però di più non posso.

BIONDA - Se è per i soldi non preoccuparti, pago io anche per te.

MORA - Ma no.

BIONDA - Vuoi che li risparmi per la vecchiaia?

MORA - Non fare così, non è per i soldi.

BIONDA - Mi hai appena detto...

MORA - Sì, ma per te li spenderei anche tutti.

BIONDA - E allora?

MORA - Però non posso lasciare Mattia. Al massimo due settimane.

BIONDA - Non puoi lasciare Mattia?

MORA - Eh, no.

BIONDA - Non vuoi.

MORA - Non voglio, sì. Insomma, non credere che...

BIONDA - Cosa? Cosa non devo credere? Che io vengo qui a dirti che sto per morire e il massimo che puoi dedicarmi sono due settimane? Hai pianto cinque minuti ma l'hai accettato in fretta, eh.

MORA - Non dire così, sorellina.

BIONDA - Sorellina, sorellina, tu non sei la mia sorellina. Lei mi avrebbe seguito fin dall'altra parte del mondo. Come io avrei seguito lei.

MORA - Ma che cazzo dici che quando eravamo insieme mi hai abbandonato per sposarti con un ritardato.

BIONDA - Brava: te ne fregghi della mia morte e offendi anche mio marito?

MORA - Non fare la stronza. Mi fai sentire in colpa, come se fossi io che non voglio stare con te. E tu, invece? E poi io oggi ho un motivo, non come te vent'anni fa. Se volevi tanto stare con me...

BIONDA - Anche io avevo un motivo.

MORA - Un bel motivo idiota, visto che adesso te ne penti.

BIONDA - Ma non me ne pento.

MORA - Ho sbagliato a lasciartelo fare. Se non ti fossi sposata...

BIONDA - Cosa c'entra, adesso?

MORA - C'entra.

BIONDA - Invece no.

MORA - Se non ti fossi sposata avresti vissuto da giovane le cose che vivono i giovani e adesso non avresti voglia di fare l'adolescente che va in giro per il mondo...

BIONDA - Sto morendo!

MORA - E allora? La morte non fa sparire le responsabilità. Se stai morendo stai vicino ai tuoi figli, che sono già senza padre e rimarranno anche senza madre. Vuoi che facciamo un viaggio? Facciamolo, andiamo dove ti pare. Stiamo via un mese, se vuoi. Ma poi io torno da Mattia e tu torni da Elisa e Claudio. O vuoi lasciarli così: «un giorno la mamma è partita per New York e non è più tornata?».

BIONDA - A te non te ne frega niente di Claudio ed Elisa. Non vuoi che parta solo perché non vuoi venire tu.

MORA - Ma ti ho detto che vengo.

BIONDA - Per un mese.

MORA - Sì, per un mese.

BIONDA - Cosa vuoi che sia un mese?

MORA - Ho Mattia! Lo vuoi capire o no?

BIONDA - Vedi che è solo per quello?

MORA - Va bene, non me ne frega niente di Elisa e Claudio, sei contenta? Ma me ne frega di te. E so che quando morirai lontana dai tuoi figli ti pentirai di non aver passato con loro il tempo che ti restava.

BIONDA - Che cazzo vuoi sapere?

MORA - Sono una madre anche io.

BIONDA - Da troppo poco. Tu ancora non te ne rendi conto, i figli ti succhiano tutto quello che hai dentro. E te ne accorgi solo quando ti hanno prosciugata. Anche la mamma lo pensava, di noi.

MORA - Lascia stare la mamma.

BIONDA - No, non la lascio stare. Lo sai perché si è uccisa? Io l'ho capito. Io adesso l'ho capito. La mamma si è uccisa per non uccidere noi. Perché a un certo punto ti devi separare dai tuoi figli, ma se sei debole e non hai il coraggio, non lo fai. E finisci per odiarli e odiare anche te stessa.

MORA - Tu sei matta, io non odierò mai Mattia.

BIONDA - Lo odierai se sacrifichi la tua vita per lui.

MORA - Tu i tuoi li odi?

BIONDA - No. Ma se tornassi a Palermo, adesso, invece di fare quello che mi sento, finirei per odiarli. Lo so. Finirei come la mamma. Fidati. Lo so.

MORA - Anche vent'anni fa mi hai detto di fidarmi, mi hai detto «lo so», e invece non sapevi niente e hai fatto lo sbaglio più grosso della tua vita. E io non ti ho aiutata abbastanza, perché non sapevo niente neanche io. «Forse sarà la strada giusta per lei», ho pensato. E invece no. E la colpa è mia tanto quanto è tua. Ti ho fatto anche da testimone.

BIONDA - Cosa stai cercando?

MORA - «Un matrimonio combinato è *vintage*», e io ti ho accompagnata a prendere il vestito. Che cretina. Ma adesso basta.

BIONDA - Adesso basta cosa? Smettila di parlare del matrimonio. Lo

volevo fare e l'ho fatto, non hanno senso i rimpianti. E magari è servito tutto per farmi arrivare, oggi, a capire cosa mi piace davvero.

MORA - L'avresti capito prima, se non avessi sposato un ritardato.

BIONDA - Cosa avrei capito, eh? Quello che hai capito tu? Che hai avuto bisogno di un figlio in provetta a trent'anni per dare un senso alla tua vita. Io dovevo fermare te, altro che. Ti avrei impedito di diventare una vecchia madre patetica.

MORA - Non ero vecchia quando ho avuto Mattia.

BIONDA - Sì, invece. Perché sarai troppo vecchia quando ti accorgerai che ti ha rovinato la vita.

MORA - Io ho fatto le cose al momento giusto, e tu invece no. Eccola qui.

La Mora ha trovato la Farfalla.

BIONDA - Cosa vuoi fare con quella?

MORA - Voglio giocare.

BIONDA - Non è il momento di giocare.

MORA - Invece sì. Tocca a me.

BIONDA - Aspetta. Non fare cazzate. Aspetta. Non sto dicendo che non voglio bene ai miei figli o che tu non devi voler bene al tuo. Sto morendo. E sento che voglio viaggiare più che posso, prima di morire. Lo so. So che è giusto. Voglio solo che tu venga con me. E sono sicura che anche tu staresti bene come starei bene io, perché sei la mia sorellina e io e te siamo uguali.

MORA - Appunto perché siamo uguali ti dico che io ci sono già passata. Ho già fatto quel tipo di vita e mi sentivo sola.

BIONDA - Ci sono io, non saresti sola.

MORA - Hai capito cosa voglio dire.

BIONDA - Sì, ma tu non hai capito cosa voglio dire io. Anche io ci sono già passata e ho già fatto la vita che tu stai facendo adesso. Fidati.

MORA - Perché dovrei fidarmi di te se tu non ti fidi di me?

BIONDA - Allora andiamo ognuna per la sua strada.

MORA - Siamo già ognuna per la sua strada. Da vent'anni.

BIONDA - Va bene. Addio.

MORA - No. Io non posso lasciarti andare via.

La Mora si mette la Farfalla.

BIONDA - Non farlo.

MORA - Entro tre settimane devi tornare a casa dai tuoi figli e restarci finché sarai viva. Giochi o non giochi?

BIONDA - Non puoi.

MORA - Lo faccio per te.

BIONDA - Non è quello che ti ho chiesto di fare.

MORA - Mi ringrazierai.

BIONDA - Ti odio.

MORA - Giochi o non giochi?

Silenzio.

BIONDA - Gioco. Adesso però dammi la farfalla.

MORA - Vendetta immediata come sempre.

BIONDA - No, stavolta non è come sempre. Perché tu hai esagerato.

La Bionda si mette la Farfalla.

BIONDA - Devi portare tuo figlio in un orfanatrofio e non vederlo mai più. Giochi o non giochi?

MORA - Sei matta?

BIONDA - Giochi o non giochi?

MORA - Ma non puoi...

BIONDA - Sei tu che hai iniziato.

MORA - Ma io l'ho fatto per te.

BIONDA - Anche io.

MORA - No, tu l'hai fatto solo per ferirmi.

BIONDA - Mi ringrazierai. Allora, giochi o non giochi? Lo vai a prendere all'asilo e lo porti da un'assistente sociale. Oggi. Io vengo con te e voglio vedere tutta la scena, poi torno a Palermo. Giochi o non giochi?

Lungo silenzio.

MORA - Non gioco.

BIONDA - Come?

MORA - Non gioco.

BIONDA - Cosa stai dicendo?

MORA - Hai vinto tu.

BIONDA - Non puoi.

MORA - Prima o poi il gioco doveva finire.

BIONDA - Non è un gioco.

MORA - Qualunque cosa sia è finita. Hai vinto tu, sei stata più brava di me.

BIONDA - Non stai dicendo sul serio.

MORA - Preferisci una bugia?

BIONDA - Io sto morendo. E sarei stata disposta a tornare a casa, pur di non far finire il nostro gioco. Preferivo morire senza aver viaggiato piuttosto che...

MORA - Tre settimane le avresti fatte...

BIONDA - Vaffanculo.

MORA - Da piccola se mi avessi detto «buttati sotto un treno» io l'avrei fatto.

BIONDA - No, non è vero, non ci credo più. Tu vuoi più bene a lui che a me.

La Bionda prende in mano la bambola del Figlio.

MORA - Gli voglio bene in modo diverso. Cosa fai? Mettilo giù.

BIONDA - Gliene vuoi di più. Ma perché? Solo perché è sangue del tuo sangue? E allora? Anche nostro padre era sangue del tuo sangue eppure avresti voluto ucciderlo. Cosa conta il sangue? Non conta niente. Io e te non eravamo sorelle perché avevamo lo stesso sangue.

MORA - Siamo ancora sorelle.

BIONDA - No. E tutto per colpa sua.

MORA - Cosa vuoi fare?

BIONDA - L'unica cosa che posso fare.

La Bionda inizia a strangolare il Figlio.

MORA - Sei matta fermati!

BIONDA - Stai lontana.

MORA - Mattia! Fermati cazzo, metti giù mio figlio!

BIONDA - Stai lontana, ti ho detto.

La Mora si lancia contro la Bionda. C'è una colluttazione. La Bionda colpisce la Mora con la Farfalla e la fa cadere, uccidendola. Dopo aver constatato che la Mora è morta, la Bionda resta in silenzio, piange, poi prende il Figlio, lo abbraccia e lo allontana dal corpo della madre.

IV Scena*Il Padre e la Matrigna.*

PADRE - Un padre non vorrebbe mai seppellire la propria figlia. Ma non è per questo motivo che non tornerò in Italia per il funerale di tua sorella, bensì perché cause di forza maggiore mi trattengono qui in Canada.

MATRIGNA - Sì, nel frattempo ci siamo spostati in Canada. Fa tanto freddo qui.

PADRE - Però ho pianto molto, figlia mia. È il secondo lutto gravissimo che si abbatte sulla nostra ex-famiglia, della quale ormai siamo rimasti gli unici rappresentanti. Per fortuna entrambi abbiamo già nuovi nuclei famigliari, ma questo – vale per me e sono certo valga anche per te – non diminuisce il dolore. Tuttavia bisogna rassegnarsi, come hanno detto i carabinieri, «è stata una tragica fatalità, è svenuta e ha sbattuto la testa». Di fronte a tali segni del destino l'uomo non può che piegarsi. Sono molto contento che il bambino sia stato affidato a te. Sarebbe risultata intollerabile ogni soluzione diversa: non si può restare da soli quando si è così giovani. Se tu non avessi voluto tenerlo ti assicuro, figlia mia, l'avrei tenuto io. Del resto è mio nipote e, pur non avendolo mai visto, gli voglio bene come ne volevo a voi.

MATRIGNA - E a noi piacciono molto i bambini.

PADRE - Tu e tua sorella eravate uguali. Sempre unite, sempre d'accordo, anche quando la pensavate diversamente, sempre insieme. Non solo perché eravate sorelle, no, io credo che fra di voi ci fosse qualcosa di più.

MATRIGNA - Tuo padre diceva sempre che avevate due anime fatte con lo stesso stampino.

