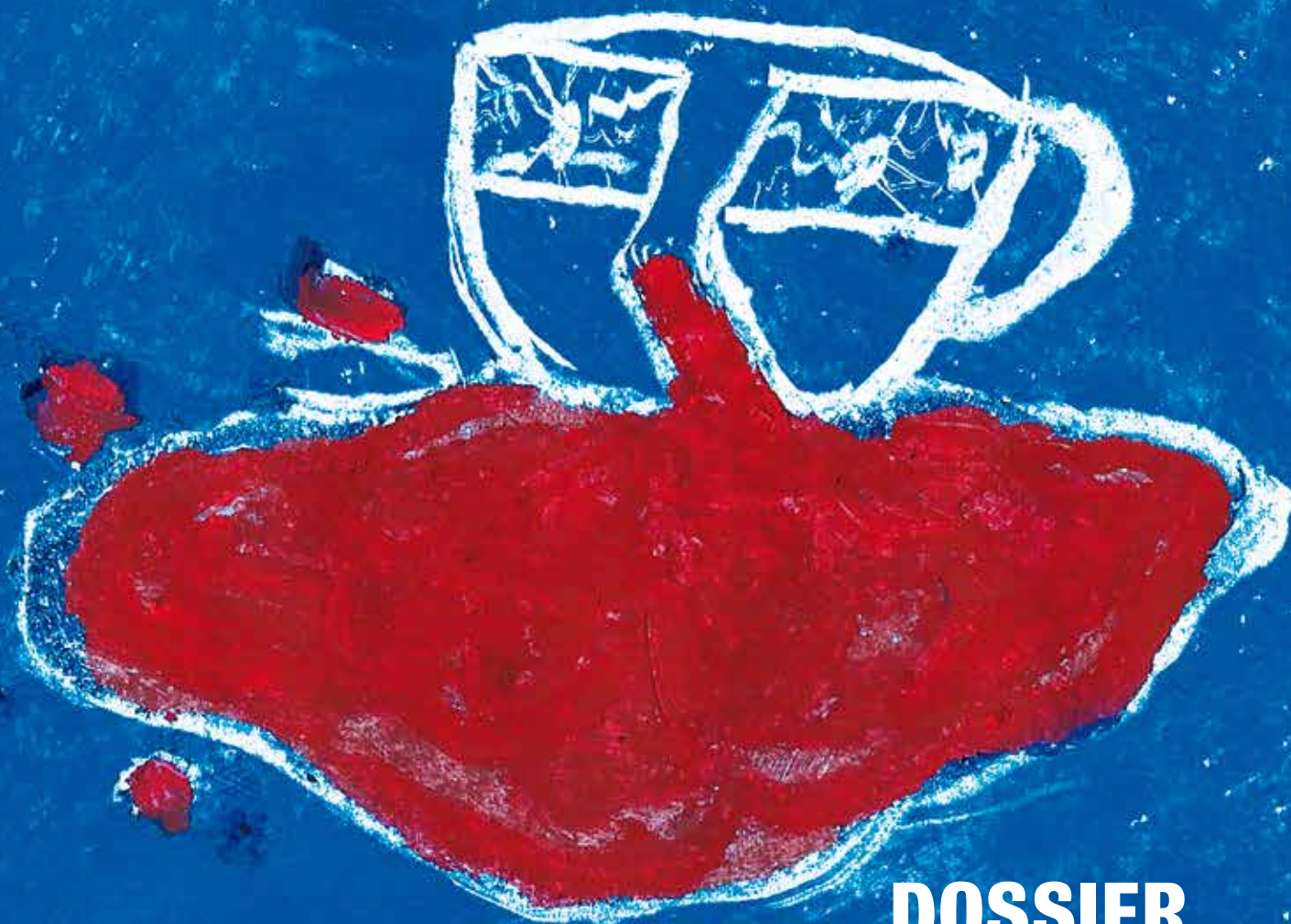


HY

TEATROMONDO:
PARIGI
BERLINO
MACEDONIA
PALESTINA

testo: I VICINI
di Fausto Paravidino

PREMIO HYSTRIO
IL BANDO 2014



DOSSIER
TEATRO INGLESE 2.0

teatro ragazzi / critiche / danza / lirica / biblioteca

HY

premio HYSTRIO



Sostieni il Premio Hystrio!

**IBAN IT66Z0760101600000040692204
intestato a Hystrio-Associazione
per la diffusione della cultura teatrale
(causale: Premio Hystrio 2014)**

puoi contribuire anche online: www.premiohystrio.org

2 vetrina

Teatro Valle Occupato, *nemo propheta in patria* — di Roberto Rizzente
Rafael Spregelburd e l'imprevedibilità della realtà — di Roberto Canziani
Palermo, la nuova vita del Teatro Biondo — di Claudia Cannella
Premi teatrali e regole chiare — di Claudia Cannella

9 teatromondo

Parigi, democrazia e sentimenti — di Giuseppe Montemagno
Berlino, zapping pop-kitsch — di Elena Basteri
Macedonia, crocevia tra Adriatico e Mar Nero — di Franco Ungaro
Palestina, quando il teatro è questione di sopravvivenza — di Pietro Floridia

19 teatro ragazzi

Arrivano dal mare, la narrazione è protagonista — di Mario Bianchi

20 premio hystrio

Il bando 2014
Romeo e Giulietta in regalo con *Hystrio* e LibriVivi

22 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

23 dossier

Teatro inglese 2.0 — a cura di Laura Bevione e Giulia Morelli, con interventi di Aleks Sierz, Andrew Haydon, Renato Gabrielli, Steve Waters, Fausto Paravidino, Alessandra Serra, Maggie Rose, Laura Caretti, Laura Santini

52 drammaturgia

Giuliana Musso, storie di provincia e vite qualunque — di Roberto Canziani

54 teatro di figura

Jo Strømngren, il coreografo burattinaio — di Diego Vincenti

56 critiche

Tutte le recensioni della seconda parte della stagione

81 danza

Ratmanský tra Milano e Parigi — di Giuseppe Montemagno
Nid, una vetrina per la danza italiana — di Silvia Poletti

84 lirica

Da Mosca a Palermo le regie di Alvis Hermanis, Emma Dante e Giorgio Barberio Corsetti — di Giuseppe Montemagno

86 exit

Addio ad Arnoldo Foà, Philip Seymour Hoffman, Claudio Abbado e Giorgio Sebastiano Brizio — di Domenico Rigotti, Fabrizio Sebastian Caleffi, Giuseppe Montemagno e Laura Bevione

88 testi

I vicini — di Fausto Paravidino, Premio Hystrio alla Drammaturgia 2013

108 biblioteca

Le novità editoriali — a cura di Albarosa Camaldo

112 la società teatrale

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

Teatro Valle Occupato

nemo propheta in patria

La Fondazione Teatro Valle Occupato non sarà riconosciuta, è questa la posizione del Prefetto di Roma. Eppure, il Teatro conquista all'estero il Premio Ecf. L'idiosincrasia delle istituzioni è un vizio tutto italiano che nasconde una visione retriva del diritto, come ci spiega Ugo Mattei.

di Roberto Rizzente

«**M**i pare molto importante che a livello internazionale sia stato riconosciuto il valore assolutamente innovativo dell'esperienza del Valle, sia per i contenuti sia per aver posto il problema dell'utilizzazione corretta di un bene che è importante per i cittadini». Non ha nascosto la soddisfazione, Stefano Rodotà, nel commentare l'assegnazione alla Fondazione Teatro Valle Bene Comune, lo scorso marzo a Bruxelles, del Premio internazionale Ecf Princess Margriet, istituito dalla European Cultural Foundation. Perché questo Premio ha un po' il sapore dell'Oscar a *La grande bellezza*, che tanto ha diviso la critica nostrana: un riconoscimento di prestigio a favore di una realtà che però è vista come il fumo negli occhi dai benpensanti e dalle istituzioni. E poco importa se, tra i litiganti, il terzo duole. Se la Fonda-

zione RomaEuropa è costretta a sloggiare dal Palladium perché il Comune ha deciso di tagliare i fondi prima, e di assumerne la gestione poi, in collaborazione con l'Università Roma Tre. Se l'Eliseo e l'Opera di Roma sono a un passo dal fallimento, il Macro ancora attende un bando per la nomina del nuovo direttore e l'Angelo Mai è stato sgomberato e posto sotto sequestro. Se l'India rimane chiuso e, mentre andiamo in stampa, la nomina di Ninni Cutaia alla direzione del Teatro di Roma (una delle poche belle notizie nel caos del collasso culturale capitolino) sia stata improvvisamente bloccata perché "incompatibile" con il ruolo di dirigente per le attività teatrali che ricopriva al Mibac, tema che approfondiremo sul prossimo numero. Importante, a quanto pare, è solo che gli equilibri di potere vengano rispettati. Nel caso del Valle, che il Comune resti arbitro tra le parti, come ha di fatto imposto il Prefetto, negando

il riconoscimento alla Fondazione. Ne abbiamo parlato con Ugo Mattei, tra i consulenti giuridici del Teatro Valle Occupato.

Perché il Prefetto di Roma non ha riconosciuto la Fondazione Teatro Valle Bene Comune?

Ci sono delle ragioni di forma e di sostanza. Il Prefetto ha preso una decisione che è stata riportata in parte sbagliata dai giornali perché non ha annullato l'atto costitutivo, ha sospeso la registrazione. In pratica, in mancanza di un titolo valido che assegni alla Fondazione Valle il teatro, ha ritenuto i mezzi che la Fondazione ha messo insieme insufficienti per perseguirne lo scopo. Il Prefetto si è ben guardato dal dire che la Fondazione è invalida, avrebbe potuto farlo, aprendo un conflitto col notaio che aveva rogato perché il controllo di legalità nel nostro sistema spetta al notaio, non al Prefetto. Quindi la Fondazione c'è, ma in questo momento non è una Fondazione riconosciuta.



Che cosa significa, giuridicamente?

Gli effetti del riconoscimento sono di due tipi: innanzitutto la permanente funzionalizzazione allo scopo dei beni in Fondazione. Facendo la Fondazione, noi abbiamo espresso la volontà che il Valle sia sempre governato come un bene comune per parlare alle generazioni future. La seconda questione è l'autonomia patrimoniale: in una Fondazione riconosciuta gli amministratori sono responsabili solo nei limiti del patrimonio della Fondazione. Se chiamiamo ad amministrare questa Fondazione delle persone di grande prestigio, non possiamo metterle nelle condizioni di rischiare il loro patrimonio. Dobbiamo allora trovare le strade per ottenere risultati analoghi al riconoscimento, cosa che si può fare con un lavoro giuridico un po' complesso. Ad ogni modo, anche i partiti politici non sono associazioni riconosciute. Dire che la Fondazione Teatro Valle non esiste perché non è stata riconosciuta sarebbe come dire che il Pd non esiste!

C'è dell'altro, dietro le dichiarazioni del Prefetto?

Non è una sola questione giuridica, qui c'è secondo me da parte del Prefetto anche un certo disagio a fronte di un'amministrazione comunale che non affronta la situazione, facendola marcire. Il Comune di Roma aveva fatto un accordo programmatico triennale col Mibac, che è il proprietario del Valle, per la gestione del teatro. Questo accordo è stato firmato ma non è mai stato esercitato perché il teatro è stato occupato e il Comune si è ben guardato dal fare qualsiasi cosa. Però ha continuato a pagare le bollette, creando un fatto giuridicamente rilevante che è la cosiddetta tolleranza: il Comune non ha mai detto agli occupanti del Valle "andatevene". Dopodiché gli occupanti hanno chiesto al Comune di aprire un tavolo di discussione ma il Comune è a tutt'oggi latitante. Quindi è chiaro l'imbarazzo del Prefetto: di fronte al silenzio del Comune, lui si è regolato con una soluzione che, tutto sommato, a noi va bene perché non annulla la Fondazione.

Perché il Valle vince l'Ecf Princess Margriet Award e non riesce a dialogare con le istituzioni romane?

Nemo propheta in patria. All'esterno si riesce in qualche modo a valorizzare l'apporto reale di questa vicenda, che è una vicenda di straordinaria creatività non solo istituzionale ma anche drammaturgica, politica. Internamente, come al solito, prevalgono le logichette di cortile.

Un pasticcio all'italiana, insomma.

I politici dovrebbero essere i servi del popolo, i maggiordomi degli italiani, non dei piccoli usurpatori di potere. Le Istituzioni devono capire che se fai il sindaco non puoi occuparti di tutto, non siamo ai tempi del MinCulPop, l'assessore alla cultura dovrebbe stare lì per valutare e favorire i luoghi dove si fa cultura vera. Questa gente non sa cosa è successo al Valle, non ci ha mai messo piede, ha una visione del diritto per cui è illegale chi mette in discussione la regola autoritaria messa lì dallo Stato. Il diritto è un'entità viva, si legittima se funziona ai suoi scopi: il Prefetto dovrebbe semplicemente valutare se un'esperienza giuridica è legittima dal punto di vista valoriale.

Qual è il confine tra l'abuso e la necessità di cambiare?

La Fondazione Valle, nella sua conformazione giuridica, è il punto di arrivo di un lavoro sui beni comuni che abbiamo fatto fin dai tempi della commissione Rodotà, nel 2004-2005. Il Valle è stato la seconda grande sperimentazione di quell'idea, dopo il referendum sull'acqua bene comune, tanto che nel preambolo dello statuto c'è la definizione dei beni comuni della commissione Rodotà. Il confine è semplice: le occupazioni che sono state portate avanti in questi anni, in particolare quelle dei teatri, non sono illegali ma costituenti. Noi sosteniamo di essere degli attuatori materiali della Costituzione che è il più alto documento di legalità nel nostro Paese. Noi stiamo resistendo alla incostituzionalità costituendo costituzionalismo e costruendo istituzioni capaci di tradurlo in pratica. La Fondazione Teatro

Valle Bene Comune non privatizza lo spazio pubblico, è un'istituzione partecipata, chiunque può andare lunedì pomeriggio alle riunioni dei comunardi e diventare parte della Fondazione. Questa è l'idea: non escludere ma includere, non concentrare il potere ma diffonderlo, perché è diffusa la consapevolezza di far diritto da parte di questi cittadini che si battono per una cittadinanza attiva e per non essere soltanto dei consumatori.

Può, allora, il Valle rappresentare un modello nuovo di gestione delle politiche culturali?

Absolutamente sì, questo è un modello che ha un'enorme potenzialità di trasformazione dal basso e che sta ottenendo dei riconoscimenti giuridici straordinari. C'è tutto un lavoro importante di costruzione di assetti istituzionali alternativi, pubblici e privati, che sta venendo fuori in Italia e che è il solo serio dal punto di vista politico, a fronte di una classe politica inadeguata: il Valle non è che la punta avanzata di questa riflessione.

Eppure Renzi ha opposto il modello della Fondazione Teatro della Pergola, comunale e bancaria: ha senso come prospettiva?

Renzi parla di cose che non conosce. La Fondazione di per sé è un istituto giuridico antichissimo. Fondazione vuol solo dire che tu prendi dei beni e li destini a uno scopo, separandoli dal patrimonio dei fondatori: dopodiché questa Fondazione può essere usata per gli scopi più vari. Fra le Fondazioni ci sono quelle bancarie, ma hanno un dna differente dal dna del Valle. La Fondazione è soltanto un vestito dopodiché la personalità dipende dallo statuto. Quello che dice Renzi è una pura assonanza: il suo è un modo per privatizzare, mettendo nella mani di un cda fatto da alti boiardi, alti personaggi delle banche, la gestione del Teatro di Firenze. Il modello Teatro Valle utilizza il vestito della Fondazione, ma cambia il dna della cultura, trasformandola in cultura partecipata, in dialogo critico con la politica e per le persone. Una è un'operazione dall'alto, l'altra viene dalla base: non sono comparabili. ★



Rafael Spregelburd, ovvero la scienza, l'arte e l'imprevedibilità della realtà

Il drammaturgo argentino, già ospite a Udine per l'Ecole des Maîtres, torna nella città italiana per mettere in scena la sua ultima e destabilizzante "visione". Scambiare opinioni con lui, è sempre un viaggio nel sapere e nel mondo di oggi. E anche di domani.

di Roberto Canziani

Parli con lui, e ti colpisce l'orizzonte del pensiero. Gli domandi del suo teatro, e lui ti risponde con l'economia. Pieghi allora verso argomenti economici, ti informi sullo stato di salute della sua Argentina. Ma alla prima svolta del discorso lui ha già pronta la deviazione filosofica e tira fuori il citatissimo pensatore sloveno Žižek. Quando non ti confessa con candore che il suo interesse prevalente va alla scienza. La scienza, beninteso, come si declina oggi. Complessa, caotica, catastrofica. La scienza nuova. Per niente galileiana. Rafael Spregelburd ha un talento tentacolare. Molti farebbero fatica a far stare dentro a 44 anni tutte le cose che lui sa e sa fare. Nella sua pagina personale, sul portale dei drammaturghi argentini, fa sapere che la sua *trayectoria*

(formazione) è quella canonica. Estudios de Artes Combinadas all'Università di Buenos Aires, mentre parallelamente cresceva il lavoro di attore e di regista che lo ha portato a incontrare i percorsi di Mauricio Kartun, José Sanchis Sinister, Ricardo Bartís. Il *gotha* ispano-argentino. Poi, a cominciare dal 1992, la torrenziale teatrografia, telefilmografia, bibliografia, comprensiva di opere sue, traduzioni, adattamenti, contributi editoriali, lascia facilmente supporre che, in due decenni, Spregelburd non si sia mai dato un attimo di riposo. Tra interpretare *el tonto* in qualche soap opera televisiva; scrivere e dirigere i propri lavori teatrali, campioni di una drammaturgia post-drammatica; o tirare le somme del proprio pensiero in una di quelle fulminanti sintesi in 15 minuti che sono le *Ted Conferences*: dove arma-

to di carta e pennarello ti dimostra che il vecchio giochino di causa-effetto non tiene più. In teatro, come nelle scienze. Ma lo si era già capito, per esempio, in una delle sessioni del Festival della Mente, a Sarzana. Dove questi pensieri da quarantenne vivace ben si incontravano con quelli dei saggi ottant'anni di Luca Ronconi (che nel frattempo ha messo in scena, con caratteri maiuscoli, due dei capitoli della sua *Eptalogia*, *La modestia* e *Il Panico*). Così ci piaceva tornare a parlare con lui, ora che Spregelburd, per una settimana, è ospite a Udine e sta mettendo a punto *Furia Avicola*.

È il titolo dello spettacolo con il quale il Css-Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia e Fattore K lo hanno invitato a riprendere la sua teatrografia italiana (sulla quale vigila sem-

pre il nume tutelare di Manuela Cherubini), lavoro che fa seguito al mese di insegnamento tenuto all'Ecole des Maîtres 2012, il corso di alta specializzazione per attori al quale Franco Quadri lo aveva designato prima di lasciarci. Ma, ancora una volta, se gli chiedi del suo teatro, Spregelburd la prende larga e riesce a incantarti con l'inesorabile progressione degli argomenti. Vogliamo parlare di *Furia Avicola*? Di come quel titolo – ambigualmente italiano e allo stesso tempo spagnolo – richiami gli *Angry Birds* della popolarissima app per smartphone e tablet? Di come può fare teatro occupandosi di fionde, uccellini, maialini digitali? Per lui il punto di partenza è invece un altro. Per lui vale la pena parlare piuttosto di Benoît Mandelbrot, il matematico che ha ideato la teoria dei frattali. Sostiene Spregelburd che, quando andava a scuola, Mandelbrot si annoiasse «soprattutto quando doveva studiare le proprietà del triangolo, del quadrato, del cerchio. Si annoiava perché capiva che la vita non si esprime attraverso forme, regolari e tranquillizzanti. Una pianta che cresce, un fiume che straripa, per lui erano molto più interessanti. Perché, diceva Mandelbrot, solo nell'irregolarità, nell'imprevedibilità del caso e del caos, si manifesta la vita».

E siccome anche Spregelburd è uno scienziato, uno scienziato teatrale, il ragionamento è identico. «Faccio teatro – dice – perché voglio che il pubblico si diverta, non si annoi, apprezzi l'imprevedibilità e il mistero della vita. Molte volte lo spettatore cerca nello spettacolo conferme a quello che già sa. È per questo che, soprattutto da voi in Europa, vengono continuamente riallestiti i classici. Lo spettatore li vede, li riconosce, pensa di aver fatto il proprio dovere e se ne torna a casa soddisfatto. Ma, diciamolo, anche un po' annoiato. Da noi in Sudamerica le cose funzionano diversamente».

Non ci ha ancora spiegato cosa c'entrano gli Angry Birds.

Nello spettacolo se ne parla. Ma non solo: si parla pure dell'influenza aviaria, che noi ispanofoni chiamiamo avicola: l'epidemia che aveva scatenato anni fa l'interesse spasmodico dei media. Quanti morti abbia poi fatto l'aviaria rispetto all'influenza "normale", o quante siano state le vittime di mucca pazza, non l'abbiamo mai saputo. Probabilmente una percentuale statisticamente irrilevante. Però i media, quelle notizie, le hanno pompate e sparate forte per mesi.

Uno spettacolo, quindi, sui modi in cui i media modellano la nostra vita. Su come ne definiscono le priorità e l'agenda?

Qualcosa del genere, anche se non è questo il punto, e non è così immediato comprendere il nesso, nemmeno per noi che lo stiamo costruendo. Eppure ci affascina, come è affascinato il telespettatore che fa zapping tra i canali: sa bene che non c'è alcun rapporto tra gli elementi di un'informazione tanto frammentata. Eppure, l'andare alla deriva tra le tessere sparpagliate di quel mosaico è una pratica diffusissima.

Al teatro si chiede invece linearità, coerenza, rapporti di causa-effetto, significati.

Proprio ciò che non mi interessa. Mi interessa invece il "senso": ciò che sta dietro il "significato". Significato è il nome, è la forma chiusa. Nel senso si nascondono invece domande vere, cruciali, importanti. Questo teatro è un teatro di frammenti perché è là che si celano il senso, il mistero, il divertimento che nascono in noi dal caos, dal caso. Che per fortuna è disordinato. Come gli uccelli infuriati: Angry Birds. ★

In apertura, Rafael Spregelburd ritratto sulla copertina della rivista *Sauna* (foto: Marcos López).

UDINE

La fine dell'arte e il principio della fionda, quando gli uccellini si arrabbiano

FURIA AVICOLA, di Rafael Spregelburd. Regia di Rafael Spregelburd e Manuela Cherubini. Video di Igor Renzetti. Immagini di Ale Sordi. Con Rita Brütt, Fabrizio Lombardo, Laura Nardi, Deniz Özdoğan, Amândio Pinheiro. Prod. Css-Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia, UDINE - Fattore K, ROMA.

«Sono rimasto affascinato – racconta Spregelburd – dal caso di quella anziana parrocchiana che in un paesino nei pressi di Saragozza aveva a suo modo "restaurato" un affresco della chiesa locale. Si trattava dell'*Ecce Homo* di un mediocre pittore del primo '900, ma il trattamento catastrofico dell'improvvisata "restauratrice", che l'aveva trasformato in un *Ecce Scimmia*, sono diventati su giornali e internet un tormentone. Che a quel paesino ora frutta code di visitatori e alla 83enne "pittrice" la consulenza presso un'agenzia pubblicitaria».

Parte da qui, da una paradossale discussione sulla fine dell'arte, *Furia Avicola*, nuovo titolo della vasta teatrografia spregelburdiana, fatta di tessere sparse, intersezioni, fascino dell'irregolarità e del non finito, rifiuto di un'apparenza che semplifica e perimetra la realtà, ciò che, a parere di molti, è il compito del teatro. Teatro che per Spregelburd è invece chiedersi perché tanta gente si metta ora in fila e paghi per vedere lo "scandaloso" restauro. Capire se è la medesima curiosità che li porta a fare la fila al Louvre per godersi la Gioconda, capolavoro che già conoscono. Inventarsi una tesi di laurea che ne discuta il caso...

Esempio di un'avanzata tecnologia drammaturgica – per essere banali, chiamiamola teatro 2.0 – il "teatro destrutturato" di Spregelburd, si presta facilmente al gioco. Che per sua natura sfugge il giudizio, lasciando piuttosto il gusto di avere per un momento intuito, sotto la forma del divertimento, la complessità del mondo in cui viviamo. Le sue regole tanto imperative, ma poi tanto arbitrarie (il valore di un oggetto). Le imprevedibili oscillazioni (il valore dell'arte). I filtri linguistici (il valore del significato). Le trasformazioni irreversibili. E ci resta soprattutto il ricordo di quel bambinetto che in vita sua forse mai metterà mano su una fionda, ma sa già usare la fionda virtuale di Angry Birds con la quale lanciare, sullo schermo del suo tablet, gli uccellini incassati. Nemmeno Gutenberg, inventore nel 1455 della rivoluzione tipografica, era riuscito a modificarci tanto.

Roberto Canziani

Furia Avicola
(foto: Giovanni Chiarot).



Palermo, Stabile in movimento la nuova vita del Teatro Biondo

Con l'insediamento del nuovo direttore Roberto Alajmo e di Emma Dante, artista residente, lo Stabile siciliano si rimette in gioco per uscire dalla decadenza, in cui era sprofondata negli ultimi anni, e riconquistare credibilità e pubblico.

di Claudia Cannella



In una città teatralmente in disarmo – chiuso il Montevergini, immobile il Teatro Libero, gran fatica per le piccole seppur combattive realtà come il Piccolo Teatro Patafisico, il Teatro Atlante, il Teatro alla Guilla, mentre addirittura tace il Teatro delle Balate – qualcosa si muove. E non parliamo dei teatri commerciali (Teatro al Massimo, Jolly, Agrigantus) che paiono non sentire la crisi, bensì dello Stabile cittadino. Dopo il ventennio di Pietro Carriglio alla guida del Teatro Biondo, a novembre, con un mandato quinquennale, si è infatti insediato un nuovo direttore, Roberto Alajmo, insieme a Emma Dante come artista residente, la quale, incredibile ma vero, in quel teatro non ci aveva mai messo piede. Parole d'ordine: innovare, movimentare lo Stabile e aprire le porte del teatro alla città.

Roberto Alajmo, che situazione ha trovato quando si è insediato come direttore al Biondo? Negli ultimi tre anni il Biondo ha avuto un dimezzamento dei fondi pubblici, da 12 a 6 milio-

ni di euro. Di questi il 75% se ne va in spese di gestione ordinaria, il resto è per le produzioni. Non certo una quota soddisfacente. Bisognava tirare il freno due anni fa, quando è cominciata la contrazione dei contributi di Comune e Regione. Gli abbonati ereditati dalla precedente gestione erano ridotti a 1.500.

Le ragioni di questa decadenza? A Palermo non c'è grande concorrenza...

In generale è da sottolineare la sparizione di quella borghesia che sentiva la necessità di andare a teatro per farsi una cultura. Questo atteggiamento, soprattutto a Palermo, negli ultimi vent'anni è svanito. Nessuno si è più vergognato della propria ignoranza e ha risparmiato anche quei 150 euro che ci volevano per fare l'abbonamento. Ho cercato di dare una brusca sterzata. Lo so che lo spettacolo di Ficarra e Piccone non è da Teatro Stabile, ma la loro presenza è servita a ridare ossigeno a un vino fin troppo invecchiato. Anche *Verdi, narrar cantan-*

do di Marco Paolini, con cui abbiamo aperto la stagione, è indicativo della mia visione: trasversale, non punitivo, con coinvolgimento diretto degli spettatori. Volevo riconquistare il pubblico, ma anche ricordare al Biondo che esiste il pubblico e che bisogna ricostruire uno zoccolo di spettatori che si fida e ti segue. Ora gli abbonati sono più di 4.000.

Altre iniziative per ricostruire il rapporto del teatro con la città?

Portare i nostri spettacoli nei teatri di provincia, in luoghi inusuali, coinvolgere i bambini. Mi piace l'idea dello scompiglio. Faremo *Dido* di ricci/forte in uno dei bagni del teatro. È anche necessario diversificare il pubblico, cercare un ricambio generazionale, trovare nuovi talenti. Mi sentirei fallito come direttore se dovessi scoprire una nuova Emma Dante perché me la portano da Parigi: vorrei trovarla io. Naturalmente non tutto il teatro *underground* può approdare allo Stabile: i frutti è meglio lasciarli

maturare sull'albero, poi coglierli. Ma bisogna tenere le antenne alzate. Rispetto al passato credo di poter dire che questo teatro non deve assomigliare a me, ma alla città che lo ospita.

Che tipo di rapporti il Biondo pensa di instaurare con il resto del teatro palermitano?

Mi rendo conto che il Biondo è un partner piuttosto ingombrante. Sono consapevole che una forma di sano antagonismo nei confronti del Teatro Stabile sia un ingrediente fondamentale per far crescere i talenti. D'altra parte, se un artista arriva a uno Stabile quando non ha le spalle sufficientemente larghe, rischia di soccombere. Credo che il mio lavoro sia riuscire a cogliere l'attimo fuggente in cui la frutta è matura e può essere colta. Questo avverrà quando avremo uno spazio che permetta maggiore flessibilità. Penso al Teatro Montevergini. Lì vorrei fare la scuola e ospitare almeno un paio di rassegne, che dovrebbero intitolarsi "Resistenza/Persistenza", dedicata a tutti quelli che sono riusciti a sopravvivere a Palermo, e "Nino, domani a Palermo", che dovrebbe andare a scovare i talenti giovanissimi, la frutta ancora acerba a cui dare la possibilità di farsi vedere in palcoscenico.

La stagione in corso: su 16 titoli ce ne sono 11 di autori o artisti siciliani. Che cosa avete ereditato e che cosa fa parte della nuova gestione?

Mi sono insediato a novembre, c'era una stagione già imbastita che ho mantenuto per metà e integrato con artisti siciliani che avessero avuto successo fuori dalla regione. La linea guida è quella della ricomposizione della diaspora siciliana: Mimmo Cuticchio, Franco Maresco, Roberta Torre, Luigi Lo Cascio, Vetrano e Randisi, Vincenzo Pirrotta, Lina Prosa, Emma Dante... gente che a Palermo o non è stata vista o non lo è stata in questo teatro e invece è consacrata ovunque.

Qual è il ruolo di Emma Dante?

Sarà artista residente. Un ruolo che si compone di due parti: la prima è la direzione della Scuola di Teatro e la seconda è la sua attività artistica, dei cui spettacoli saremo produttori per i prossimi cinque anni, uno all'anno. L'idea è di adat-

tare lo Stabile a Emma e non il contrario, cioè darle garanzia di libertà artistica. Mi piacerebbe farla lavorare con Ficarra e Picone, che secondo me sono due talenti fantastici, penso a un *Calapranzi* di Pinter.

Altre collaborazioni?

Se avremo in gestione il Montevergini, i Cantieri della Zisa saranno utilizzati soltanto come deposito delle nostre scenografie e costumi. Poi c'è l'idea del circuito teatrale che coinvolga tutti i teatri di provincia. Stiamo attivando collaborazioni anche con l'Accademia di Belle Arti, il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Riso e il Sicilia Queer Filmfest.

Finanziamenti: presente e futuro, su cosa potrete contare?

I contributi ministeriali, regionali e comunali sarà già un miracolo se rimarranno quelli attuali. Anche perché si profila all'orizzonte un taglio del 20% sul bilancio del 2014 (circa 600mila eu-

ro) da parte della Regione. Ho il dovere dell'ottimismo, anche con una serie di *escamotage*, per esempio mettendo a reddito il teatro anche con affitti-sala e concerti; se avrò spazi per l'estate, vorrei usarli per fare cassa. Sponsor privati? In Sicilia sono come l'Ippogrifo, chi li ha visti? Se ne trovano settoriali, in scambio merci (case vinicole, Fastweb), ma soldi per finanziare il teatro niente, non ce ne sono neanche per la squadra di calcio!