PADRE - Lo so, voi pensavate che io fossi distratto – e in certi casi probabilmente lo ero – ma io vedevo tutto. E vedevo che tu e tua sorella, fin da piccole... immaginate nello stesso modo. Quando una diceva una parola l'altra vedeva immediatamente quello che c'era dietro. Quando una faceva una cosa l'altra capiva subito il perché la stava facendo. Eravate talmente unite che, quando ero con voi, mi sentivo di troppo. Ma non è per questo che me ne sono andato. Non voglio trovare scuse: vi ho abbandonate. Potrei motivare la mia fuga in Argentina con motivi economici, sentimentali,

personali, fiscali e giudiziari. Soprattutto giudiziari.

MATRIGNA - Tuo padre vuole dire che lo stavano cercando e l'hanno quasi arrestato, prima che partisse.

PADRE - Ma non voglio giustificarmi: sono stato un pessimo padre. Però ho pianto e ho pensato a voi ogni giorno della mia vita. E adesso che tua sorella è morta e tu stai per seguirla ho capito che è finalmente venuto il momento di rimediare alle mie mancanze.

MATRIGNA - Io e tuo padre abbiamo saputo che anche tu sei malata. Ti prometto che, quando arriverà il giorno, piangeremo per te come ora piangiamo per lei.

PADRE - Figlia mia. Vi ho lasciate sole da vive ma non lo farò anche da morte, perciò ti dico fin da ora che, se avrai l'accortezza di nominarmi loro tutore, mi occuperò io dei miei tre nipoti, gestendo la loro eredità finché non saranno maggiorenni e – se lo vorranno – anche dopo.

MATRIGNA - Tuo padre ha il cuore d'oro.

PADRE - Adesso ti saluto, figlia mia. Questa è probabilmente l'ultima lettera che ci scriviamo. Spero tu possa perdonarmi come mi sono perdonato io. Ogni volta che pensavo a voi mi dicevo: «Le hai lasciate sole». Però poi mi rispondevo: «No, non sono sole: sono in due. Non saranno mai sole. Perché anche se i loro corpi si divideranno, le loro anime saranno sempre unite».

MATRIGNA - Che belle parole.

PADRE - Addio figlia mia.

V scena*La Bionda e la Mora.**La Bionda spezza la farfalla e ne dà un pezzo alla Mora.***FINE**

In apertura e a pagina 101, Maria Pilar Perez Aspa e Matilde Facheris nella lettura scenica di *Farfalle*, regia di Sabrina Sinatti e, a pagina 105, un momento della premiazione durante la serata finale del Premio Hystrio 2015 (foto: Marina Siciliano); in questa pagina, una ritratto di Emanuele Aldrovandi (foto: Laila Pozzo).

EMANUELE ALDROVANDI

È nato a Reggio Emilia nel 1985. Dopo la laurea in Lettere e Filosofia si è formato come autore alla Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi di Milano. Ha scritto vari testi e adattamenti, ricevendo alcuni dei più importanti riconoscimenti per la nuova drammaturgia, fra cui il Premio Hystrio Scritture di Scena 2015 con *Farfalle*, il Premio Riccione "Tondelli" 2013 con *Homicide House*, il Premio Fersen 2013 con *Il generale* e il Premio Pirandello 2012 con *Felicità*. Lavora da anni con il Centro Teatrale MaMiMò e collabora con altri artisti e compagnie. Nel 2015 è stato selezionato per partecipare al "Festival de dramaturgia sobre la crisi PIIGS" di Barcellona, dove è stata effettuata una *mise en espace* del suo testo *Scusate se non siamo morti in mare* (tradotto in catalano col titolo *Balenes*), ed è stato scelto fra gli autori italiani per il progetto "Fabulamundi Europe". Ha da poco vinto il Premio "Mario Giusti" del Teatro Stabile di Catania con *Felicità*, che verrà prodotto nella stagione 2016/2017, ed è stato selezionato dal bando "Racconti di guerra e di pace" del Teatro Stabile del Veneto con *Il generale*. Nel 2016 il suo nuovo testo *Allarmi!* verrà messo in scena dalla compagnia ErosAntEros e prodotto da Ert - Emilia Romagna Teatro. Da tempo affianca all'attività di autore quella di insegnante di scrittura teatrale, tenendo un corso annuale a Reggio Emilia e vari laboratori in tutta Italia.

La "grande bellezza" è fare l'attore

Toni Servillo. Oltre l'attore

a cura di Roberto De Gaetano e Bruno Roberti, Roma, Donzelli Editore, 2015, pagg. 277, euro 25



Il volume, che contiene anche un breve intervento di Toni Servillo, è, di fatto, un omaggio che 23 studiosi rendono all'attore di cinema e di teatro. Attraverso i singoli saggi si ripercorre la carriera di Toni Servillo dagli inizi, coi lavori "di gruppo" della fine degli anni '70, fino al trionfo cinematografico de *La grande Bellezza*.

Tutti gli interventi sono caratterizzati non tanto da un'esigenza "biografica", quanto da un approccio problematico alle varie questioni che un attore sensibile e intelligente come Servillo si è posto nel corso della sua lunga e intensa carriera attoriale e registica. Alla fine della intrigante lettura del libro, che ha un apparato fotografico di particolare efficacia e luminescenza, si rimane catturati dalla ricchezza e vastità delle analisi che riescono ad assegnare a Servillo un posto di primissimo piano nella ricca galleria degli attori, non solo italiani, del secondo Novecento e del nuovo secolo. Oltre l'attore non c'è che l'attore: l'attore interprete, l'attore creativo, che procede nel suo lavoro per continue sottrazioni, fino al rifiuto del suo stesso mestiere, per arrivare a dire o a mostrare solo «quel che resta» di questo continuo travaglio della mente e del corpo. Il teatro come luogo dell'accadere, non della finzione o della ripetizione, ma dell'espressione, dell'essere anziché dell'"apparire". Un'idea di teatro che, per Servillo, va a coincidere col suo lavoro giornaliero. Da questo punto di vista, Eduardo e Louis Jouvet vengono riconosciuti inarrivabili maestri della scena, proprio perché la loro «energia espressiva» matura «nell'esercizio quotidiano di questo mestiere». Alla fine del libro, accurati apparati di teatrografia e filmografia completano il ritratto di un attore che ha ancora tanto da dirci e su cui interrogarci. *Giuseppe Liotta*

Cechov, la moglie, l'amante

Fausto Malcovati

Il medico, la moglie, l'amante

Come Cechov cornificava la moglie-medicina con l'amante-letteratura

Milano, Marcos y Marcos, 2015, pp. 224, euro 15

Titolo che pare un film di Peter Greenaway. E che già sottolinea lo spirito brillante della collana appena

nata in casa Marcos y Marcos: *Il mondo è pieno di gente strana*, biografie nate appositamente per il progetto, firmate da alcuni scrittori italiani contemporanei a cui è stato chiesto di raccontare la vita di un personaggio che ammirano, o dal quale sono ispirati. In questo caso a essere coinvolto è stato Fausto Malcovati, forse il più grande conoscitore della cultura russa in Italia, nonché studioso (e appassionato) di teatro. Che non a caso ha proposto di addentrarsi nella vita, negli amori e nelle passioni di Anton Cechov. Scelta che non sorprende. Ma che incuriosisce per stile e dettagli. A partire da quello snodo cruciale che diviene la presa di coscienza di un talento letterario non comune, in grado di smantellare perfino la solidità di una carriera da medico. Una presa di coscienza che si fa risalire alla lettura di alcuni suoi lavori da parte di uno scrittore anziano e autorevole, che in una lettera gli scrive: «...Voi avete un talento straordinario, lo dovete rispettare. Impegnatevi di più, scrivete di meno, smettete di nascondervi dietro gli pseudonimi e la fretta». Si può immaginare che effetto abbiano avuto queste poche righe sul giovane dottore da Taganrog, abituato a far convivere i pazienti con i racconti da pubblicare sulle riviste. Cinque copeche a riga, un filone di pane. Sempre che non lo paghino in oggetti materiali: un biglietto per il teatro, un paio di pantaloni, dei mobili dismessi. Malcovati sottolinea una scelta che diverrà presto definitiva. Raccontando, con stile leggero e gran ritmo, una storia capace di appassionare. Ecco allora i primi successi e il fiasco de *Il Gabbiano*, il teatro e la sua galassia di personaggi e figuranti, i viaggi, gli applausi, la malattia, l'amore (e il matrimonio) con Ol'ga. Fino alla notte del 15 luglio 1904. E a quell'ultimo sorso di champagne, di fronte alla consapevolezza della propria morte. Quasi fosse uno sberleffo. Quasi fosse una farsa, che tutto stesse terminando, a soli 44 anni. *Diego Vincenti*



Le parole incandescenti del "figlio anarchico" di Artaud

Jan Fabre

Residui e altri testi

Spoleto (Pg), Editoria&Spettacolo, 2015, pagg. 140, euro 15

È noto per le sue immagini. Barocche, spesso fulminanti, abbarbicate ai corpi anche nudi degli attori, in un'orgia di colore, sesso e sangue che non può che scandalizzare. Jan Fabre è, tuttavia, anche drammaturgo. Lo dimostra questo libretto, tradotto

da Franco Paris per la collana *Percorsi* di Editoria & Spettacolo. Poche pagine per ribadire una vocazione che ad Artaud e ai poeti-funamboli della crudeltà s'ispira, illuminando un mondo di tenebra, afasico e balbettante, a metà tra il sonno e la veglia, franto in una miriade di segni, domande, preghiere, ossessioni, dove è la memoria del corpo, l'organico - in cui negletta s'anida la Bellezza - a fare da connettore. Leggiamo così, in successione, testi chiave dell'ultimo decennio: *Residui* (2015), in primis, poi rappresentato a Berlino e a Roma, lo scorso 17 ottobre, col più noto titolo *Mount Olympus, to glorify the cult of tragedy*: ventiquattr'ore per ricomporre il senso del mito e della tragedia classica da cui tutti veniamo e a cui tutti, inconsapevolmente, ci ispiriamo. E poi il dialogo, più intimo, con un padre scomparso, al quale il performer Cédric Charron tenta di chiarire il senso della propria vocazione artistica: *Aspetta, aspetta, aspetta...* (2014). *Drugs kept me alive* (2012) e *Simon, gangster dell'arte* (2011), in cui prevalente è, invece, la matrice autobiografica, persa nella contemplazione del dolore, la morte. *We need heroes now!* (2010), che con toni apocalittici, prossimi a quelli di un Allen Ginsberg, s'interroga sul bisogno che l'umanità, vittima di Freud e degli psicanalisti, ha di un eroe. Chiude il volumetto un'essenziale biografia di Jan Fabre, mentre colpisce la mancanza di un'introduzione che aiuti i non addetti ai lavori a orientarsi nella scrittura anarchica e incandescente di un discorso ma significativo esponente della scena contemporanea. *Roberto Rizzente*



Pim, quando il successo è essere off

Dieci anni di Pim 2005-2015. Teatro e arti di uno spazio off

a cura di Roberto Rizzente, con Antonella Cagali, Bologna, Cue Press, 2015, pagg. 230, euro 5 ebook; euro 17 libro

La storia di un'anomalia. Di un esperimento in grado di divenire realtà solida, per certi aspetti semi-nale. Si sa, i compleanni sono il pretesto per fare i conti con se stessi. Per tracciare bilanci. O forse semplicemente per festeggiarsi. La pubblicazione del Pim Off è un po' tutto questo, all'interno di un volume ibrido dove, a fianco di saggi dallo spessore accademico, si ritrovano testimonianze di pancia; dove ci si lascia divertire dagli aneddoti, prima di soffermarsi sulle opinioni. Un mosaico di firme e ispirazioni quello voluto dall'hystriónico Roberto

Rizzente, affiancato dalla ex editor della Ubulibri Antonella Cagali. Nel tentativo di uscire dalla stretta apologia cronologica, approfondendo una serie di tematiche che hanno fatto la storia del Pim Off ma che molto appartengono all'identità di Milano. Prima fra tutte il rapporto fra cultura e periferia, bene analizzato anche nei suoi sviluppi storici dal saggio di Bruno Milone. Il Pim (all'epoca senza Off) nasce infatti dalla lungimiranza di un mecenate, che crea un teatro "internazionale" prima in via Tertulliano, poi nella più ampia sede di via Selvanesco, periferia della periferia. Un rapporto non facile. Ma un aspetto fondante di questo (non) teatro a cui dà vita Maria Pietroleonardo nel 2005, facendo convivere prosa, performance, letteratura, danza, musica (il jazz, ma non solo). La sensazione è che una delle caratteristiche di questi dieci anni, sia stata la capacità del Pim Off di essere all'interno dello spirito del tempo. E della città. Pur nell'anomalia di una struttura che poggia su un curioso caso di mecenatismo da Terzo Millennio. Un legame con la Milano capitale italiana dello spettacolo che sottolinea anche Salvatore Carrubba nella sua prefazione. Il resto è poi affidato a saggi, testimonianze, a una breve sezione fotografica, ai tanti ricordi che si prestano alla mitologia: dalla fantascientifica toilet giapponese a un Franco Quadri coinvolto



in una notturna pasta e cozze. Interessanti le interviste ai quattro direttori artistici che si sono succeduti: Massimo Bologna e l'idea del Pim Casa di Cultura, Edoardo Favetti, Barbara Toma, la stessa Pietroleonardo. Per un presente ancora da scrivere. *Diego Vincenti*

Il teatro in un cortile

Maurizio Panici

Epifanie. L'Argot tra passato e futuro

Spoleto (Pg), Editoria&Spettacolo, 2015, pagg. 142, euro 15

Non tanto una storia sistematica del Teatro Argot, lo spazio fondato a Roma, nel quartiere Trastevere, da Maurizio Panici, Marco Delogu e Sergio Colabona nel 1984, bensì un susseguirsi di "epifanie", ossia significative manifestazioni di quanto quel luogo è stato in grado di creare e regalare alla scena teatrale italiana durante i suoi trent'anni di vita. C'è un'intervista - più volte interrotta e ripresa - di Andrea Porcheddu a Panici; ci sono le affettuose testimonianze di tre artisti che con il loro originale apporto hanno contribuito a plasmare l'identità

dell'Argot, ovvero Arnaldo Pomodoro, Pamela Villoresi e Michele Ciaccioferri; c'è il copione di *Mi lascio* di Giovanna Mori, scelto in quanto il più denso di «assonanze e vicinanze con il percorso» compiuto negli anni di direzione del teatro romano; c'è un saggio di Paolo

Ruffini che evidenzia la particolarità dello spazio nel panorama teatrale italiano della fine del secolo scorso. Ci sono, soprattutto, le riflessioni, le illuminazioni, i ricordi di Maurizio Panici: regista, attore, operatore teatrale che, spinto dall'irrefrenabile passione per il "fare teatro", ha saputo costruire un luogo vivo e malleabile, capace di cogliere e assorbire criticamente quanto avveniva attorno a sé e, allo stesso tempo, di offrire una prospettiva nuova e costruttiva sulla realtà. Arricchiscono il libro le immagini di alcuni fra gli spettacoli più significativi realizzati da Panici e, ovviamente, un'accurata teatrografia. *Laura Bevione*

Un Nobel ex cathedra

Dario Fo e Franca Rame

Nuovo Manuale Minimo dell'Attore

Milano, Chiarelettere, 2015, pagg. 240, euro 16,90

Non è il Nobel a fare grande il lacustre Fo, è Dario il Grande a mantenere il Nobel nella *grandeur*. Qualunque manuale dell'attore, come minimo è un test fitto di quiz per l'esame della patente immaginaria, licenza di navigazione nel mare sempre in *Tempesta* del palcoscenico. Esame che non finisce mai, coazione a ripetere gli errori/orrori irrinunciabili della recitazione; in premio, il premio Nobel o la laurea *honoris causa* in illusioni perdute. Ogni attore è diverso dai non attori. Ogni attore è diverso da ogni altro attore, eppure tutti i veri attori non occasionali sono uguali. Tutta la vita Franca e Dario hanno combattuto le convenzioni; tuttavia, delibando questo manuale/memoriale scoprirete quanto sono stati fedeli entrambi al protocollo leggendario dell'attore



teatrale, fatto di tic tic tac carambola. La sua lezione traspare a *chiare lettere* da questo manuale minimo, fatto di ricordi, aneddoti, vezzi, ammicchi, trucchi, intuizioni, incontri di uno Spirito Allegro, culturalmente agli antipodi di un Noel Coward, eppure a Noel Coward affratellato dalla comune militanza di



scena. Aspiranti attrici e voi giovani attori avanzanti alla ribalta, misurate la vostra attitudine nel grado di affinità elettiva che vi accomunerà in questa lettura all'antidiva Franca e al di lei mozartiano e molieriano marito Dario Fo. Che, commediografo da Nobel, qui rievocando il suo *Mistero Buffo* ha accenti letterari, ma anche atteggiamenti hystriionici prealfabetici, nati con lo sciamano, sbalottati sul carro dei comici maturati nel West End, esibiti in ogni camerino. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Amore e politica un intreccio ideale

Luigi Dadina e Laura Gambi

Amore e anarchia,

uno spettacolo del Teatro delle Albe

a cura di Cristina Valenti, Corazzano (Pi), Teatrino dei Fondi/Titivillus, Mostre Editoria, 2015, pagg. 161, euro 15

Questo libro è «risultato di un lavoro a otto mani di due coppie», come scrive Cristina Valenti, ma è anche assolutamente polifonico per via di quei tanti interventi, suddivisi in varie "sezioni", che ci raccontano, a fianco all'omonimo spettacolo che ne è in qualche modo l'oggetto principale e il fine ineludibile, una storia di lotte e impegno civile che ebbe per protagonisti Maria Luisa Minguzzi e Francesco Pezzi intorno alla metà dell'800 a Ravenna, la loro città natale, crocevia, in quel tempo, di furori e impeti risorgimentali, ma soprattutto centro di ideali anarchici e rivoluzionari che li coinvolsero per tutta la vita. Oltre al testo dello spettacolo, il volume contiene alcune foto di scena (di Davide Baldrati), contributi critici e testimonianze che ripercorrono il lavoro di ideazione dello spettacolo attraverso la voce dei due attori protagonisti, Luigi Dadina e Laura Gambi, le lettere di alcuni spettatori "esemplari", un accuratissimo "diario di bordo" curato da Michele Pascarella e la documentazione del febbrile intreccio fra la Storia e il movimento anarchico del periodo. Sviluppato in differenti modalità di "scrittura", *Amore e anarchia* risulta alla fine un libro molto bene strutturato al suo interno, proprio per quell'approccio libero e immediato nei confronti di quell'utopia negata, ma sempre attuale e possibile, che lega tutti gli interventi, regalando al lettore l'esito di un approfondito lavoro di ricerca, esemplare per la peculiarità della proposta e la limpidezza di pensiero. *Giuseppe Liotta*



LA TERZA AVANGUARDIA. ORTOGRAFIE DELL'ULTIMA SCENA ITALIANA. CULTURE TEATRALI 2015

a cura di Silvia Mei, Firenze, La Casa Usher, 2015, pagg. 304, euro 15,50

Dedicato ai nuovi linguaggi della scena attuale, il libro raccoglie interventi e studi che non solo indagano le tendenze in atto, ma articolano anche un percorso storico-critico in grado di restituire una rappresentazione dei teatri contemporanei. Particolare attenzione è dedicata al piano organizzativo e a quei luoghi di produzione e invenzione del nuovo che fanno di certi festival vere e proprie *factories*.

Valentina Valentini NUOVO TEATRO MADE IN ITALY (1963-2013)

Roma, Bulzoni Editore, 2015, pagg. 380, euro 35

L'intera storia della seconda metà del Novecento attraverso il teatro: nelle riflessioni di Anna Barsotti, Cristina Grazioli e Donatella Orecchia la matrice popolare della formazione dell'attore nel Nuovo Teatro, la peculiarità dell'attore-autore italiano; l'utilizzo della luce come potenziale dinamico dell'evento spettacolare. Al volume è collegato il sito web www.nuovoteatromadeinitaly.it che raccoglie una ragionata scelta di documenti su alcuni dei protagonisti e degli spettacoli più significativi del teatro italiano fra il 1963 e il 2013.

Mariagabriella Cambiaghi, Valentina Garavaglia AUTORI STRANIERI PER LA SCENA ITALIANA. ITINERARI NELLA REGIA CONTEMPORANEA

Milano, Unicopli, 2015, pagg. 175, euro 15

Negli ultimi decenni del Novecento ci si è resi conto della difficoltà di classificare i fenomeni spettacolari entro le categorie consuete del teatro di regia, teatro d'attore, teatro di ricerca. Di qui l'idea di una serie di esercizi di lettura di importanti spettacoli presentati in Italia negli ultimi quindici anni e risultati significativi per il rapporto con la drammaturgia di partenza e per la sinergia dei codici perfor-

mativi impiegati. L'attenzione si appunta su testi di autori stranieri, realizzati per la scena italiana da alcuni fra i più noti artisti teatrali del nostro tempo.

METAMORFOSI DI UN FESTIVAL. DALLE COLLINE TORINESI A TORINO CREAZIONE CONTEMPORANEA

Torino, Daniela Piazza Editore, 2015, pagg. 127, euro 12

Venti anni di un festival che, fin dalla sua prima edizione, nel 1996, ha scelto di promuovere e valorizzare i linguaggi della contemporaneità, dedicando nondimeno una particolare attenzione alle cosiddette "prove d'attore". Un viaggio teatrale appassionante narrato da Sergio Ariotti, direttore artistico del festival insieme a Isabella Lagattolla, e dai molti critici che, negli anni, non hanno smesso di occuparsi di una rassegna capace di intercettare le novità della scena italiana e non solo.

Claudio Giovanardi, Pietro Trifone LA LINGUA DEL TEATRO

Milano, il Mulino, 2015, pagg. 276, euro 24

È l'ottavo volume della serie, curata da Rita Librandi e dedicata alla storia della lingua italiana per generi. Il volume traccia un profilo della lingua teatrale, muovendo dall'inizio del Cinquecento e dalle commedie di Ariosto e, passando per Ruzante, la Commedia dell'Arte e la riforma goldoniana, giunge infine alle esperienze otto-novecentesche di Verga, Pirandello, Eduardo e Dario Fo.

Vladimir Vsevolod Mejerchol'd SUL TEATRO. SCRITTI 1907-1912

Roma, Dino Audino Editore, 2015, pagg. 126, euro 15

Curato da Raissa Raskina, il volume raccoglie scritti basilari per la storia del teatro d'avanguardia del Novecento. Un quadro esaustivo del percorso di Mejerchol'd che, da un teatro carico di simbolismo visivo, passando per lo studio dei greci e della Commedia dell'Arte, condurrà alla "biomeccanica" e alle storiche regie degli anni Venti.

Bonaventura Ruperti STORIA DEL TEATRO GIAPPONESE. DALLE ORIGINI ALL'OTTOCENTO

Venezia, Marsilio, 2015, pagg. 192, euro 12,50

Un viaggio attraverso la complessa storia del teatro giapponese. Il libro, partendo dalle origini rituali, religiose, folkloriche e colte, giunge ai generi principali della tradizione (no, kyogen, bunraku e kabuki) fino alla modernità, soffermandosi su qualità, tendenze, eventi e spettacoli, gruppi e individui, artisti, scrittori, uomini di teatro.

Cesare Molinari I MILLE VOLTI DI SALOMÈ

Bologna, Cue Press, 2015, pagg. 357, euro 9,99 ebook; euro 22,99 libro

Dalla danza di Salomè all'epoca moderna, in cui il personaggio biblico è diventato simbolo di bellezza, lussuria ed emancipazione femminile. Raffigurata spesso nuda, simbolo di valori anche contraddittori (devozione filiale, intrigo politico e perfino fede cristiana), di questa figura il libro vuole ricostruire la storia attraverso i secoli, con più di trecento opere citate, tra quadri, affreschi, incisioni, disegni, fotografie, film e spettacoli.