Linee della stagione 2014-15?

Vorrei produrre e ospitare spettacoli che mi piacerebbe vedere. Penso a Marco Paolini, Moni Ovadia, Davide Enia, Roberto Andò e, naturalmente, Emma Dante. ★

In apertura, il sindaco di Palermo Leoluca Orlando, Emma Dante, Roberto Alajmo, il Presidente del Teatro Biondo Giovanni Puglisi e l'assessore alla cultura del Comune di Palermo Francesco Giambone in un momento della conferenza stampa di presentazione della stagione.

Emma Dante: «Nella mia città con quello che so fare»

Emma Dante finalmente è *propheta in patria*. A sancirlo la regia lirica di *Feuersnot*, che ha aperto la stagione del Teatro Massimo, e il ruolo di artista residente al Teatro Biondo. «È una qualifica anomala in Italia – ci dice – Immagino che significhi vivere e compiere un percorso artistico in una città con il sostegno dalle istituzioni: uno spazio, un parco luci, riscaldamento, insomma un luogo dove lavorare con la necessaria tranquillità. Se questo accadrà, sarò felice, perché vivere a Palermo non è facile, ma è la mia città e qui vorrei restare». È fiduciosa ma guardinga, Emma. D'altra parte, come biasimarla? La sua città fino a oggi con lei non è stata particolarmente generosa, nonostante sia un'artista riconosciuta a livello internazionale. «Io sono a disposizione della città di Palermo con quello che so fare: la pedagogia, la ricerca, le produzioni per adulti e bambini. Ma sia chiaro: non ho nessuna voce in capitolo sulle scelte artistiche e di programmazione del Teatro Biondo».

Si parla di una produzione all'anno per cinque anni e della creazione di una scuola di teatro: «A febbraio ha debuttato *Tre favole per un addio*, uno spettacolo per bambini che riunisce tre favole di Andersen. Poi sarà la volta di un'intervista impossibile a Polifemo e Ulisse in *Io, nessuno e Polifemo*, che debutterà all'Olimpico di Vicenza in autunno per poi approdare al Biondo, e ad aprile dovrebbe partire la scuola. La immagino come la scuola dello Stabile di Palermo, non come la scuola di Emma Dante. Avrà come fuoco centrale il mio laboratorio permanente. Intorno, una serie di discipline più classiche (Sandro Maria Campagna, Carmine Maringola, Sabino Civillieri, Manuela Lo Sicco, Elena Borgogni, Giuseppe Cutino e Sabrina Petyx tra i docenti): dizione, lettura interpretativa, esercizi di recitazione, storia del teatro e dello spettacolo, teatro contemporaneo, regia lirica, danza. Saranno 40 ore settimanali per due anni più uno di specializzazione, che dovrebbe concludersi con uno spettacolo destinato a girare, una prima occasione di lavoro per i ragazzi».

Ma non c'è solo Palermo. «Ho avuto la direzione artistica del Teatro Olimpico di Vicenza per due anni. Il programma della prossima edizione, tra settembre e ottobre, comprenderà spettacoli di Andrej Konchalovskij, Simon Abkarian, Romeo Castellucci, Mimmo Cuticchio, Babilonia Teatri e i miei due *Io, nessuno e Polifemo* e *Verso Medea*. Poi vorrei scrivere il mio secondo film dallo spettacolo *Le sorelle Macaluso*. Invece la pubblicazione dei miei testi, blindata da un contratto con Rizzoli Bur, al momento è ferma». **Claudia Cannella**

Nel labirinto dei premi teatrali c'è bisogno di regole chiare

Molti, troppi sono ormai i premi teatrali. Se di per sé la cosa non stupisce e può essere considerata una ricchezza, vero è che spesso autorevolezza e credibilità vacillano, anche tra istituzioni “storiche” come l'Ubu.

di **Claudia Cannella**

Un collega mi faceva notare, tra il velesoso e lo sconsolato, che ormai ci sono più premi che premiati. Aldilà del paradosso, l'argomento merita qualche riflessione. Non tanto sull'effettiva ipertrofica quantità dei premi teatrali, ricchezza sì, ma anche ennesimo segno di quel male italico che è la frammentazione e l'individualismo. Siamo un popolo che parla tanto di “fare squadra” e “fare rete”, ma ormai manco ci riesce con la nazionale di calcio, in entrambi i casi. Questione di dna, purtroppo. Vale invece forse la pena soffermarsi, più che sulla quantità, sulla qualità, sull'autorevolezza e sulla credibilità a cui tutti i premi dovrebbero aspirare e magari possedere, almeno nel migliore dei mondi possibili. Ci sono premi che da molti anni, pur tra mille difficoltà economiche e organizzative, cercano con passione di mettere in evidenza le eccellenze del teatro nazionale e non solo. Penso al Premio Ubu, al Premio Associazione Nazionale Critici di Teatro, al nostro Premio Hystrio in preparativi per la sua 24a edizione che si terrà nel giugno prossimo a Milano, ma anche al Premio Scenario, al Tuttoteatro.com, al Riccione e forse ad altri. Certo qualcuno si scandalizzerà del mio non menzionare quel che fa capo all'online, Premio Rete Critica *in primis*. È una realtà interessante, magmatica e vitale, ma bisogna lasciarle il tempo di farsi le ossa e di consolidarsi nel *mare magnum* del web, come del resto ha fatto l'Eolo Awards. Ma, se è naturale che un premio giovane debba farsi le ossa e dimostrare la propria autorevolezza

nel tempo, assai meno scontato è che tale autorevolezza si stia mantenendo a livelli adeguati nei premi cosiddetti “storici”. Il discorso sarebbe lungo e da articolare caso per caso, magari in future “puntate”, ma, per ora, vorrei soffermarmi sul caso appunto che più mi sta a cuore. La situazione infatti più delicata la sta vivendo il Premio Ubu perché, al momento, è l'unico a non essere più direttamente gestito dal suo ideatore, cosa che, in generale e se le modalità (per quanto bislacche) sono chiare, lascia poi alla coscienza del singolo giurato o artista “stare al gioco” oppure no. La prematura scomparsa di Franco Quadri ha lasciato il Premio Ubu orfano di un padre importante e ingombrante. L'Associazione Ubu per FQ si batte coraggiosamente per mantenerlo in vita, ma il premio sta rischiando di perdere senso e autorevolezza. Perché l'Associazione per FQ non è FQ. Nel 2011 il grande successo del Premio Ubu fu scontato e l'adesione incondizionata di tutti noi referendari (lo sono da quasi 20 anni) doverosa, ma dettata fondamentalmente dalla mozione degli affetti generata dalla scomparsa improvvisa di Franco. Nel 2012 ancora successo, ma già minato dalle prime perplessità, non solo dei colleghi referendari, ma anche del mondo del teatro. Nel 2013 idem, se non peggio. Non credo che si possa andare avanti come se nulla fosse, perché altrimenti il Premio Ubu rischia di andare incontro a un inevitabile e più o meno rapido declino. E sarebbe un peccato, una grave perdita. Credo anche, e più che mai in questo momento

storico, che l'unico modo per uscire da simili pericolosi *impasse* sia dotarsi di regole chiare, da rispettare e da far rispettare. E questo vale per tutti i premi. Tornando all'Ubu, la giuria, per esempio, lo sappiamo tutti, era in parte frutto delle idiosincrasie di Franco Quadri, e non si sa più a che titolo mantenga questa composizione, in cui sono presenti anche persone che a teatro ci vanno pochissimo, che non sono critici teatrali, che sono in palese conflitto deontologico, mentre spiccano illustri assenti, per non parlare del mancato ricambio generazionale. Un'idea potrebbe essere creare un regolamento che, oltre a stabilire i criteri di votazione e magari adeguare ai tempi le diverse categorie, includesse l'indicazione dei requisiti insindacabili per entrare a far parte della giuria. Stabilirne la composizione e stilare tale regolamento potrebbe essere compito di una commissione composta da rappresentanti di un ente-patron *super partes* (Comune di Milano?) e dell'Associazione per FQ, alla quale però non dovrebbero essere iscritti artisti, enti e associazioni potenziali destinatari di futuri riconoscimenti (vedi www.ubuperfq.it). So che l'Associazione per FQ sta lavorando in questa direzione, ma i passi fatti sono ancora molto piccoli e lenti. Ci vorrebbe un più deciso cambio di rotta e di mentalità. Ne va della salvaguardia e dell'autorevolezza di quello che vorremmo rimanere il più importante premio teatrale italiano. E non solo in memoria del tempo che fu, ma anche con uno sguardo a un presente e a un futuro che sarebbe bello costruire insieme, alla luce del sole. ★



Parigi, la lunga notte della democrazia e la partita a scacchi dei sentimenti

Ricca di sollecitazioni, la stagione invernale parigina ha presentato grandi nomi della scena internazionale: Ostermeier, Braunschweig, Bondy e Barberio Corsetti. Grandi capolavori interrogano il mondo contemporaneo, tra comizi e rimpianti, tragedie pubbliche e vita privata, false confidenze e sposi in fuga.

di Giuseppe Montemagno



Dovrebbe essere la stagione del letargo, e invece è il tempo dei fermenti. Basta aspettare l'inverno, a Parigi, per cogliere il meglio di rassegne teatrali di carattere fortemente contrastante, ma proprio per questo aperte a una vasta gamma di sperimentazioni. Si prenda il caso del Théâtre de la Ville: fedele al proprio mandato di teatro pronto ad abbattere le frontiere – tra i generi, prima ancora che tra le nazioni – ha ospitato una lunga *tournee* della Schaubühne di Berlino, da un quindicennio saldamente guidata da **Thomas Ostermeier**. La prima rivoluzione del regista tedesco consiste nel sorprendere lo spettatore che si aspetta la provocazione, l'urlo, l'urto estetico: presenta invece una *Morte a Venezia*, cavata dal romanzo di Thomas Mann, di lancinante, perentoria bellezza. Si tratta, in realtà, di una riscrittura che ben poco salva della narrazione originaria: ne sopravvivono frammenti, aforismi, pulsioni primordiali, brandelli di sensazioni affidati alla voce di Kay Bartholomäus Schulze, attore-simbolo del teatro tedesco. La tragedia di Gustav von Aschenbach, l'insorgere del desiderio, il gioco di esitazioni e di sguardi vibra nel volto di Josef Bierbichler, autentica mappa di sentimenti fugaci, impalpabili, frementi, che trovano sfogo nei *Kindertotenlieder* di Mahler, in una sorta di straniato gioco d'echi, crepuscolare premonizione del disfacimento. Il resto sono solo immagini: del nulla ferito di luce celato da lunghi tendaggi mossi dal vento, di una tavola imbandita che diventa luogo di osservazione privilegiato del mondo circostante, del fisico asciutto di Tadzio, che si contrappone a quello giunonico della Governante e di tre garrule sorelle. E poi anche questo scompare, per lasciare il posto al sinistro bacchante delle tre ragazze, quando sciolgono i capelli e diventano erinni voluttuose, sirene di morte affondate nel fango della laguna, vittime di una pioggia autunnale di foglie secche: si riveleranno per quello che sono, lembi di sacchi di spazzatura, di rifiuti carbonizzati, avanzi di un mondo in avanzato stato di decomposizione.

Chi si aspettava invece la più aguzza, dirompente critica sociale ha trovato riscontro nel secondo spettacolo, tratto dal *Nemico del popolo* di



Ibsen, nell'adattamento di Florian Borchmeyer. La città termale norvegese d'origine è diventata una qualunque città di oggi, dove il diritto d'informazione si scontra con le ragioni della politica, la rivolta al conformismo dilagante. Conformista è la casa del dottor Stockmann (Stefan Stern), una sorta di comune dove si suonano le chitarre elettriche e i muri sono imbrattati di graffiti, in un'atmosfera *arty* terribilmente *trendy* e inevitabilmente *cool*. Certo permane un desiderio di pulizia, la spinta a riscrivere la storia: ed è per questo che mobili e didascalie sono disegnate sulle pareti della scena col gessetto, basta un colpo di spugna per cancellare la realtà e sostituirla con una virtuale. Ma il grande *coup de théâtre* deflagra quando si accende lo scontro tra il protagonista, che vuole chiudere le terme perché somministra acque inquinate, e il fratello Peter, consigliere comunale, garante dei posti di lavoro messi in pericolo e dell'intera economia locale. Ostermeier accende le luci della sala, interrompe l'azione e chiede il parere del pubblico: che si divide ascoltando alcune pagine tratte dall'*Insurrezione imminente*, opera del Comitato invisibile di Julien Coupat, in cui si rimette in discussione la democrazia e si accenna alla possibilità che il singolo possa guidare le masse. Economia di mercato e ricerca della verità, ecologia e decrescita alimentano un dibattito che divide tanto quanto il discorso di Stockmann: novello san Sebastiano bombardato da bocce di pittura fresca, finirà abbandonato dalla famiglia e tradito negli affetti più cari, ancora desideroso di ristabilire la verità nella solitudine abissale in cui cala il sipario. Secchielli e strofinacci in mano, gli stessi attori che prima hanno condannato il nemico si apprestano a ripulire la scena, per non lasciare tracce della battaglia appena combattuta.

Le menzogne della vita

Licenziata appena due anni dopo, nel 1884, *L'anitra selvatica* idealmente prosegue la riflessione critica ibseniana, sposata nella pregevole messinscena firmata da **Stéphane Braun-schweig** al Théâtre National de la Colline. Dopo una lunga assenza Gregers Werle (un visionario Claude Duparfait) ritorna a casa del padre e scopre i misfatti che ne hanno costellato l'attività imprenditoriale, primo tra tutti la distruzione della foresta su cui erano fondate le fortune di famiglia. E proprio nel nome del padre si apre l'azione, con l'immagine di questi che giganteggia su uno schermo-sipario, figura tutelare pronta a eludere le richieste di chiarimenti del figlio, che si presenta invece come tutore dell'ideale e di una scomoda verità, da mettere in campo a tutti i costi. Incapace di combattere l'autorità paterna, Gregers decide di insinuare il dubbio nella famiglia del socio dell'impresa, il vecchio e stolido Ekdal, che ha scontato le colpe commesse in solido e che non sapremo mai se diabolico complice o semplice esecutore del misfatto ecologico. L'interno ligneo della povera casa, che si schiude su un bosco artificiale posto a far da sfondo al precipitare dell'azione, progressivamente s'inclina, a misura che il tarlo insinuato dal protagonista mina dalle fondamenta la grama quotidianità di una famiglia fondata sull'errore, sulla menzogna, sul silenzio. Grazie a un ingegnoso impianto scenico, il regista francese progressivamente zooma sull'abisso dei sentimenti dei personaggi, ne svela l'intima fragilità e la progressiva instabilità, salvaguardando al tempo stesso una fitta scrittura ironica, che riesce anche a far sorridere dell'imminente catastrofe. Ne sarà vittima l'anello più fragile di una catena d'inganni, la piccola Edvig (un'estatica

Suzanne Aubert), decisa a sacrificarsi per condividere il destino dell'anitra selvatica allevata dal nonno: destinata a colare a picco in mare, ad avvinghiarsi alle alghe per non risalire a galla, per troncarsi una vita priva di legami con la natura, immolata sull'altare delle convenzioni sociali e della ricerca del guadagno.

Ed è sulle rive di un altro lago dorato che Éric Emmanuel Schmitt colloca l'azione del suo ultimo lavoro, *La trahison d'Einstein*, un avvincente *biopic* sugli anni americani del fisico e sulle sperimentazioni legate alla genesi della bomba atomica. Singolare è la prospettiva adottata dal drammaturgo belga, che immagina il nascere di un'amicizia tra lo scienziato e un barbone, abituato a vivere sulle rive di un lago in prossimità della capitale: il primo ne approfitta per rilassanti passeggiate al riparo da occhi indiscreti, il secondo dapprima dispensa pillole di saggezza in cambio di una bottiglia, quindi accetta di confidare il contenuto delle conversazioni all'Fbi, non appena scoppia la Guerra. Nel corso di un quindicennio vengono ripercorse le persecuzioni naziste e gli esili americani, il lungo travaglio sui nuovi armamenti nucleari, il difficile, ambiguo rapporto con il presidente Roosevelt e il suo ministero, poco interessato alle motivazioni etiche che accompagnano il lavoro dell'uomo, pacifista per vocazione, scienziato per elezione. Al Théâtre de la Rive Gauche, dove lo spettacolo va in scena per l'intera stagione, la sobria messinscena di **Steve Suissa** punta tutto sul talento di due mostri sacri delle scene parigine, Francis Huster e Jean-Claude Dreyfus, che, alle folgoranti conversazioni tra i due personaggi, conferiscono, in filigrana, una tinta beckettiana che ne fa gli ultimi, sagaci testimoni di una civiltà al tramonto.

Sale sulle ferite

Ha un sapore acre anche la commedia, sottratta alle crinoline d'epoca per raggiungere l'attualità. *Les Fausses Confidences* di Marivaux, nella lettura di **Luc Bondy**, arrivano a scardinare perfino l'architettura dell'Odéon: il palcoscenico, pavimentato di scarlatta, s'incunea nella platea, la lambisce e la ferisce, ne diventa la prosecuzione ideale. A maggior ragione perché lo spettacolo comincia quando il pubblico affluisce in sala, mentre gli attori si esercitano nell'arte del *Tai Chi*, di tecniche di combattimento usate per canalizzare energie ed elaborare strategie di soluzione dei conflitti. Nella cornice scenica disegnata da Johannes Schütz, uno spazio dechirichiano in cui anche le scarpe degli attori delineano itinerari senza sbocco, si gioca una partita tra interessi e sentimenti, tra false verità e confidenze immaginarie, tattiche sotterranee e resistenze inconfessabili. Protagonisti dell'intreccio – in origine una classe borghese ormai incipiente – sono Araminte, qui diventata una donna d'affari senza scrupoli, con l'agenda stracolma di impegni e il tavolo affollato di pratiche; ma soprattutto Dubois, servitore intrigante, abile nel manipolare tanto il suo padrone Dorante, che desidera accasare, quanto il variopinto microcosmo mosso unicamente dalla ricerca dell'utile personale. Punto di forza della distribuzione, da cui si irradiano tutti gli altri interventi, è la magistrale caratura di Isabelle Huppert – di un'eleganza esclusiva nell'abito firmato da Dior – che è al tempo stesso algida e solitaria, fragile e forte, bastione impenetrabile ma infine espugnato dalle confidenze di Yves Jacques, una simpatica *cannaille* con la sigaretta sempre accesa all'angolo della bocca, burattinaio inquieto e inquietante. Bondy smussa gli angoli, alleggerisce i conflitti, gioca la carta di una fluidità che rende ambigui i profili: muove con destrezza i pedoni sullo scacchiere della scena, senza che sia possibile prevedere l'esito della partita fino all'ultima battuta.

Anche **Giorgio Barberio Corsetti**, chiamato dalla Comédie-Française ad allestire *Un chapeau de paille d'Italie* di Eugène Labiche e Marc-Michel, punta su un'ardita costruzione scenica, che firma insieme a Massimo Troncanetti. La scenografia si costruisce infatti nel corso dell'azione, seguendo le peripezie di Fadinard (un mercuriale, prodigioso Pierre Niney, redu-

ce dai recenti successi cinematografici), impegnato a cercare un cappello di paglia nel giorno del suo matrimonio. Lo spettacolo ha ritmo travolgente grazie all'ambientazione anni Settanta – quando l'istituto del matrimonio viene messo in discussione – e all'esasperazione dei tratti dei personaggi: dalla rozzezza del suocero Nonancourt (Christian Hécq) al cugino di campagna rockettaro (Félicien Juttner), fino alla sposina in *guepière*, la seducente Adeline d'Hermey. Mobili e suppellettili, sedie e divani, poltrone e lampadari vengono accumulati e stipati fino all'inverosimile, autentico percorso a ostacoli verso la felicità della giovane coppia, immagine

grottesca di divaricazioni sociali, economiche e comportali che così assumono tratti caricaturali. Per questa via la commedia diventa corsa verso il precipizio, sapida interpretazione della realtà: a piene mani, il sale viene sparso su ferite aperte e le rende ulceranti, nostre contemporanee. ★

In apertura, una scena di *Il nemico del popolo*, regia di Thomas Ostermeier (foto: Arno Declair); in questa pagina, *Un chapeau de paille d'Italie*, regia di Giorgio Barberio Corsetti (foto: Christophe Raynaud de Lage); *L'anitra selvatica*, regia di Stéphane Braunschweig (foto: Elisabeth Carecchio).

PARIGI/2

Le Paris des femmes, ovvero le sorelle di Shakespeare

Ricordate Judith, il ritratto con cui Virginia Woolf risponde alla domanda: «e se Shakespeare avesse avuto una sorella?». Una sorella talentuosa che nel tentativo di percorrere la stessa strada si sarebbe scontrata con ostacoli e pregiudizi. Una simile intuizione riassume l'anima del Festival *Le Paris des femmes*. L'idea nasce sul tavolino di un bistrot, dall'amicizia di tre donne,



accomunate da un legame intimo con la scrittura: Michèle Fitoussi giornalista e sceneggiatrice, Anne Rottenberg direttrice artistica del festival di Grignan, Véronique Olmi scrittrice, drammaturga e attrice. Perché per le donne “è più difficile” scrivere per il teatro? Dove sono le donne nel dinamico mondo della drammaturgia contemporanea? Domande – e non teorie in cerca di generalizzazioni – poste a un gruppo di scrittrici che rispondono con le loro armi: la creazione di 9 atti unici, riflesso del loro sguardo sul mondo e su un tema, quest'anno: «La vita istruzioni per l'uso», dal romanzo di Georges Perec. Durante le tre serate di spettacolo assistiamo alla *mise en espace* dei testi *Merci* di Delphine de Vigan, *Savoir-vivre* di Blandine Le Callet, *Les Épines de la terre* di Carole Martinez, solo per nominare le autrici più affermate e tradotte in italiano. Con la partecipazione di tre registi (Murielle Madellan, Jean Philippe Puymartin e Alexandre Zambaux), un musicista e attori conosciuti al pubblico francese, come Isabelle Carre e Arié Elmaleh, il quadro è completo. Un cantiere di creazione a cavallo fra letteratura e teatro, un luogo di passaggio che genera dinamiche nuove, come la scoperta della dimensione collettiva nel lavoro dello scrittore quando si rivolge al teatro.

I temi delle opere oscillano tra una vivace denuncia della crudeltà nascosta nel vivere quotidiano e l'estrema solitudine dissimulata dal trambusto delle relazioni. Come fare con la nostra esistenza? Carole Martinez ci mostra il delicato momento in cui una vita ordinaria diventa insostenibile e l'unica possibilità per scardinarla è la vendetta sull'altro. Delphine de Vigan si interroga sul passare del tempo: una bambina ormai adulta si prende cura della donna che l'ha cresciuta, vedendola invecchiare e smarrirsi poco a poco attraverso il dissolversi delle parole. Blandine Le Callet affronta apertamente l'inaccettabile scadenza delle nostre vite, immaginando una lunga lista d'attesa per la reincarnazione corredata da un inutile manuale di istruzioni. Accomunate da uno sguardo femminile sulle relazioni, le pièce mettono in luce l'incoerenza latente tra la consapevolezza dei diritti acquisiti dalle donne e la resistenza di certi ruoli tradizionali. Difficili da scardinare ma ormai inaccettabili. **Marilena Crosato**

(Foto: fannyluscan@gmail.com)

Zapping berlinese, tra gag da circo e le (solite) atmosfere pop-kitsch

Una panoramica sulla stagione della capitale berlinese, dove il pubblico si diverte con Herbert Fritsch alla Volksbühne, si fa spiazzare dai poliziotti di Castellucci alla Schaubühne e medita sui drammi della post-migrazione con Calis, di scena al Deutsches Theater.

di Elena Basteri



Ohne Titel Nr. 1 (foto: Thomas Aurin)

Alla Volksbühne **Herbert Fritsch** si è appena guadagnato, per la terza volta consecutiva, l'invito agli imminenti Theatertreffen con la sua nuova produzione *Ohne Titel Nr. 1* (*Senza Titolo Nr. 1*). Gli ingredienti del "fenomeno Fritsch", come già assodato in *Murmel Murmel* o *Die (S)panische Fliege* sono l'uso concentrato del testo, l'abbondanza di personaggi caricaturali e grotteschi, colori sgargianti, costumi e trucchi grotteschi. Anche in *Ohne Titel Nr. 1* un *pout pourri* di elementi dal circo, come la revue e lo slapstick, fa leva principalmente sulla fisicità e la mimica degli attori che creano di volta in volta sul palco costellazioni coreografiche e *gag* di gruppo e individuali. Una comicità puramente visiva e ipnotica che, pur non mancando di punte di banalità da barzellettuccia, riesce a intrattenere il pubblico berlinese e a farlo ridere quasi senza tregua per circa due ore di seguito. Che Fritsch sia riuscito

a creare un suo stile inconfondibile, apprezzato da pubblico e critica, è fuori discussione e il suo successo, soprattutto in relazione a questo spettacolo, provoca interessanti riflessioni sul significato antropologico e culturale della comicità.

Dall'Ikea al white cube

Un successo più di pubblico che di critica ha incassato invece la produzione berlinese di **Romeo Castellucci** sviluppata appositamente alla Schaubühne nell'ambito dell'ultima edizione di Find (Festival of International New Drama). Ispirandosi all'opera epistolare e manifesto di radicalismo politico di Friedrich Hölderlin *Iperione o l'eremita in Grecia* del 1797, Castellucci crea il suo *Hyperion. Briefe eines Terroristen* (*Hyperion. Lettere di un terrorista*) riferendosi al «terrorismo di coloro che praticano la vita come arte (...) per sconfiggere l'assolutismo della realtà». Il *climax* arriva a cinque minuti scarsi dall'inizio quando

ci siamo appena sistemati nelle poltrone: la scenografia sul palco è la riproduzione fedele e minuziosa di una casa stile *minimal* Ikea, il proprietario è appena uscito e la casa silenziosamente immersa nel buio. Sfondando la porta fa irruzione un esercito di poliziotti che nell'atto di una violenta perquisizione, riduce in un tempo brevissimo, tutto in un cumulo di macerie. Poi tocca a noi: i poliziotti scendono in platea e ci indirizzano fuori dalla sala. Il buon pubblico "emancipato" non si scompone, con l'aria complice e paziente (sempre meglio dell'attacco olfattivo agli escrementi all'Hebbel Theater di un paio di anni prima) attende un buon quarto d'ora prima di poter rientrare nella sala. Abilissimo nel creare contrasti spiazzanti, Castellucci ci fa trovare, sul palco trasformato in un *white cube* di un bianco candido, Fräulein Smilla, una cagnolina non vedente, sola, disarmata e sensibile a qualsiasi rumore, con le sue orecchie-antenne. L'effetto di-

stensivo è immediato. Al suo seguiranno altri soli di figure femminili, di generazioni diverse (dalla bambina alla donna anziana interpretata dalla leggendaria Angela Winkler) accomunate da una gestualità misteriosa e allusiva, delicata e insieme risoluta, mentre declamano frammenti del dirompente testo di Hölderlin. Se il corpo centrale dello spettacolo è quindi un gineceo prodotto da un *male gaze* la scena finale si ricollega all'inizio: ai lati del *white cube* tornano visibili le macerie, tornano i “maschi” poliziotti a imbrattare con un liquido nero il palco bianco su cui avevano agito poeticamente le donne ed emerge, come ultima immagine, una grande pistola nera.

Un thé nella banlieue

Al Deutsches Theater *Tee im Harem des Arkimedes* del regista **Nuran David Calis** si inserisce invece nella attuale tendenza e sensibilità nel teatro tedesco ai temi della migrazione e post-migrazione. Il regista, egli stesso nato in Germania da genitori turco-armeni, prende il testo dello scrittore e regista franco algerino Mehdi Charef, *Le Thé au harem d'Archimède* del 1985, sulle drammatiche vicende di due ragazzi immigrati nelle *banlieue* parigine, e lo adatta alla situazione odierna berlinese, in cui il tema dei rifugiati è molto sentito. Il numero dei rifugiati politici è aumentato esponenzialmente negli ultimi anni. Molti di questi vengono sistemati in case di accoglienza e passano anni in attesa che il loro destino legale venga chiarito, mentre altri vengono subito respinti. Come misura di protesta contro questa politica, una cospicua comunità di richiedenti asilo da Paesi diversi occupa da più di un anno la Oranienplatz di Kreuzberg, vivendo in tende e abitazioni di fortuna. Due degli attori sul palco hanno vissuto qui. La loro storia personale si mescola alle vicende del romanzo e con elementi biografici dello stesso regista. Peccato che il vero *master of the puppet* sul palco sia comunque un attore tedesco dell'Ensemble del Deutsches (Christoph Franken) e che, nonostante le buone intenzioni, la drammaturgia sia confusa e l'estetica troppo tendente a quel *pop kitsch* tedesco di cui si è un po' abusato e di cui comunque sono altri i veri maestri. ★

BUDAPEST

Dal Katona Theater, un Büchner espressionista tra echi brechtiani e ansie post-industriali

WOYZECK, di Georg Büchner. Testo di Ann-Christin Rommen e Wolfgang Wies. Progetto registico originale di Robert Wilson. Regia di Tamás Ascher. Scene di Zsolt Khell. Costumi di György Szakács. Luci di Tamás Bányai. Musiche e versi di Tom Waits e Kathleen Brennan. Con Tamás Keresztes, Adél Jordán, Zoltán Bezerédi, Ernő Fekete, Ervin Nagy, Lehel Kovács, Ferenc Elek, Eszter Kiss. Prod. Katona József Színház, BUDAPEST - Teatro Stabile di TORINO.

Nell'ambito del Progetto internazionale Teatro d'ogni passione della Fondazione del Teatro Stabile di Torino, è andato in scena questo *Woyzeck* diretto da Tamás Ascher. Il regista magiaro si accosta al complesso e densissimo dramma di Büchner adattando e ripensando il celebre allestimento di Robert Wilson, arricchito dalle musiche composte da Tom Waits sui versi scritti da Kathleen Brennan. Eseguite dal vivo da una orchestra posta in alto, su una sorta di terrazza al lato del palcoscenico, le canzoni non soltanto chiosano ma fanno procedere l'azione, attribuendole fluidità e una fatale necessità. La musica, inoltre, attribuisce all'intero allestimento un carattere espressionista che lo avvicina a Brecht più che ai romantici coevi di Büchner, a testimoniare della natura affatto rivoluzionaria – quasi avanguardista – del giovane autore tedesco che, non a caso, fu ignorato dai suoi contemporanei e riscoperto proprio dopo la Prima guerra mondiale.

Ascher si dimostra fedele all'impianto ideato da Wilson ma, contando su un eccellente gruppo di attori, sottolinea con discreta fermezza la psicologia dei vari personaggi: la nevrosi del protagonista, esacerbata dal cinismo dei suoi superiori; l'istintuale femminilità di Maria, materna e sensuale allo stesso tempo; l'arrogante virilità del tamburo maggiore e il cinismo travestito da intellettualismo del dottore e del capitano. Un'operazione facilitata dalla contrazione della *dramatis personae*, così che l'ampio coro umano immaginato da Büchner risulta ridotto a quei “tipi” esemplificativi di una concezione dell'esistenza ora affine ora opposta a quella del protagonista, lo sfortunato e “triste” soldato Woyzeck. Da una parte i superiori, dall'altra gli umili – l'amico Andres, il matto, la vicina Margareth: in tal modo la regia riesce a restituire tutta la complessità del testo, ovvero una riflessione, apparentemente allucinata ma in realtà lucidissima, sulla morale, termine che dinamiche e rapporti interpersonali spesso svuotano di ogni sostanza.

Un risultato raggiunto anche grazie all'imponente scenografia, che suggerisce uno spazio post-industriale, degradato e freddo; e all'ammirevole prova dell'intero cast, capace di cantare, ballare e recitare con la stessa coinvolta e potente espressività. **Laura Bevione**



Woyzeck (foto: Lenke Szilágyi).



Viaggio nella Heimat macedone crocevia tra Adriatico e Mar Nero

Tra memoria e rimozione del passato, la Macedonia cerca un'identità e un posto nel mondo. A giocare un ruolo centrale in questo percorso ci pensano il Teatro Nazionale e quello indipendente, resistendo alle tentazioni nazionaliste, alla mancanza di risorse, ma contando su un inesauribile fervore creativo.

di Franco Ungaro

La storia della Macedonia, passata e presente, la si può attraversare percorrendo un fazzoletto di terra nel centro di Skopje. Partendo dall'Arco di Trionfo rimesso a lucido, si fiancheggia, sulla destra, la casa di Madre Teresa e si arriva nella piazza principale, Macedonia Square. Qui, da due anni, campeggia maestosa, dall'alto dei suoi ventidue metri, la statua in bronzo di Alessandro Magno a cavallo. I greci si irritano per l'appropriazione indebita, i serbi si sentono umiliati perché il cavallo di Mihailo Obrenović a Belgrado è molto più piccolo, soltanto undici metri. La storia della Macedonia la si può attraversare pure passeggiando sul ponte di pietra, il Ponte delle Civiltà, sopra il fiume Vardar, con lo skyline intasato di palazzi e le statue bronzee e marmoree degli eroi e delle icone di un passato glorioso nel quale i macedoni si identificano. C'è l'imperato-

re Giustiniano, ci sono i santi Cirillo e Metodio, inventori dell'alfabeto cirillico. C'è lo zar bulgaro Samuele: i bulgari sorridono e protestano anche loro per l'appropriazione indebita. C'è lo zar serbo Dušan: la minoranza di albanesi lo ha sempre considerato un tiranno essendo stati costretti alla fede ortodossa. Il centro di Skopje oggi è così, un parco monumentale con i nuovissimi edifici per accogliere ministeri e parlamento, musei restaurati, una fortezza rifatta sulle rovine di quella ottomana. C'è il passato da risvegliare, c'è quello da rimuovere, c'è quello da interpretare e sono tanti i fantasmi e le ceneri da cui la Macedonia vuole liberarsi: il regime comunista, il terremoto del 1963, l'impero ottomano.

La città sembra comunque risorta e dentro questi cambiamenti il teatro e la scena teatrale giocano un ruolo importante. Skopje e la Macedonia hanno di nuovo il loro Teatro Nazionale ricostruito

anch'esso sulle macerie del terremoto. Inaugurato nel giugno scorso, l'opera monumentale e colossale rende conto di un progetto di cambiamento che fa leva sulla cultura, testimonia il nuovo cammino intrapreso dai macedoni, spinge una strategia di comunicazione e di persuasione che colpisce l'immaginario della gente. Sculture di marmo con i padri fondatori del teatro macedone (Jordan Hadzi Konstantinov-Dzinot, Vojdan Cernodrinski, Vasil Iljoski, Anton Panov e Risto Krle) sono collocate sui tetti e davanti agli ingressi.

Due sale, la piccola da duecentocinquanta posti e la grande da settecento posti con un palcoscenico segmentato in tante piattaforme modulari e mobili manovrate da computer e programmi di ultima generazione. All'interno moquette e poltroncine, rosse come da tradizione, lampadari di vetro prezioso e decorazioni sulle volte. Tantissimo oro luccicante in un mix di neoclassico e barocco che

stordisce. Lusso che stride non poco con la crisi e la febbre dell'Europa. Un teatro che guarda ai teatri imperiali e ai teatri d'opera, che avvicina Skopje a Mosca e a Londra. «Ora è il tempo giusto per una svolta estetica – ha dichiarato il giorno dell'inaugurazione il direttore artistico e regista Dejan Proikovski che insieme a Dejan Lilic, *general manager* ed eccellente attore, è alla guida del nuovo Teatro Nazionale Macedone – il tempo giusto per voltare pagina con la creazione di un nuovo linguaggio della scena. È il tempo giusto per costruire la nostra identità teatrale, forte e autentica».

Tra Brecht e il post-moderno

L'«identità forte e autentica» di cui parla Proikovski è plasticamente rappresentata in *Eternal House*, lo spettacolo andato in scena subito dopo la cerimonia d'apertura del teatro. È il racconto avvincente su una casa, la Macedonia, da cui entrano ed escono continuamente la Storia e le tante sue storie.

In un cast di ottanta attori e acrobati toccano vette di straordinaria grazia e bravura giovani attrici come Iskra Veterova, Darja Rizova e Dragana Kostadinovska capaci di entrare in sintonia con i sentimenti e i sogni dei macedoni. La protagonista, Stella Benveniste, ebrea già deportata nel campo di sterminio di Auschwitz, ogni giorno mette dei bigliettini sul Muro del Pianto a Gerusalemme perché desidera tornare nella sua secolare casa di famiglia. A ottantatré anni il desiderio si avvera. Quando torna a Skopje, si ritrova nel vortice della storia, nel vortice della memoria personale e collettiva piena di fantasmi. La mano con cui il giovane Proikovski dirige lo spettacolo è sicura e leggera, una regia che ben si amalgama con la densità e la varietà di registri del testo scritto da Jordan Plevnes, tra i drammaturghi macedoni il più noto insieme a Goran Stepanovski e Dejan Dukovski. Tra siparietti brechtiani e tentazioni postmoderne, Proikovski e Plevnes hanno guidato gli spettatori lungo un percorso di consapevolezza delle loro radici e del loro futuro, tenendoli sospesi fra rivendicazioni di autonomia e affermazione di un nuovo possibile statuto identitario. L'eternità, il futuro, le radici sono i fili che intrecciano identità e storia.

Il pubblico ha seguito lo spettacolo in un silenzio che sapeva di devozione, si è identificato con quelle storie, applaudendo a lungo e alzandosi in piedi. Il flusso delle emozioni e delle vicende seguiva sincronicamente il dinamismo della scena (disegnata da Valentin Svetozarev), con i suoi movimenti in alto e in basso, davanti e dietro,

per ogni lato e direzione. Al netto degli eccessi di propaganda nazionalista e della difficile convivenza con le minoranze albanesi, turche e serbe, il teatro in Macedonia sta diventando il focolare attorno al quale si ritrova la comunità, con le sue passioni e le sue contraddizioni.

In cerca di finanziamenti

Il Teatro Nazionale si propone come avamposto culturale per il Sud Est Europa e per l'intera area adriatica. In Macedonia c'è una scena artistica vitale più che mai le cui punte più avanzate sono i registi Aleksandar Popovski (1969) che abbiamo visto all'opera a Lecce, Udine e Roma e l'ancor più giovane Ivan Popovski. In Macedonia sono considerati "indipendenti" ma all'estero lavorano con i teatri di Stato, sempre molto attivi nei Balcani, in Germania e Russia. Un dinamismo alimentato dalla presenza degli altri teatri nazionali a Bitola e Veles, quello albanese e quello turco e del Festival Mot che ospita il meglio della ricerca teatrale internazionale. C'è il lavoro sotterraneo di gruppi e artisti indipendenti come il Wonderland di Nela Vitosevic, il Mal Dramski Teatar di Sofija Ristevska, il Sub Produkcija di Dimce Nikolovski, il teatro radicale di Martin Kochovski e la *crew* di Fabrika, l'ultima a comparire sulle scene di Skopje. E sono tanti gli studenti che si diplomano alla Facoltà di

Arte Drammatica: il nostro giovane Luca Cortina di Prato si è diplomato qui in regia e vive da anni a Skopje, ora sta lavorando con le diverse etnie e cerca di aprire un canale di comunicazione fra il pianeta dei gruppi indipendenti e la cultura di Stato. «Ne moze», dice con non poco veleno: «non si può». Ne è convinta anche Marija Zafirova, *producer* e fondatrice di Theatra. «Siamo strangolati – dice – fra finanziamenti nazionali che non ci danno e la difficoltà di trovare sponsor privati. La mia visione è fondata sulla passione e sulla ricerca di nuove idee che possano cambiare il teatro e le persone attraverso modi empatici e creativi di comunicazione». Vitale è pure la scena musicale (il jazz di Toni Kitanovski, l'etno-jazz dei Foltin) e quella letteraria con una "ciorma" di scrittori documentata da Anastasija Gjurginova su *Crocevia 15/16* (Besa Editrice): ci sono giovani come Goce Smilevski (*La sorella di Freud* pubblicato da Guanda) e meno giovani come Dragi Mihajlovski, Alexandar Prokopiev, Ermis Lafazanovski, Olivera Kjorvezirovska, varcano frontiere e collezionano premi. Appena trecento chilometri in linea d'aria separano la costa orientale italiana da Skopje, una distanza breve che dovrebbe agevolare quegli incontri e quelle relazioni che oggi sono ancora poche e rare, ostacolate dalla pigrizia mentale e dall'autoreferenzialità di operatori e istituzioni italiane. ★

BULJAN A TRIESTE

Zio Vanja alla prova della dinamite slovena

ZIO VANJA – STRIČEK VANJA, di Nejc Gazvoda da Anton Cechov. Regia di Ivica Buljan. Scene di Alexandar Denić. Con Robert Walzl, Luka Cimprič, Vladimir Jurc, Lara Komar, Primož Forte, Nikla Petruška Panizon, Maja Blagovič, Romeo Grebenšek. Prod. Teatro Stabile Sloveno di TRIESTE.

Prendete Cechov. Spogliatelo di tutto ciò che il '900 ci ha messo sopra. Lasciate solo lo scheletro: un diagramma di rapporti personali. Eccitati. Inevitabili. Rivestitelo ora di gesti contemporanei. Una lamina di carne viva, i nervi messi a nudo. Alla generazione dei registi centroeuropei che hanno quasi 50 anni piace il gioco che fa esplodere gli autori più amati dal pubblico. Sono registi che hanno buone letture - Bauman e Žižek in primo luogo - e sanno che le culture sono oramai un *mixing glass* di citazioni alte e calchi triviali. Il croato Ivica Buljan ha 47 anni. La stessa età che Cechov assegna a zio Vanja. Occasione giusta per confortarsi con questo capolavoro dell'impotenza, con i suoi colpi di rivoltella a vuoto e la pigrizia della bellezza.

Dunque Cechov, ma come non avreste mai pensato di vederlo. Molto Gus Van Sant, poco Stanislavskij. Vanja è Robert Walzl: anche lui ha 47 anni e langue nella vecchia casa in campagna canticchiando malinconico Gino Paoli, «questa stanza non ha più pareti ma alberi...». Lo scenografo Alexandar Denić (da *Underground* con Kusturica alla tetralogia wagneriana di Castorf) ha demolito infatti non solo la quarta parete, ma anche le altre tre. E le passioni scatenate dalla affascinante Elena - passioni bollenti ma inevitabilmente deluse - sono sotto lo sguardo di tutti: i membri della famiglia, e anche il pubblico, che siede sui quattro lati del *loft* dove si beve birra e caffè, si prepara il pranzo, ci si arrangia facendo l'amore sul piano-cucina.

Rifacimenti così drastici non può farli il regista. Ecco perché Buljan ha affidato a Nejc Gazvoda una globale riscrittura del dramma, in cui il giovane sceneggiatore, 26 anni, cinefilo e cattivo quanto basta, estremizza e mostra il *pulp* di ciò che le buone maniere russe di fine '800 sorvolavano. Mette in mano a tutti un fucile o una rivoltella, non fa sconti sul grado di eccitazione sessuale, e inventa perfino un alter-ego selvaggio per il frustato Vanja, citando felicemente il Brad Pitt di *Fight Club*. Piacerà senz'altro, questo Vanja centro-europeo e post-psicanalitico, a chi ama vedere la dinamite esplodere in Ibsen e Cechov (tecnica in cui è maestro, ad esempio, l'argentino Daniel Veronese). **Roberto Canziani**

Gocce sulla pietra e anticorpi artistici quando fare teatro è questione di sopravvivenza

Nei territori occupati e nei campi profughi palestinesi fare teatro equivale a sfidare la guerra e a resistere, preservando la propria umanità. Ne sono prova vivente il Freedom Theatre di Jenin, lo Yes Theatre di Hebron e l'Al Harah di Beit Jala, con il suo recente *Shakespeare's Sisters*.

di **Pietro Floridia**



Qualche mese fa Marina Barham, direttrice del teatro Al Harah di Beit Jala, mi propose di scrivere e dirigere per dicembre 2013 uno spettacolo sulla condizione della donna in Palestina. «Perché – così mi disse – tu ci metti passione». Mi ha fatto pensare. Anche perché in questa storia della passione, c'entra proprio la Palestina. Dunque, per come la vedo io, la passione somiglia alla combustione. Per esistere deve bruciare materia, oppure un giorno ti ci ritrovi senza. Ecco, quando io ritorno in Italia dopo essere stato a lavorare in Palestina è come se nella locomotiva del mio fare teatro avessi fatto il pieno di carbone. Posso poi tirare decine di vagoni. È dalla prima volta che ci ho messo piede, 10 anni fa, che ho notato questo

effetto. Non a caso è di ritorno dalla Palestina che ho sentito l'urgenza di incominciare un cammino artistico divenuto per me imprescindibile, quello con i rifugiati politici. A caricarmi, è il senso che in quel contesto assume il fare teatro, sono gli incontri con chi, nonostante tutto, laggiù, continua a crederci. Ed è di alcuni di questi incontri che ora voglio dare conto.

Il **Freedom Theatre di Jenin** è probabilmente il teatro più politicamente impegnato di tutta la Cisgiordania. Il suo fondatore, Julian Mer Khamis, l'ho incontrato una sola volta. Abbiamo parlato parecchie ore. Quando gli ho domandato come era nato il Freedom Theatre mi ha fatto vedere un documentario che lui stesso aveva girato. Racconta la storia di sua madre, Arna. Arna viene da una famiglia sionista e ha creduto

nel sogno di ricostruire una patria nella terra dei padri al punto da combattere fucile in mano. Ma poi si è resa conto che la realtà dell'occupazione israeliana era ben differente da quello che lei credeva fosse il sogno sionista. Così è passata dall'altra parte. Nel 1992 si trasferisce, lei, ebrea, nel campo profughi di Jenin, una delle roccaforti della resistenza palestinese. E incomincia a fare teatro con i bambini. Circondata dall'ostilità della comunità araba che sospetta che lei sia una spia israeliana, apre un centro per bambini dove insegna dei giochi teatrali che li aiutino a sviluppare degli "anticorpi artistici" a un contesto fatto soltanto di violenze e umiliazioni. È convinta che la libertà passi attraverso l'educazione. A poco a poco si conquista la fiducia dei bambini. E, con quella dei bambini, quella dell'inte-

ra comunità. Nel documentario li conosciamo uno a uno quei bambini, Youssef, Nidal, Ashraf, Ala, Zakaria... Li vediamo mentre improvvisano scenette, mentre indossano per la prima volta un costume teatrale, mentre, un po' più grandi, dicono che recitare è resistere, è come lanciare una bottiglia molotov, che vogliono diventare il Romeo palestinese e sposare una Giulietta, possibilmente di Jenin anche lei.

A costo della vita

Poi il documentario stacca. A qualche anno dopo. E sappiamo dai sottotitoli che Ashraf è diventato un martire. Ucciso mentre combatteva durante l'assedio di Jenin del 2002, in cui l'esercito e le ruspe israeliane hanno raso al suolo l'intero campo profughi. E inquadratura dopo inquadratura, ritrovi a uno a uno quei bambini, ora diventati ragazzi, che sparano contro un *tank* israeliano da una casa sventrata, che danno l'ultimo saluto alle famiglie prima di andare a compiere un attentato suicida in Israele, che piangono gli amici morti in battaglia, che ricordano di quando, bambini, facevano teatro con Arna. Di quei bambini ne sono sopravvissuti quattro. Il resto non ha passato i vent'anni.

Rimango in silenzio. Per parecchi minuti. Poi mi viene soltanto da dire: «vince sempre e solo la violenza». Ma Giuliano dice di no, che siamo qui perchè non vince sempre e solo la violenza, quello che è stato seminato continua, oltre i morti. «È stato dopo l'assedio che ho deciso di continuare il progetto di mia madre, di ricostruire il teatro distrutto dai bombardamenti. Però adesso, se è possibile, i tempi si sono fatti ancora più difficili. Almeno allora c'era qualcosa di eroico. Si sapeva contro chi si stava combattendo. Si era uniti nel farlo. Adesso siamo in pieno tsunami islamico. Le forze conservatrici sono sempre più forti. Adesso la comunità palestinese è spaccata. C'è chi appoggia il nostro teatro e chi invece lo detesta. Per esempio perchè facciamo fare teatro alle ragazze. In queste settimane stiamo provando uno spettacolo in cui alcune ragazze interpretano dei rap scritti da loro. Ma riceviamo minacce. Siamo costretti a tenere guardie armate in sala prove nel timore che

qualche fanatico faccia irruzione per fermarci... ma noi andiamo avanti». A forza di racconti s'è fatta sera. Lo abbraccio. Lo saluto dal pulmino che da Jenin mi riporterà a Beit Jala. Si staglia sulla porta, sotto l'insegna che dice Freedom Theatre, massiccio, sorridente, con la mano alzata ad augurarmi buon viaggio. Lo ricordo così. Pochi mesi dopo, proprio lì, fuori dal suo teatro, cinque colpi di pistola lo ammazzano. È l'aprile 2011. Ma il progetto continua. Quello che lui ha seminato continua. Qualche mese fa, il 21 novembre 2013, ha debuttato nel suo teatro *Lost Land* spettacolo che si apre con la frase: «Non è la morte la perdita più grave. La perdita più grave è quello che muore dentro di noi mentre siamo ancora in vita».

Anche lo **Yes Theatre** opera al centro di una polveriera. Hebron. Poche centinaia di metri quadrati ospitano le tombe di Abramo, Isacco e Giacobbe, figure fondamentali sia per i musulmani che per gli ebrei. E questo basta. Basta a trasformare Hebron in una sacra polveriera. Al centro della vecchia città araba si è insediata una colonia israeliana, e per proteggere i 700 coloni si sono installati anche centinaia di soldati. Questo significa *check point*, perquisizioni, controlli continui. In più, sfruttando il fatto che vivono più in alto, i coloni gettano sul sottostante quartiere arabo mattoni, pezzi di mobili, spazzatura, escrementi, tanto che i palestinesi per cercare di proteggersi hanno montato reti metalliche a fare da tetto alle strade. Ciononostante, quasi nessuno resiste. Sto camminando in una città fantasma. In cerca della sede dello Yes Theatre. Lavorano qui. Li incontro. Mi dicono che l'occupazione, tra le conseguenze, estremizza l'opposizione. A farne le spese, le forze moderate, quelle laiche. Più si polarizza lo scontro, più le forze intransigenti prevalgono. Quando li incontro stanno lavorando a un adattamento di *Aspettando Godot*. Discutono per giorni su ogni singola battuta. Quelle che anche vagamente possono far pensare a dio le tagliano. O fanno così o avranno contro i loro stessi padri. Mi dicono: «ci vuole tempo, chi pensa che le cose possano cambiare in fretta, finisce sfiancato. Noi dobbiamo avere pazienza, procedere per gradi, da-

re il tempo alla società di metabolizzare i piccoli cambiamenti che, di spettacolo in spettacolo, cerchiamo di proporre». Stanno andando in tournée in tutto il mondo. Se solo lo volessero, potrebbero fare teatro ovunque. Invece restano qua. A pesare le battute. Gocce sulla pietra.

Il teatro sul camion

“Al harah” significa “il vicinato”. L'**Al Harah Theatre di Beit Jala** è uno dei gruppi con il maggior seguito di giovani. Marina Barham, fondatrice del gruppo, mi racconta: «Fu durante la seconda Intifada che tutto incominciò. Erano i mesi dell'assedio israeliano a Betlemme, i mesi in cui da Gilo, la colonia israeliana costruita di fronte alla nostra Beit Jala, ogni notte ci bombardavano a colpi di mortaio. Passavamo intere notti nei sotterranei delle case, cercando di intuire dal rumore delle esplosioni quali edifici potessero essere stati colpiti. Poi appena sorgeva il sole, uscivamo dai rifugi e correvamo a controllare. Tutto questo, ogni notte, per mesi. Una mattina il nostro teatro era stato colpito. Non era più sicuro farci entrare dei bambini. Per tre, quattro giorni non sapevamo cosa fare. Vagavamo in cerca di un altro luogo. Discutevamo. Litigavamo. Poi uno di noi ebbe un'idea. Un vecchio camion che suo zio non usava più. Trasformammo il cassone in palcoscenico, con quinte e tutto. Da quel giorno diventammo itineranti. Quando ci chiamavano, ci mettevamo in strada che era ancora notte, a causa dei *check point*, magari dovevamo cambiare una decina di strade diverse... ma almeno il vecchio camion, lui non ci ha mai tradito». Così partì l'avventura dell'Al Harah Theatre. Adesso hanno centinaia di allievi in tutta la Cisgiordania. Adesso molti dei bambini che durante l'Intifada parteciparono ai loro laboratori sono diventati membri stabili del gruppo. Adesso collaborano con artisti di tutto il mondo.

Io avrei dovuto essere uno di questi artisti. Per tanti anni ho fatto spettacoli con loro. E anche questa volta Marina mi aveva ingaggiato. Per il loro progetto più importante finanziato dall'Unione Europea. Mesi di interviste a donne divorziate, o vedove, o non sposate in tutta la Ci-

sggiordania. Un copione scritto a quattro mani con una drammaturga palestinese. E a novembre, dicembre 2013 l'ultima fase di prove: due mesi con tre attrici e un attore per poi debuttare a Betlemme a fine dicembre.

Si prova via Skype

Il 4 novembre atterro all'aeroporto di Tel Aviv insieme al mio scenografo e al mio videomaker. Al controllo passaporti ci presentiamo separati. Come tutti quelli abituati ad andare in Palestina, sappiamo benissimo che è meglio non dichiarare che si va nei territori occupati a lavorare, perchè fa parte della strategia di controllo israeliana dissuadere il più possibile gli occidentali dall'andarci. Fino a questa volta, dichiarando che sarei andato a fare il turista in Israele, sono sempre passato, ma questa volta c'è una complicazione. Quando la sicurezza israeliana vede sul mio passaporto il timbro iraniano (ci hanno recentemente invitato a un festival di teatro ad Hamadan, in Iran) si mette in allarme. Mi conducono in uno stanzino e mi interrogano dalle 8 di sera alle 8 del mattino dopo. Mi aprono il computer, il cellulare, il portafogli, i libri, viene fuori la mia corrispondenza con la drammaturga palestinese, viene fuori che in Cisgiordania ci sono stato un sacco di volte, che ho fatto spettacoli a partire dalle poesie di Mahmoud Darwish, che ho lavorato spesso con artisti palestinesi, che spesso li ho fatti venire in Italia. Risultato: sono persona sgradita al governo israeliano. In più, non ho il visto di lavoro per Israele. Per 5 anni non posso più mettere piede in Israele. Ma siccome le frontiere sono tutte in mano loro, neppure in Palestina. Mi scortano all'aereo. Solo in Italia mi ridaranno i documenti.

Guardo fuori dal finestrino quella striscia di terra farsi sempre più piccola. Penso a Edward Said, il grande intellettuale palestinese, quando spiegava come il colonialismo non passi soltanto attraverso il controllo militare ed economico ma anche attraverso il controllo della voce dei colonizzati e che, in quest'ottica, isolarne gli artisti e boicottarne le espressioni culturali faccia parte di una strategia molto coerente con tutto il resto. Penso a quella domenica in cui assistetti al primo musical recitato interamente da bambini palestinesi. Il successo fu tale che arrivavano da tutta la Palestina per vederlo. Ma questo per gli israeliani era un problema. Moltiplicarono i *check point* sulle strade che portavano al teatro. Tanto che gli spettatori, per lo più maestre con nidi di bambini al seguito, arrivavano con un'ora, due ore, tre ore di ritardo. A spettacolo finito. Ma quando gli attori bambini lo seppero, li vidi restare sul palco ad applausi finiti, riunirsi, consultarsi col direttore d'orchestra e poi decidere di rifare lo spettacolo. Finché il pubblico continuava ad arrivare. Quella domenica lo rifecero 5 volte di seguito. Penso ai richiedenti asilo, ai rifugiati, ai migranti con cui lavoro, per i quali è la norma venire interrogati per ore, ed è la norma, ingiusta e terribile, avere il cuore in gola per la paura di venire rispediti indietro. Penso a Giuliano, agli attori che sfidavano il coprifuoco per andare a fare una lezione di teatro, ai ragazzi che ho visto dipingere in un campo profughi una macchia bianca sul muro israeliano e poi proiettarci sopra dei film, penso a tutto questo e tutto questo sembra dirmi che non può finire qui.

Marina Barham e i suoi attori sono gente tosta che ha fatto teatro sotto le bombe, gente che

non ha certo paura delle sfide, così si dichiarano d'accordo a condurre le prove via Skype. Gabo e Fulvio installano una linea internet in sala prove e incominciamo a costruire le scenografie e a girare i video con me che li guido a distanza. Provare via Skype è molto complicato, la connessione va e viene, certe cose non le riesco a capire da dietro uno schermo, ho bisogno di provarle fisicamente io, o di avere davanti, in carne e ossa, gli attori e lo spazio. Così decido di coinvolgere la compagnia dei rifugiati che guido a Bologna. Ricreo la stessa scenografia e certi movimenti scenici li provo con i rifugiati e poi via Skype li propongo ai palestinesi. Poi come se non bastasse ci si mette la neve. Per una settimana Betlemme è sotto un metro di neve. Comunicazioni interrotte. Allora Marina capisce che affidandosi solo a Skype si rischia. Così ha l'idea di chiedere a un teatro di Amman, in Giordania, se ci ospitano per dieci giorni in cambio di alcune repliche dello spettacolo. Io, in Giordania, posso entrare. Anche i palestinesi, anche se c'è un ultimo brivido: uno degli attori è un siriano con la carta d'identità delle alture del Golan, e perciò rischia forte che gli israeliani gli concedano l'autorizzazione a uscire. L'ultimo giorno utile la ottiene. Il 21 dicembre ci abbracciamo in Giordania. Niente più schermi tra noi. 10 giorni di prove intense. E si debutta il 31 dicembre. *Shakespeare's Sisters*, spettacolo provato su Skype, alla faccia dei respingimenti. ★

In apertura, donne palestinesi assistono a una rappresentazione dell'Al Harah Theatre; in questa pagina, uno spettacolo nel deserto del Freedom Theatre e ragazzi durante un laboratorio dello Yes Theatre.



Miti e strane macchine, le storie Arrivano dal Mare!

Al festival romagnolo è protagonista la narrazione, tra workshop, spettacoli ed esperimenti, con artisti e operatori provenienti da tutta Italia.

di Mario Bianchi

È assai raro che un festival, superati i 35 anni, abbia il coraggio di rinnovarsi. Arrivano dal Mare! l'ha avuto. Nato a Cervia 38 anni fa, si è spostato nell'entroterra tra Gambettola, Gatteo, Longiano e Montiano, dove in questi ultimi tre anni, diretto da Stefano Giunchi e Sergio Diotti, ha cambiato letteralmente pelle, incentrandosi anno per anno sul teatro di figura e sulla narrazione, due forme teatrali che, vivendo nella tradizione, sono linfa vivificante dello stare in scena. Straordinarie anche le sedi dove a Gambettola, luogo principale del Festival, si svolgono gli spettacoli e le mostre: un teatro costruito all'interno del Comune e una fabbrica ristrutturata e trasformata in luogo di cultura. Al Festival siamo tornati dopo qualche anno e ne siamo stati letteralmente conquistati.

È stata la narrazione al centro di Arrivano dal Mare! 2014 soprattutto attraverso due progetti di assoluto interesse. Nel primo, il festival ha presentato tre importanti esperienze di workshop tenuti in tre diverse regioni italiane: in Romagna, a Casola, da **Sergio Diotti e Roberto Colombo** del Teatro del Drago; in Sicilia, con narratori provenienti da Brasile, Lituania e Grecia, a cura di **Alessio Di Modica** e a Torino, dove **Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti** hanno ideato *La Formazione del raccontatore*. Il secondo progetto è incentrato su una fiaba molto conosciuta, *La fola dell'uccello grifone, o dell'osso che canta*, curiosamente presente in tantissime versioni qui proposte col commento di studiosi. Abbiamo dunque ascoltato Fioravante Rea e Ciro Formisano nella versione campana, Marco Bertarini in quella norvegese, Alessandro Gigli in quella toscana, Sergio Diotti, Elisa e Barbara Linguerrì e Vanda Budini nelle versioni romagnole. Le storie, con le musiche dal vivo di Pepe Medri, erano commentate da Anna Anoniazzi, Luigi Berardi e Sergio Bonanzinga che ne ha presentate in video tre, raccolte direttamente sul campo, in Sicilia.

Molti gli esempi notevoli di narrazione che abbiamo visto e ascoltato a Gambettola e assai diversi tra loro. Tra tutti il più interessante ci è sembrato quello di **Alessio Di Modica**. Il narratore siciliano ha proposto miti e leggende nati



intorno all'Etna, che gli abitanti del luogo identificano con una vera e propria divinità. Di Modica costruisce uno spettacolo, attraverso tre racconti. Tra essi il bellissimo "cunto" dedicato a Polifemo che l'infelice amore per la ninfa Galatea rende dolce e umano. Molto efficace è anche la narrazione dell'eruzione del Vulcano dove la lava è un'orda di diavoli fermata alle porte delle case per merito di Sant'Agata. Di Modica qui riproduce perfettamente con le parole il ritmo del magma diabolico che ribolle e che, piano piano, si acquieta per merito del sacro velo. Due le metodologie "altre" di narrazione che abbiamo sperimentato a Gambettola. In *MTI.2 Macchine per il teatro incoscienti*, **Lui Angelini e Paola Serafini** raccontano tutte le suggestioni che risuonano nell'*Orlando Furioso* ariostesco, utilizzando tre macchine da tavolo. A ogni macchina due spettatori, uno è l'animatore che, seguendo le indicazioni in cuffia, muove oggetti apparentemente non significanti come una moto in miniatura; in questo modo, inconscio di quello che racconta, produce una storia per uno spettatore, anch'esso munito di cuffie, ispirata alle mitiche avventure di Orlando. In altro modo **Carlo Infante** conduce, in una performance itinerante, un manipolo di curiosi at-

traverso il paese, intervistandone le figure più rappresentative, per restituire attraverso le loro memorie e il loro vissuto l'anima stessa della comunità.