Arnaldo Picchi GLOSSARIO DI REGIA CINQUANTA LEMMI PER UN'EDUCAZIONE SENTIMENTALE AL TEATRO

A cura di Massimiliano Briarava, Firenze, La Casa Usher, 2015, pagg. 412, euro 30

«Regista e pedagogo teatrale per tutta una vita», come Marco De Marinis lo definisce nella preziosa postfazione, Arnaldo Picchi, docente al Dams di Bologna fino al 2006, anno della sua prematura scomparsa, è autore postumo di un importante "Glossario" di regia teatrale dovuto all'attenta e amorevole cura del suo allievo Massimiliano Briarava. Un contributo scientifico e culturale agli studi teatrali, oltre che un omaggio umanissimo a un Maestro.

Clizia Gurrado, Laila Pozzo IL BEL MESTIERE. ARTIGIANI E MAESTRANZE NEL TEATRO D'OPERA

Venezia, Marsilio, 2015, pagg. 304, euro 35

Questo viaggio per parole (di Clizia Gurrado) e immagini (di Laila Pozzo) vuole svelare il lavoro dietro alla scena, dal laboratorio scenografico alla falegnameria, dall'officina meccanica al magazzino costumi, dal trucco e parrucco all'allestimento scenico, attraverso le testimonianze dirette dei professionisti, raccolte in molti teatri italiani, fra cui La Scala di Milano.

TEATRO E MUSICA

a cura di Alessio Ramerino, Roma, Bulzoni Editore, 2015, pagg. 196, euro 16

Nel solco iniziato nel 1992 dai *Quaderni di Gragnano*, prosegue l'indagine orientata ad approfondire gli studi del teatro secondo le grandi aree tematiche (i maestri, i teatri, i modelli spettacolari). Con questo volume, l'indagine è condotta con una prospettiva storica sui rapporti tra teatro e musica, dall'ottava rima al Barocco.

LUCIANO PAESANI. L'OPERA DRAMMATURGICA (1970-2015)

Milano, Led Edizioni Universitarie, 2015, pagg. 366, euro 42

Si ripercorre l'attività di regista teatrale di Luciano Paesani, dagli esordi nel 1970 fino al 2013, trattando le sue cinquanta regie radiofoniche per la Rai dal 1980 al 1992, le regie televisive dal 1981 al 2013, l'animazione teatrale dal 1970 al 1979, con particolare riferimento agli esperimenti nelle campagne del Vomano, presso il carcere minorile Filangieri di Napoli e presso le acciaierie Terni e di Veco di Martinsicuro.

IL DUBBIO CHE VIBRA. FRANCESCO PENNISI E IL TEATRO MUSICALE

a cura di Alessandro Mastropietro, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pagg. 270, euro 25

Francesco Pennisi era una voce tra le più importanti del panorama musicale italiano del secondo Novecento,

Salomè, olio su tela, di Pierre Bonnard (1900 circa), dal volume *I mille volti di Salomè*, di Cesare Molinari.

compositore, pittore e illustratore, poeta e scrittore. A lui, a quindici anni dalla scomparsa, è dedicato un volume che intende indagare i quattro titoli di teatro musicale da lui composti, i contributi sulle musiche di scena, testimonianze storiche e scritti critici, oggi difficilmente reperibili. Ne scaturisce l'intrigante ritratto di una stagione performativa che se, da un lato, testimonia un rapporto problematico con la dimensione scenica, dall'altro sperimenta nuove forme di drammaturgia musicale.

Maria Chiara Signorini
TERAPIA STANISLAVSKIJ. STUDIO E SPERIMENTAZIONE SULLA RICCHEZZA DEL METODO IN TEATROTERAPIA E NEL COUNSELING
Roma, Armando Editore, 2015, pagg. 160, euro 15

Il Metodo Stanislavskij, primo sistema di lavoro dell'attore su di sé, favorisce l'allenamento dell'io, inteso come unità di corpo e psiche. Attraverso la profonda conoscenza di sé, l'attore impara a educare la propria coscienza e il proprio corpo. Pratiche che offrono interessanti possibilità di sviluppo alla teatroterapia e al *counseling*.

Serafino Pamela
TEATRO A SCUOLA. IL MITO, L'AMORE, LA POESIA
Lecce, Milella, 2015, pagg. 64, euro 7

Le sceneggiature dei testi proposti sono liberamente ispirate ai classici della letteratura, dai greci a Shakespeare. Diversi tra loro ma accomunati dalla ricchezza di intreccio, dalla capacità di coinvolgere il lettore, i testi sono adattati alle esigenze didattiche degli allievi della scuola media di primo grado, rendendoli facilmente usufruibili per una rappresentazione scenica.

Lucia Vasini
NESSUNO DEI DUE
Milano, Baldini&Castoldi, 2015, pagg. 240, euro 7,99 ebook; euro 16 libro

Il libro racconta vita e amori di Lucia Vasini, studentessa della provincia romagnola, che, arrivata nella grande città, la Milano degli anni Settanta, frequenta la Scuola del Piccolo. Si ri-

vedono gli incontri con i grandi del teatro, come Giorgio Strehler, le stanze prese in affitto, il matrimonio con Maurizio Corradi, l'incontro con Paolo Rossi, il cabaret e la sua Renault bianca, mezza scassata, e con un giovane regista teatrale, Giampiero Solari.

Gigi Proietti
DECAMERINO. NOVELLE DIETRO LE QUINTE. PENSIERI ARRUFFATI, ATTI UNICI, SENTIMENTI, ODORI, ABITUDINI E ALTRE PICCOLE OSSESSIONI DIETRO IL SIPARIO
Milano, Rizzoli, 2015, pagg. 176, euro 17,50

Gigi Proietti si racconta in un libro attraverso ricordi dei suoi spettacoli, dalla grande rappresentazione sacra del Giubileo a Edmund Kean. «Novellacce dietro le quinte» rubate tra una battuta di scena e l'altra, litigi fra le sarte e i giovani attori, ma anche squarci di cronaca. Il risultato è il racconto di un grande affabulatore, capace di far sorridere e commuovere. Un diario *de camerino* che diventa l'occasione per vedere il lavoro dell'attore da vicino.

Arturo Brachetti
TANTO PER CAMBIARE
Milano, Baldini&Castoldi, 2015, pagg. 192, euro 7,99 ebook; euro 15 libro

Arturo Brachetti scrive un romanzo dalla chiara ispirazione autobiografica, raccontando la nascita della sua vocazione al travestimento, i vestiti degli altri visti come maschere per essere qualcun altro, la scoperta della magia, gli studi al Seminario, la scoperta di Fregoli e della sua arte.

Andrea Ancona, Roberto Brivio, Bruno Prosdocimi
FACCE DA... SPETTACOLO
Milano, Book Time, 2015, pagg. 196, euro 16

Una veloce e breve storia, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, raccontata attraverso le esperienze teatrali di Roberto Brivio, supportata dalle caricature d'epoca di Bruno Prosdocimi e note di colore raccolte da Andrea Ancona, dalla viva voce di alcuni protagonisti. Una serie di *tableau* divertenti nei quali il teatro è il protagonista.



Lino Musella e Paolo Mazzarelli
STRATEGIE FATALI
Bologna, Cue Press, 2015, pagg. 73, euro 5,99 ebook; euro 9,99 libro

Tre storie che si intrecciano, sette attori, sedici personaggi, riuniti in un'unica multiforme indagine, in cui ai temi del presente (il terrore, la pornografia, la comunicazione mediatica) si intrecciano questioni eterne ed esistenziali (la presenza del male, l'illusione e la realtà del vivere). L'opera è liberamente ispirata a *Otello* di Shakespeare e a *Les stratégies fatales* di Jean Baudrillard. La prefazione è di Davide Enia.

Arthur Miller
IL PREZZO
Torino, Einaudi, 2015, pagg. 104, euro 12

Nel decennale della scomparsa dello scrittore americano ecco la messinscena firmata da Orsini e Popolizio e la pubblicazione del testo. Due fratelli, che non si parlano da molti anni si ri-

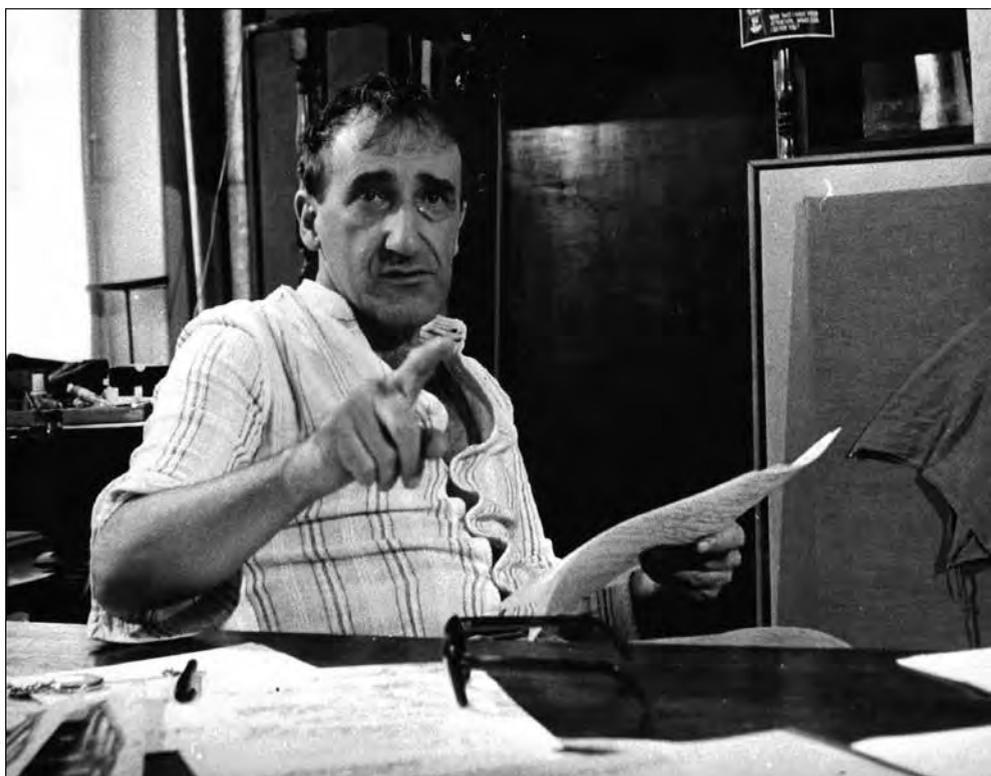
trovano insieme per vendere i mobili di famiglia, rimasti dopo la morte del padre, un anziano antiquario ebreorusso. Nel deciderne il prezzo, i fratelli ripercorrono le loro vite e confrontano le diverse scelte fatte: la famiglia, la carriera, l'accudimento del padre, la cui presenza aleggia ancora su tutti.

Marco Martinelli
SLOT MACHINE
Bologna, Luca Sossella Editore, 2015, pagg. 72, euro 7

Con una modalità a cui Marco Martinelli e il Teatro delle Albe ci hanno abituato, un volume accompagna il debutto dello spettacolo teatrale. In questo caso il testo del monologo, nato come libretto d'opera per le musiche di Cristian Carrara, è mantenuto in vita come opera per attore solo (Alessandro Argnani). Il bel testo di Martinelli dice della discesa agli inferi, senza ritorno, di un povero figlio della terra di Romagna, Doriano, malato di "Iudopatìa" fino all'estremo. Con una post-fazione di Marco Dotti.

Kantor, cento e non più cento

di Roberto Rizzente



Cento anni fa nasceva a Wielopole Tadeusz Kantor (6 aprile 1915). A venticinque anni dalla morte (8 dicembre 1990), il mondo teatrale fa i conti con la sua eredità, chiudendo un anno, il 2015, ricco di eventi, ricordi e celebrazioni. Ne abbiamo parlato con Renato Palazzi.

2 aprile, ore 23, Radio 3 trasmette Tadeusz Kantor: il circo della vita tra memorie e fantocci. 2 dicembre, l'Università La Sapienza e l'Istituto Polacco di Roma chiudono il 2015 col convegno Politica dell'arte, politica della vita. Che cosa si è fatto e che cosa si sarebbe potuto fare per ricordare Kantor?