Molto diverse tra loro, ma nel contempo intriganti, le due narrazioni del Teatro Invito di Lecco: nella prima **Valerio Maffioletti** (testo e regia di Luca Radaelli) riporta in luce il personaggio de *L'uomo Selvatico*, nella seconda **Luca Radaelli** compie un proprio commosso omaggio a Eluana Englaro inscenando una vera e propria veglia. Difficile dare conto di tutto quello che abbiamo visto e rivisto ad Arrivano dal Mare! ma vogliamo citare almeno anche le presentazioni di libri, tra cui il nuovo di Eraldo Baldini *Nevicava sangue*, gli spettacoli di **Irene Vecchia** e **Masimiliano Venturi** premiati nell'ambito del Progetto Cantiere al Festival Incanti, gli spettacoli calabresi di **Gallo e Aiello** (*Spazzolino e la città pattumiera*), quelli di **Vladimiro Strinati** (*Due burattini e un bebé*), il bus teatro di **Girovago e Rondella** e la bellissima mostra di **Mauro Foli** *Facce da Burattinaio*, con oltre 200 ritratti di teatranti di figura in compagnia dei loro "attrezzi" da lavoro. ★

Irene Vecchia con Pulcinella (foto: G. Cossu).



Premio Hystrio alla Vocazione - Bando di concorso 2014

Quest'anno c'è un'importante **novità** per gli attori under 30. **Cambiano le modalità d'iscrizione** al Premio alla Vocazione. **Dato il costante successo** che nelle ultime edizioni ha visto un numero sempre crescente di partecipanti, abbiamo pensato per la prossima edizione di **modificare la fase di selezione**, allo scopo di arrivare alle giornate finali con un gruppo più ristretto di candidati. In questo modo la giuria avrà a disposizione più tempo e quindi maggiori elementi per valutare le prove di ciascun partecipante.

Le **modalità d'iscrizione**, pertanto, prevedono una prima fase di selezione, alla quale parteciperanno tutti i candidati, sia in possesso di un diploma presso le scuole riconosciute, sia autodidatti o comunque sprovvisti di un diploma. Questa fase avrà luogo a maggio, in due sedi, a **Milano** e a **Roma**, per facilitare la possibilità di partecipare da tutta Italia.

La **scadenza per l'iscrizione** sarà quindi unica per tutti i candidati ed è fissata al **15 aprile 2014**. Non dimenticatelo!

Coloro che supereranno questa prima fase, avranno accesso alla **finale**, che si terrà a **Milano** nei giorni **19-20-21 giugno 2014**.

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto alla ventiquattresima edizione, si svolgerà il 19-20-21 giugno 2014 a Milano. Il Premio è destinato a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1984): 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). Il concorso sarà in due fasi: **1) una selezione** (a Milano e a Roma), a cui dovranno partecipare tutti i candidati iscritti, scegliendo una delle due sedi indicate; **2) una finale a Milano**, a cui hanno accesso coloro che hanno superato la selezione.

IL BANDO PER LA SELEZIONE (dall'8 al 10 maggio a Roma, dal 27 al 30 maggio a Milano)

Le selezioni avranno luogo, nella prima metà di maggio, a Milano e a Roma. 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 15 aprile 2014**.

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 (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria, che trovate sul nostro sito) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. 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** è la sottoscrizione di un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio* (euro 35)** 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 IT6620760101600000040692204. 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.

**DA HYSTRIO UN
DONO ESCLUSIVO
A TUTTI I SUOI
LETTORI**

LIBRIVIVI

HY

William Shakespeare's

Romeo & Giulietta



UN'OPERA ▾ LIBRIVIVI INTERPRETATA
DALLE VOCI ITALIANE DELLE STAR DI
HOLLYWOOD.

Hystrio, che da anni si impegna nella divulgazione della cultura teatrale nazionale e internazionale, in collaborazione con LibriVivi, ti regala *Romeo e Giulietta* in formato Audio Cinema.

I LibriVivi sono audiolibri di nuova generazione che propongono i capolavori della letteratura **come veri e propri film da ascoltare** con narrazioni, dialoghi, atmosfere, musiche, suoni e

un cast d'eccezione composto dalle voci italiane delle star di Hollywood che interpretano il meglio della letteratura, della poesia e del teatro.

Riconoscerete le inimitabili voci italiane di stelle come Anthony Hopkins, Robin Williams, Richard Gere, Michelle Pfeiffer, Natalie Portman, Scarlett Johansson, Bruce Willis, Emma Thompson, e molti, molti altri...

▾ **Ricevere il regalo è semplice:**

Vai su www.librivivi.com/hystrio inserisci il codice regalo **HYLV15** e premi il tasto **conferma** per scaricare l'audiolibro *Romeo e Giulietta* in formato mp3 + eBook ad alta qualità.



Per scoprire il mondo LibriVivi visita www.librivivi.com

G(L)OSSIP

Galileo Galivoi e Cecil Buonarroto De Mille:
Merda d'Artista o Artisti di M***a?

di Fabrizio Sebastian Caleffi



«...se siamo nella merda, meglio quella di Manzoni»: così si chiudeva lo scorso G(l)ossip, come ben ricordano i miei 25 milioni di lettori. Si alludeva, naturalmente, al Piero Manzoni, genio eponimo di un certo modo di far arte, dove la bellezza sia un concetto “a prescindere”. Con il 2014, in clima Academy Award to the best foreign film... the winner is *La Grande Bellezza*, Italia, è giocoforza ripartire dalla Merda d'Artista. Che il tarocco della Dolce Vita romana peschi a piene mani nella marana escrementizia del *milieu* capitolino è indubbio, che sia “d'artista” quanto meno discutibile. Fellini sta a Sorrentino come Sorrento sta a Sharm el Sheik. *L'artish* (termine vagamente traducibile con artiscoide) pattina anche su palcoscenici dove la polvere non è più di stelle, ma troppo spesso di stalle. *La Merda* teatrale di Ceresoli, trionfo skatologico o escatologico a Edimburgo e *long seller show* potrebbe essere un esempio di tale tendenza. Ma anche i Monologhi del C*xxo della Signorina Casanova e della Baby Gang (*Madamina, il catalogo è questo*). «Arte e merda sono la stessa cosa. E c'è sempre qualcuno che riesce a venderla, sia l'una che l'altra» dice il fantartista Jerry Kho, figlio del major avatar di NYC nel romanzo *Niente di vero tranne gli occhi* di Giorgio Faletti.

E così, a fronte della Merda, s'appalesa la M***e. La crisi trasversale insidia il mercato passando per la forma. Nel mercato d'arte è in corso un'offensiva neofigurativa e neoinformale da contrapporre all'area comportamentale-pop-performantica che discende dalla “strana coppia” Picasso/Duchamp. Sul piano della rappresentazione teatrale, l'analogo dualismo poggia su due colonne portanti di 450 anni fa: il Galileo che disvela la menzogna tolemaica, ma soccombe al conformismo censorio e il kolossal Michelangelo alle prese con la committenza produttiva hollyvatikana. A cui corrisponde il Galilei brechtiano, ridotto a Galivoi (come lo avrebbe voluto ribattezzare il fascismo staraciano all'abolizione del Lei) del totalitarismo del traballante regime

Urss (Unione Razionalista Senza Sensualità), fronteggiato dal sensualismo sensazionalistico del teatro dei corpi. La divisione culturale è utilizzata da quello che un tempo, al tempo del rinnovamento, si chiama il Sistema per continuare a imperare sulle sue stesse rovine. Meglio ripartire, se qualcuno ha voglia di ripartire, da Rolf Hochhuth e dal suo Vicario, Cappella Sistina della scena negli anni Sessanta del secolo scorso.

Leggete dunque, ragazze e ragazzi che v'apprestate a scrivere per il teatro, magari concorrendo al nostro Scritture di Scena, *Der Stellvertreter* in originale o nella bella traduzione di Ippolito Pizzetti. Eppoi guardatevi intorno: l'attualità pullula di personaggi da gran teatro (pensate un po' ai due Papi a Roma, Stan Joseph e Oliver Frankie danzanti un ambiguo *slow in* un non meno ambiguo *show*). E annusate, annusate: con il Naso di Gogol e il Naso del Cyrano, cercate Tartufi di Molière nel sottobosco del governo Renzi. *Pecunia non olet, sed vita et ars olent*. Io son diventato scrittore grazie all'odore della carta stampata percepito in una biblioteca privata in via Silvio Pellico, commediografo sulla scia di profumo lasciata da Gianni Santuccio in gogoliano cappotto cammello, la cui memorabile eleganza non ha niente a che fare con le giacche gialle alla Servillo, che attraversava Piazza di Spagna, pittore per l'odor di trementina nello studio di mio padre. Fatevi sommelier del presente! Meglio artisti di merda che artisti di morte! Cioè: meglio il trash che la morte (in)civile della connivenza compiaciuta con il malcostume mezzo gaudio. Scoprite, grazie al centenario in corso, la balia perfetta che dal suo bosco di latte distilla whisky per allattarvi, allettando i vostri sensi e annegando ogni senso di colpa: il suo nome è Dylan Thomas, il suo cognome Poesia. Torna a Surriento, Italia, “vide amare quant'è bello, spira tantu sentimento”, torna a Surriento, nun te fermà a Surrentino.



Negli anni Novanta alcuni giovani autori promossero un cambiamento significativo nella drammaturgia britannica. Sarah Kane, Philip Ridley, Martin Crimp, Mark Ravenhill, e molti altri, sostituirono i dialoghi "educati" e il gelido *understatement* tipicamente *british*, con grida e violenza, situazioni estreme e feroci. Etichettato come *in-yer-face*, questo teatro trovò casa su alcuni palcoscenici, in *primis* quello del Royal Court, con nuovi drammaturghi, decisi a raccontare le crisi e i traumi della società nata a cavallo del secondo millennio. Che cosa resta di quell'esperienza?

Anni '90, la rabbia giovane che incendiò la *cool Britannia*

Lo studioso Aleks Sierz, primo teorico del teatro *in-yer-face*, rievoca le origini e illustra gli sviluppi e le derive di una drammaturgia che, insofferente a perbenismo ed equilibrio, decise di sbattere letteralmente in faccia agli spettatori il degrado sociale prodotto dalla violenza economica.

di Giulia Morelli e Aleks Sierz



Il tramonto dell'era tatcheriana, che coincide dal punto di vista teatrale con una crisi creativa e produttiva tanto profonda da ridurre la secolare tradizione scenica insulare a puro bene di consumo, fu salutato dall'esplosione violenta di una nuova drammaturgia, praticata da giovanissimi autori semisconosciuti, che recuperarono la sanguignità del Bardo e dei giacomiani (Webster e Ford *in primis*), incastonata in una contemporaneità senza speranza, per scardinare alla radice l'universo del dicibile e del rappresentabile. La nuova ondata di giovani *playwrights*, destinati di lì a poco a entrare nella storia del teatro con la loro cruda denuncia di un sistema sociale dominato dalla violenza economica, fu inquadra-

ta e sistematizzata per la prima volta in un orizzonte di temi e stilemi espressivi sotto il nome di teatro *in-yer-face* (nella tua faccia, ndr) da Aleks Sierz, ricercatore presso il Rose Bruford College di Londra, giornalista, critico teatrale e conduttore radiofonico, autore di innumerevoli pubblicazioni dedicate alla scena inglese contemporanea. Sierz, con pronta lungimiranza, categorizzò la generazione di nuovi arrabbiati nel volume capitale per l'interpretazione del fenomeno, *In-yer-face Theatre. British Drama Today* (Faber, 2001). Lo studioso, con il suo saggio augurale di un nuovo corso di studi sulla scena contemporanea inglese, rilevò la qualità sfacciata e provocatoria di un teatro antirealistico, aggressivo, sconvolgente che riportava la

rappresentazione alla matrice rituale originaria. Nel ricorso a un linguaggio osceno, a immagini di sconcertante aberrazione e a temi tabù (disabilità, stupro, incesto, tossicodipendenza, guerra, ecc.) lo studioso individua il "palinsesto" di orrori che i nuovi autori, quasi tutti under 30 al momento del debutto, portarono in scena per risvegliare una società intorpidita dal consumismo e dall'indifferenza, suscitando non poco scalpore. Il merito di Sierz fu indubbiamente quello di aver colto prima di chiunque altro la nuova tendenza della scena contemporanea e di averne tracciato un acuto profilo, arrivando a formulare un vero e proprio canone, in cui spiccano le figure e le opere di Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin Crimp e Philip Ridley.

Con Sierz ripercorreremo le tappe fondative dell'*in-yer-face*, esaminandone i significati e la problematica eredità, sovente oggetto di manierate mistificazioni, ricaduta sulla generazione successiva di drammaturghi, in Inghilterra e in Europa.

Sierz, lei è stato il primo a utilizzare la formula, poi divenuta canonica, *in-yer-face* per descrivere e categorizzare la drammaturgia inglese degli anni '90. A cosa si deve questa scelta e perché?

Dalla pubblicazione del mio primo libro, *In-yer-face Theatre*, nel 2001, si è ritenuto che il conio della frase «in-yer-face» fosse opera mia. Questo non è vero. Nonostante io sia certamente stato il primo a descrivere, celebrare e teorizzare questa nuova forma di drammaturgia, emersa in modo decisivo negli anni '90, non ho però inventato l'espressione; infatti, ho più volte puntualizzato che la mia scelta dell'etichetta *in-yer-face* – in opposizione a quelle di *New Brutalism* o *Neo-Jacobean* – per descrivere questo stile di drammaturgia avanguardista fu dettata proprio dal fatto che l'espressione fosse già in uso. Non la imposi dall'alto ma la estrassi dall'uso comune. Dal basso, come si dice. Dunque, quando la frase «in-yer-face» venne utilizzata per la prima volta e da chi? Nello specifico, la frase deriva dall'espressione «in-yer-face», spesso utilizzata come aggettivo o esclamazione nella cultura popolare degli anni '90, a volte nella forma ingentilita di «in-your-face». Tutti i maggiori vocabolari inglesi definiscono l'espressione come qualcosa di «sfacciatamente aggressivo o provocante, impossibile da ignorare o evitare». Essa implica quindi l'essere forzati a vedere qualcosa da vicino, in primo piano, con un'invasione del proprio spazio personale. In breve, descrive perfettamente il tipo di teatro che mette il pubblico in questa situazione. Quanto al teatro *in-yer-face*, la mia ricerca dimostra che l'uso dell'espressione iniziò con l'utilizzo occasionale della frase da parte di alcuni critici negli anni '90 e venne trasformato poi in una parola d'ordine da Anthony Neilson, fino a maturare in un'opportunità editoriale per me. La ragione principale per cui ho scritto dei gio-

Per saperne di più

Libri

- Alan Bennett, *Gli studenti di storia*, trad. it. di Mariagrazia Cini, Milano, Adelphi, 2012.
- Alan Bennett, *La cerimonia del massaggio*, trad. it. di Giulia Arborio Mella e Marco Rossori, Milano, Adelphi, 2001.
- Alan Bennett, *Nudi e crudi*, trad. it. di Giulia Arborio Mella e Claudia Valeria Letizia, Milano, Adelphi, 2001.
- Paolo Bertinetti, *Il teatro inglese*, Einaudi, Torino, 2013.
- Martin Crimp, *Oggetti da interpretare. Il teatro di Martin Crimp nelle messe in scena di Accademia degli Artefatti*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006.
- Martin Crimp, *The Country*, trad. it. di Alessandra Serra, Brescia, Teatro Stabile, 2001.
- Claire Dowie, *Teatro*, Roma, Gremese, 2000.
- Sarah Kane, *Tutto il teatro*, a cura di Luca Scarlini, trad. it. di Barbara Nativi, Torino, Einaudi, 2000.
- Martin McDonagh, *Occidente solitario*, trad. it. di Luca Scarlini, Roma, Arcadia & Ricono, 2011.
- Sharman McDonald, *After Juliet*, trad. it. di Luca Scarlini e Barbara Nativi, Roma, Adn Kronos Libri, 1999.
- Chris Megson, *Sarah Kane*, Londra, Routledge, 2010.
- Dimitri Milopoulos, *Teatro scozzese*, Milano, Ubulibri, 2007.
- Rani Moorthy, *Una manciata di henné*, Milano, Ledizioni, 2013.
- Barbara Nativi e Luca Scarlini (a cura di), *Nuovo teatro inglese*, Milano, Ubulibri, 1997.
- Barbara Nativi e Rodolfo Di Giammarco (a cura di), *Intercity Connections*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2004.
- Mark Ravenhill, *Bagaglio a mano o l'importanza di essere qualcuno*, trad. it. di Ferdinando Bruni, Milano, Scriba Studio Edizioni, 2000.
- Mark Ravenhill, *Spara/Trova il tesoro/Ripeti*, trad. it. di Luca Scarlini e Pieraldo Girotto, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.
- Dan Rebellato, *Modern British Playwriting 2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations*, Londra, Methuen Drama, 2013.
- Philip Ridley, *Narciso Forbice. Mi metto alla prova*, trad. it. di Luca Scarlini, Perugia, Edizioni Corsare, 2008.
- Philip Ridley, *Sparkleshark*, trad. it. di Luca Scarlini e Barbara Nativi, Roma, Adn Kronos Libri, 1998.
- Graham Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane e il teatro degli estremi*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.
- Aleks Sierz, *In-yer-face theatre. Teatro britannico contemporaneo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006.
- Aleks Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, Londra, Methuen Drama, 2006.
- Timberlake Wertenbaker, *Teatro: Dopo Darwin, Testimone credibile, Le leggi del moto*, a cura di Maria Vittoria Tessitore e Paola Bono, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.

Siti

Gran Bretagna

- www.nationaltheatre.org.uk: sito ufficiale della massima istituzione teatrale britannica.
- www.nationaltheatrescotland.com: sito del teatro nazionale scozzese.
- www.royalcourttheatre.com, www.bushtheatre.co.uk, www.sohotheatre.com: sono i siti dei teatri londinesi che della ricerca e valorizzazione della nuova drammaturgia hanno fatto la loro missione. Sui loro palcoscenici hanno debuttato la maggior parte dei drammaturghi degli ultimi vent'anni. Il Royal Court in particolare è avvezzo alla pratica del *writer-in-residence*.
- www.traverse.co.uk: sito della storica sala di Edimburgo, fondamentale nella storia recente della drammaturgia britannica.
- www.edfringe.com: sito del festival teatrale più ricco e vario del mondo, il Fringe di Edimburgo.
- www.inyerface-theatre.com: sito creato da Aleks Sierz, che ripercorre le tappe fondamentali del movimento, completo di biografie degli autori e delle cronologie delle messe in scena, dagli anni '90 a oggi.
- postcardsgods.blogspot.it: blog del critico teatrale Andrew Haydon.

Italia

- www.artefatti.org, www.elfo.org, www.teatrodelalimonaia.it, www.teatrostabilegenova.it: sono i siti delle compagnie e dei teatri che maggiormente si sono occupati di drammaturgia inglese contemporanea mettendone in scena diversi autori, tra cui Sarah Kane, Martin Crimp, Mark Ravenhill, Jez Butterworth e Tim Crouch.

vani drammaturghi degli anni '90 è dovuta al fatto che fossi sfinito da libri sul "teatro contemporaneo" che erano in realtà su un teatro già vecchio di 30 o 40 anni. Volevo scrivere sul teatro elettrizzante e sensazionale che mi esaltava e che era il teatro del presente.

Quali sono i temi – contenutistici e stilistici – che hanno caratterizzato la temperie *in-yer-face*?

Diversamente da definizioni come *New Brutalism*, quella di teatro *in-yer-face* non descrive solo il contenuto dei testi ma anche la relazione tra l'autore e il pubblico o, più nello specifico, la relazione tra la scena e il pubblico. Per questo, suggerisce molte più implicazioni rispetto a una semplice descrizione contenutistica: le idee teoriche sul teatro esperienziale (un concetto cruciale per comprendere la forza del teatro anni '90), la questione di cosa sia tabù, la nozione di cosa sia la provocazione teatrale. E ciò non significa porre l'attenzione solo sull'emotività del testo, ma anche sui modi in cui essa trova un'appropriata espressività teatrale. Linguaggio volgare, sesso esplicito e violenza sono meri sintomi, ciò che è essenzialmente e irriducibilmente *in-yer-face* sono le emozioni dei personaggi. In altre parole, quest'espressione suggerisce la peculiarità dell'esperienza dell'andare a teatro: la sensazione che il proprio spazio personale venga minacciato, un senso di violazione dell'intimità che alcune forme di

dramma estremo producono sul pubblico. L'idea del teatro *in-yer-face* è anche, almeno secondo me, profondamente politica. Il nome enfatizza il senso di rottura, di frattura radicale col passato e accentua ciò che c'era di nuovo e innovativo nelle voci dei drammaturghi che si levavano per la prima volta negli anni '90. Al suo meglio, il ruolo del teatro *in-yer-face* era quello di usare lo shock per risvegliare una risposta morale nel pubblico: l'obiettivo era quello di aiutare la società a cambiare. Questo nome non suggerisce quindi solo un approccio aggressivo ma implica l'esistenza di un'avanguardia. Nonostante molti critici abbiano annunciato la morte dell'avanguardia in più occasioni negli ultimi cinquant'anni, in teatro questa è riemersa prendendo una forma classica, di innovazione, scandalo e resistenza. Infine, questo nome risuona pienamente con lo spirito degli anni '90. In termini formali, il teatro *in-yer-face* si adatta idealmente a piccoli teatri-studio per spettacoli dalla durata di circa 90 minuti, senza intervallo. Il teatro *in-yer-face* turba il pubblico con l'estremismo del suo linguaggio e delle sue immagini, lo spiazzava con la sua franchezza emozionale e lo disturbava mettendo acutamente in discussione le norme morali. Non solo riassume lo spirito dei tempi, ma lo critica pure. Molti testi e spettacoli *in-yer-face* non hanno interesse a mostrare gli eventi in modo distaccato, permettendo al pubblico di specularne; sono invece esperienziali, vogliono che gli spettatori sentano le emozioni estreme

mostrate sul palco. Il teatro *in-yer-face* è teatro esperienziale.

Ripercorrendo lo svolgersi della tradizione anni '90, quali sono gli autori e i testi fondativi?

La data più importante della drammaturgia britannica degli anni '90 è il 2 gennaio 1991, quando *The Pitchfork Disney (Il Killer Disney)* di Philip Ridley andò in scena al Bush Theatre di Londra. L'originalità ammirevole dell'opera, che ebbe enorme influenza, fu come un segnale dal futuro: indicava la provocazione, la fantasia e l'estremismo come le vie da percorrere. Il teatro inteso come giornalismo, come discussione equilibrata o piacevole intrattenimento erano da buttare nella spazzatura della Storia. I nuovi stile e forma del teatro *in-yer-face* furono stabiliti da Anthony Neilson, con testi quali *Normal* (1991) e *Penetrator* (1993). Poi vi fu Sarah Kane con *Blasted (Dannati)* (1995) e una breve ma brillantissima carriera che terminò col suicidio nel 1999. Poco dopo seguirono Jez Butterworth con *Mojo* (1995) e Mark Ravenhill con *Shopping and Fucking* (1996) e la tendenza fu così consolidata.

Quali sono altri autori, testi e passaggi significativi?

Gli autori più importanti sono stati i tre grandi di cui parlo nel mio libro, *In-yer-face Theatre*: Anthony Neilson, Sarah Kane e Mark Ravenhill. Oltre alle opere già citate, *The Censor (Il Censore)* (1997) di Anthony Neilson, *Cleansed (Purificare)* (1997) di Sarah Kane e *Some Explicit Polaroids (Polaroid molto esplicite)* (1999) di Mark Ravenhill sono ormai classici contemporanei. Ugualmente importante fu Philip Ridley, specialmente per le sue opere *The Fastest Clock in the Universe* (1992) e *Ghost from a Perfect Place* (1994). La Generazione X dei nuovi autori comprende anche Martin McDonagh, Patrick Marber, Rebecca Prichard, Judy Upton e Che Walker. La trasposizione scenica del romanzo di Irvine Welsh *Trainspotting* (1994) esercitò grande influenza su autori nordamericani come Brad Fraser, Tracy Letts e Phyllis Nagy, che aggiunsero le proprie voci a questa nuova sensibilità. Allo stesso modo, alcuni autori di colore e asiatici come Roy Williams e Tanika Gupta seppero allontanarsi da una scrittura incentrata sulla loro eredità etnica per creare potenti racconti sull'esperienza urbana contemporanea.

Sarah Kane (1971-1999)



La travagliata esistenza di Sarah Kane, segnata dalla depressione e da un'estenuante lotta contro il dolore che la condusse al suicidio a soli 28 anni, ha troppo spesso viziato l'approccio critico al *corpus* esiguo ma assai significativo della sua opera, riletta *ex post* come lungo preannuncio d'un tragico epilogo. Kane fu invece autrice di grande potenza, intenso lirismo e infaticabile sperimentalismo, nel linguaggio, nella struttura e nella concezione delle *pièces* che produsse. Dopo una formazione teatrale e drammaturgica a Birmingham, debutta nel 1995 a soli 23 anni al Royal Court Upstairs con il controverso *Blasted* - gioco al massacro di una coppia disfunzionale in una stanza d'hotel che diventa teatro di guerra. Fu subito scandalo: fioccarono le stroncature ma trionfarono gli elogi (Bond le dedicherà un pezzo su *The Guardian*, *A Blast to Our Smug Theatre*). Segue il cortometraggio *Skin* (1995), la rilettura senecchiana in chiave pop di *Phaedra's Love* (Gate Theatre, 1996), di cui è anche regista, e *Cleansed* (Royal Court Downstairs, 1997), esplorazione d'ispirazione barthesiana delle dinamiche amorose nel sistema concentrazionario, che prelude alla svolta lirica dei successivi capolavori *Crave* (Traverse Theatre, 1998) e *4.48 Psychosis* (Royal Court, 1999), indagini disperate e onestissime sull'universo del desiderio - e della sua mancanza -, della malattia e della sofferenza, affrontate con acuta lucidità e con un afflato poetico di estrema suggestione e forza.



Guardando alla tradizione teatrale inglese, quali sono stati gli autori “classici”, anche contemporanei, che più hanno influenzato questa nuova scrittura?

Tutti i giovani drammaturghi confessano di amare Shakespeare, ma è raro scorgere tracce del Bardo nelle loro opere: un'eccezione è *Cleansed* di Sarah Kane, che presenta alcuni rimandi a *La dodicesima notte*. Tutti i nuovi drammaturghi ammirano Beckett ma la maggior parte non permette che la sua influenza si riveli, se non nei lavori aurorali: le prime opere di Martin Crimp sono tutte beckettiane. Tutti i giovani drammaturghi subiscono l'influenza di Pinter e Mamet: nelle opere di Jez Butterworth si sentono i ritmi pinteriani; in quelle di Joe Penhall si distingue chiaramente il dialogo di Mamet. Analogamente, Caryl Churchill esercitò l'influenza maggiore sulla forma di teatro utilizzata dai giovani autori anni '90: la sua immaginazione agile e selvaggia liberò la maggioranza di loro dai vincoli del *well-made play*. Allo stesso modo il lavoro di Martin Crimp, in particolare nel suo determinante *Attempts on Her Life* (*Attentati alla vita di lei*, 1997), fu di grande ispirazione: dimostrò che il teatro può essere qualsiasi cosa si voglia. Il lin-

guaggio drammatico di Edward Bond fu, ed è ancora, molto influente e potente. Il suo *Saved* (*Salvato*, 1965) è un'opera chiave. Anche Jim Cartwright fu esemplare. Infine, i primi lavori degli autori dell'ondata del teatro alternativo degli anni '70 come Howard Barker e il primo Howard Brenton, assieme a Steve Berkoff, ebbero un profondo, anche se meno individuabile, effetto sugli autori anni '90.

Data la giovane età degli autori *in-her-face*, quasi tutti under 30 al momento dell'esordio e della prima fortuna, qual è stato il ruolo dei direttori artistici e dei teatri inglesi nella decisione di investire sulla nuova scrittura e sulla diffusione del fenomeno?

Il ruolo dei direttori artistici è stato cruciale nello sviluppo di nuove produzioni negli anni '90. Furono i primi fautori della tendenza a realizzare testi e spettacoli nuovi e coraggiosi. Al Traverse Theatre di Edimburgo, Ian Brown fu il pioniere sia di una forma provocatoria di teatro internazionale sia del teatro *queer*. A Londra l'anticonformista Dominic Dromgoole diede spazio al Bush Theatre ad autori – come Philip Ridley – esclusi da altri luoghi perché troppo innovativi e destabilizzanti. Più marcatamente, Stephen Daldry al Royal Court (il baluardo delle nuove scritture di scena inglesi) promosse attivamente le opere di giovani e sconosciuti autori sia nello spazio studio Upstairs sia nella sala principale. Daldry divenne il principale promotore del nuovo teatro. Dovunque lui andava, gli altri – come il regista di Mark Ravenhill, Max Stafford-Clark – lo seguivano. Il ruolo vitale di questi direttori artistici illustra come sia importante l'azione degli individui nello sviluppo della cultura.

Quali furono le reazioni del pubblico e della stampa quando le prime opere *in-her-face* apparvero sulla scena inglese?

Il momento chiave fu la prima di *Blasted*, il debutto di Sarah Kane allo studio Upstairs del Royal Court, nel gennaio 1995. Crudo nello stile, raccapricciante nei contenuti e sperimentale nella forma, *Blasted* ricevette alcune delle più ostili recensioni del decennio, con un attacco del *Daily Mail* intitolato *This disgusting feast of filth* (*Questo disgustoso festino di oscenità*). Certo, quando escono recensioni come questa, tutti poi vogliono vedere lo spettacolo,

per cui la peggiore recensione del decennio aiutò molto a quotare la *pièce*. A causa delle esplicite scene d'orrore – che includevano atti sessuali, cannibalismo e violenza – molti critici non riuscirono a comprendere che a essere davvero inquietante era la struttura radicale dell'opera, in cui una prima scena ambienta-

Martin Crimp (1956)

Pur rientrando a pieno titolo, con il fondamentale *Attempts on Her Life* (1997), tra gli autori *in-her-face* che rivoluzionarono la scena inglese anni '90, Martin Crimp, che da sempre ha rifiutato quest'etichetta tassonomica, è un esponente anomalo della “corrente”: più vecchio di quasi quindici anni rispetto ai sodali, debutta a inizio anni '80 e conduce un'esistenza teatrale più appartata, alternando all'attività di drammaturgo quella di traduttore (particolarmente di Genet, Koltès, Ionesco, Marivaux). Crimp è sicuramente più pacato nello stile, ma ugualmente inquietante rispetto ai più giovani “colleghi”: *Attempts on Her Life* riporta l'alternarsi di voci contrastanti, registrate sulla segreteria telefonica dell'ambigua e assente protagonista, che tracciano ritratti stridenti e opposti della donna, che, nell'epoca dei consumi di massa, non è altro che un prodotto della fantasia e del desiderio altrui. Crimp costruisce con sapienza atmosfere tette e sospese, dove la sgradevole sensazione che qualcosa di irreparabilmente orribile sia nell'aria senza mai materializzarsi aleggia costantemente, soprattutto per mezzo del linguaggio, elusivo, talvolta incoerente, con cui restituisce situazioni e toni che molto rimandano a Koltès. Di Crimp sono anche *The Country* (2000), *Face to the Wall* (2002), *Cruel and Tender* (2004), *The City* (2008) e *In the Republic of Happiness* (2012).





ta in una stanza d'hotel a Leeds improvvisamente deflagrava in una zona di guerra carica di reminiscenze del conflitto nella ex Jugoslavia, nonostante la Bosnia non venisse mai menzionata. Ormai *Blasted* è riconosciuta come un'opera fondante della storia recente del teatro inglese e a metà degli anni '90 venne vista come un importante atto di rafforzamento di questa nuova drammaturgia. L'impatto e la notorietà dell'opera aiutarono a portare all'attenzione del pubblico più giovane un gruppo emergente di giovani drammaturghi, i cui lavori condividevano la medesima sensibilità *in-yer-face*. La notorietà di *Blasted* servì a rinvigorire il teatro e, nell'era dei mass media, dimostrò che un'opera messa in scena in un piccolo teatro-studio per un pubblico di non più di cento persone, pur nella sua breve durata, po-

teva destabilizzare le sensibilità e diventare un caso di portata nazionale. Inoltre, *Blasted* fornì un raro esempio di quanto l'aberrazione, attraverso l'arma dello scandalo, potesse improvvisamente trovarsi a occupare un posto di spicco nella cultura generalista, seppur per un breve periodo. Simile disputa coinvolse anche i lavori di Anthony Neilson, Mark Ravenhill, Philip Ridley e Martin McDonagh.

Come la generazione degli anni '90 ha influenzato i drammaturghi 2.0? Qual è stata l'eredità formale e tematica che gli autori successivi hanno portato avanti e quali invece sono gli elementi che rimarkano discontinuità e cambiamento?

Nel 1999, quando Sarah Kane si suicidò, fu chiaro che la prima, bollente fase del teatro

in-yer-face si era conclusa. Il genere divenne sempre più manierato e ridicolo: l'esempio peggiore fu *You'd Have Had Your Hole* di Irvine Welsh. Alla fine degli anni '90 un successo del West End di Conor McPherson, *The Weir*, mostrò che il pubblico preferiva ormai un teatro più leggero, allusivo, sonoro. Ancora, negli anni Duemila, Anthony Neilson e Mark Ravenhill hanno continuato l'esplorazione delle forme del teatro *in-yer-face*, mentre nuovi autori come Dennis Kelly, Debbie Tucker Green e Simon Stephens hanno fatto uso di elementi estratti da quella sensibilità. Naturalmente, comunque, la maggior parte dei giovani drammaturghi reagì contro gli autori anni '90, scrivendo deliberatamente opere che si opponevano nel tono e nella forma a quelle di Sarah Kane, per fare solo un esempio. Nella scrittura di scena inglese di oggi convergono molte sensibilità e forme diverse, tutte coesistenti in radicale tensione le une con le altre: il teatro *in-yer-face* è semplicemente uno degli stili della tavolozza drammatica che un autore ha a disposizione.

Quali sono le "responsabilità" di questi autori nella tendenza di certo teatro continentale ad appropriarsi spesso arbitrariamente della provocazione come maniera e non come autentica forma che veicoli significati ulteriori?

La responsabilità degli artisti, compresi i drammaturghi, è di sviluppare la loro arte, per dire ciò che vogliono dire nel modo più adatto a dirlo. Dall'esplosione del teatro *in-yer-face* negli anni '90, l'idea di provocazione – essa stessa un aspetto del modernismo, riconducibile alla fine del XIX secolo – è resuscitata nel teatro inglese. Dal momento che i drammaturghi non sono insegnanti, preti o assistenti sociali, perché dovrebbero comportarsi responsabilmente? Lasciamo la responsabilità ai moralisti e alle suore. Si fottano (sic!, ndr). Come disse Sarah Kane: «Non mi sento responsabile verso il pubblico o le altre donne. Quello che faccio sempre quando scrivo è pensare: in che modo quest'opera mi tocca? Se si è molto specifici in ciò che si tenta di realizzare, e questo ci tocca, allora può avere effetto anche su altre persone. Da una parte, se hai in testa un gruppo di persone a cui rivolgerti e pensi: "Voglio toccare 11 milioni di persone

Mark Ravenhill (1966)

Autore di culto del teatro *in-yer-face*, Ravenhill compie studi teatrali a Bristol e ha un primo approccio come autore con *Fist* (1995). Nel 1996 debutta con l'ormai leggendario *Shopping and Fucking* al Royal Court Upstairs, co-prodotto dalla compagnia Out of Joint. Il degradante affresco cartoonistico, popolato da *junkies* pronti a vendersi come merce per una dose, diventa immediatamente un classico. Quell'anno Ravenhill è nominato direttore letterario della compagnia Paines Plough. Seguono poi *Faust is Dead* (1997), *Sleeping Around* (1998), *Handbag* (1998) e *Some Explicit Polaroids* (1999), testi spietati in cui la società inglese degli anni '90 viene chirurgicamente vivisezionata nelle proprie perversioni e deviazioni, che colmano un sostanziale vuoto di senso. I successivi lavori virano verso orizzonti sempre più sperimentali, anche se i temi del mercimonio di vite e relazioni e della prevaricazione sono sempre centrali, come in *Product* (2005) e *The Cut* (2006). Nel 2007 produce poi *Totally Over You* (2003) e *Citizenship* (2005) per il National Theatre. Gli ultimi lavori *Shoot/Get Treasure/Repeat* (2008), *Over There* (2009), *The Experiment* (2009), *Ten Plagues* (2011) presentano temi più scopertamente politici, affrontati attraverso il prisma deformante di uno straniamento surreale. Ravenhill è anche autore radiofonico e televisivo. Nel 2013 è stato *writer-in-residence* alla Royal Shakespeare Company.

(foto: Simon Annand)



che guardano la tv la domenica”, allora tutto diventa piatto. Io sono piuttosto felice quando posso rivolgermi al più piccolo pubblico possibile, ovvero me stessa, perché io sono la sola persona che vedrà lo spettacolo, in ogni caso. Questo mi rende felice.» Non si può aggiungere altro.

A oltre vent'anni dall'esplosione del teatro *in-ye-face* sulla scena inglese, da studioso e critico, qual è il bilancio che può stilare del fenomeno?

Negli anni '90 il teatro inglese era in difficoltà. Vi fu una profonda crisi della nuova drammaturgia: i registi non volevano rappresentarla, i drammaturghi non volevano scriverla, il pubblico non voleva vederla. Il teatro inglese rischiava di affondare in un pantano di inconsistenza. Un velo di polvere si era depositato sull'intera forma d'arte. Così furono i drammaturghi *in-ye-face* a salvare il teatro inglese. Anche se i drammaturghi, in generale, tornarono a essere considerati risorse culturali, fu sostanzialmente un solo tipo di scrittura ad affermarsi in quegli anni e a fare scuola: la loro. I più importanti nuovi scrittori, quelli che davvero cambiarono la sensibilità del teatro inglese degli anni '90, furono infatti un piccolo gruppo di provocatori antagonisti *in-ye-face*. Un'avanguardia che esplorò le possibilità teatrali: furono i pionieri di una nuova estetica, sfacciata, aggressiva, che apriva la drammaturgia inglese a nuove possibilità. Così facendo, rivitalizzarono la scrittura per la scena, esplorando nuove aree di espressione e suggerendo nuove e ardite sperimentazioni. Senza di loro, la drammaturgia avrebbe stagnato, perdendo il contatto con la vita reale. Le nuove voci più provocatorie del decennio – Anthony Neilson, Sarah Kane e Mark Ravenhill – ebbero un'influenza che superò ampiamente il numero di opere che scrissero a quel tempo e che rimase salda nonostante la qualità variabile di alcuni loro lavori. Realizzarono la trasformazione del linguaggio del teatro, rendendolo più diretto, crudo ed esplicito. Questo branco di “ragazzacci” non introdusse solo un nuovo vocabolario drammatico, ma spinse il teatro a essere più esperienziale e a suscitare aggressivamente emozioni più potenti nel pubblico, onde provocarne una risposta. Certamente, ogni tipo di teatro mira alle emozioni della pla-

tea ma ciò che caratterizzava il teatro *in-ye-face* era l'intensità, la deliberata implacabilità e la spietata dedizione agli estremi. Come Neilson, Kane e Ravenhill, molti altri autori emersero durante il decennio e, nell'arco di un paio d'anni, i loro lavori furono allestiti in tutta Europa ed esportati nel resto del mondo. Da allora, molti di loro hanno realizzato versioni cinematografiche delle opere, presentando a un pubblico più ampio rispetto a quello ristretto all'ambito del teatro una versione altamente personale di questa nuova sensibilità. In questo modo, il teatro è diventato una fabbrica di immagini, producendo modi di vedere che hanno coinvolto la cultura in senso più vasto. Negli anni '90, il teatro della provocazione ha aiutato a ridefinire anche cosa significhi essere inglesi. Sviluppatisi come un fermento, il teatro venne considerato tra le glorie culturali inglesi in quel breve ma altissimo momento

di consapevolezza culturale, conosciuto come *Cool Britannia*, che furono gli anni '90. La nuova scrittura di scena aveva riscoperto gli spiriti arrabbiati, conflittuali e interroganti del 1956, l'anno degli originali *Angry Young Men*.

Qual è la direzione della drammaturgia inglese contemporanea e quali sviluppi sente di poter prevedere per il futuro del teatro britannico?

Non lo so. Non so prevedere il futuro. Se lo sapessi fare, sarei ricco. Ma sono povero. QED (*Quod erat demonstrandum*, ndr). ★

In apertura, Paolo Pierobon ed Elena Russo Arman in *Blasted*, di Sarah Kane, regia di Elio De Capitani (foto: Luca Piva); a pagina 27, una scena di *Attempts on Her Life*, di Martin Crimp, regia di Tim Albery (1997); nella pagina precedente, un'immagine da *The Pitchfork Disney*, di Philip Ridley, regia di Edward Dick (2012).



Jez Butterworth (1969) fa la sua comparsa sulla scena inglese con la sua terza, premiata opera *Mojo* (Royal Court, 1995), che diventerà anche un film da lui diretto un paio d'anni più tardi e interpretato da Harold Pinter. L'opera è una sconclusionata, grottesca commedia nera ambientata nella Soho anni '50, in cui i personaggi parlano in uno *slang* surreale anni '90. Butterworth, devoto pinteriano non estraneo all'influenza di Mamet, coniuga all'attività di drammaturgo - tra i lavori più rilevanti, *Jerusalem* (2009) - quella di sceneggiatore e di regista: suo - e del fratello Tom - il film *Birthday Girl* (2001).

Anthony Neilson (1967), considerato il capostipite del teatro *in-ye-face*, apre la stagione dei nuovi giovani arrabbiati nella natia Scozia presentando al Fringe Festival di Edimburgo *Normal. The Düsseldorf Ripper* (1991), un'analisi delle motivazioni psicologiche e sociali che mossero i criminali di Peter Kürten, il mostro di Düsseldorf, filtrata dallo sguardo del suo avvocato. Segue *Penetrator* (1993), che debutta al Traverse Theatre, affrontando il tema dei postumi della guerra del Golfo su un giovane reduce segnato per sempre. Attivissimo sia come autore che come regista cinematografico, Neilson collabora con il Royal Court, il Bush Theatre e lo Young Vic, oltretutto con il Finborough Theatre, ove mette in scena *The Censor* (1997).

Philip Ridley (1964), prolifico autore teatrale, cinematografico, radiofonico nonché romanziere e autore di libri e pièce per bambini, si impone sulla scena *in-ye-face* al Bush Theatre con *The Pitchfork Disney* (1991), sordida e spietata vicenda di regressione e violenza - anche sessuale - tra due adulti mai cresciuti tiranneggiati da un sadico dominatore. All'opera prima, Ridley fece seguire i controversi *The Fastest Clock in the Universe* (1992) e *Ghost from a Perfect Place* (1994). Dopo alcuni anni di silenzio, all'inizio degli anni Duemila, la produzione drammatica di Ridley riprese a pieno ritmo, fino al recentissimo *Dark Vanilla Jungle* (2013).

Royal Court, Gate Theatre, Bush, Arcola, Soho... i luoghi della drammaturgia contemporanea

Da oltre cinquant'anni alcuni dei principali teatri inglesi sostengono e producono la nuova drammaturgia, tra alti e bassi, sperimentazione e tradizione, con una certa attenzione al sociale e una recente apertura alla scena europea.

di Andrew Haydon



Se l'Inghilterra vanta una certa reputazione teatrale, essa tende a essere identificata principalmente coi suoi autori. Forse tutto è dipeso da Shakespeare e dall'enorme ombra che ha proiettato sui secoli a venire; o magari ha a che vedere con la sovrabbondanza della lingua inglese, che la rende particolarmente sensibile alla parola, parlata e scritta. Forse ciò ha addirittura a che fare col nostro carattere nazionale – siamo tradizionalmente un po' sospettosi verso le figure dei registi onnipotenti e siamo conservatori di natura, restii ad accettare manifesti e ideologie di un teatro davvero radicale e politico, come quello di Mejerchol'd o di Brecht. Così, piuttosto che avere una cultura teatrale nazionale che predichi essenzialmente la costante reinterpretazione dei classici, come in Germania, sembra spesso che il teatro inglese sia guidato e definito dalle nuove opere. È interessante notare come questa idea sia relativamente recente. Il termine *New Writing* (Nuova

Drammaturgia, ndr) sembra essere diventato “qualcosa” a metà anni Novanta. Anche il fatto che esso sia entrato nell'ortodossia teatrale comunemente accettata è abbastanza strano. Dopotutto, teatri come il **Royal Court** e il **Bush** si erano concentrati sulla produzione di nuovi testi fin dalla loro fondazione, rispettivamente nel 1956 e nel 1970. In ogni caso, le storie del teatro ufficiali dipingono, relativamente agli anni Ottanta, un quadro in cui il panorama drammaturgico sembrava decisamente moribondo. Ovviamente non mancarono nuovi testi: le carriere di drammaturghi come Barker, Wertenbaker, Daniels e Lucie crebbero e tramontarono nel corso di quel decennio. Gli scrittori più anziani, affermatosi negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, come Pinter, Hare e Brenton, continuarono ad assestare poderosi colpi alla scena con i loro lavori. E, infine, la grande narrativa del decennio si esprime nei musical commerciali: grazie ad Andrew Lloyd-Webber, e alla costosissima produzione della Royal

Shakespeare Company de *Les Miserables*, l'impressione generale che si ricava del teatro inglese degli anni Ottanta non ha certo al centro le novità drammaturgiche.

La fucina del *New Writing*

Tutto cambiò negli anni Novanta. Stephen Daldry arrivò al Royal Court nel 1995. Nella sua prima stagione da direttore artistico volse l'interesse verso la rinata drammaturgia irlandese e verso un teatro fisico e non naturalistico. Così, nel gennaio 1995, un piccolo allestimento dell'opera prima di una ventitreenne laureata in drammaturgia a Birmingham rivoluzionò la scena dal giorno alla notte. Oggi, infatti, è impossibile enfatizzare ulteriormente la reputazione di *Blasted* di Sarah Kane nella recente storia del teatro. Solitamente l'opera si cita in coppia con *Shopping and Fucking*, con cui Mark Ravenhill debuttò per la compagnia Out of Joint. Altre opere che normalmente accompagnano i testi menzionati sono *Mojo* di Jez Butterworth, i primi lavori di Anthony Neilson come *The Censor*, e talvolta anche *Dealer's Choice* e *Closer* di Patrick Marber. La temperie va normalmente sotto l'etichetta di teatro *in-yer-face*, introdotta dallo studioso Aleks Sierz.

Nel bene e nel male, la storia recente del *New Writing* in Inghilterra è più o meno sinonimo di storia del Royal Court, integrata forse dal Bush, e dalle commissioni di nuove opere da parte di strutture ampiamente sovvenzionate come il National Theatre e la Royal Shakespeare Company di Stratford. È interessante notare che luoghi come il National Theatre hanno avuto un'emissione di nuovi testi pari al 50% del totale durante il periodo considerato: la maggior parte di questi, tuttavia, è in qualche modo refrattaria alla classificazione di *New Writing*. La ragione di ciò è largamente dovuta alla prevalenza del tedioso gusto medio-borghese (come *The History Boys* di Alan Bennett) o dei grandi successi in grado di sbancare il botteghino (come *War Horse* o la riscrittura goldoniana *One Man Two Guvnors* di Richard Bean).

Luoghi come il **Gate Theatre** (e per molti versi lo **Young Vic** e l'**Arcola Theatre**) si collocano al di fuori dell'ecologia teatrale inglese, fungendo da spazi in cui le opere prodotte provengono prevalentemente (o esclusivamente, come al Gate) dall'estero, garantendo posti di lavoro ad alcuni drammaturghi che creano versioni inglesi degli originali. Altri luoghi classici della nuova drammaturgia, come il Bush e il **Soho Theatre**, hanno prevalentemente vissuto nell'ombra del Royal Court, influenzati dai lavori lì messi in scena e spesso indotti a produrre autori scoperti a Sloane Square. Quando il Bush scoprì altri autori non fu raro che questi venissero poi cooptati dal Royal Court. Così come è vero che il più piccolo **Finborough Theatre**, ampiamente non sovvenzionato e dunque impossibilitato a pagare gli scrittori, potrebbe scoprire molti nuovi autori, pur senza riuscire a sostenere le loro carriere.

Tornando al Royal Court, la partenza di Stephen Daldry e l'arrivo di Ian Rickson allo scoccare del millennio rap-

presentò un significativo cambiamento nella direzione che avrebbe preso il *New Writing* in Inghilterra. Un paio di altri sviluppi furono cruciali: *in primis* l'ampio aumento dei fondi destinati al teatro da parte della nuova amministrazione neo-laburista, molti dei quali vennero investiti in programmi rivolti a giovani autori e nella creazione di dipartimenti letterari. La seconda novità, di tono minore, ma simbolicamente più cruciale, fu la nomina di Simon Stephens a *writer-in-residence* al Royal Court e la sua guida del neonato programma per giovani drammaturghi. Le prime opere di Stephens, assieme a quelle dei contemporanei David Eldridge e Leo Butler, rappresentarono il cambio di direzione del Royal Court: il passaggio da lavori violenti e formalmente speculativi a un naturalismo attentamente scrutato, più delicato e sfumato, influenzato dal drammaturgo tedesco Franz Xavier Kroetz e dal più vecchio collega Robert Holman. Il fatto che Stephens sia enormemente carismatico e piacevole, forse, ha poi fatto sì che il suo stile prevalesse tra molti dei suoi protetti.

La svolta guarda alla Germania

La svolta che interrompe questa traiettoria fu l'incremento del traffico a doppio senso tra l'Inghilterra e il continente europeo, in particolare la Germania. Alla testa di questo dinamismo culturale vi fu ancora una volta Simon Stephens. Nel 2005 andò in Svizzera a vedere una nuova produzione del suo *Herons*, con la regia di Sebastian Nübling, con il quale diede inizio a un proficuo sodalizio artistico, culminato nel 2012 nell'esplosione culturale di *Three Kingdoms*. In effetti, "tedesco" sembra essere diventata la sigla a cui si sono votati tutti gli artisti annoiati dalla direzione naturalistica delle produzioni inglesi. Il successore di Ian Rickson al Royal Court, Dominic Cooke, dopo quella che sembrò un'ispirata *tirade* inaugurale contro il dominio di opere naturalistiche sulle «miserie delle classi più povere», dichiarò l'intenzione, attinta da Shakespeare, di commissionare testi che guardassero criticamente al potere. Ciò venne presto declinato in una serie di drammi *kitchen sink*, seppur ambientati in cucine ben più riccamente arredate rispetto a quelle degli originali anni Sessanta. Il fatto che questi drammi medio-borghesi attraessero un ampio pubblico benestante e venissero spesso trasferiti nel West End rese l'intero movimento sempre più odioso – e infine inaccettabile dopo la conquista del potere da parte della coalizione conservatrice nel 2010. Improvvisamente nacque di nuovo il desiderio di un teatro arrabbiato, urgente, politico e di sinistra, che squalificasse interamente il naturalismo degli anni Duemila e guardasse invece verso il teatro di regia tedesco come a un ulteriore strumento per distanziarsi da una scuola di nuova drammaturgia che aveva finito per simboleggiare la compiacenza Tory e il conservatorismo. ★

(traduzione di Giulia Morelli)

Dialogo (complicato) tra i massimi sistemi del teatro britannico

Un sistema teatrale dinamico e solido, quello d'Oltremania, in cui l'intervento pubblico a sostegno della scrittura drammatica e dell'innovazione è stato sempre protagonista, pare ora messo alle strette dall'*austerità* del governo. Ma le reazioni non si sono fatte attendere.

di Giulia Morelli



Il teatro ha storicamente rivestito un ruolo predominante e costituito un carattere identitario della cultura inglese. Il sistema teatrale britannico ha da sempre, ma con rigore sistematico maggiore dall'istituzione dell'Arts Council England nel 1946, investito grandemente sul teatro come risorsa creativa, economica e di coesione sociale. All'interno di solide strutture pubbliche, sostenute dal British Arts Council – i cui fondi dal 2009 si sono ridotti del 30% – e di altrettanti poli produttivi privati, ha preso corpo una politica di sviluppo sistemico imperniata sulla formazione e la promozione degli autori: il National Theatre e il Royal Court sono state, dal dopoguerra in poi, le principali fucine drammaturgiche mondiali, producendo autori come Osborne,

Arden e Bond; e negli anni successivi teatri quali Gate Theatre, Bush Theatre e Traverse, per citare i più noti, allevarono gran parte delle nuove leve della patria drammaturgia.

Il poderoso dispiego di fondi pubblici e privati riservati agli scrittori in residenza, alla formazione di nuovi autori e attori (interna ai teatri, ma anche nelle accademie e università, ove le professioni dello spettacolo sono riconosciute da titolo di laurea), all'attenzione verso le giovani produzioni e alla loro internazionalizzazione (nei maggiori teatri è imprescindibile la figura del Literary Manager, che seleziona e sceglie i nuovi autori e testi che verranno sostenuti, ospitati, prodotti ed esportati) ha fatto sì che quello del '900 sia stato un teatro di *playwrights*, di drammaturghi.

Allo stesso tempo il circuito commerciale, che ha il suo fulcro nel West End londinese, costituisce una macchina economica senza requie, che trova nel turismo di massa il suo mercato principale, nonostante alcuni fisiologici cedimenti registrati di recente (il crollo del soffitto dell'Apollo Theatre, a dicembre 2013, ha aperto polemiche sui deleteri effetti dei tagli statali sulla manutenzione delle strutture). Il sistema teatrale britannico è tutelato nella sua interezza da altri organismi pubblici e privati, che vigilano su fattispecie individuate: il Theatre Trust, fondato nel 1976, si occupa della promozione e tutela del patrimonio architettonico dei teatri inglesi, mentre a Londra, dal 1908 opera la Society of London Theatres, che rappresenta produttori, proprietari di teatri e strutture commerciali e sovvenzionate offrendo servizi finanziari, legali e promozionali, oltre a patrocinare gli Olivier Awards.

La lotteria delle sovvenzioni

Il dinamico sistema teatrale inglese, incentrato sulla consistente entità di fondi pubblici destinati al settore, non è rimasto, però, negli ultimi anni, immune ai venti di crisi che soffiano anche oltre Manica. Il taglio negli investimenti pubblici destinati alle Npo (National Portfolio Organisations) dettato dall'*austerità* del governo Tory di Cameron, ha fatto sì che dal 2012 ventisei strutture teatrali in tutto il paese vedessero i finanziamenti pubblici a esse destinati azzerarsi e che tutto il sistema subisse pesantissime contrazioni non colmabili con il ricorso a ulteriori sponsorizzazioni private e alla filantropia.

Se l'Arts Council England pubblica sul suo sito – perfettamente rispondente ai crismi d'una trasparenza da noi solo sognata – dati da capogiro sulle sovvenzioni attuate

e previste (tra marzo 2012 e aprile 2015 verranno erogati complessivamente quasi 2 miliardi e mezzo di sterline per la cultura, tra contributi pubblici e ricavato della National Lottery) fa discutere la scelta di un taglio dei finanziamenti al settore del 2,24% nel 2015/16, sia a livello di governo centrale che di amministrazioni locali. La misura aggraverà certamente il divario, già profondissimo, tra Londra e il resto dell'isola, dove numerose strutture hanno chiuso i battenti negli ultimi dodici mesi a Newcastle, Sheffield e in Galles.

A riprova della gravità di questo squilibrio, un gruppo di ricercatori indipendenti ha pubblicato nell'ottobre 2013 il rapporto *Rebalancing Our Cultural Capital*, in cui è evidenziata la polarizzazione degli interventi pubblici su Londra, dove l'investimento pro-capite in cultura è superiore di cinque volte rispetto al resto del Paese. In gennaio, una commissione d'inchiesta parlamentare ha iniziato la disamina del documento allo scopo di appianare il contrasto centro-periferia. Ancora più controversa è apparsa la decisione del governo, deliberata sempre a gennaio 2014, di utilizzare per la prima volta i proventi della National Lottery, storicamente impiegati per sostenere progetti artistici destinati a bambini e giovani, in sostituzione delle sovvenzioni pubbliche, contravvenendo così al principio di addizionalità sancito dal White Paper (1992). A partire da quest'anno, dunque, centinaia di organizzazioni che hanno come *core business* la cultura e il teatro verranno sostenute solamente – con cifre ben inferiori a quelle attese – dal ricavato addizionale della lotteria, che ammonta normalmente a 1/8 del budget ministeriale.

Risposte all'austerità e piani B

La stampa inglese riporta con sconcerto questa "ritirata" statale nei confronti della cultura e del teatro, che penalizza soprattutto i piccoli centri. Le reazioni dell'opinione pubblica non sono mancate: *The Stage*, storica rivista dedicata agli operatori dello spettacolo, assieme alla Equity Union, il loro sindacato, e alla Theatrical Management Association, hanno promosso, a partire dal 2013, quando la misura era già nell'aria, una campagna di sensibilizzazione civica chiamata *My Theatre Matters!* sollecitando la partecipazione dei cittadini (in particolare in veste di contribuenti) e delle comunità – in forma economica, ma anche di attivismo all'interno della campagna stessa, presentando le proprie istanze alle amministrazioni competenti e presentando le proprie testimonianze di teatro "vissuto" online – a difesa dei teatri locali e di quartiere,

le principali vittime dell'ascia dei tagli statali.

Il governo falcia le risorse, ma i teatranti britannici non se ne stanno con le mani in mano. Paradigmatica è la vicenda di Fin Kennedy, drammaturgo e co-direttore artistico del teatro Tamasha di Londra, che ha reagito a un'affermazione del Ministro della Cultura Ed Vaizey, pronunciata durante un evento della Writers' Guild in parlamento, nel 2013, secondo la quale i recenti tagli alla cultura non avrebbero avuto effetti depressivi sulla produzione drammaturgica. A riprova del contrario, Kennedy ha invitato tutti gli operatori del settore sul territorio nazionale a dimostrare la fallacia dell'opinione di Vaizey, inviando in forma anonima o dichiarata la rendicontazione dei fondi ricevuti e la proporzione di quelli destinati alla promozione delle nuove scritture. Il bilancio degli investimenti fornito dalle strutture aderenti all'indagine è in picchiata, smentendo le teorie di Vaizey, ed è diventato una pubblicazione, *In Battallions!* (citazione tratta dall'*Amleto*), con prefazione di Jack Bradley, ex Literary Manager del National Theatre, che denuncia l'inevitabile fine di ogni possibile innovazione nella scrittura, nella produzione e nella formazione teatrale se il governo non tornerà a svolgere il ruolo di principale finanziatore del settore. Il titolo del documento suggerisce che solo un colpo di reni corale può scansare il peggio; per ora, il ministro ha preso visione delle carte e riferito in parlamento, con la promessa di una revisione delle misure più penalizzanti per i drammaturghi.

Se pare essersi fortificato un fronte comune contro l'austerità crescente del governo, non mancano voci soliste a proporre vie alternative al sostegno pubblico: l'ex *enfant prodige* della drammaturgia anni '90 Mark Ravenhill, già *writer-in-residence* alla Royal Shakespeare Company, ha suggerito, nel suo discorso inaugurale all'ultima edizione del Fringe Festival di Edimburgo, il ricorso a un "piano B" per il teatro nazionale: non dare più per scontato il "paracadute" pubblico e al contempo liberarsi della logiche del capitalismo finanziario che hanno deteriorato la scena degli ultimi vent'anni, avvicinandola più al sistema dell'impresa che al mondo dell'arte. L'autore di *Shopping and Fucking*, con graffiante ironia e qualche incertezza, esorta gli artisti a recuperare la libertà e l'autenticità d'espressione e il portato veritativo della propria missione e ad architettare strategie di sostentamento diverse dalle casse dell'Ace. I propositi sono nobili, i protagonisti del teatro britannico agguerriti: una Gloriosa Rivoluzione teatrale è nell'aria? Chi vivrà, vedrà. Per adesso: *long live theatre!* ★

Offre lo Stato: giovani talenti a scuola di scrittura

Il drammaturgo e pedagogo Steve Waters racconta come avviene l'insegnamento della scrittura teatrale in Inghilterra e traccia un desolante – per noi – confronto con la situazione italiana.

di Renato Gabrielli

Per fare il punto sull'insegnamento della scrittura teatrale in Inghilterra, abbiamo interpellato Steve Waters, affermato drammaturgo (ricordiamo qui almeno il suo dittico sul cambiamento climatico *The Contingency Plan*, presentato al Bush Theatre di Londra nel 2009) e docente alla University of East Anglia. Waters è di recente stato nel nostro paese, guidando insieme a Caroline Jester un laboratorio di scrittura nell'ambito del progetto Short Latitudes. Il suo resoconto, in un *post* sul *The Guardian*, di un dibattito svoltosi a Bari sulle differenze tra le culture teatrali inglese e italiana, culminava in questa sintesi desolante della nostra situazione: «Coloro che immaginano il teatro europeo sommerso di sovvenzioni e finanziamenti rimarrebbero sconvolti a sentir parlare questi scrittori, le cui condizioni ricordano più quelle dei loro omologhi nella Commedia dell'Arte, perennemente nomadi e indigenti, piuttosto che quelle di indolenti artisti elitari

che sopravvivono a spese dello Stato. Più per necessità economica che per scelta, bisogna essere contemporaneamente scrittori, attori e registi. Si è costretti a lavorare in gruppo dai finanziamenti limitati piuttosto che per una vera scelta artistica. Nel frattempo, diversamente dall'Inghilterra, i giovani scrittori fanno per lungo tempo la parte degli apprendisti all'ombra dei colleghi più anziani. E la cruda verità è che la scrittura non è mai prevista nei budget come attività da finanziare in quanto tale». Semplificazioni giornalistiche a parte, è indubbio che alla professione di autore teatrale nel Regno Unito si associno un'autonomia e un riconoscimento sociale che qui possono legittimamente suscitare invidia. Ciò si deve al fenomeno, anche commerciale, del *New Writing*, sostenuto dall'interesse del pubblico e da cospicui finanziamenti statali, con importanti teatri specializzati in drammaturgia contemporanea e dediti alla ricerca – talora perfino esasperata – di nuovi talenti. In parallelo al crescente successo del

New Writing, a partire dalla fine degli anni Ottanta l'insegnamento della scrittura teatrale si è diffuso a macchia d'olio. Steve Waters ci informa però che – in tempi di tagli alla cultura che non risparmiano nemmeno l'Inghilterra – qualche nube si addensa all'orizzonte: «C'è moltissima attività formativa a livello universitario – in effetti direi un po' troppa, anzi sicuramente troppa rispetto alla quantità di drammaturghi che possono vivere di questo lavoro dopo l'università. Io ho studiato per ottenere il Master of Arts (laurea di secondo grado, nda) in Playwriting all'Università di Birmingham nel 1992 (insieme a Sarah Kane!). David Edgar aveva fondato quel corso, allora unico, solo tre anni prima; dal 2006 al 2011 ho avuto il privilegio di dirigerlo io stesso. Nel frattempo, molti altri corsi sono stati avviati, sia a livello di base che di perfezionamento, oltre a numerosi programmi didattici per giovani autori da parte di teatri dedicati al *New Writing*, come il Royal Court e il Soho. Attualmente incoraggiamo gli studenti



anche a conseguire PhD (dottorati, nda) in Playwriting. Sono un po' ipocrita, suppongo, perché amo insegnare e incontrare nuovi scrittori emergenti, ma mi preoccupa il fatto che stiamo "sovra-producendo" drammaturghi in un clima sempre più difficile; per non parlare delle tasse universitarie, che negli ultimi anni sono salite alle stelle».