Oltre a queste manifestazioni ci sono state diverse altre iniziative interessanti: a Milano, presso il Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università Statale, è nato un Centro Studi Kantor che fa capo alla cattedra di storia del teatro di Alberto Bentoglio e agisce in collaborazione con la Cricoteka, il centro di documentazione kantoriana di Cracovia: sono stati organizzati due seminari pratici con attori italiani del Cricot 2, Giovanni Battista Storti e Luigi Arpini, e un incontro aperto al pubblico con un'artista che a Kantor si è molto

ispirata, Emma Dante, che ha analizzato alcune sequenze dei suoi spettacoli comparandole a immagini del maestro polacco. Inoltre al Teatro Verdi, sempre a Milano, c'è stato un ciclo di proposte ideate dalla studiosa Silvia Parlagreco e dalla coreografa Paola Bianchi, con un "omaggio" a Kantor di quest'ultima, un incontro, delle installazioni. E poi mostre, dibattiti, laboratori, ad esempio al DOM di Bologna, in aprile, o al Museo della Marionetta a Palermo. Si sarebbe dovuto fare di più? Probabilmente sì: penso a una grande esposizione sulla sua opera pittorica, in fondo ancora poco nota in Italia. Ma sarebbero occorsi investimenti, e si sa che il momento è difficile.

Che quadro ne è emerso? Uscirà in Italia la biografia di Krzysztof Plesniarowicz: è lecito attendersi uno scoop?

Quello che mi è parso di cogliere, soprattutto dal convegno romano (che ha avuto basi molto accademiche, con scarse aperture alla gente di teatro) è che sono sempre meno gli studiosi che hanno avuto modo di assistere personalmente agli spettacoli di Kantor, o di conoscere lui da vicino. Molti, ormai, si basano soltanto sui suoi te-

sti o comunque su documenti scritti, col rischio di incorrere in pericolosi equivoci, magari estrapolando singole frasi, prese di posizione espresse in determinate epoche, e poi superate. Sappiamo che il modo di procedere di Kantor era tortuoso, fatto di andate e ritorni, di svolte, di deviazioni. Magari un giorno decretava la fine della pittura a favore dell'oggetto, e sei mesi dopo riprendeva a dipingere.

La stessa osservazione si potrebbe fare per una certa tendenza che si sta diffondendo - tipica dei cattedratici - a ricorrere a chiavi di lettura che col pensiero di Kantor c'entrano poco: cercare di capire il suo teatro passando da Freud, da Deleuze, persino dalla tanatologia di Heidegger secondo me non porta da nessuna parte. L'immaginario teatrale di Kantor era molto più complesso, ma anche molto più concreto di quanto si creda. Lui creava in un contatto fisico totale con la materia, la materia non plasmata, al suo stato primordiale. Il suo modo di rivolgersi all'inconscio dello spettatore attingeva a una ritualità atavica, che precedeva di millenni la psicanalisi e le sue derivazioni.

Per quanto riguarda la biografia, non credo che ci siano aspetti sorprendenti della sua vita ancora da scoprire: certamente ho notato che sono sempre di più i documenti, le lettere, gli scritti messi a disposizione degli studiosi, che consentono non tanto di conoscere risvolti inediti del suo universo artistico, ma di approfondirne certi passaggi, di trovare conferma a certe impressioni: al convegno romano, ad esempio, sono stati evidenziati contatti con Oldenburg o con Beuys di cui si sapeva poco. Ma questo non aggiunge molto a ciò che sappiamo di lui.

Può essere considerato, Kantor, un precursore della presente contaminazione fra le arti? Che cosa avrebbe da insegnare ai giovani che iniziano a fare teatro?

Più che un precursore, Kantor è stato un caso unico. Lui ha incarnato un tentativo radicale - il solo così estremo - di applicare direttamente certi presupposti della pittura al lavoro di palcoscenico: molti, dai grandi del Bauhaus a Bob Wilson, hanno dipinto e fatto teatro, ma nessuno ha mai provato a trasporre nel linguaggio teatrale le conquiste delle maggiori correnti artistiche, dall'astrattismo al dadaismo all'informale. E infatti, a mio avviso, una delle fasi più fertili del suo cammino è stata quella legata agli happening, ovvero l'opera d'arte che si prolunga nel gesto, nell'azione, l'affermazione di un codice teatrale che non vuole imitare la realtà ma si immerge nel casuale divenire della vita.

Cosa potrebbe insegnare ai giovani di oggi? Non credo che potrebbe o vorrebbe trasmettere un qualche insegnamento "tecnico": non aveva un metodo che si potesse comunicare. Potrebbe invece fornire l'esempio di un'avanguardia pienamente realizzata, un'avanguardia intransigente, basata sul mito di una creazione permanente, che non si ferma ai risultati acquisiti: pur nella continuità di una forma definita, *La classe morta*, *Wielopole Wielopole* rivivevano *ex novo* a ogni rappresentazione, come squassanti proiezioni dell'interiorità del loro creatore, presente alla ribalta. La sua unicità consiste nell'aver perseguito questo incrollabile ideale avanguardistico, categoria dell'arte e della vita, senza rinunciare alla capacità di suscitare emozione e commozione in migliaia di spettatori sparsi in tutto il mondo.

Cento anni dalla nascita, venticinque dalla scomparsa, ma anche quaranta dalla prima de *La classe morta*. Che ricordi conserva?

Assistere per la prima volta a *La classe morta* - che era ben altra cosa rispetto al film di Wajda, bello ma fuorviante, parzialmente girato in esterni - è stato per me, come per tanti altri, un'esperienza sconvolgente, qualcosa che ti travolgeva, che ti proiettava immediatamente in un'altra sfera della sensibilità. Il teatro tradizionale, quello della finzione, degli artifici rappresentativi, diventava improvvisamente vecchio, superato. La prima reazione era stata di sconcerto: ciò che avevo visto non rientrava in nessun modello o categoria precedente. Non si riusciva a distinguere dove finisse il teatro e dove cominciasse l'esistenza reale degli attori. Devo dire però che *La classe morta*, alla distanza, non è per me lo spettacolo kantoriano più importante: personalmente considero il suo vero capolavoro *Wielopole Wielopole*, che all'inizio fu stranamente sottovalutato dalla critica italiana.

Ci sono eredi potenziali di Kantor, oggi in Italia?

Ciò che ha fatto Kantor è, lo ripeto, irripetibile, quindi non può avere né eredi né continuatori. Neppure i suoi compagni di strada del Cricot 2 hanno potuto in qualche modo raccogliergli il testimone. Esistono, tutt'al più, dei grandi atipici, dei grandi sovvertitori delle norme della scena la cui libertà inventiva o forza trasgressiva potrebbe essere vagamente accostata a quella di Kantor: penso a ciò che furono Remondi e Caporossi, penso, su tutt'altro piano, all'impatto che ebbe Rodrigo Garcia sul teatro di qualche anno fa. Penso alla potenza visionaria di Armando Punzo, di Romeo Castellucci, di Pippo Delbono. Tutti coloro che hanno potuto scavalcare una concezione del teatro come mera illustrazione di un testo, come interpretazione, come finzione, come sfoggio di bravura nella recitazione devono qualcosa alle spallate che lui ha dato alle convenzioni rappresentative. Ma la loro cifra estetica è comunque molto lontana da quella di Kantor. ★

Expo, i primi risultati

Sono usciti su *Classic Voice* di ottobre i dati di affluenza del pubblico nei teatri milanesi durante il periodo Expo di maggio-luglio 2015. A fronte di un'offerta di 4.071 eventi (fra teatro, lirica, commedia musicale, balletto, arte varia, concerti classici, di jazz e musica leggera), contro i 3.022 del 2014, il pubblico è cresciuto del 14,19%, mentre la media di presenze per evento è stata di 416 contro i 490 del 2014. L'unico segno positivo viene dalla lirica (+0,6%), sebbene La Scala, con l'apertura in agosto, nonostante l'aumento dell'offerta del 41,5%, presenti (con le proiezioni per ottobre) un calo delle presenze medie del 5,6%. Prima di decretare il fallimento dell'impresa, è bene attendere i numeri definitivi, che includano anche i mesi di agosto-ottobre (quelli di maggiore affluenza in Expo). Un dato certo è quello di *A la vida* del Cirque du Soleil: 200.000 presenze, con un incasso di 7 milioni di euro. Lo spettacolo è però costato 8,5 milioni.

Info: siae.it

Regione Toscana, arrivano le risorse

Sono stati annunciati gli impegni di spesa della Regione Toscana per il 2016: 1,5 milioni al Teatro della Toscana, 400.000 euro alla Fondazione Teatro Metastasio, 300.000 euro al teatro di tradizione (Teatro del Giglio di Lucca, Goldoni di Livorno e Verdi di Pisa), 900.000 euro alla Fondazione Toscana Spettacolo, 86.500 euro all'Associazione teatrale pistoiese, 150.000 euro al Teatro di Rifredi a Firenze, 260.000 euro alla Fondazione Sipario Toscana e 200.000 euro alla Fondazione Fabbrica Europa. Per la musica e la lirica, 2.540.000 di euro al Maggio Musicale e 460.000 euro alla Fondazione Festival Pucciniano, mentre 1.000.000 di euro sono per l'Orchestra regionale della Toscana. Infine la danza, con i euro 162.000 alla Compagnia Virgilio Sieni Danza.

Info: regione.toscana.it

Poche sorprese ai Premi Ubu 2015

Non ha riservato sorprese la proclamazione - avvenuta lo scorso 30 novembre, come di consueto al Teatro Grassi di Milano - dei vincitori dell'edizione 2015 dei Premi Ubu. Spettacolo dell'anno non poteva essere che *Lehman Trilogy*, ultimo omaggio al maestro Luca Ronconi ma anche plauso al suo successore alla direzione artistica del Piccolo, quello Stefano Massini che si è aggiudicato il premio per il miglior nuovo testo italiano - e che, peraltro, figura nella lista dei soci dell'Associazione Ubu... Ma, bando ai cattivi pensieri, segnaliamo come *Lehman Trilogy* (nella foto) si sia aggiudicata altri due meritati premi: quello a Massimo Popolizio come miglior interprete maschile e quello a Marco Rossi - *ex aequo* con Romeo Castellucci per il suo *Go Down, Moses* - per l'impianto scenico.

Gli altri riconoscimenti sono andati a Monica Piseddu (miglior attrice); Fabrizio Falco (nuovo attore under 35); Massimiliano Civica (miglior regia per il suo *Alceste* - ed è un po' paradossale che un artista così pervicacemente anti-sistema accetti un premio che, in fondo, definisce proprio chi e cosa faccia parte di un determinato sistema); Mario Perrotta (premiato per il suo Progetto Ligabue); Gianluca Misiti (musiche per *I giganti della montagna*); *Il vizio dell'arte* di Alan Bennett (migliore novità straniera); Christoph Marthaler con il suo *Das Weisse vom Ei/Une île flottante* (miglior spettacolo straniero presentato in Italia).

Tre i riconoscimenti speciali, attribuiti a Giuliano Scabia, Carla Pollastrelli e Olinda. Nel corso della serata, condotta da Federica Fracassi con la partecipazione di Roberto Dell'Era, sono stati consegnati anche i premi Franco Quadri e Rete Critica, assegnati, rispettivamente, al compositore e direttore Heiner Gobbels; alla compagnia Gli Omini (categoria spettacolo/compagnia), a Case Matte di Teatro Periferico (categoria progetto/organizzazione) e a Puglia Off (categoria strategie comunicative). Si attende, intanto, l'uscita dei promessi ebook monografici dedicati ai vincitori delle edizioni passate del premio, mentre è divenuta realtà il Catalogo storico Ubulibri 1979-2011, edito dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Laura Bevione



In memoria di Teresa Pomodoro

Si è tenuto a novembre allo Spazio No'hma il sesto Premio Il Teatro Nudo di Teresa Pomodoro, sotto l'alto Patronato della Presidenza della Repubblica. Due le giurie: quella degli spettatori ha incoronato il cinese *Tong Men - G*, regia di Cristina Pezzoli, e menzionato *Birth of the Phoenix* dell'israeliana Vertigo Dance Company e *Rocco u sturtu* di Teatro Studio Krypton. La Giuria degli Esperti, composta da Eugenio Barba, Lev Dodin, Sotiris Hatzakis, Jonathan Mills, Enzo Moscato, Lluís Pasqual e Peter Stein, presidente Livia Pomodoro, ha premiato *Opera Lamb* del senegalese Takku Ligey Theatre, con la menzione per *Figli e Figlie* della greca Sforaris Theatre Company e *#sempredrittosutolebidella* dei kazaki Art&Shock.

Info: nohma.it

Il teatro nelle case a Napoli e Caserta

Ha preso il via la quarta edizione, in diciannove tappe, de Il Teatro Cerca Casa, promosso da Manlio Santanelli nelle abitazioni tra il napoletano e il casertano. Molte le iniziative collaterali, da Teatro Forum per la formazione del pubblico - ogni mese alla Libera Università per tutte le età di Napoli - ai premi, andati a *Pulcinella e compagnia bella* di Paola Ossorio (maggior numero di repliche), Renato Carpentieri interprete de *Il cielo stellato. Omaggio a Immanuel Kant (1724-1804)*, Flavia Balsamo, allieva del corso Il Teatro cerca Critica, patrocinato dall'Anct, e la spettatrice Olga Narciso. La rassegna supporta la prima stagione del Teatro Mario Scarpetta di Ponticelli.

Info: ilteatrocercacasa.it

Nanirossi vince Intransito

Sogni in scatola della compagnia Nanirossi di Massa Carrara, fondata da Elena Fresch e Matteo Mazzei, si è aggiudicato i 1.500 euro messi in palio dal secondo concorso biennale under 35 Intransito, promosso dal Comune di Genova con Teatro Akropolis, Associazione La Chascona e Officine Papage. La giuria, composta da Maria Dolores Pesce, Stefano Tè, Roberta Nicolai, Amedeo Romeo e Renato Cuocolo, ha inoltre deliberato una menzione speciale per *Amami, baciami, amami, sposami* del genovese Gruppo di Teatro Campestre.

Info: teatroakropolis.com/intransito

Il ritorno in Italia di Eugenio Barba

Dopo undici anni torna l'Ista-International School of Theatre Anthropology, organizzata dall'Odin Teatret e diretta da Eugenio Barba, in collaborazione con l'Associazione Culturale Diaforà e il TTB Teatro Tascabile di Bergamo-Accademia delle Forme Sceniche. La sessione si svolgerà dal 7 al 17 aprile presso il Convento della Ripa ad Albino (Bg). Al termine delle giornate di lavoro verranno messi in scena spettacoli aperti al pubblico a cura dell'Odin Teatret e dei pedagoghi ospiti, fra cui Parvathy Baul, I Wayan Bawa e Keiin Yoshimura e So Sugiura.

Info: odinteatret.it

Un nuovo direttivo per C.Re.S.Co

È stato votato a Pescara in ottobre il nuovo consiglio direttivo di C.Re.S.Co. Undici i membri del Coordinamento nazionale, biennale: Laura Valli, Carlotta Garlanda, Francesca D'Ippolito, Giorgia Cerruti, Marco Schiavoni, che si vanno ad aggiungere ai riconfermati Elena Lamberti, Luca Ricci, Salvatore Zinna, Davide D'Antonio, Tiziana Irti e Tiziano Panici. Nell'occasione, è stato nominato anche il nuovo presidente Laura Valli, già Presidente dell'Associazione Être, e fatto il punto sui 5 Tavoli Tematici: *welfare*, codice etico, Internazionale, finanziamenti e idee.

Info: progettocresco.it

Forever Young: via alla finale

Sono undici le compagnie selezionate, su 170 concorrenti, per il progetto residenziale promosso, fino a marzo, da La Corte Ospitale di Rubiera: Vico Quarto Mazzini, Pierfrancesco Pisani, Signor Agostino Bontà, Maurizio Igor Meta, Teatraz, Arte Combustibile, Taverna est, Collettivo Snaporaz, MAB Ensemble, Bottega Rosenguild, Carullo-Minasi. In palio, per il vincitore, un budget di produzione di 7.000 euro e il supporto alla distribuzione per la stagione 2016-2017.

Info: corteospitale.org

Confermati i direttori della Biennale

Il cda della Biennale di Venezia, presieduto da Paolo Baratta, ha confermato i direttori per il 2016: Virgilio Sieni alla danza, Ivan Fedele alla musica, Alex Rigola al teatro, Alejandro Aravena curerà la Mostra Internazionale di architettura. A monte della decisione sta la modifica della legge istitutiva della Biennale, che dà ai Direttori di Settore la possibilità di essere confermati per l'anno successivo a quello in cui scade il cda, in modo da garantire la continuità delle attività.

Info: labiennale.org

Pennini coreografa per il Balletto di Roma

Francesca Pennini è la vincitrice del Progetto Prove d'autore XL, azione del Network Anticorpi XL, coordinata dall'Associazione Cantieri. La coreografa lavorerà con il Balletto di Roma, diretto da Roberto Casarotto, con tredici danzatori del corso triennale professionale di danza contemporanea. La residenza, annuale, è sostenuta da Cantieri, Ater, Fondazione Piemonte dal Vivo, Amat, Clap Spettacolo dal vivo, Fondazione Toscana Spettacolo, Fondazione Teatro di Pisa e Teatro Pubblico Pugliese.

Info: networkdanzaxl.org

Piemonte: cinque le residenze creative

Sono state individuate a dicembre, nell'ambito del progetto interregionale 2015-2017 e in linea con le nuove dispo-

I tre drammaturghi laureati del Premio Riccione

Si è svolta lo scorso 8 novembre, nel teatro di Riccione, intitolato da quest'anno a Pier Vittorio Tondelli, la cerimonia finale della 53ma edizione del Premio Riccione per la Drammaturgia.

La giuria, presieduta da Fausto Paravidino e composta da Michela Cescon, Arturo Cirillo, Maddalena Crippa, Graziano Graziani, Laurent Muhleisen,



Christian Raimo e Serena Sinigaglia, ha assegnato il Premio Riccione a Elisa Casseri (Latina, 1984) con *L'orizzonte degli eventi* «per l'originalità e il coraggio di raccontare la tempesta perfetta che avviene nel cervello di una donna, a seguito di una morte e di un abbandono, come un'avventura fantascientifica». Carlo Guasconi (Codogno, 1989) vince all'unanimità il Premio Riccione "Pier Vittorio Tondelli" under 30 con *Il bugiardo*, un tentativo di elaborare il lutto da parte di tre personaggi, il padre, la madre, il figlio, «mai scontati, sempre umani, umanissimi, fertile terreno di prova per gli attori che in futuro li andranno a interpretare».

A Vitaliano Trevisan (classe 1960), infine, la menzione speciale "Franco Quadri", dedicata a un autore capace di coniugare al meglio ricerca letteraria e scrittura drammaturgica, per *Il cerchio rosso. Studio per un affresco*, «una lingua nuova, inventiva, sfidante, capace di restituire alla perfezione la semantica frammentata del nostro tempo». **Ilaria Angelone**

Info: riccioneteatro.it

sizioni ministeriali, le cinque Residenze Creative Regionali in Piemonte: Arte Transiviva a Biella (teatro di ricerca), Lavanderia a Vapore a Collegno (danza contemporanea), Prospettive Teatrali a Pinerolo (teatro di figura), Terre di Circo a Fossano e Casa del Circo Contemporaneo a Grugliasco.

Info: piemontedalvivo.it

Dragone, dal Cirque du Soleil a Napoli

Nominato lo scorso ottobre dal cda del Napoli Teatro Festival, Franco Dragone è il nuovo direttore, in carica fino al 2017. Originario dell'Irpinia, Dragone ha lavorato come organizzatore del Cirque du Soleil. Tra le sue strategie, l'ospitalità di grandi spettacoli internazionali, la tradizione napoletana, una più accorta politica dei prezzi, la formazione e la penetrazione del Festival nelle altre province della Campania.

Info: napoliteatroyestival.it

Franco D'Ippolito torna al Metastasio

Franco D'Ippolito ha assunto l'incarico di direttore del Metastasio, lo scorso novembre. Un ritorno, per il Teatro di Prato, di cui era stato direttore organizzativo dal 2007 al 2010. Cresciuto all'Etì (1972-1985) e presso il Piccolo di Milano (1989-2000), D'Ippolito è stato in seguito presidente del Nucleo di valutazione presso la Regione Toscana (2012-2013) e Presidente dell'Osservatorio Regionale dello Spettacolo per la Regione Puglia (dal 2010).

Info: teatrometastasio.it

Nathalie Dompé presidente del TsA

Il Teatro Stabile di Abruzzo ha un nuovo presidente: la ventisettenne Nathalie Dompé, laureata in *business administration* alla Bocconi, con alle spalle ruoli dirigenziali nella "ditta" di famiglia (la Dompé farmaceutica). La sua nomina, che ha sollevato polemiche e una petizione su change.org, vista l'inesperienza della candidata, sarebbe finalizzata all'ingresso di capitali privati nel teatro pubblico, previa modifica dello statuto.

Info: teatrostabile.abruzzo.it

Giampiero Solari, direttore alla Paolo Grassi

Regista e autore di teatro e tv, Giampiero Solari è il nuovo direttore della Scuola Paolo Grassi di Milano. Classe 1957, Solari si è diplomato nella scuola stessa, dove ha anche insegnato recitazione e regia. È stato direttore artistico dello Stabile delle Marche (1998-2005), tornando alla Paolo Grassi nel 2013 per dirigere gli allievi del terzo anno in *Risveglio di primavera*. «Il contributo che può portare alla Scuola è la sua sfaccettata esperienza - dice Marilena Adamo, presidente di Fondazione Milano - la forte rete di relazioni e la capacità di dialogare con diversi linguaggi artistici, come anche quello televisivo e musicale».

Info: fondazionemilano.eu

Autonomia in vista per il Piccolo

Dopo molti annunci e infinite richieste ora arriva la dichiarazione di Matteo Renzi, durante l'incontro di chiusura di Expo svoltosi proprio al Piccolo: il teatro milanese, primo dei teatri pubblici italiani, esempio virtuoso di gestione finanziaria (oltre che di produzione culturale di qualità), avrà la tanto desiderata autonomia già concessa alla Scala «prima di compiere 70 anni, e anche prima di compierne 69».

Info: piccoloteatro.org

Una nuova testata per la Campania

Dodici pagine, bimestrale, una versione web, un focus sul teatro regionale campano e uno spazio, Taccuino d'Autore, dedicato anche al nazionale è questo il format di *Proscenio*, promosso dal Teatro Pubblico Campano con la direzione di Alfredo Balsamo e la codirezione di Anita Curci. Il numero zero è uscito a ottobre/novembre, la distribuzione, gratuita, interesserà i Teatri Nazionali, i Tric e le realtà che ne faranno richiesta.

Info: proscenioweb.blogspot.it

Societas, un archivio "storico"

Dopo aver ottenuto nel 2012 il favore della Ue, che lo ha incluso

Addio, Moira

Se ne è andata il 15 novembre a Brescia, nella casa mobile dove ha passato una vita, Moira, all'anagrafe Miranda (il nome d'arte, come il look col turbante, le furono consigliati da Dino De Laurentiis).

Nata nel '31 del secolo scorso a Codroipo (Ud), in una famiglia di artisti circensi, avrebbe compiuto 84 anni il 21 dicembre. Diviene celebre negli anni Sessanta partecipando a una quarantina di pellicole, dal *peplum* alla commedia, con Totò e Vittorio Gassman, e a numerosi programmi televisivi. Nello stesso periodo conosce in Kuwait Walter Nones, sposato nel '61, e con cui nel '63 arriva al successo, inaugurando il "Circo di Moira Orfei". È il circo più innovativo del momento, numeri come l'uomo proiettile o le doppie piste di ghiaccio, alla maniera delle riviste americane, non s'erano mai visti. Produce anche una rivista con Alighiero Noschese, *Follie sul ghiaccio* ('74). Nel 1987, la consacrazione: il circo, primo in Italia, viene premiato con il Clown d'Oro al Festival Internazionale del Circo di Montecarlo, per un numero con 12 tigri. **Emilio Nigro**

Info: moiraorfei.it



nell'Arch Project (Archival Research and Cultural Heritage), l'Archivio della Societas Raffaello Sanzio è stato dichiarato "di interesse storico" in autunno dalla Soprintendenza Archivistica dell'Emilia-Romagna. Il fondo cartaceo, composto da 422 fra raccoglitori e contenitori, è conservato presso il Teatro Comandini di Cesena, dove la Societas ha sede dal 1991.