Tendenze della pedagogia drammaturgica

L'insegnamento della scrittura creativa è un secondo mestiere per diversi importanti autori teatrali anglosassoni. Ma chi sono i maestri e colleghi che più hanno influenzato Steve Waters? «Beh, naturalmente David Edgar, che è stato mio insegnante e guida ed è tuttora per me fonte d'ispirazione; la mia amica Timberlake Wertenbaker, che ora insegna come me alla University of East Anglia; drammaturghi come Trevor Griffiths, Howard Brenton, Sarah Kane; ho collaborato parecchio con David Eldridge, che è bravissimo a galvanizzare scrittori. Stephen Jeffreys è uno dei migliori pensatori sulla scrittura teatrale che io abbia mai conosciuto. Credo che Simon Stephens sia un ottimo insegnante; lo ammiro, anche se non l'ho mai visto direttamente all'opera. Il drammaturgo australiano Antony Weigh mi ha fatto scoprire molte idee meno naturalistiche delle nostre, che vengono dall'America – la pedagogia di Erik Ehn, per esempio». A proposito di idee e tendenze, abbiamo chiesto a Waters quali siano le scuole di pensiero dominanti nell'attuale panorama della pedagogia drammaturgica anglosassone e come lui stesso si collochi in tale contesto. «Penso che siamo divisi in due specie di comunità – una (la mia, suppongo) che ricorre alla nozione che un testo teatrale vada compreso e ammirato, piuttosto che soppiantato; e l'altra che dà preminenza alla "performance" sul testo – approccio che pure trovo interessante, ma che a mio avviso sottovaluta il grande mistero di ogni *pièce* che funziona. Il modo di lavorare di David Edgar è più cerebrale del mio – io sono interessato alla natura organica della creatività. Ciò che vedo troppo spesso, e a cui mi oppongo con forza, sono modelli di sviluppo del testo "guidati dal produttore", che vengono dal cinema e dalla

televisione, dove l'idea del dramma deve essere definita in anticipo rispetto alla stesura di scene e dialoghi, attraverso soggetti, trattamenti, ecc. Posso vederci del buon senso, ma mi oppongo all'idea che il testo teatrale debba emergere da un piano preconcelto».

Allievi che diventano colleghi...

La visione "organica" della scrittura teatrale di Waters è compiutamente espressa nel suo stimolante *The Secret Life of Plays* (Nick Hern Books, 2010): più che un manuale, un viaggio nel processo di creazione drammaturgica in cui si collegano approfondimenti analitici a concreti suggerimenti. Anche nella letteratura di settore gli ultimi due decenni hanno visto in ambito anglosassone una forte espansione. In un saggio sulla *Contemporary Theatre Review*, Waters stigmatizza il contagio dall'ambito cinematografico a quello teatrale di una manualistica prescrittiva ispirata a interpretazioni semplificate della *Poetica* di Aristotele e della teoria degli archetipi junghiana. Ma non mancano volumi che presentano aspetti apprezzabili, dal brillante *The Crafty Art of Playmaking* di Alan Ayckbourn all'accademico *The Art of Writing Drama: Theory and Practice* di Michelene Wandor, dall'anti-manuale *The NO RULES Handbook for Writers* di Lisa Goodman a un lavoro destinato all'insegnamento della drammaturgia nelle scuole, *Playwriting Across the Curriculum* di Caroline Jester e Claire Stoneman. Il libro più importante uscito negli ultimi anni, cui Waters rende omaggio pur distanziandosi dalla sua impostazione, è però senz'altro *How Plays Work* (Nick Hern Books, 2009) del suo maestro David Edgar. L'attenzione prevalente agli aspetti strutturali del dramma nel lavoro di Edgar si basa su un'idea di supremazia della trama, che il suo allievo contrasta privilegiando invece la caratterizzazione attiva dei personaggi, la retorica nascosta nei dialoghi, il lavoro dei simboli nella creazione di un impatto emotivo. In conclusione, Waters ha così risposto alla nostra domanda su come le sue attività di drammaturgo e d'insegnante s'influenzino a vicenda: «Beh, per esempio di recente ho esplorato come insegnante quella che chiamo



radical dramaturgy, che è un tentativo di reinserire la scrittura in alcuni approcci post-drammatici al teatro – opere *site-specific*, *solo plays*, forme di resistenza al naturalismo – e ciò ha direttamente influenzato il mio lavoro di scrittore. Ma il più delle volte cerco di tenere le due cose separate, finché magari mi tocca diagnosticare che cos'è che non funziona in una *pièce* che sto scrivendo. Ma troverei molto difficile insegnare la scrittura, se non la praticassi. È da questa pratica che vengono le mie intuizioni e la mia cautela su come emerge il lavoro degli studenti. Da scrittore, so quanto possa essere fragile quel processo». E dopo l'università, come prosegue la sua relazione con gli studenti? «Come ho detto prima, i tagli alle sovvenzioni nel Regno Unito hanno un certo impatto sul movimento dal sistema educativo a teatro, tv, ecc. – ma gli studenti bravi ce la fanno, e io cerco sempre di tenerli aggiornati su possibilità e opportunità. I miei vecchi studenti sono in circolazione – sono i miei rivali!». ★

In apertura, University of Birmingham, studenti del corso Drama and Arts, al lavoro in un workshop; in questa pagina, l'immagine della copertina di *Playwriting Across the Curriculum*.

Un italiano a Londra: la mirabile avventura di un giovane teatrante al Royal Court

Un drammaturgo, ormai affermato, racconta la determinante esperienza vissuta come scrittore-residente a Londra e riflette sul tentativo di riprodurne finalità e contenuti anche in Italia.

di Fausto Paravidino



Nel 1997 usciva in Italia, presso Ubulibri, un volumetto che si intitolava *Nuovo Teatro Inglese* e che raccoglieva i testi del Royal Court che erano stati presentati all'Intercity Festival al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino. Fu grazie a quel libro che tutti cominciammo a leggere quel teatro. Oltre a *Blasted* di Sarah Kane e a *Shopping and Fucking* di Mark Ravenhill, c'erano *Mojo* di Jez Butterworth, *Attempts on Her Life* di Martin Crimp e *Il Killer Disney* di Philip Ridley. Non so quanto vendette quel libro (parliamo sempre di editoria teatrale...) ma quasi sicuramente si impose come il volume più imprestato tra i giovani e giovanissimi teatranti di quegli anni. Lo leggevamo come alle medie si guardavano i giornaletti porno. Il mondo non era più quello dei nonni e dei genitori, il teatro non assomigliava a quello dei nostri insegnanti e dei nostri abbonati, era qualcosa di molto più simile a noi. Simile e anche misterioso perché, se da un lato esprimeva qualcosa che ci era vicino per temi e modo di parlare, dall'altro lo esprimeva in un modo nuovo e affascinante, che non assomigliava a nient'altro e che ancora non ci era stato spiegato a noia.

A Londra io ci arrivai pochi anni dopo, nel luglio

del 2000. Al Royal Court Theatre Upstairs c'era la prima messa in scena di *4:48 Psychosis*, che lessi subito ma che non riuscii a vedere perché non c'era posto. Ero scappato da una scuola pochi anni prima e avevo molta poca voglia di ficcarmi in un'altra, per fortuna l'International Residency del Royal Court assomigliava molto poco a una scuola. Il teatro era appena stato riaperto dopo un lungo periodo di restauro, ne erano molto fieri e ce lo fecero visitare tantissimo: il direttore artistico allora era Ian Rickson. La sera bevevamo birra, andavamo a teatro e giocavamo a biliardo, di giorno bevevamo caffè, mangiavamo male e lavoravamo con autori e registi legati al Royal Court Theatre: David Harrower, Mark Ravenhill, Martin Crimp, Declan Donnellan, Stephen Daldry, David Hare, Harold Pinter, Max Stafford Clark, Timberlake Wertenbaker, Katie Mitchell, Stephen Jeffreys, David Eldridge e tanti altri. Allora facevo parte di una piccola compagnia di attori sconosciuti, disoccupati e poveri che combattevano contro i dinosauri perché i dinosauri non ci rispondevano al telefono. C'erano da un lato un teatro ufficiale che non ci piaceva e che non voleva saperne di noi, dall'altro i nostri desideri, e in mezzo un abisso di solitudine e paura sul quale adesso qualcuno di noi ha teso un traballante

ponte di corde. Londra è una città cara, elitaria e per soli inglesi, ma durante il periodo che passai al Royal Court ebbi la sensazione che là, su quell'abisso, si potesse passeggiare amabilmente. Il "Teatro" era un luogo abitato da persone aperte, per lo più non particolarmente presuntuose e vestite normalmente, che discutevano alla pari su come scrivere il presente e su come metterlo in scena nel modo più semplice possibile. Facevamo esercizi, provavamo a lavorare insieme, andavamo a teatro. L'anno dopo scrissi tre commedie, di cui una tra l'altro commissionata dal Royal Court stesso (*Peanuts – Noccioline*), tutte e tre fortemente ed evidentemente debitrice di quell'esperienza.

C'è una sorta di immediatezza nel teatro inglese tra la vita e la sua rappresentazione che non ha niente a che vedere col vituperato "naturalismo" e che per una ragione che non riesco a comprendere sembra non possa appartenere al nostro teatro. È come se il teatro italiano evitasse con una particolare pervicacia di avere a che fare con il presente, ma fosse invece continuamente proiettato, o verso un dialogo – spesso autoreferenziale – con il già scritto, già fatto e già detto; o verso una impossibile fuga in avanti dove ogni cosa "riconoscibile" per lo spettatore sia da considerarsi schifosamente vecchia laddove in un teatro d'arte tutto invece sembra debba essere nuovo e incomprensibile. Così, nella strepitosa varietà delle lingue teatrali che si parlano sui nostri palcoscenici – che sono sicuramente una ricchezza! – il teatro non riesce a trovare il suo pubblico, perché l'unica posizione che può abbracciare questa grande varietà di linguaggi – veri o presunti tali – è quella del critico, a tutto interessato per mestiere. Ma chiedere allo spettatore una "professionalità" vuol dire chiedergli di recitare male un ruolo che non è il suo per poter noi far bene un lavoro che, a questo punto... non è più il nostro. Ho preferito tornare in Italia piuttosto che cercare fortuna in un altro Paese perché mi sembrava più sensato cercare di portare nel teatro italiano quell'esperienza, secondo me così necessaria, che non il contrario. E questo continuo a fare. Scrivendo, recitando, insegnando a giovani scrittori, nel lavoro che facciamo al Teatro Valle Occupato. ★

Un maestro che non si può ignorare: Pinter e i suoi “nipoti”

La nota traduttrice Alessandra Serra descrive la qualità della scrittura dei nuovi autori, sottolineandone i debiti, più o meno espliciti, con il drammaturgo premio Nobel.

di Laura Bevione

Alessandra Serra è stata dal 1989 la “traduttrice ufficiale” e la portavoce in Italia di Harold Pinter, di cui ha tradotto l'intero *corpus* delle opere – teatrali e non – pubblicate tutte da Einaudi. Nel 1997, inoltre, è stata suo aiuto regista e assistente alla messa in scena del dramma *Ceneri alle ceneri* prodotta in Italia e interpretata da Adriana Asti e Jerzy Stuhr. Ma non c'è solo Pinter nel lungo curriculum della traduttrice milanese, da sempre appassionata esploratrice del mondo teatrale d'Oltremania: Serra, infatti, ha tradotto anche le opere di Arnold Wesker, Ronald Harwood, Martin Crimp, David Hare, Tom Stoppard, David Harrower.

Martin Crimp e David Harrower sono due fra i drammaturghi britannici emersi nel corso degli ultimi decenni che lei ha tradotto: quali le peculiarità del loro linguaggio e quali le effettive novità rispetto agli autori degli anni precedenti?

Spesso sia Martin Crimp, sia David Harrower, vengono definiti gli eredi di Harold Pinter non solo per naturale successione generazionale ma anche per quanto riguarda la scrittura. È vero che la raffinatissima ricerca di linguaggio di Crimp, l'affinità poetica e il registro musicale, pur essendo dissimili, possono essere paragonabili al teatro di Pinter, ma i suoi personaggi – con le loro esperienze, lo spessore culturale e l'influenza che il teatro europeo, Ionesco, Molière, Koltes, Marivaux, tanto per citarne qualcuno, di cui ha tradotto alcune opere – li allontanano non poco. David Harrower ha debuttato nel 1995 con *Coltelli nelle galline* che io oso definire una commedia primitiva e che parla di una giovane donna analfabeta che scopre il mondo, il senso della vita, e ciò che desidera fare della sua esperienza grazie alle intuizioni percepite e alla sua grande intelligenza. *Blackbird*, invece, si occupa dell'abuso di una minorenni, argomento tutt'altro che primitivo. La prima commedia riflette una scrittura rustica, la seconda a volte intensa altre sincopata ma entrambe fanno di Harrower un autore di rara versatilità. Quindi due stili diversi quelli di Crimp e Harrower ed entrambi dissimili dal grande Maestro. Detto questo è chiaro che Pinter ha influenzato tutto

il teatro contemporaneo sia nella scrittura che nelle convenzioni stravolte e ristrutturata dal grande drammaturgo. Oggi nessun autore può ignorare questo “Nuovo Ordine” perché risulterebbe obsoleto ancora prima di affermarsi.

Quali sono le principali difficoltà da lei riscontrate nel trasporre in italiano ritmi, gerghi, i dialetti propri degli inglesi degli ultimi decenni?

Poche. La mia fortuna è stata quella di tradurre sempre e solo autori maggiori della nostra epoca e questo ha ridotto le difficoltà al minimo. Di Pinter ho tradotto tutte le opere teatrali e solo in due casi è stato impossibile non cassare o “tradire”. È anche vero però che quando un'opera è compiuta ed egregia in tutti i sensi è universale e contiene già tutte le lingue. La difficoltà sta nel ricreare lo stile e la “musica”. È per questo che le ultime stesure le leggo sempre ad alta voce, le registro e le riascolto per sentire se sono “intonate”. È un po' come tradurre musica. Questo naturalmente vale per tutti i grandi autori e non solo per Pinter. Per quanto riguarda i dialetti è difficile o meglio impossibile sceglierne uno tra i tanti che abbiamo a disposizione in Italia quindi sarà il regista assieme agli attori a decidere di volta in volta come procedere.

Lei è la traduttrice ufficiale di Pinter: crede che l'originale poetica pinteriana abbia influenzato le nuove generazioni di autori e, se sì, in che modo?

Harold Pinter è sicuramente il più grande dram-

maturgo contemporaneo. Ha cambiato il teatro, ha rotto le convenzioni, le regole, il ritmo, il modo e i tempi di recitazione, ha introdotto le sue famose Pause e i suoi Silenzi. Pause e Silenzi pieni. «È nel silenzio che un personaggio acquista più presenza». “Ante Pinter e Post Pinter”. Ogni secolo ha il proprio innovatore/pioniere in tutte le arti. Pinter è uno di questi. Vorrei anche ricordare il Pinter politico da sempre impegnato nella difesa dei diritti umani. Molte delle commedie “mature” sono delle vere e proprie denunce nei confronti della dittatura e di tutti i Paesi in cui viene celebrata.

Quali autori britannici emergenti le piacerebbe tradurre e per quale motivo?

Molti sono i giovani autori che mi interessano. Nominarli tutti sarebbe impossibile e nominarne solo alcuni sarebbe ingiusto. Gli argomenti più trattati sono l'autolesionismo, la solitudine, l'aggressività e l'abuso. Argomenti tristemente attuali e molto sentiti. Sto valutando alcune traduzioni, mi è davvero difficile scegliere perché sono tutte opere di grande spessore. L'ultima è stata *Smudge (Sgorbio)* di Rachel Axler. Colby, una madre che non accetta una figlia “diversa”. Tra le due si crea un rapporto crudele e ostile fatto di angherie. Cassandra, la figlia, confinata in una carrozzina alla quale sono collegati vari tubi e un respiratore artificiale per la sua sopravvivenza, aziona i primi accendendoli di un colore rosso vivo e il secondo facendogli assumere un ritmo martellante per dimostrare la sua rabbia... ★





Profumo di curry e stile *british*: il teatro migrante tra ricerca di identità e desiderio di riscatto

Originari dell'India e dei Caraibi, gli autori figli dell'emigrazione hanno generato un teatro legato alla comunità di provenienza, ma anche capace di riflettere problematiche e trasformazioni dell'intera società inglese.

di Maggie Rose

La storia dell'immigrazione in Gran Bretagna risale ormai al Cinquecento, ma soltanto a partire dagli anni Sessanta e Settanta del Novecento – in seguito alla grande ondata migratoria proveniente soprattutto dall'India, dal Pakistan e dai Paesi caraibici – hanno cominciato a farsi sentire sul palcoscenico inglese le prime voci di autori di origine extra-europea. Il peso delle produzioni di questi autori e dei loro più giovani epigoni, li ha nel tempo imposti non solo sullo scenario inglese, ma nel panorama europeo. Nel corso del passato triennio, infatti, la cattedra di Storia del teatro inglese all'Università Statale di Milano – in collaborazione con il British Council

– ha varato il progetto *Intercultural Dialogues*. Per tre stagioni consecutive, drammaturghi britannici di origine extra-europea hanno visitato Milano e alcune loro opere sono state portate all'attenzione degli studenti del corso magistrale, tradotte e messe in scena nei teatri cittadini. L'iniziativa ha visto anche la partecipazione di professionisti, compagnie e istituzioni locali – tra cui la Scuola Paolo Grassi, il Piccolo Teatro, il Teatro Franco Parenti e Teatro i. Gli obiettivi di *Intercultural Dialogues* sono quello di conoscere alcune delle nuove tendenze tematiche del teatro britannico contemporaneo e quello di divulgare nel nostro Paese le opere dei suoi autori e le tecniche di scrittura teatrale da loro utilizzate.

Tre autori in cerca di se stessi

È nel 1977 che Jatinder Verma fonda in Inghilterra la prima compagnia asiatica, **Tara Arts**, come *touring company*, irrompendo in un sistema teatrale prevalentemente composto da autori bianchi e per la maggior parte uomini. Oltre a cercare di realizzare una fusione fra le due culture, Verma vuole far conoscere la cultura indiana in Inghilterra. Debutta presso il Battersea Arts Centre nell'agosto del 1977 con *Sacrifice*, un lavoro del celebre poeta Rabindranath Tagore. Se le politiche culturali di Tara Arts si sono sempre mantenute fedeli a quelle degli esordi, negli spettacoli in cartellone di recente si può notare un'attenzione particolare per l'e-

cologia e l'ambiente. Mustapha Matura, autore originario di Trinidad, crea nel 1978 la **Black Theatre Cooperative**, con lo scopo dichiarato di sostenere e mettere in scena il teatro di autori di colore. Dagli anni Ottanta, invece, si fa largo una schiera sempre più numerosa di autori teatrali il cui *background* è ibrido. In questa sede ci limitiamo a esaminare il lavoro dei tre scrittori invitati a Milano per partecipare agli *Intercultural Dialogues*, a un laboratorio di traduzione teatrale dedicato alle loro opere, che poi sono state messe in scena in italiano. Il progetto ha lasciato una traccia duratura – oltre che, si spera, tra gli studenti – con la pubblicazione della nuova collana *Il teatro interculturale*, Ledizioni, Milano.

Fra i primi drammaturghi a focalizzare l'attenzione sulla comunità asiatica vi è l'anglo-pakistano **Hanif Kureishi**, conosciuto in Italia per i suoi film (fra cui *My Beautiful Laundrette* e *Intimacy*) e i romanzi (*Il Buddha delle periferie*). All'inizio degli anni Ottanta Kureishi collabora con Joint Stock, la nota compagnia di ispirazione socialista legata al Royal Court di Londra. È il periodo immediatamente successivo ai violenti scontri interetnici di Southall, e Max Stafford Clark, allora direttore di Joint Stock, incoraggia un giovane Kureishi a indagare sul conflitto fra la sua comunità e l'*establishment* britannico. Per scrivere Kureishi adopera il Joint Stock Method: interviste con militanti, studenti e gente qualunque, a cui segue un laboratorio teatrale che coinvolge autore, attori e regista. Il risultato è la pièce *Borderline*, che mette al centro dell'azione un gruppo di giovani pakistani politicizzati e i loro genitori al momento degli scontri. Sebbene si tratti del lavoro di un autore alle prime armi, esso è, tuttavia, significativo perché offre diversi punti di vista sulla vicenda che variano secondo l'età, la scolarizzazione, la generazione dell'immigrato e il *gender*. La messinscena di *Borderline* viene realizzata in luoghi alternativi quali scuole e centri sociali e, infine, presso il Royal Court. Approda, invece, in Italia soltanto nel 2013 presso il Piccolo Teatro di Milano all'interno del festival Tramedautore, per la regia di Ana Shametaj, con un cast multietnico.

Sovente gli autori migranti condividono la volontà di andare alla ricerca delle proprie radici: **Kwame Kwei-Armah** è emblematico in questo senso. Nasce a Londra nel 1967 col nome di

Ian Roberts, in una famiglia di immigrati delle Indie Occidentali, ma quando scopre la storia di schiavitù della sua famiglia – africana di origine – cambia nome. Il suo teatro rappresenta un vero e proprio viaggio all'interno della comunità delle Indie Occidentali: *Elmina's Kitchen* mostra il lato criminale e misogino di certi uomini della sua comunità, mentre *Fix Up* segue le vicende di un libraio desideroso di far conoscere ai suoi clienti, emigrati come lui, la storia di riscatto dei neri e le figure importanti nella progressiva emancipazione dell'uomo di colore. All'inizio del nuovo millennio Kwei-Armah è stato il primo autore nero a vedere rappresentata una sua pièce al National Theatre di Londra e, successivamente, nel West End, prova che il valore del teatro migrante era stato finalmente riconosciuto dal grande pubblico. Quando l'autore ha visitato Milano, abbiamo tradotto un'altra sua commedia, *Let There Be Love*, che mette in scena il rapporto fra Alfred, un anziano delle Indie Occidentali in fin di vita, e le persone a lui più vicine: le sue due figlie e la sua badante Maria, una giovane polacca appena arrivata a Londra. L'incontro-scontro fra Alfred e Maria non è per niente scontato, in quanto troviamo sentimenti razzisti, da parte dell'uomo, verso un membro di un'altra comunità di minoranza, anziché il solito scontro fra inglesi e migranti. La pièce ha debuttato al Tricycle Theatre di Londra nel 2008, una messa in scena seguita da nuovi allestimenti in America e in altri Paesi europei. La prima produzione in Italia ha avuto luogo nel 2013 presso il Teatro della Cooperativa di Milano, ancora per la regia di Ana Shametaj, con un cast multietnico.

Una voce femminile

Le autrici del teatro migrante hanno avuto ancora più difficoltà ad affermarsi dei loro colleghi uomini: alle discriminazioni subite sul piano sociale si aggiunge quella sofferta all'interno della propria famiglia. Ma vi è un caso che fa eccezione, quello dell'autrice e attrice **Rani Moorthy**. Cingalese di nascita ma vissuta a Singapore fino al 1996 e ora residente a Manchester, dirige la propria compagnia teatrale Rasa. Invece di indagare le sorti di una comunità specifica, Moorthy esplora questioni più generali, come la storia del curry nell'assolo *Curry Tales*, oppure le esperienze di donne migranti nel Regno Unito in *A Handful of Henna* (*Una mancia-*

ta di Henné). Quest'ultimo lavoro deriva dalle esperienze di un laboratorio teatrale che vide la collaborazione fra l'autrice e delle donne musulmane residenti a Sheffield, nel nord dell'Inghilterra. La pièce si incentra su una madre, Saheeda, che vive in Inghilterra da più di vent'anni, ma vuole fare conoscere il proprio Paese d'origine a sua figlia Nasreen. Questo viaggio, di ritorno per Saheeda ma di scoperta per Nasreen, ci fa capire le difficoltà di queste due donne: la prima sospesa psicologicamente fra il paese nativo e l'Inghilterra; e la seconda che si sente del tutto inglese e fatica a capire la situazione della madre. Il testo ha debuttato al Crucible Theatre di Sheffield nel 2010, mentre in Italia ha avuto una prima *mise en espace* nel 2011 per la regia di Renzo Martinelli del Teatro i di Milano. È stato uno spettacolo *site-specific*, allestito presso il ristorante cingalese *Lucky Seven*, con un pubblico di membri della comunità dello Sri Lanka residente a Milano.

Oggi nel Regno Unito il teatro migrante e i suoi autori vengono più che mai sostenuti dagli organi statali, come l'English Arts Council e Creative Scotland, che adoperano politiche culturali di inclusione. Oggi la giovane leva di autori di teatro migrante, come **Arinze Kene**, **Sabrina Mahfuz** e **Debbie Tucker-Green**, viene apprezzata soprattutto per il valore del suo lavoro piuttosto che per il fatto di essere composta da autori con un *background* di migrazione. ★

In apertura, una scena di *Elmina's Kitchen*, di Kwame Kwei-Armah, regia di Gregg T. Daniel (foto: Ed Krieger); in questa pagina, Rani Moorthy autrice e interprete di *Curry Tales* (foto: Esplanade).



Riscrivere Shakespeare il riscatto dei personaggi minori

A quattrocentocinquant'anni dalla nascita, il Bardo è ancora vitale punto di riferimento e fonte di ispirazione per i drammaturghi che, negli ultimi tempi, amano dare voce a personaggi che così si rivelano non più "minori".

di Laura Caretti

In principio ci sono Rosencrantz e Guildenstern, quei due "piccoli" personaggi dell'*Amleto*, chiamati dal re a Elsinore per spiare Amleto, loro amico e compagno di studi, nel tentativo di riuscire a scoprire le cause della sua inspiegabile e pericolosa pazzia. Mandati da Shakespeare a morire fuori scena, hanno avuto, come sappiamo, da **Tom Stoppard** il riscatto della loro condizione di personaggi presi nel vortice di una tragedia più grande di loro, del tutto incomprensibile ai loro occhi. Li abbiamo visti così occupare il centro della scena e ri-agire la loro storia, portata in primo piano, mentre la tragedia di Amleto, per effetto di questo geniale ribaltamento, appariva soltanto a sprazzi, come se accadesse dietro le quinte. Sì, è vero, la tragicommedia *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, sta quasi per compiere cinquant'anni, ma il film con la sceneggiatura e la regia sempre di Tom Stoppard è del 1990, mostra, anche nella nuova veste cinematografica, di non aver per-

so nulla della sua originalissima vitalità. Possiamo dunque iniziare da qui il nostro viaggio tra le riscritture inglesi di Shakespeare e prendere l'invenzione drammaturgica e metateatrale di Stoppard come archetipo di un'operazione creativa che ha germinato altre variazioni e rifacimenti più recenti. Anche in queste, i riflettori oscurano i grandi protagonisti per far luce sui personaggi minori: quelli che compaiono solo in alcune scene e poi di loro non si sa più nulla o anche quelli di cui si parla soltanto, ma non si vedono mai. È il caso, per esempio, dell'amico di Romeo, Benvolio, e di Rosalina, la giovane donna che (si dice) ha rifiutato il suo amore e che verrà subito sostituita da Giulietta. Due personaggi che, una volta introdotto l'antefatto della tragedia, non servono più. E qual è la loro sorte? si chiede la scrittrice **Sharman Macdonald** che, in *After Juliet* (1999), inventa per loro una nuova trama amorosa. Il tempo "dopo Giulietta" è però carico di tensioni nonostante l'auspicio di pace che chiude

il sipario di Shakespeare, e lo scenario è quello di una città, più simile alle nostre, lacerata da scontri e rivalità tra bande.

Anche **Gareth Armstrong** crea, nel suo *Shylock* (1999), un inedito protagonista, componendo una straordinaria partitura solista per Tubal, l'amico di Shylock che a malapena ricordiamo tra i personaggi del *Mercante di Venezia*. Se Shakespeare gli concede solo poche battute, nel nuovo copione Tubal assume invece il ruolo di testimone e *story-teller* di un dramma che, partendo dal ghetto della Venezia rinascimentale, attraversa le epoche, muovendosi mirabilmente su un doppio piano teatrale e storico. Da un piccolo filo della trama si dipana così tutto il tessuto della vicenda, vista dagli occhi di questo altro ebreo che partecipa con affetto alle disavventure di Shylock e dà voce alla sua impotente vendetta e al suo rabbioso tormento. Le scene di Shakespeare evocate partecipano di questo sguardo ravvicinato e Shylock acquista quel rilievo drammatico che il nostro



tempo gli ha ridato, cancellando la maschera stereotipa che copriva la sua umanità. E pensiamo anche da noi alla riscrittura di Edoardo.

I “cinque” di Tim Crouch

Il ribaltamento prospettico e la presa di parola sono il denominatore comune anche della pentalogia di **Tim Crouch**, *I, Shakespeare* (2003-2010): cinque monologhi di personaggi shakespeariani, a cui è dato di raccontarsi in prima persona. Sono: Banquo del *Macbeth*, Calibano della *Tempesta*, il folletto Fiordipisello del *Sogno di una notte di mezza estate*, Malvolio della *Dodicesima notte* e il poeta Cinna che, nel *Giulio Cesare*, per il fatto di avere lo stesso nome del congiurato, viene ucciso dalla folla. È come se tutti dicessero al pubblico «Ora parlo io, ascoltatemmi!» e quell'io, che in ogni titolo precede il nome del personaggio, è una vibrante, ma anche ironica, affermazione di sé, un flusso di coscienza in cui la storia viene rivista in *flashback*. Sono “monologhi con appoggio di dialogo”, direbbe Dario Fo, e non solo. Come sempre in Tim Crouch, lo spettatore è coinvolto nel viaggio a ritroso del personaggio, invitato a partecipare al dilemma di chi non può modificare la propria storia, può solo ripercorrerla e magari anche rimpiangerla, interrogarsi sulla propria sorte o ipotizzarla diversa o anche inseguire un impossibile sogno di rivalsa. E il successo inglese di questi testi poggia anche sulla capacità che hanno di illuminare, da questa angolatura “in soggettiva”, l'intera tragedia di Shakespeare anche per chi, giovanissimo, non conosce ancora l'originale.

Le donne di Amleto

Anche Ofelia, nel testo di **Steven Berkoff**, *The Secret Love Life of Ofelia* (2001) parla di sé in prima persona, ma la struttura in questo caso è tutta dialogica e l'invenzione drammaturgica affidata a un immaginario scambio epistolare “segreto” tra lei e Amleto. Quell'unica lettera, che Shakespeare consegna alla lettura di Polonio, è la scintilla che accende una sorprendente trama amorosa, liberando Ofelia dalla prigionia di un'ubbidienza passiva, per donarle il linguaggio di una sensualità innocente e ardi-

ta insieme. Resa così simile a Giulietta, è lei che accoglie Amleto nella sua stanza, lei che lo invita a fingere di non amarla, lei che svela la trappola di quell'incontro spiato da re e dal padre che diventa così tutta una recita concordata. Solo l'uccisione del padre e l'esilio di Amleto (come accade nel *Romeo e Giulietta*) spezzano questa unione segreta e, mentre in un'ultima lettera Ofelia scrive il suo addio, troppo tardi Amleto annuncia il suo ritorno.