Info: arch-srs.com

Il Premio Duse a Emma Dante

È stato consegnato presso il Piccolo Teatro di Milano, lo scorso dicembre, il 30° Premio Eleonora Duse. La giuria (Renato Palazzi, Anna Bandettini, Maria Grazia Gregori e Magda Poli) ha attribuito il riconoscimento a Emma Dante, dunque «non un'attrice in senso stretto, ma una creatrice di teatro a tutto campo, una protagonista della scena internazionale contemporanea». La giuria ha inoltre assegnato una menzione d'onore a Silvia Pernarella, attrice emergente, mentre il Premio Duse Social, deciso dal pubblico, è andato a Candida Nieri.

Info: piccoloteatrodimilano.org

La Scala malata di amianto

Otto morti per mesotelioma fra i dipendenti del Piermarini: parte a fine 2015 l'inchiesta della Procura di Milano che coinvolge i sindaci di Milano, i dirigenti del teatro e coloro che erano preposti alla salute dei lavoratori, nel periodo dal 1976 al 1997. L'inchiesta dovrà accertare come mai, nonostante l'amianto sia bandito per legge dal 1992, si sia attesa la ristrutturazione del 2002 prima di verificarne la presenza in teatro e bonificarlo.

Info: teatroallascala.org

OperaLombardia: l'unione fa la forza

OperaLombardia: sarà questo il nuovo nome del Circuito Lirico Lombardo che raggruppa in un'unica stagione i cartelloni del Teatro Grande di Brescia, del Teatro Sociale di Como, del Teatro Ponchielli di Cremona, del Teatro Fraschini di Pavia e, da quest'anno, della Fondazione Donizetti di Bergamo. In programma, per il 2015-2016, cinque co-produzioni, *Le nozze di Figaro*, *La Bohème*, *Don Pasquale*, *Un ballo in maschera* e *La scala di seta*.

Info: operalombardia.it

I 70 anni dell'Agis

Compie 70 anni l'Agis, Associazione Generale Italiana dello Spettacolo. La ricorrenza è stata festeggiata il 10 dicembre presso la sede della Presidenza Nazionale Agis di Roma: nell'occasione, il Ministro Franceschini ha promesso per il 2016 l'introduzione di correttivi ai criteri di assegnazione del Fus, grazie ai suggerimenti avuti dagli operatori.

Info: agisweb.it

Una Sala per Pasolini

È stata intitolata a ottobre a Pasolini, nel quarantesimo della morte, la Sala Colonne del Teatro Gobetti di Torino. Motivo dell'iniziativa, voluta dal direttore artistico dello Stabile Mario Martone, è la messinscena di *Orgia* che qui curò nel 1969 - unica sua regia teatrale - lo stesso Pasolini. Primo spettacolo programmato nella Sala sarà, in aprile, *Galois* di Fabrizio Falco.

Info: teatrostabiletorino.it

Milano, partono i lavori al Teatro Lirico

Dopo 16 anni di abbandono, si è conclusa la gara per l'affidamento del restauro del Teatro Lirico di Milano: vincitrice è la Garibaldi srl di Bari, per poco più di 8 milioni di euro. L'intervento, iniziato a gennaio, durerà 450 giorni e sarà di tipo conservativo, con il plus di un palco mobile, una sala per 1.500 spettatori e due ristoranti.

Info: comune.milano.it

Davide Palla vince il Bando cheFare

Davide Palla è uno dei tre vincitori del Bando cheFare dedicato a progetti innovativi sul piano culturale e sociale. Il progetto, "Tournée da bar", consiste nel portare il teatro nei luoghi della quotidianità, in questo caso nei bar. Il bando concede un finanziamento di 50mila euro a tre progetti votati dalla giuria come i migliori. «L'assegnazione

del premio - dice la motivazione - prevede la presentazione di un piano dettagliato di sviluppo del concept su scala almeno nazionale, con un adeguato sistema di gestione, nell'ottica di una moderna impresa sociale».

Info: che-fare.com

Drammaturgia al femminile

È andata a *Il coccodrillo e la farfalla* di Virginia Consoli la 16a edizione del Premio Donne e Teatro di drammaturgia femminile, a cura di Bianca Turbati. La cerimonia si è tenuta a novembre al Teatro Argentina di Roma. *Il catalogo* di Angela Di Maso e *H2SO4. La vita che vuoi è la sola che avrai* di Silvia Pietrovanni gli altri finalisti, pubblicati in volume dall'editore Borgia.

Info: teatrodiroma.net

Sei passi nel Mito

Saranno presentati al Teatro Arcobaleno di Roma in sei tappe, uno al mese, i testi finalisti del Premio di Drammaturgia Cendic Segesta, promosso dal Centro di Drammaturgia Contemporanea Italiana. *Mito e contemporaneità*, questo il titolo della rassegna coordinata da Rosario Galli, è stato inaugurato a dicembre dal vincitore, *Aspettando Antigone* di Claudio Zappalà.

Info: centrodrammaturgia.it

La Scala va al cinema

È stato presentato a novembre *Teatro alla Scala. Il Tempio delle Meraviglie*, dedicato alla storia del celeberrimo teatro. Diretto da Luca Lucini e Silvia Corbetta, il film è prodotto da Rai Com, Skira Classica, Arte France e Camera Lucida Productions, in collaborazione con Teatro alla Scala e Nexo Digital.

Info: teatroallascala.org

Vincitori UT 35

Si è tenuta a novembre al Nuovo Teatro San Carluccio di Napoli la prima edizione della rassegna UT 35, ideata da Gianmarco Cesario. Miglior spettacolo è *Youth/Giovani* di Fabio Casano, mentre va a Valerio Napoli la menzione per l'interpretazione di *Je suis Giusepp. Lacerazioni* è lo spettacolo campione d'incassi.

Info: nuovoteatrosancarlucio.it

Il teatro in corto

Sono stati assegnati a novembre a San Giorgio a Cremano (Na) i premi della I edizione di 'O Curt. Segnaliamo il miglior corto *Marocco*, la regia di Giuseppe Fiscariello per *Betrayal*, gli interpreti *ex aequo* Nello Provenzano e Giuliana Ciucci e la menzione speciale per l'interpretazione a Valerio Lombardi.

Info: centroteatrosazio.it

Giulio Baffi lascia Benevento

Dopo sei anni di direzione artistica, dal 2009 al 2015, Giulio Baffi non rinnoverà l'incarico per l'edizione 2016 di Benevento Città Spettacolo. Nel saluto alla città il critico non ha nascosto la delusione nei confronti della Regione Campania, rea di aver ridotto il budget per il 2015 a 250.000 euro lordi.

Info: cittaspettacolo.it

Aprire la Casa del Burattino

È stata inaugurata in autunno presso il museo civico Polironiano di San Benedetto Po (Mn) la Casa del Burattino, già sede del laboratorio stabile di Giorgio Gabrielli. Tra le iniziative in programma: laboratori, incontri e rassegne di teatro di figura.

Info: giorgiogabrielli.it

Ferdinando Bruni in mostra a Milano

Ultimi giorni, fino al 20 gennaio, per vedere al Circolo Marras di Milano la mostra del regista dell'Elfo Ferdinando Bruni, "Favole della Buonanotte". Curata da Francesca Alfano Miglietti, propone un singolare esperimento tra pittura e narrazione, a partire da un vecchio catalogo di fotografia.

Info: bottega@antoniomarras.it

Ravenna per la danza

Proseguono fino ad aprile, a Ravenna, gli appuntamenti della quinta edizione di ToDay ToDance a Ravenna, nata dalla collaborazione tra 5 realtà del territorio. Tra gli ospiti, Collettiv0 CINETIC0 e Simona Bertozzi.

Info: cantieridanza.org

DNA: il teatro per l'infanzia in cinque parole



Il 16 e 17 ottobre si è svolta a Torino alla Casa del Teatro Ragazzi la fase finale del progetto 2013/15 di "DNA. Drammaturgie non Allineate per l'Infanzia e l'Adolescenza" di Unoteatro. È stata infatti presentata la carta finale di DNA, contenente le regole auspicabili per la costruzione di uno spettacolo dedicato all'infanzia, dopo gli appositi tavoli tematici che si erano aperti nel novembre dell'anno precedente a cui avevano contribuito attori, critici, registi e operatori che si occupano di teatro per l'infanzia.

In conclusione del progetto sono state individuate 5 parole che possono essere utilizzate per un uso consapevole della carta e quindi nella composizione di una creazione dedicata all'infanzia: formazione, animazione teatrale, scuola, famiglia, spettatore. Ora il documento con le sue linee guida verrà proposto a un numero più grande possibile di realtà con l'intenzione di metterlo in pratica, recependo anche proposte e ulteriori possibilità di discussione e messa in opera.

Il 16 e 17 sono stati proposti anche gli esiti finali di tre dei nove progetti seguiti con le regole di DNA dai tre direttori artistici di Unoteatro, Silvano Antonelli, Dino Arru e Guido Castiglia: *Game Over* della Compagnia Genovese-Beltramo, *Giardinetti* del Mulino di Amleto (nella foto) e *Niña* di Gatto Vaccino Teatro. **Mario Bianchi**

Info: unoteatro.it

A Kaufmann il Premio Puccini

A Torre del Lago Puccini (Lu), il tenore naturalizzato svizzero Jonas Kaufmann ha ricevuto a dicembre il 44° Premio Puccini. Tra i motivi del riconoscimento, l'album *Nessun Dorma* inciso per Sony Classical e il film *An evening with Puccini*.

Info: puccinifestival.it

Un film per Naharin

Israelliano, classe 1952, direttore artistico della Batsheva Dance Company, il coreografo Ohad Naharin è il protagonista del documentario *Mr. Gaga* di Tomer Heymann. Il film è stato presentato a novembre al Festival dei Popoli di Firenze.

Info: mrgagathefilm.com

Amanda Sandrelli direttrice artistica

È gestita da Officine della Cultura in collaborazione col Comune e Monteservizi la nuova stagione del Teatro Verdi di Monte San Savino (Ar). Nei panni della direttrice artistica, Amanda Sandrelli, coadiuvata da Luca Baldini.

Info: officinedellacultura.org

Fournial dal Tokyo Ballet al Teatro San Carlo

Dal 20 ottobre Stéphane Fournial è il nuovo direttore della Scuola di Ballo del Teatro San Carlo di Napoli. Formatosi alla Scuola di Rosella Hightower a Cannes, Fournial ha collaborato, tra gli altri, col Ballet de Marseille e il Tokyo Ballet.

Info: teatrosancarlo.it

Instabili Vaganti per il Messico

Sarà presentato dall'11 al 14 febbraio al Teatro delle Moline di Bologna *Desaparecidos # 43* di Instabili Vaganti. Diretto da Anna Dora Dorno, nell'ambito del progetto Ert Cantiere Moline, è dedicato ai 43 studenti scomparsi il 26 settembre 2014 a Iguala, in Messico.

Info: instabilivaganti.com

Premio Galileo 2000 ad Alexander Pereira

Alexander Pereira, Sovrintendente della Scala, ha ricevuto a novembre al Teatro della Pergola di Firenze il 16° Premio Galileo 2000 per la Musica. Tra gli altri segnalati, Dario Fo, con il Premio Speciale Galileo 2015.

Info: premiogalileo2000.com

Cechov in tv impossibile, ma vero

È stato presentato a novembre al Roma Fiction Festival il film tv di Valeria Bruni Tedeschi *Les trois soeurs (Tre sorelle)* di Cechov. Prodotto da Arte France con gli attori della Comédie Française, è disponibile *on demand* su arte.tv e in dvd.

Info: arte.tv

Apri a Napoli il Just 99

Uno spazio per le giovani proposte e la nuova drammaturgia: è la scommessa del neonato Just 99 a Fuorigrotta, Napoli. Lo spazio è diretto da Peppe Sannino e Massimo Esposito.

Info: [facebook.com/JUST-99-Teatro-758099450974698](https://www.facebook.com/JUST-99-Teatro-758099450974698)

MONDO

Italian Playwrights, debutto a New York

Frank Hentschker, direttore del Martin E. Segal Theatre Center, e Valeria Orani (369gradi), firmano il primo progetto di traduzione, pubblicazione e messa in scena di testi teatrali italiani contemporanei. Per la prima edizione sono stati selezionati quattro tra i premiati delle edizioni 2012-2013-2014 dei più prestigiosi premi teatrali italiani per la drammaturgia: il Premio Ubu, il Premio Riccione e il Premio Hystrio. La scelta è caduta su *Il Guaritore (The Healer)* di Michele Santeramo (traduzione di Ana Candida De Carvalho Carneiro e Raquel Almazan), *I Vicini (The Neighbours)* di Fausto Paravidino (traduzione di Jane House),

Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni (We'll be off, to spare you further worry) di Deflorian&Tagliarini (traduzione di Janice Capuana). Nella giornata del 7 dicembre scorso, le *mise en espace* e una tavola rotonda con autori e studiosi newyorkesi. La prossima tappa del progetto prevede la produzione dei testi.

Info: thesegalcenter.org

Eurodram per gli autori europei

Ha sede a Parigi, presso la Maison d'Europe et d'Orient, Eurodram, rete europea di traduzione teatrale per la promozione delle opere drammatiche tra le varie lingue di Europa, Mediterraneo e Asia centrale. I testi vanno inviati entro il 31 dicembre di ogni anno a documentation@sildav.org. Il comitato della lingua corrispondente provvederà a valutarlo e a proporre la traduzione.

Info: sildav.org/eurodram

Makhar Vaziev al Bolshoi

La notizia è stata ufficializzata prima di Natale: Makhar Vaziev è stato nominato direttore del corpo di ballo del Teatro Bolshoi di Mosca, a partire da marzo 2016. Lascia dunque la direzione del Piermarini con tre anni di anticipo (aveva appena firmato il contratto che lo legava a Milano fino al 2018). Il Sovrintendente Pereira promette tempi brevi per la "caccia" al nuovo direttore.

Info: teatroallascala.org

L'opera italiana va in Oman

Niente nudi in scena e traduzioni rigorosamente analcoliche, ma per il resto, è libera di esprimersi la Royal Opera House di Muscat, in Oman. Diretta da Umberto Fanni ha in cartellone, per la stagione corrente, quattro opere italiane, prodotte dall'Arena, dal Carlo Felice, dalla Fenice Massimo di Palermo. Obiettivo dichiarato è la produzione in proprio degli spettacoli.

Info: rohmscat.org.om



Maggie per Alan

Maggie Smith è Miss Shepherd (foto in alto), la protagonista di *The Lady in the Van* di Nicholas Hytner, dall'omonima commedia di Alan Bennett, nel film interpretato da Alex Jennings. La pellicola, tratta da una storia vera, è stata presentata a novembre in Gran Bretagna e al Torino Film Festival.

A Belgrado il convegno sulla critica

Si terrà a settembre a Belgrado, in collegamento col Bitef - Festival Internazionale di Teatro, il prossimo convegno dell'Aict/lact, l'associazione internazionale dei critici teatrali, di cui è socio per l'Italia l'Anct. La direzione sarà di Ivan Medenica, già organizzatore del Simposio 2015 a Novi Sad, di cui è disponibile on-line, sul sito dell'Aict/lact, la relazione.

Info: aict-iatc.org

Jan Fabre va in chiesa

È stata acquisita dalla Cattedrale di Anversa in Belgio l'ultima scultura, in bronzo, di Jan Fabre: *l'Uomo che sorregge la Croce*. Particolarità dell'opera è la somiglianza con lo zio di Fabre, che fece conoscere all'artista la *Deposizione* di Rubens, collocata nella stessa cattedrale.

Info: janfabre.be

PREMI

Torna il Festival Trasparenze

Scade il 22 gennaio il bando per partecipare alla quarta edizione di Trasparenze > Festival, in programma dal 30 aprile al 9 maggio in diversi luoghi di Modena. Promosso dal Teatro dei Venti, il Festival si avvale anche quest'anno della collaborazione della Konsulta, un gruppo di giovani tra i 16 e i 25 anni, ed è riservato a performance o spettacoli realizzabili in contesti urbani.

Info: trasparenzefestival.it

Un concorso per Settimo

Sarà programmato ad aprile a Settimo Milanese il quarto festival TeatrOficina, rivolto a giovani compagnie emergenti, che potranno candidare il proprio spettacolo inviando un video

entro il 31 gennaio all'Associazione Semeion c/o Biblioteca Comunale, via Grandi 10 – 20019 Settimo Milanese o per mail a info@semeionteatro.it. In palio, un premio di 1.000 euro.

Info: semeionteatro.it

I monologhi in concorso

Al via la II edizione di "La Riviera dei monologhi", promosso dalla Compagnia Teatro Helios di Bordighera. I testi, corti o monologhi di venti cartelle, vanno inviati entro il 20 marzo a virginiaconsoli70@gmail.com. La partecipazione è gratuita. In palio, la pubblicazione e la lettura di estratti dei testi vincitori.

Info: compagniateatrohelios.com

Drammaturgie Oltre il Teatro

Sono online fino al 31 gennaio sul sito www.doitfestival.eu il bando e il form di partecipazione al Doit Festival –

Drammaturgie Oltre il Teatro, in programma al Teatro Planet di Roma dall'8 al 20 marzo e dal 29 marzo al 10 aprile. La quota è di 10 euro, 120 minuti la durata massima consentita. In palio, la pubblicazione del testo e l'inserimento dello spettacolo in stagione.

Info: doitfestival.eu

CORSI

A scuola con Punzo

Il 7 febbraio è il termine per candidarsi al Laboratorio "Mercuzio non vuole morire", tenuto tra il 16 e il 19 febbraio a Pagani (Sa) da Armando Punzo, con Aniello Arena. Il costo è di 140 euro, 100 euro per gli osservatori. I partecipanti saranno protagonisti dell'azione teatrale collettiva *Mercuzio Open Space* e potranno assistere allo spettacolo *Mercuzio e altre utopie realizzate*.

Info: casababylon.it

Drammaturgia via web

Un corso di drammaturgia on-line, attraverso Skype: è l'iniziativa di Francesco Randazzo. Dodici le lezioni individuali da 75 minuti, al costo di 300 euro: è possibile anche concordare un pacchetto personalizzato.

Info: randazzolab@yahoo.it

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone
Laura Bevione
Mario Bianchi
Fabrizio Sebastian Caleffi
Francesca Carosso
Alessio Negro
Emilio Nigro
Renato Palazzi
Chiara Viviani



facciamo teatro.
stagione 2015/2016
teatrobiondo.it


teatro biondo palermo

 **Banca Nuova**
Gruppo Banca Popolare di Vicenza

cutandpaste.it

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo

fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi e Monica Giacchetto (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Emanuele Aldrovandi, Lucio Argano, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Giulio Baffi, Gimmi Basilotta, Marco Bernardi, Mario Bianchi, Silvia Bottiroli, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Francesca Carosso, Enrico Casagrande, cassius&clay, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Massimiliano Civica, Paolo Crespi, Marilena Crosato, Angelo Curti, Ninni Cutiaia, Lucio D'Amelio, Franco D'Ippolito, Chiara Dattola, Elio De Capitani, Jurij Ferrini, Filippo Fonsatti, Renzo Francabandera, Renato Gabrielli, Michele Gentile, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Carmelo Grassi, Fiorenzo Grassi, Fabrizio Grifasi, Filippa Ilardo, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Marco Martinelli, Antonio Massena, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Giulia Morelli, Alessio Negro, Daniela Nicolò, Emilio Nigro, Renato Palazzi, Michele Pascarella, Franco Perrelli, Nicola Pianzola, Andrea Pocosgnich, Gianni Poli, Laura Santini, Francesca Saturnino, Francesca Serrazanetti, André Ruth Shammah, Serena Sinigaglia, Francesco Tei, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Cristina Valenti, Laura Valli, Nicola Viesti, Daniele Villa, Diego Vincenti, Chiara Viviani, Irina Wolf, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02 40073256, fax 02 45409483, segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990. Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va). Distribuzione: Joo, via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02 8375671

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 50

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

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via De Castillia 8, 20124 Milano
oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT6620760101600000040692204

oppure

on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.

Un numero euro 10,00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.



CHIARA DATTOLA

Chiara Dattola, che ha realizzato appositamente per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier *Fus, lavori in corso?*, vive e lavora tra Milano e Parigi. È uno degli illustratori ufficiali del *Corriere della Sera* e di *Internazionale*, in Italia, e, in Francia per *Les Echos* e *Le Monde*. Collabora con case editrici italiane e straniere. Le sue illustrazioni appaiono in esposizioni, personali e non, in Italia e all'estero. Appassionata di *outsider art*, ha curato l'albo per bambini *Giovan Battista!* sull'artista di Art Brut Giovanni Battista Podestà, unica pubblicazione in Italia sul genere. Nel 2010 ha realizzato 36 illustrazioni dal titolo *Disegni per versi ispirati alla Divina Commedia*, editi dalla Galleria Spazio Papal di Milano. È docente presso l'Istituto Europeo di Design di Milano. www.chiaradattola.com

PUNTI VENDITA

Trova Hystrio nella tua città

Ancona

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

Bari

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Melo da Bari 119
tel. 080 5207511

Benevento

Libreria Masone
via dei Rettori 73/F
tel. 0824 317109

Bologna

Libreria Ibs
via Rizzoli 18
tel. 051 220310

Librerie Feltrinelli
p.zza Ravegnana 1
tel. 051 266891

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

Brescia

La Feltrinelli Libri
e Musica
corso Zanardelli 3
tel. 030 3757077

Catania

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Etna 285
tel. 095 3529001

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

Librerie Feltrinelli
corso Mazzini 86
tel. 0984 27216

Ferrara

Libreria Ibs
piazza Trento e
Trieste (Palazzo
San Crispino)
tel. 0532 241604

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

Firenze

Libreria Ibs
via dé Cerretani
16/R
tel. 055 287339

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

Genova

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

Lecce

Librerie Feltrinelli
via Templari 9
tel. 0832 279476

Mantova

Libreria Ibs
via Verdi 50
tel. 0376 288751

Mestre

La Feltrinelli Libri
e Musica
piazza XXVII
Ottobre 1
tel. 041 2381311

Milano

Abook Piccolo
Piccolo Teatro
Grassi
via Rovello 2
tel. 02 72333504

Anteo Service

via Milazzo 9
tel. 02 6597732

Joo Distribuzione
via Argelati 35
tel. 02 4980167

La Feltrinelli Libri
e Musica
c.so Buenos Aires
33/35
tel. 02 2023361

La Feltrinelli Libri
e Musica
piazza Piemonte 1
tel. 02 433541

Librerie Feltrinelli
via U. Foscolo 1/3
tel. 02 86996897

Librerie Feltrinelli
corso XXII Marzo 4
tel. 02 5456476

Libreria
dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Libreria Popolare
via Tadino 18
tel. 02 29513268

Libreria Puccini
c.so Buenos Aires 42
tel. 02 2047917

Modena

La Feltrinelli
Librerie
via C. Battisti 17
tel. 059 222868

Napoli

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

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cappella
Vecchia 3
tel. 081 2405401

Librerie Feltrinelli
via T. D'Aquino 70
tel. 081 5521436

Padova

Libreria 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

Teatro. Dunque sono.

**TEATRO
DI ROMA**
TEATRO NAZIONALE

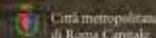
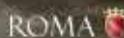
direttore ANTONIO CALBI

Argentina

India



stagione
15.16
liberi pensieri
in libere emozioni



Martino Bonifazi - APPARTICONS_5_2007 - courtesy AnjaHofsch - Communication Lab, Roma