È interessante notare come queste riscritture inglesi di Shakespeare abbiano subito attratto l'attenzione di registi e attori italiani: meritano di essere ricordate la regia di *After Juliet* di Barbara Nativi (1999), l'interpretazione di Tubal di Eugenio Allegri (*Shylock*, 2002, traduzione e adattamento di Sonia Antinori e Maggie Rose), la versione di Balletto Civile dell'*Amore segreto di Ofelia* (2011), che sa trasformare la parola in danza, e infine la messinscena tuttora *in progress* dei cinque monologhi di Tim Crouch da parte della Compagnia degli Artefatti (2012-14).

Fa eccezione *Gertrude, a Cry* (2002) di **Howard Barker** che riscrive “a suo modo” la tragedia di Amleto e tenta, senza riuscirci, di comporre un dramma autonomo nella rielaborazione della trama che punta tutto sull'esasperato erotismo, grottesco e parodico, dei personaggi. Il corpo di Gertrude è la dinamo che muove tutto l'intreccio: un corpo sensuale che ammalia e gode – il grido del titolo risuona all'inizio nel momento stesso dell'assassinio del marito e del suo amplesso con Claudio che lo ha ucciso per lei. È anche il corpo materno che ossessiona il puritano Amleto e che può ancora generare una figlia e alla fine sedurre il nuovo vincitore, il duca di Mecklenburg (una sorta di ridicolo Fortebraccio) con cui fugge dalla carneficina di Elsinore.

Progetti per il futuro

Le riscritture shakespeariane non riguardano solo il teatro o il cinema. In previsione del quarto centenario della morte di Shakespeare, la londinese Hogarth Press ha lanciato una sfida ai romanzieri, invitandoli a scegliere un'opera e a ri-narrarla in prosa. Per ora sappiamo che hanno risposto la scrittrice canadese Marga-



reth Atwood, che ha optato per *La Tempesta*; l'inglese Howard Jacobson ha scelto *Il Mercante di Venezia*; il norvegese Jo Nesbø affronterà *Macbeth*, Anne Tyler si è presa *The Taming of the Shrew*, e Jeanette Winterson *The Winter's Tale*. Chissà poi se anche questa rigenerazione narrativa dell'opera di Shakespeare, scritta per la lettura, ritornerà in palcoscenico per ridare corpo fisico ai nuovi personaggi, per effetto di quel passaggio osmotico dalla pagina alla scena che fa perennemente rinascere Shakespeare. Abbiamo iniziato il nostro viaggio con Rosenkrantz e Guildenstern e vorrei concluderlo ancora con Stoppard, la cui sceneggiatura del film *Shakespeare in Love*, straordinaria commistione di biografia romanzata e riscrittura a intreccio simultaneo del *Romeo e Giulietta* e della *Dodicesima notte*, dopo aver conquistato il pubblico cinematografico, si annuncia imminente in scena a Londra, a luglio, con la regia di Declan Donnellan. È la conferma di un'idea di teatro che, come sostiene Stoppard, è continua “ri-creazione”. ★

In apertura, Enrico Campanati in *I, Banquo*, di Tim Crouch, regia di Fabrizio Arcuri (foto: Andrea Corbetta); in questa pagina, Michela Lucenti/Balletto Civile in *L'amore segreto di Ofelia*, di Steven Berkoff.



Festival e compagnie itineranti il nuovo teatro passa prima di là

Le spinte all'innovazione che arrivano dal Fringe di Edimburgo e dal faticoso lavoro delle numerose compagnie "di giro" stimolano la scrittura di nuovi testi e sanno anche rinnovare il gusto del pubblico, e non soltanto di quello londinese.

di Andrew Haydon

La drammaturgia inglese è percepita come un fenomeno eminentemente legato alle strutture teatrali, mentre una vasta porzione delle nuove scritture di scena vede la luce in modo completamente diverso. La drammaturgia con base nelle strutture teatrali rientra in un riconosciuto *iter* strutturato, fatto di commissioni letterarie, scelta dei registi e degli attori e ingaggio dell'*équipe* di produzione.

Forse proprio come diretta conseguenza dell'esistenza di questo sistema, o altre volte come risultato del non potervi accedere, molte novità drammaturgiche vengono presentate da compagnie indipendenti. Talvolta sovvenzionate dall'Arts Council, frequentemente no. Oggi sembra vagamente rivoluzionario considerare la nuova drammaturgia inglese in termini di compagnie e festival e ciò fa capire quanto la "storia ufficiale" del *New Writing* sia semplicemente la cronologia delle opere programmate dai teatri tradizionalmente più attenti verso le nuove scritture di scena, come il Royal Court o il Bush, quando invece alcuni dei lavori più interessanti vengono realizzati da *ensemble* che non possono definirsi "compagnie di nuova dramma-

turgia" pur mettendo in scena, il più delle volte, testi da loro ideati e scritti.

La grande vetrina del Fringe

Ecco un paio di annotazioni su come operano i festival all'interno del contesto teatrale inglese. Giganti come l'**Edinburgh International Festival** (Eif; da non confondere con il più ampio, ma meno finanziato Edinburgh Fringe) e il **Manchester International Festival** (Mif) tendono a commissionare messe in scena a compagnie preesistenti. L'Eif, per esempio, si rivolgerà più probabilmente alla Royal Shakespeare Company o al National Theatre of Scotland piuttosto che chiedere a un autore un testo e produrlo. Ugualmente, il Mif tende ad affidare le proprie commissioni a nomi specifici, come Robert Wilson, Kenneth Branagh, la compagnia Punchdrunk... Questi festival, dunque, non hanno alcun ruolo nel veicolare una "selezione naturale" all'interno della nuova drammaturgia inglese. Al contrario, eventi come l'**Edinburgh Fringe**, proprio in virtù della sua caotica mancanza di struttura, recitano una parte inestimabile nello sviluppo della drammaturgia, malgrado esso, in realtà, operi secon-

do la gerarchia propria di un teatro “danaroso”. All’apice del sistema vi è il **Traverse Theatre** e, subito sotto, i “Grandi Quattro”: l’**Underbelly**, l’**Assembly Rooms**, **The Pleasance** e il **Gilded Balloon**. Essi programmano un mix di teatro, commedia e musica, favorendo le novità drammaturgiche e promettendo ai giovani autori di essere rappresentati perlopiù da attori appena diplomati. Le opere sono generalmente autoprodotte, raccogliendo i sempre crescenti fondi necessari privatamente o, adesso, attraverso il *crowd-funding*.

Questa scena completamente indipendente, in cui – nella maniera più piratesca – ciò che un autore deve fare per vedere la propria pièce rappresentata è trovare i soldi per affittare il teatro e persuadere qualche attore a prendervi parte, è fondamentale per comprendere come si muovono alcuni teatri inglesi. In teoria, il meccanismo è spietatamente commerciale. In pratica, però, quasi nessuno ne trae profitto (quantomeno nessuno eccetto chiunque possieda la struttura in cui l’opera viene messa in scena). Tutto ciò viene fatto “per amore” o, più cinicamente, nella speranza di ottenere un po’ di riconoscimento e un rapido avanzamento di carriera.

L’Edinburgh Fringe, al suo meglio, opera come un’imponente fiera commerciale in cui, in teoria, scrittori, registi e attori possono mettersi in mostra nelle migliori condizioni e possono realizzare ciò che esattamente vogliono (o che pensano possa richiamare pubblico); mentre critici, programmatori, direttori artistici e *literary manager* presenti possono individuare “le star del futuro”. Data l’enorme mole di partecipanti, tuttavia, molte migliaia di carriere necessariamente non vanno oltre i blocchi di partenza. Ma questo approccio da “libero mercato” all’arte è la chiave per capire come il teatro venga inteso in Inghilterra e, benché la “parte alta” della classifica del festival sia la sola a essere presa seriamente dalla critica e dai manager teatrali, esso è un luogo in cui la sola qualifica richiesta per partecipare è avere uno spettacolo per le mani. È interessante notare la centralità del Fringe Festival di Edimburgo nel calendario teatrale inglese, ma vi sono ovviamente anche altri festival “minori”, come quello di **Brighton**, che tende a importare *greatest hits* o successi delle precedenti edizioni del Fringe e funge da banco di prova per produzioni future. Frequentando i festival estivi – **Pulse** a Ipswich, il **Norfolk e Norwich Festival**, il **Latitude**, l’**Almeida Festival** e l’itinerante **Spill Festival**, si ha l’impressione che questi dipendano da un mercato di artisti e compagnie che mirano a presentare performance improvvisate o *in progress*, prima della vetrina di Edimburgo o, addirittura, a portare in tour un successo edimburghese dell’anno precedente.

La netta sensazione che si ricava dalla partecipazione a questi festival è quella di avere visto almeno la metà di ciò che si vedrebbe a Edimburgo e, spesso, ciò dispensa da andarci, ben sapendo che tutto ciò che di popolare comparirà in questi frangenti verrà di sicuro riproposto nella capitale scozzese.

La nuova vita delle compagnie itineranti

L’esistenza di Edimburgo, e la rete di luoghi minori dedicati alle compagnie itineranti, spiega anche la moltiplicazione di un numero quasi infinito di compagnie inglesi. E, sempre di più, queste producono novità drammaturgiche. Se nel recente passato le compagnie tendevano ad allestire principalmente lavori da loro ideati, che raramente raggiungevano i circuiti *mainstream*, ora vi è un ampio numero di compagnie che commissionano i lavori ad autori o – se formate da uno scrittore, o da un regista e uno scrittore – perseguono con fermezza la creazione del proprio lavoro. In parte ciò appare come un ritorno agli anni Settanta quando la maggioranza delle compagnie inglesi più celebri – Hull Truck, Portable, Shared Experience, Joint Stock, Monstruos Regiment – si dedicava anche al *New Writing*.

La proliferazione di compagnie indipendenti in Inghilterra solleva interessanti questioni. Se un tempo la formazione di una compagnia rappresentava un atto espressamente radicale e un desiderio di lavorare che si contrapponeva alle imperanti tendenze *mainstream*, oggi potrebbe sembrare che istituire una compagnia sia più che altro l’esibizione di un desiderio di alcuni singoli di complicare il loro percorso verso il circuito generalista, svincolando i normali, più noiosi, “canali usuali”. Allo stesso tempo, un altro problema che le compagnie possono incontrare – particolarmente in periodi di recessione, in cui i fondi al teatro vengono notevolmente tagliati – è che spesso sono insolventi verso se stesse, lavorando gratis, rendendo le contrattazioni più difficili anche per gli artisti che hanno bisogno di essere pagati per lavorare.

Comunque, il grande vantaggio del redivivo settore delle compagnie itineranti, spesso specializzate nella produzione di nuovi testi, è che compagini come **Headlong**, **National Theatre Wales**, **HighTide**, **Clean Break** e **Paines Plough** stanno gradualmente facendo rivivere la fortuna della drammaturgia in tutto il paese, e non solo a Londra, proponendo una vera rifioritura dell’approccio alle nuove scritture di scena nei teatri regionali, in cui un certo conservatorismo ha fin qui prevalso. ★

(traduzione di Giulia Morelli)

In apertura, artisti di strada all’Edinburgh Fringe.

Traumi e ansia: come la scena del 2000 racconta una realtà caotica e frantumata

Dennis Kelly, Lucy Prebble, Alecky Blythe, Simon Stephens, Debbie Tucker Green e Mike Bartlett sono i nomi di spicco della drammaturgia del nuovo millennio, inevitabilmente segnata dal trauma dell'11 settembre e dalle tante crisi, economiche e ambientali, che hanno accompagnato questi difficili anni.

di Laura Santini



Ansia da crollo. Paura da conflitto. Angoscia da insicurezza. Declinati in stili teatrali molto diversi, dal 2000 a oggi questi stati emotivi, al contempo condizione individuale e collettiva, hanno costituito il nodo centrale di una linea produttiva all'interno della sempre fertile vena drammaturgica britannica. Scrittori d'esperienza, giovani promesse e nuove voci hanno messo a fuoco il presente e portato sulla scena una costellazione di individui impegnati nelle loro routine soggettive, ma segnati da un comune sentire nei confronti di un'ipotetica imminente sciagura o catastrofe che devasta un panorama umano, naturale e urbano pieno di incertezza, sospetto, conflittualità e violenza. Sebbene non il più rappresentativo, il brevissimo *play* distopico *Far Away* (2000) di **Caryl Churchill** apre in maniera simbolica, quasi come un prologo, questa dram-

maturgia del nuovo millennio dove è tornato l'incubo, ma anche forse l'esigenza, di un "nemico". Ambientato in campagna, *Far Away* apre con una scena domestica apparentemente espressione di calore e conforto familiare: nel cuore della notte una bimba si sveglia e trova in cucina la zia che cerca di rassicurarla. Il dialogo si fa progressivamente inquietante, mentre si insinua un raccapricciante sospetto. La bambina ospite dagli zii ha scoperto lo zio in un lago di sangue compiere atroci brutalità su ignoti bambini e adulti. Racconta il tutto alla zia per capire cosa stia succedendo, questa tenta di fornire plausibili giustificazioni. Anni più tardi corruzione e malfare trapelano dai dialoghi con un collega della stessa bimba ormai donna e lavoratrice in una fabbrica di cappelli, mentre tutto il mondo naturale è entrato in guerra e persino alberi, animali e corsi d'acqua hanno preso posizione, sotto

governi che tengono i loro cittadini sotto scacco con l'arma della paura. Con *Far Away* Churchill, immaginando una dittatura nel futuro, getta uno sguardo al passato e, con immagini che evocano le barbarie del regime nazista e della pulizia etnica, rinfresca la memoria per descrivere però un fenomeno dilagato su scala globale, in un feroce "tutti-contro-tutti".

Sempre a partire da soli due personaggi, Mark e la sua collega Louise, **Dennis Kelly** con *After the End* (2005), isola i due giovani in un rifugio antiaeromico in una situazione stranianti da post-attacco che rimane estremamente ambigua: non è escluso che si tratti di un rapimento da parte del ragazzo. Lasciando che la minaccia dall'esterno sia gestita dai due personaggi in autonomia, varie forme di convivenza e conflitto prendono vita mentre ognuno gioca sul senso di minaccia e paura da esercitare sull'altro invocando il più

ampio scenario esterno apocalittico.

Se queste due drammaturgie lavorano al microscopio puntando la lente su pochi individui a confronto, sulla loro impossibilità di gestire completamente il reale, potenzialmente interscambiabile a seconda dei momenti o dei punti di vista, altri testi hanno cominciato a indagare fenomeni del più immediato presente in modo spesso documentario per restituire il caos enigmatico e instabile della dimensione urbana – spesso quella londinese o del mondo bianco occidentale. Il nemico è altrettanto diffuso, indistinguibile e potenzialmente imprevedibile, il che chiama gli individui all'aggregazione in una forma di protesta democratica o in nome di un antico spirito votato alla giustizia sommaria ma anche a un'azione collettiva di rinascita. Il nemico è alternativamente un gruppo etnico, un gruppo di potere o di interesse, un fenomeno criminale, un evento economico o finanziario, una catastrofe naturale o forse paradossalmente la fine dello stato di minaccia stesso. Nel 2004, l'anno prima di *After the End*, Dennis Kelly aveva già affrontato i conflitti socio-politico-culturali sorti sulla sindrome tutta occidentale da post-trauma seguita agli attacchi terroristici alle Torri Gemelle. In *Osama the Hero* (2004) un crescente clima di tensione in un quartiere popolare urbano, socialmente e culturalmente degradato, porta cinque personaggi affatto diversi a risolversi per un atto di violenza contro un adolescente, Gary, che in un compito per la scuola ha scelto appunto Osama Bin Laden come suo eroe. Il crimine di Gary è di non pensarla come gli altri, è tentare di guardare alle cose da una prospettiva non occidentale. Il sospetto cresce meglio di qualsiasi erbaccia e trasforma i personaggi in torturatori fai-da-te che alla fine non cercano una confessione perché, come dice il personaggio femminile, «nel caso dei terroristi non c'è bisogno di prove».

Il ritorno del teatro-documento

Proprio a metà del 2000, il presente va in scena quasi senza filtri in una forma di teatro-documento chiamata *verbatim theatre* che riconquista l'attenzione di molti drammaturghi. Si parla

di questa forma di teatro già negli anni '50, ma l'esponente forse più importante in Inghilterra è stato Peter Cheeseman (1932-2010). Tra i drammaturghi contemporanei che hanno recuperato e rivisitato questo modello di scrittura e produzione teatrale nell'ultimo decennio, va citato prima di tutto **David Hare** che da sempre crede nella natura cronachistica e politica del teatro. Pensiero che ha esplicitato in un'intervista con Richard Eyre raccolta nel volume *Talking Theatre* (2009): «Penso che la cosa che il teatro sa fare meglio sia svolgere il compito di segretario del sociale, nel senso balzachiano dell'espressione, per cui si è chiamati a registrare quanto sta accadendo a livello sociale nel proprio tempo». Hare è ricorso al *verbatim theatre* con *The Permanent Way* (2003) sulla privatizzazione delle ferrovie in Inghilterra; con *Stuff Happens* (2004) sulla guerra in Iraq e anche con *The Power of Yes* (2009), contribuendo a un revival sui palcoscenici britannici di questa forma di teatro politico. In *The Power of Yes*, creato su commissione per il National Theatre, David Hare indaga le ragioni della crisi finanziaria del 2007/2008. Mettendo se stesso e la propria curiosità di giornalista mancato al centro di una trama agita da venti interpreti, Hare rovescia sul palco una vastissima gamma di protagonisti reali: banchieri, economisti, politici, giornalisti, impiegati di grandi finanziarie o di istituti bancari. La scena ospita il *backstage* del mondo reale che, spogliato della sua spettacolarità, è messo a nudo in un racconto-lezione che percorre ogni voce, tassello di una verità emersa all'improvviso ma lungamente preparata, quasi come una *pièce* teatrale. E il finale non annuncia niente di nuovo: quando l'equilibrio tra paura del rischio e avidità salta, il mercato crolla e tocca ai governi gettare la scialuppa di salvataggio che, però, è stata riservata, dice Hare, solo al sistema bancario e ai ricchi.

Molti altri, oltre a Hare, hanno creduto nel *verbatim theatre* negli ultimi anni: per esempio il regista **Max Stafford-Clark** ha curato la regia di *The Permanent Way* e creato, insieme allo scrittore **Robin Soans**, tre produzioni: *A State of Fair* (2000), *Talking to Terrorists* (2005) e *Mixed Up North* (2009). In *Talking to Terrorists* Soans,

dopo un anno di interviste, offre uno sguardo nuovo sul fenomeno del terrorismo internazionale nel momento in cui scopre che «la più parte di ciò che chiamiamo terrorismo nasce non dalla mancanza di beni primari ma dall'impossibilità di raccontare la propria storia, l'impossibilità di essere ascoltati». Sempre nella forma del teatro-documentario, ci sono le produzioni del regista **Nicholas Kent** in collaborazione con **Richard Norton Taylor**, giornalista del quotidiano *The Guardian*: i due hanno portato sul palcoscenico alcuni casi giudiziari storici tra cui *Nuremberg* (1996), *The Colour of Justice* (1999) e *Bloody Sunday* (2005). Kent ha collaborato anche con **Gillian Slovo** sulla questione Guantanamo per *Honour Bound to Defend Freedom* (2004) e *The Riots* (2011), il primo lavoro teatrale dedicato alle rivolte londinesi dell'estate del 2011. Il regista **Alan Rickman** e la giornalista **Katharine Viner**, in *My Name is Rachel Corrie* (2006), hanno raccontato la vicenda della giovane studentessa americana uccisa da una ruspa israeliana nella striscia di Gaza mentre faceva scudo a un'abitazione di palestinesi. Tra gli altri titoli che hanno ricevuto riconoscimenti *Deep Cut* di **Philip Ralph** e **Katharine Viner**, *Black Watch* di **Gregory Burke** per il National Theatre of Scotland, in cui il *verbatim theatre* è associato a pezzi di danza per parlare della guerra in Iraq, affrontata anche in *Called to Account* (2007), in *Tactical Questioning* (2011) di Richard Northon Taylor e *The Motherland* (2008) di **Steve Gilroy**.

Satira e musical per esorcizzare la paura

Restando sul tema delle angosce legate all'economia, nuovo scenario in cui si generano spaventosi mostri, dopo il *credit crunch* il teatro ha tentato di capire ed esorcizzare la paura rintracciando colpevoli e responsabilità di una devastazione allargata, anche al di là della forma cronachistica. Oltre a *The Power of Yes* di Hare, nel 2009 debutta anche *Enron* il lavoro della giovanissima **Lucy Prebble** (1981). Con *Enron* la drammaturga, poco più che ventenne, offre una satira a sfondo storico-documentaristico, che sceglie però la via della drammatizzazione degli eventi dal 1992 al 2001 al posto del



docu-drama. Basato sulla suspense, quello della Prebble è un *thriller* in cui si analizza come in un *noir* il “come” della fine di un colosso economico. È il caso dell’azienda energetica texana Enron, passata da un ruolo *leader* alla bancarotta. Al centro del *play* la mente machiavellica di Jeffrey Skilling, alla guida dell’azienda: più intento a vendere che a produrre energia, crea con Andy Fastow una serie di aziende fantasma per coprire il crescente debito. Come in Hare anche in Prebble è l’avida assenza di scrupoli di vertici aziendali pronti a tutto ad andare in scena, con vicende che terrorizzano tutti: grandi operatori economici, governi e semplici cittadini.

Facendo un salto indietro a livello tematico e tornando all’idea della paura come fenomeno che cresce all’interno di una comunità simile a quella di *Osama the Hero*, troviamo un’altra possibile versione dei fatti e forma spettacolare in *London Road* (2011): una produzione teatrale ibrida creata dalla scrittrice di teatro **Alecky Blyte** e dal compositore **Adam Cork** per il National Theatre di Londra. *London Road* è sia un musical sia un esempio di *verbatim theatre*, in cui la drammaturgia è costituita unicamente da materiali raccolti attraverso interviste a persone reali, che poi gli interpreti sono chiamati a restituire sulla scena. Nel caso della Blyte il *verbatim* si fa più esigente verso gli interpreti seguendo il metodo dell’attrice americana Anna Deavere Smith, che prevede di mimare anche toni, esitazioni e particolarità degli originali registrati. L’eccezionalità di *London Road* sta certo nella natura sperimen-

tale del lavoro, che ha portato il compositore a creare una partitura legata al parlato più che a canoni musicali, ma soprattutto nel contenuto, ovvero come una comunità reagisce a una minaccia interna. La drammaturga si occupa di una vicenda di cronaca nera ma soprattutto si confronta con il vissuto della comunità della strada, “teatro” di cinque omicidi di altrettante prostitute tossicodipendenti, compiuti nell’arco dello stesso mese (dicembre 2006) e rimasti senza colpevole – la Blyte aveva già costruito un *verbatim play* sul tema della prostituzione con *The Girlfriend Experience* (2008). La vicenda in *London Road* si consuma nell’omonima strada della cittadina di Ipswich, nel Suffolk, ma, invece di creare disgregazione, sfocia in una serie di iniziative festive e sociali che la gente del posto, insieme agli enti locali, progetta per far uscire dal degrado la zona. Blyte registra le testimonianze dirette degli abitanti della zona a partire proprio dalla fase più acuta del terrore, il dicembre 2006. Tornandoci, solo sei mesi dopo, però, scopre che le iniziative della collettività hanno trasformato radicalmente la strada. Blyte tornerà sul posto periodicamente fino al 2010 per seguire il lavoro della polizia e della stampa e lo straordinario processo evolutivo del quartiere. Il musical diventa quindi tutt’uno con l’esito finale di una vicenda reale che coralmente trova una risoluzione trasformando la paura in un’azione propositiva basata sulla collaborazione e la solidarietà – l’esatto opposto insomma della spirale di violenza e degrado proposta da Kelly.

Londra brucia

Eppure il modello di Kelly, l’idea di un luogo capace di ospitare le individualità più disparate e di vederle relazionarsi nei modi più bizzarri con esiti violenti e inaspettati, torna in una certa misura anche in *Pornography* (2008) di **Simon Stephens**. A fare da sfondo una Londra all’indomani dell’euforia per Live 8 e della notizia dell’assegnazione dei giochi olimpici del 2012, che si risveglia in modo brutale con le bombe del 7 luglio 2005 ed è costretta a rileggere il prossimo futuro e i grandi eventi sotto la luce opaca del terrorismo internazionale. Otto storie slacciate frantumano il paesaggio emotivo in altrettante vicende tragicomiche di errori e paure che si intersecano, raccontando solitudine e insicurezza in un crescendo verso l’imminente tragedia a cui tutti sono destinati. Un’altra scrittrice emergente, **Debbie Tucker Green**, si è occupata di paura, conflitti e violenza in molti dei suoi *plays*, spesso creando fili narrativi apparentemente slegati tra loro che convergono spiegando le reciproche appartenenze solo nel finale. Debbie Tucker Green ha operato sovente una trasposizione portando situazioni di guerra, tortura e regimi oppressivi all’interno dell’Inghilterra o di un contesto occidentale, per un ribaltamento di prospettive tra realtà bianca e realtà nera, per esempio in *Stoning Mary* (2005). In *The Laws of War* (2010) Tucker Green immagina una guerra civile nella Londra contemporanea che, persa la tranquillità delle proprie abitudini e tradizioni, dal cri-

cket ai pub, viene sconvolta da stupri, bambini soldato, milizie feroci richiamando alla mente quanto accaduto nel recente passato. Il suo è un teatro profondamente fondato sulla parola che in molti hanno paragonato a quello di Sarah Kane, per la natura poetica ma anche per la portata di denuncia e violenza che contiene, una lingua che è sia arma per difendersi che per attaccare.

Arriviamo così a *Earthquakes in London* (2010) e *13* (2011) dell'altrettanto giovane **Mike Bartlett**: altri due lavori polifonici e corali che si allontanano però da ogni intento documentaristico. Anch'essi costruiti su ampi cast, tendono all'eccesso in tutti i sensi in un intenzionale accumulo voluto dal drammaturgo che, nelle didascalie di *Earthquakes in London*, parla di *overflow* con un intento iperrealistico secondo cui «tutto è rappresentato». Accumulo e caos si generano dal gioco tra la sovrabbondanza di personaggi, parole, elementi scenografici, luci e suono, e un montaggio che prevede un susseguirsi di microscene, con frequenti sovrapposizioni o giustapposizioni, senza soluzione di continuità, per una produzione che, sempre nelle parole di Bartlett, «corre il rischio di finire nel caos». Coprendo un arco di tempo molto ampio, dal 1968 al 2525, e seguendo principalmente le vite e gli amori di tre sorelle, questo *play* crea un vortice che pervade e tocca tutto e tutti, all'ombra di un padre, un geniale scienziato, che ha predetto una catastrofe di portata globale. La caoticità viene ulteriormente amplificata in *13*, dove Bartlett, insistendo su una serie di incubi ricorrenti e presagi nefasti in un'epoca di benessere economico che crea forti disuguaglianze, sposta però l'attenzione creando un personaggio-profeta apparentemente salvifico. Tornato dopo una lunga assenza, questo giovane è portatore di conforto ma anche di spavento, genera domande a cui non risponde ma avanza un'ideologia a cui molti istintivamente aderiscono. Attraverso una serie di segni del destino e coincidenze, vite di persone modeste e di figure politiche si incontrano, si confondono e si sovrappongono. Un dramma epico che intreccia e oppone l'immobilismo della politica all'attivismo dei *social network*, la natura conservatrice delle soluzioni proposte dall'*establishment* contro la natura potenzialmente sovversiva dei nuovi movimen-

ti. Una Londra sconvolta da scontri e proteste in un contesto in cui il cambiamento climatico è diventato un'urgenza non procrastinabile è al centro di un altro *play* distopico, *Tinderbox* (2008) di **Lucy Kirkwood**, che guarda indietro alle *black comedies* di Joe Orton e a certo *humour* gotico che include una deriva cannibale. La stessa Kirkwood recentemente ha riscontrato molto successo con il suo *Chimerica* (2013): un tentativo di umanizzare il rapporto economico tra Cina e America che, però, finisce per portare alla luce gli aspetti utilitaristici e poco nobili di imprese individuali.

In questa approssimativa carrellata senz'altro mancano all'appello molte drammaturgie, ma per la chiusura sembra fornire un illuminante contrasto *Protest Song* (2013) di **Tim Price**. Di natura più intimista, con un solo personaggio in scena, il testo di Price scarta in varie direzioni: sia perché è parte della programmazione del nuovo palcoscenico The Shed, raccolto e sperimentale, del National Theatre di Londra, creato in una struttura non permanente, sia perché coglie il movimento Occupy da un punto di vista che incarna di per sé uno dei conflitti urbani non risolto, quello degli *homeless*. Danny è un senzatetto e inizialmente vive il gruppo di attivisti politici con le loro tende e i loro megafoni come un disturbo. Attraverso un monologo inarrestabile, rivolto direttamente al pubblico quasi come un appello, una preghiera o un feroce atto d'ac-

cusa, Occupy è presentato come un abuso prima e come un'occasione di reintegrazione poi. Ma anche qui illusione e disillusione marcano di pari passo e l'amarezza dell'ennesima esclusione è ancora più feroce da digerire della solitudine precedente: la temporaneità di Occupy per Danny e molti altri è quasi letale perché brucia quella debole luce di speranza che aveva restituito loro un ruolo, una socialità e una possibilità di relazione, forse persino di amore.

In questo composito e vasto panorama drammaturgico colpisce la volontà di sistematizzare, interpretare, dare un senso a un presente caleidoscopico e sfuggente ma violentemente palpabile e fisico. Attraverso le possibilità prismatiche offerte dal linguaggio teatrale e dalle varie sensibilità dei suoi operatori (drammaturghi, registi, interpreti) un'attualità varia ma a tutti familiare viene riorganizzata ma anche amplificata nel tentativo di restituirla spesso attraverso corpi e parlate eterogenee ma soprattutto di confezionarla in un tempo di fruizione adeguato alla riflessione. ★

In apertura, Stephen Kunken in una scena di *Enron*, di Lucy Prebble, al Broadway Broadhurst Theatre di New York (foto: Joan Marcus/Jeffrey Richards Associates); nella pagina precedente, due momenti rispettivamente di *After the End*, di Dennis Kelly, regia di Emma Faulkner e di *The Power of Yes*, di David Hare, regia di Angus Jackson (foto: Alastair Muir); in questa pagina, un'immagine di *Pornography*, di Simon Stephens, regia di Sebastian Nübling (foto: Arno Declair).



Sarah Kane e gli altri, dal Tamigi al Tevere il *grand tour* dei *british playwrights*

L'opera di *scouting* condotta da Barbara Nativi alla Limonaia e la sintonia mostrata dal Teatro dell'Elfo e da Fabrizio Arcuri, ma anche le tante produzioni dettate dalla moda più che da una reale affinità con l'attuale scena britannica.

di Laura Bevione

Nel 1973 la messa in scena di *Old Times* – liberamente tradotto come *Tanto tempo fa* anziché con il corretto *Vecchi tempi* – da parte di Luchino Visconti scatenò una reazione decisamente irritata da parte di Harold Pinter, il quale proibì che quella rappresentazione del proprio dramma venisse proposta e distribuita sui palcoscenici italiani: il drammaturgo si aggrappò al pretesto legale di una traduzione non autorizzata ma la ragione principale della sua collera era la regia viscontiana, che esplicitava quanto egli ambigualmente suggeriva. Un tradimento della poetica pinteriana riscattato negli anni successivi da allestimenti a essa pienamente fedeli, basti pensare alle memorabili messe in scena dirette e interpretate da Carlo Cecchi. Quanto avvenne nel 1973, nondimeno, è sintomatico di una certa difficoltà da parte della scena italiana a tradurre in rappresentazioni realmente efficaci quel *mood* prettamente britan-

nico che mal tollera il gigionismo e la verbosità propri del teatro italiano, o quanto meno di buona parte di esso. Non è dunque un caso che la drammaturgia britannica contemporanea abbia attirato l'attenzione di artisti e compagnie che genericamente potremmo definire d'avanguardia – ovvero sperimentali – e che questi incontri/scontri fra Italia e Gran Bretagna abbiano dato risultati nella maggior parte dei casi decisamente interessanti e di buona qualità.

L'in-*yer-face* passa da Sesto Fiorentino

Un ruolo pionieristico nell'esplorazione del variegato territorio drammaturgico britannico fu svolto da **Barbara Nativi**, fondatrice del **Teatro della Limonaia** di Sesto Fiorentino, sul cui palcoscenico portò Sarah Kane – di cui fu la vera “traghettrice” in Italia, traducendone e pubblicandone anche l'intero *corpus* delle opere nell'ormai fondamentale *Tutto il teatro* (Einaudi, 2000) – e Mark Ravenhill: della prima mi-

se in scena *Blasted* (1997) e *Fame/Crave* (2001), del secondo *Shopping @ Fucking* (2000). Barbara Nativi non si accontentò di tradurre e allestire i nuovi autori britannici ma dedicò a essi alcune edizioni del **Festival Intercity**, da lei ideato nel 1988 proprio con l'obiettivo di mettere in comunicazione – in maniera rapida ed efficace come avrebbero dovuto garantire i treni “Intercity” appunto – le città di Firenze e di Sesto Fiorentino con una città del mondo, «cercando di dare al pubblico italiano un'idea di ciò che in essa si può vedere, come si organizza e come si vive il mondo dello spettacolo in una realtà tanto diversa». A Londra furono dedicate le edizioni del 1996 e del 1997 e a Edimburgo quella del 2005. Il festival prevedeva la messa in scena, solitamente in italiano, di testi di autori attivi nella città protagonista, *mises en espace*, convegni e conversazioni con gli stessi drammaturghi rappresentati, proiezioni e mostre. Così fra il 1996 e il 1997 il pubblico ebbe



Crave, di Sarah Kane, regia di Barbara Nativi (foto: Massimo Agus).

l'opportunità di conoscere – oltre ai succitati Sarah Kane e Mark Ravenhill – Helen Edmundson (*La purificazione*), Martin Crimp (*Il trattamento*), Terry Johnson (*Immagina di annegare*), David Edgar (*Pentecoste*), David Greig (*Europa*), Claire Dowie (*Bambino grande/bambino morto*), Philip Ridley (*Il killer Disney*), Jez Butterworth (*Mojo*). Nel 2005, invece, il focus sulla capitale scozzese avvicinò gli spettatori al lavoro del “mitico” Traverse Theatre e di Suspect Culture di Glasgow, ma riuscì anche a rendere familiari autori quali Anthony Neilson (*Amore ricucito*), Iain Heggie (*Pulendo il culo di mia madre*) e John Clifford (*La nuova tonaca di Dio*). Parallelo al festival, inoltre, l'industriosa Barbara Nativi s'inventò il progetto **Intercity-Connections**, frutto della collaborazione fra la Limonaia e il National Theatre di Londra e destinato ai ragazzi fra i 14 e i 18 anni, allo scopo di incentivarne l'interesse per il teatro. Varata nel 1997, l'iniziativa – tuttora esistente e attivissima – consisteva nel commissionare ad autori di vaglia opere teatrali originali destinate a quella specifica fascia d'età, con l'unica clausola che i drammaturghi non scrivessero tanto un testo “per ragazzi”, quanto componessero un *play* pensando che gli interpreti sarebbero stati giovanissimi. Il Teatro della Limonaia, insomma, è stato ed è ancora – dopo la prematura morte della Nativi, nel 2005, il direttore artistico è diventato Dimitri Milopoulos – un importante laboratorio di indagine e di studio sulla drammaturgia contemporanea britannica – e non solo – alla ricerca di quanto ciò che quegli autori hanno da dire sulla vita e sui rapporti umani possa riguardare anche gli spettatori italiani.

E tutto questo malgrado Barbara Nativi sia ricordata principalmente quale “vestale” di Sarah Kane, autrice d'altronde assai amata dai teatranti italiani: non si contano, infatti, le messe in scena di *4:48 Psychosis*, il *play* in cui la drammaturga in qualche modo anticipò il proprio suicidio. Da **Pierpaolo Sepe**, che nel 2001 diresse Monica Nappo in una produzione del Nuovoteatronuovo di Napoli, a **Daniele Abbado** nel 2004 per il milanese CRT; mentre, l'anno precedente, **Simona Gonella** ne curò un adattamento dal titolo *Azioni suicide* per i Cantieri Teatrali Koreja. Gli ultimi allestimenti sono, nel

2011, quello creato da **Walter Pagliaro** per Mi-caela Esdra; e, nel 2013, quello diretto da **Valentina Rosati** per lo Stabile delle Marche. Registi dallo stile assai diverso a testimoniare di come *4:48 Psychosis* sia diventato oramai una sorta di “classico” e, di conseguenza, suscettibile delle letture più diverse, benché il sospetto che la convergenza fra la tematica trattata e il destino dell'autrice – avvolto da un'aura quasi leggendaria che ne oscura la complessa personalità, non solo artistica – attribuisca alla scelta di questo testo una quasi certezza di successo o, quantomeno, di privilegiato interesse da parte dei programmatori.

Anche gli Elfi parlano inglese

Un'empatia con alcuni autori d'oltremania caratterizza anche il milanese **Teatro dell'Elfo** che si muove con particolare agio fra la drammaturgia d'area anglosassone. Una sintonia con le voci più irriverenti e in qualche modo “ribelli” della scena inglese che risale almeno agli inizi degli anni Novanta, quando **Elio De Capitani** mise in scena ben due drammi di Steven Berkoff, *Decadenza* e *Alla greca* – entrambi debuttarono nel 1993. Qualche anno dopo De Capitani e **Ferdinando Bruni** frequentarono un altro autore britannico in ascesa, vale a dire Mark Ravenhill, di cui allestirono *Bagaglio a mano* – diretto da Bruni nel 2000 – seguito da *Polaroid molto esplicite* – regia di De Capitani, nel 2003 – e infine da *Shopping and Fucking* – messo in scena ancora da Bruni nel 2010. Per quest'ultimo testo si trattava della seconda produzione italiana dopo quella succitata di Barbara Nativi del 2000: un *play* che ben si adattava alle corde dell'Elfo, al suo iperrealismo rigoroso ed essenziale, all'eleganza degli allestimenti e alla recitazione mai enfatica né “urlata” degli attori. Tutte qualità che avvicinano l'inconfondibile poetica del teatro milanese non solo alla drammaturgia ma altresì alle modalità di messa in scena proprie dei palcoscenici d'oltremania. In quegli stessi anni avvenne, quindi, anche l'immane incontro con Sarah Kane – in qualche modo una sorta di rito che i teatranti italiani interessati al contemporaneo britannico erano tenuti a celebrare. È doveroso evidenziare, tuttavia, come De Capitani non sia regista incli-

ne alle mode e, anzi, il suo approccio alla Kane ebbe anche il meritevole obiettivo di restituire all'autrice la sua autentica identità. Così, dopo avere ospitato nel 1998 una lettura scenica di *Cleansed*, nel 2008 Elio De Capitani diresse Elena Russo Arman, Paolo Pierobon e Andrea Capaldi in una memorabile produzione di *Blasted*: un testo in cui il regista riconosceva e auspicava la volontà di riallacciare il legame atavico fra pubblico e attori sulla scena. E questo tanto desiderato «slancio del teatro», che il regista riconosceva proprio in Sarah Kane, gli consentiva di spazzare via un malinteso purtroppo assai radicato – ancora oggi – riguardo l'intera opera dell'autrice: « niente nichilismo, niente *in-yer-face* – termine di moda nella Britannia dei primi anni Novanta – niente eroina punk teatrale. Il suo teatro invece, anche il più disperato, è scritto per opporsi alla disperata solitudine dei fatti terribili del mondo. Un'opposizione etica, politica ed esistenziale». Un tentativo di sottrarre la drammaturga a facili etichette e di restituirne la complessità e la problematicità: De Capitani scelse dunque una regia intensa e fedele, artisticamente ed eticamente rigorosa.

Un'innequivocabile affinità elettiva

Il nome di Sarah Kane compare anche nel repertorio di un regista che con gli autori contemporanei britannici – in particolare con Mark Ravenhill, Martin Crimp e Tim Crouch – ha mostrato di condividere tematiche e linguaggi. **Fabrizio Arcuri** – con la sua compagnia, l'**Accademia degli Artefatti** – frequenta da molti anni la scena inglese, basti pensare che già fra il 1994 e il 1996 il regista romano elaborò un articolato progetto ispirato all'autore di *Aspettando Godot* dall'ironico titolo *Beckett: c'è ma non si vede*. Nel 2003 c'è l'immane incontro con la Kane, di cui Arcuri mise in scena *Phaedra's Love* e, due anni dopo, il primo, proficuo approccio con Martin Crimp – autore noto in Italia grazie a **Cesare Lievi** che, nel 2001, aveva messo in scena *The Country*, *play* d'impianto e tematica piuttosto tradizionali, con il merito di offrire due significative parti da protagonista, tutte qualità che ne hanno determinato il futuro successo: nel 2001-2002 l'allestimento di **Franco Però** con Isabel Russinova e Massimo Donado-

Non solo *in-er-face*: Alan Bennett l'inossidabile cantore dello *humor* inglese

Quando, alla metà degli anni Novanta, deflagrò il "caso" Sarah Kane e iniziò a diffondersi l'etichetta di teatro *in-er-face*, Alan Bennett (nato a Leeds nel 1934) non mosse un muscolo e perseverò nel raccontare con il suo *humor* così intelligentemente inglese la realtà del proprio amato paese. Una coerenza che lo premiò, poiché Bennett è tuttora amatissimo in patria, come testimonia il successo del suo ultimo *play*, *People*, prodotto nell'autunno del 2012 dal National Theatre.

Una notorietà che non è frutto di aderenza al vecchio e rassicurante modello della *well-made play*, quanto della capacità di rinnovare in profondità quello schema, lavorando in primo luogo sulle convenzioni linguistiche. Bennett non si ritrae dal mettere alla berlina i tradizionali valori e virtù britannici, dando libero sfogo alla propria geniale *verve* comica ma, allo stesso tempo, lascia trasparire quanto di positivo, aldilà della retorica e del patriottismo, ancora sopravviva. Il declino dell'Inghilterra è descritto con ironia e affettuoso disincanto, all'insegna di quello *humor* di cui Bennett è maestro incontrastato e che, come egli stesso fa dire a un suo personaggio, è il «liquido amniotico» in cui gli inglesi sono cresciuti. Uno *humor* e un *understatement* così intrinsecamente britannici che non hanno tuttavia impedito il successo anche all'estero di alcuni drammi di Bennett, come esemplarmente dimostrato da *The History Boys*, un *play* del 2004, acclamato da critica e pubblico in patria, diventato film nel 2006 e proposto in Italia nel 2010 dal Teatro dell'Elfo, con un allestimento che ha riscosso un enorme successo. Diretto da Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani, lo spettacolo non soltanto si è aggiudicato vari premi, ma ha condotto a teatro molti giovani che fino ad allora ignoravano quanto la scena potesse emozionarli, riflettendone sogni e speranze.

Non si tratta, nondimeno, dell'unico testo di Bennett proposto in Italia: Anna Marchesini, per esempio, già nel 2000 si sperimentò in due monologhi dell'inglese – *Una patatina nello zucchero* e *L'occasione d'oro* – e, nel 2004, ne mise in scena *La cerimonia del massaggio*, di cui fu traduttrice, regista e unica interprete, dando prova dell'adattabilità del gelido *humor* britannico anche a latitudini più calde. Un'analoga operazione di "acclimatamento" è quella compiuta da Edoardo Erba, che nella scorsa stagione ha tradotto e adattato *Nudi e crudi* (*The Clothes They Stood up in*) per Alessandra Faiella e Max Pisu: la disavventura, ricca di equivoci e situazioni comiche, di una coppia borghese cui è stato rubato tutto. **Laura Bevione**



The History Boys, regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani (foto: Lara Peviani).

ni e nel 2012 quello diretto da **Roberto Andò** con Laura Morante e Gigio Alberti. La scelta di Arcuri cadde, invece, sui *Tre pezzi facili* (*Meno emergenze, Avviso alle donne irachene, Faccia al muro*) e fu subito un colpo di fulmine reciproco. Crimp, infatti, vide lo spettacolo e ne rimase colpito, tanto che ne seguì la tournée e accettò di essere il protagonista degli incontri con il pubblico che erano corollario della messa in scena. Il drammaturgo parlava del suo testo come di un «bocciolo di fiore» e compito del regista sarebbe stato, appunto, quello di farlo germogliare. Arcuri, secondo Crimp, ci riuscì, trasformando il suo *play* – caratterizzato, d'altronde, da una scrittura quasi semplice, sospesa –

in un «prato fiorito»: siamo dunque ben lontani dalla violenta contesa Pinter-Visconti! La sintonia fra il drammaturgo e il regista, poi, si dimostrò tale da convincere il primo a scrivere per l'Accademia degli Artefatti un quarto "pezzo facile", ossia *Un cielo tutto blu*, che debuttò nel settembre di quello stesso anno, il 2005, a Roma. Quasi contemporaneamente, Fabrizio Arcuri mise in scena – e fu tra i primi in Italia – un altro *play* di Crimp, *Attempts on Her Life* (*Attentati alla vita di lei*), destinato ad avere molto successo fra registi e attori della nostra penisola, malgrado – o forse proprio grazie a – la sua mancanza di un vero *plot* e persino di un vero protagonista – Anne, la donna attorno cui

ruotano le diciassette eterogenee scene, non compare mai. La lettura del regista romano si rivelò efficace a testimoniare di un'evidente coincidenza di linguaggi – ma anche di umori e sensibilità – con certa drammaturgia britannica. Un'ulteriore prova fu, nel 2009, l'impegnativa produzione di *Spara/Trova il tesoro/Ripeti* di Mark Ravenhill: Arcuri e i suoi attori affrontarono con convinta dedizione questa complicatissima opera, assecondandone l'ampio spettro di tonalità e linguaggi. Una medesima partecipazione è evidente nell'approccio a un altro autore britannico, Tim Crouch, che, addirittura, cita orgogliosamente l'Accademia degli Artefatti nel proprio sito ufficiale – malgrado un suo *play*, *England*, sia stato allestito con efficacia da un altro artista italiano, **Carlo Cerciello**, nel 2008. Il primo incontro risale al 2007 con gli allestimenti di *An Oak Tree* e di *My Arm* e quel legame si è rinsaldato nell'autunno del 2012 allorché, come racconta lo stesso Fabrizio Arcuri, Crouch gli inviò una mail per proporgli di mettere in scena il suo ciclo *I Shakespeare* (di cui parla Laura Caretti nel suo contributo a pag. 40-41), composto da cinque testi singoli, ciascuno dei quali dedicato a un personaggio shakespeariano. Una proposta accettata con entusiasmo dal regista che, fino a oggi, ha messo in scena quattro dei cinque *plays*: nella passata edizione della Biennale di Venezia sono stati presentati *I Banquo* e *I Peaseblossom*; seguiti poi nei mesi successivi da *I Cinna* e dallo studio di *I Caliban*. Un progetto assai coinvolgente per Fabrizio Arcuri, malgrado le molte difficoltà derivate dalla necessità di rendere in italiano i numerosissimi e raffinatissimi giochi di parole escogitati da Crouch. È importante ricordare, infatti, come nella maggior parte dei casi l'Accademia degli Artefatti abbia anche tradotto i testi poi messi in scena: Peraldo Girotto – anche attore della compagnia – e Luca Scarlini realizzano solitamente una prima stesura che, dopo un primo giro di prove, viene sovente profondamente modificata, giungendo così a una seconda stesura in cui alcuni passi anziché semplicemente tradotti sono necessariamente riscritti, così da rendere in italiano le numerose frasi idiomatiche utilizzate sia da Crimp che da Crouch. Un metodo di lavoro affine a quello seguito dagli stessi autori messi in scena e ulteriore garanzia dell'efficacia della trasposizione italiana.

Altri tentativi di incontro

E Crimp figura anche nella teatrografia di una compagnia piemontese oramai sciolta, gli 'O Zoo Nô, che nel 2003 realizzò un'interessante produzione di *Attempts on Her Life*, tradotto come *Tracce di Anne*. L'estrema flessibilità del testo venne sfruttata dalla compagnia torinese in chiave molto diversa rispetto a quella scelta da Arcuri: la regista **Paola Rota** scelse di rappresentare la policroma "costellazione Anne" costruendo uno spettacolo esuberante e colorato, mai noioso e anzi in continuo movimento – fisico e stilistico – forse distante dalla sotterranea ma essenziale spietatezza del *play*, eppure teatralmente convincente.

Un altro artista torinese allettato dalla drammaturgia contemporanea è certamente **Valter Malosti**, il quale qualche anno fa orientò il proprio interesse su un autore irriverente quale Enda Walsh, irlandese ma attivo a Londra. Nel 2002 Malosti allestì *Bedbound*, magistralmente interpretato da Andrea Giordana e da Michela Cescon. Il linguaggio di Walsh, efficacemente tradotto dallo stesso Malosti, è crudo e violento, è carne e sangue, è ironia e poesia, in sostanza teatro, vitale e potente. Qualità che il regista tradusse in uno spettacolo che costringeva lo spettatore a prendere posizione, in primo luogo nei confronti dello stesso linguaggio teatrale: accettare che esso potesse scuoterlo, disgustarlo ovvero emozionarlo, oppure continuare a considerarlo una sorta di rito culturalmondano. Un'impostazione che Enda Walsh avrebbe approvato, così come avrebbe gradito l'allestimento, nel 2006, di *Disco Pigs*, interpretato dallo stesso Malosti – anche traduttore – con Michela Lucenti. Anche in questo caso, si trattò di uno spettacolo ad alto tasso di emotività, spregiudicato e frenetico, capace di catapultare il pubblico in un universo in cui ogni azione e ogni emozione erano percorsi fino in fondo, con una disperata e dolce ansia di vita. Di origine irlandese sono anche alcuni degli autori prescelti da un Teatro Stabile particolarmente incline a occuparsi della drammaturgia contemporanea in lingua inglese: si tratta dello **Stabile di Genova** che, malgrado la natura rigorosamente tradizionale della maggior parte delle sue produzioni, fin dal 1999 ha scelto di mettere in scena – e dunque di far conoscere a un pubblico più vasto – drammaturghi di qualità come Martin McDonagh – di cui Mar-

co Sciacaluga ha diretto e tradotto *Lo storpio di Inishmaan* (1999) e *Il tenente di Inishmore* (2004) – Conor McPherson – del quale Valerio Binasco mise in scena nel 2006 *La chiusa* – e Jez Butterworth – nel 2008 venne proposto il suo *play* più noto, ossia *Mojo-Atlantic Club*.

Legati al teatro Stabile di Genova sono, poi, gli attori e registi Alberto Giusta e Antonio Zavatteri, fondatori della **Compagnia Gank** che pare anch'essa amare la drammaturgia britannica, come testimoniano gli allestimenti di *Coltelli nelle galline* di David Harrower (2003), di *Motor Town* di Simon Stephens nel 2011 e, nella stagione passata ma tuttora in tournée *Poker* di Patrick Marber, una commedia che ritrae «un piccolo mondo di maschi "scentrati"».

E tutto al maschile è anche *Occidente solitario*, il dramma di un autore che lo Stabile di Genova ha introdotto sulle scene italiane, Martin

McDonagh, e che nel 2011 è stato scelto da due attori molto noti al pubblico televisivo, Filippo Nigro e Claudio Santamaria, per il loro "quasi" debutto teatrale. Diretti dal colombiano **Juan Diego Puerta Lopez** e affiancati sul palcoscenico da Azzurra Antonacci e Massimo De Santis, essi interpretano due fratelli in eterno conflitto, in un'atmosfera decisamente poco serena, punteggiata da litigi e rancori reciproci. Il testo, che già nel 2004 venne allestito da **Pierpaolo Sepe**, non viene, però adeguatamente valorizzato da una regia piuttosto convenzionale, incapace di andare oltre l'apparente facilità del *play*. Una trappola, questa, in cui sovente alcuni registi italiani – poco in sintonia con l'*understatement* in verità pregno di significati proprio della drammaturgia britannica – sono rovinosamente caduti, peccando di superba superficialità. ★

Trend, appuntamento a Roma con il nuovo teatro britannico

Si svolgerà in ottobre, come di consueto sul palco del teatro Belli di Roma, la XIII edizione di *Trend – Nuove frontiere della scena britannica*, la rassegna ideata e diretta dal critico e studioso Rodolfo di Giammarco con il sostegno di Roma Capitale - Assessorato alle Politiche Culturali e Centro Storico e del British Council. Una manifestazione che ha offerto al pubblico italiano un'affidabile bussola per orientarsi nel variegato paesaggio della drammaturgia inglese dell'ultimo decennio.

Curiosità e desiderio di scoprire la brulicante realtà offuscata dai titoli e dai nomi di richiamo, hanno permesso a di Giammarco di far conoscere al pubblico italiano autori giovani e per nulla noti - Mike Bartlett, Chloe Moss, Bryony Lavery - di potenziare la presenza sulle nostre scene di drammaturghi in ascesa - Philip Ridley, Dennis Kelly, Tim Crouch, Simon Stephens, David Harrower – e di instaurare impliciti raffronti con i "grandi" del decennio precedente - Edward Bond e Caryl Churchill. La rassegna, tuttavia, non vuole essere soltanto una "vetrina", bensì un fertile banco di prova dell'adattabilità di quei testi ai palcoscenici nostrani: registi e compagnie – entrambi più o meno affermati – sono chiamati a misurarsi con una drammaturgia per molti aspetti estranea al modo di intendere e di fare teatro "all'italiana". Accademia degli Artefatti, Fibre Parallele, Andrea Baracco, Roberto Rustioni, Luca Ricci, Laura Sicignano: sono molti i nomi degli artisti italiani che, in un cortocircuito magari bruciante ma certo vivificante, hanno tradotto sulla scena testi britannici, cercando di trovare un punto d'incontro fra la propria poetica teatrale e la drammaturgia d'oltremarina.

L'obiettivo, nondimeno, non è quello di «clonare i successi e i clamori di drammaturgie di radicale qualità provenienti da Londra o da Edimburgo», quanto piuttosto quello di trasformare il palcoscenico del Belli in un «un luogo privilegiato di esperimenti e fabbrica di nuove ennesime realtà sulla base di già verificate drammaturgie». Un fine dettato dalla immarcescibile consapevolezza dell'efficacia di quei *plays* nel ritrarre una realtà – quella generata dalle innovazioni e dalla crisi del terzo millennio – in cui anche il pubblico italiano riesce, magari a malincuore, a specchiarsi. **Laura Bevione**



Giuliana Musso, storie di provincia e vite qualunque

Se non fosse una brava attrice – come in effetti è – la performer sarebbe una formidabile giornalista. I suoi spettacoli affrontano, con scienza e *pathos*, alcuni nodi dell'odierna società. E lei li racconta girando nei teatri del Nordest.

di Roberto Canziani



Nati in casa

Viene dalla provincia, e in provincia soprattutto lavora. Nei piccoli centri che sono il tessuto connettivo della penisola. Cittadine dove si parla il dialetto e la chiesa è ancora un luogo centrale. Paesoni dove i cinema, la sera, non aprono più. Le strade sono deserte. I bar hanno scarsi clienti e luci fioche. Se c'è movimento, una volta ogni due settimane, è perché c'è il teatro. I teatri dove Giuliana Musso – vicentina, trapiantata in Friuli – porta i suoi spettacoli. Si trovano per esempio a Mogliano Veneto (Tv), Borgo Valsugana (Tn), San Giovanni Lupatoto (Vr), Occhiobello (Ro), Ragazzola (Pr). Una scelta d'elezione, anche se Reggio Emilia, Padova, Cagliari, Trieste, altri capoluoghi, le hanno appena riservato date. E a Milano e a Firenze due teatri hanno messo in cartellone le sue rassegne personali. Là, all'Elfo Puccini e al Cantiere Florida, Musso ha dispiegato il ventaglio dei quattro spettacoli che ha in repertorio: *Nati in casa* (2001), *Sex Machine* (2005), *Tanti saluti* (2008) e il più recente *La fabbrica dei preti*. Ma è tra le mura dei teatri comunali – ricchezza trascurata di un'Italia di cui si parla poco – che quella drammaturgia trova il suo luogo esatto. Una drammaturgia che è anche sociologia. E giornalismo. Perché se non fosse una brava attrice – come in effetti è – Giuliana Musso sarebbe una formidabile giornalista, specializzata nel portare in luce le vite a lato, le vicende che si confondono nell'anonimato dei giorni uguali, le notizie che non magnetizzano i media. Prendiamo come esempio il “sesso commerciale”: il com-

plicato mercato di domanda e offerta, desideri e schiavitù, che la gente chiama prostituzione. Nel 2005 Musso ha ricevuto il Premio dell'Associazione Critici di Teatro per *Sex Machine*, spettacolo in cui indagava, con una scrittura forte e un carosello di interpretazioni, il mondo del sesso a pagamento. «Le prostitute si possono chiamare in molti modi: meretrici, puttane, passeggiatrici, belle di notte, lucciole, troie, *sex-workers*, donnacce, donne facili, donnine leggere... I clienti si chiamano solo clienti». Quel lavoro era nato dopo aver letto *Quanto vuoi? Clienti e prostitute si raccontano*, il libro di Carla Corso, attivista ex-professionista che con Pia Covre aveva fondato 30 anni fa il Comitato per i diritti civili delle prostitute.

«La motivazione iniziale, in realtà, non era politica, ma squisitamente personale» ricorda oggi Musso. «Avevo poco più di trent'anni, e come donna – una donna nella media, con un'educazione molto tradizionale, una formazione molto cattolica, un'adolescenza molto repressa – mi interessava l'indagine sulla mia, sulla nostra morale sessuale. Mi chiedevo da dove venissero e come si fossero formati certi modelli di cultura e di comportamento».

Umano, troppo umano

Dopo il primo lavoro realizzato da sola, *Nati in casa* (raccontava i tempi in cui la vita, più che negli ospedali e nelle cliniche, cominciava tra le mura domestiche, con l'aiuto delle levatrici), la lettura di quel libro l'aveva spinta a dare fondatezza a un metodo teatrale che avrebbe

poi riportato in tutti i suoi testi, soprattutto i monologhi. «Trovare una strada d'indagine, seguirla per oltre due anni, per me voleva dire riuscire a raccontare un fenomeno in maniera delicata, sfuggendo alla tentazione moralista che divide i buoni dai cattivi, e mettendo invece dentro il racconto di bisogni reali, emotivi, intimi. Creando i personaggi, avevo la possibilità di riempire l'argomento di umanità. Avevo intervistato il più importante produttore di pornografia in Italia, il sessuologo, l'esperto di morale cattolica, professioniste della strada e tante altre persone, per scoprire che il fenomeno della prostituzione – che andrebbe semplicemente chiamato “sesso commerciale” – riassume buona parte delle contraddizioni della nostra cultura» spiega ancora.

Domandarsi se ci sia una “normalità” nei rapporti tra le persone, capire chi pensa di essere nel giusto e chi, all'opposto, è stato attratto o respinto dal fascino o dalla miseria della deviazione, toccare i tabù delle società complesse, mette sempre in gioco l'umano, il troppo umano. «Scrivere un libro di sociologia, oppure stare un'ora e mezza su un palcoscenico raccontando quelle storie, è ciò che fa la differenza. In tutti i miei spettacoli trova posto anche la risata, che libera e sdrammatizza. Poi ci metto l'imbarazzo dell'affrontare temi sui quali siamo tutti sensibili, ma pure l'empatia con i personaggi, quell'ingrediente che porta alla commozione, di fronte a un momento di fragilità, a un indizio di delicatezza».

Accadeva anche in *Tanti saluti*, occasione per squadernare i modi in cui può finire la vita. Nello spettacolo si partiva dalla lettura attenta degli annunci funebri e si arrivava a una riflessione etica sul trattamento del malato terminale. Erano i mesi in cui più drammatico e più politico si faceva il “caso Englaro”. «Avevo intervistato molti degli operatori che si occupano del fine vita: medici, infermieri, assistenti. Delicatezza ed empatia facevano sì che non riportassi la voce dei malati e dei loro familiari, ma solo di coloro che potevano testimoniare l'approccio al tabù della morte: chi li curava, chi li accompagnava».

Quel metodo è tornato a segnare nuovamente la strada adesso che Giuliana Musso ha deciso di indagare il mistero doloroso, e ancora una volta tutto provinciale, delle vocazioni ecclesiastiche, la formazione religiosa e affettiva degli uomini di chiesa. *La fabbrica dei preti*: un'altra inchiesta e un altro monologo. Stavolta su chi ha vissuto la vita del seminario e ne è uscito sacerdote. «Volevo parlare ancora di umanità: di esseri umani e dei loro bisogni. Ho uno zio prete, ha preso gli ordini negli anni '60.

Mi interessava capire meglio quel periodo, il ruolo che ha avuto, nella formazione di questi uomini, la morale cattolica. Il segno, la profonda cicatrice, che l'istituzione chiesa ha lasciato nei loro affetti. Anch'io, come dicevo, ho ricevuto una determinante educazione cattolica. E, cerca cerca, finisco sempre col raccontare le cose che sento più vicine». ★

GIULIANA MUSSO

La regola del tridente come la Chiesa costruiva i preti

LA FABBRICA DEI PRETI, di e con Giuliana Musso. Scene di Francesca Laurino. Video di Giovanni Panozzo e Gigi Zilli. Prod. La Corte Ospitale, RUBIERA (Re).

«Non toccare. Non toccarsi. Non farsi toccare» era la “regola del tridente”, il precetto che ognuno interiorizzava e che avrebbe lasciato in loro un segno profondo. In *La fabbrica dei preti*, Giuliana Musso dà voce a figure di preti e parroci “costruiti” nei collegi seminariali nei primi anni '60, investiti oltre che dalla missione pastorale, anche dall'espropriazione della sessualità e del rapporto con il femminile. Proprio ciò che descriveva don Pierantonio Bellina, anticipatore sacerdote friulano, in un libro dedicato allo stesso argomento, dal quale Musso ha tratto titolo dello spettacolo e alcuni brani.

È il più intenso, il più toccante dei monologhi che l'autrice-attrice ha confezionato su di sé. Perché questa volta la ricerca, oltre gli aspetti pubblici della vocazione sacerdotale, va a toccare l'intimità di chi, in virtù di quelle regole e di tante altre, ha sofferto una deformazione, una mutilazione. «A me, quello che mi è mancato, e di cui li accuso, è il rapporto con il mondo femminile, con il cuore e la mente delle donne. Lo capite di cosa sto parlando quando dico il cuore e la mente delle donne. O sembro un vecchio matto?» dice con vivo accento dialettale uno dei preti che Musso disegna in pochi, essenziali tratti visivi (un vestire austero, un taglio di capelli maschile), addentrandosi profondamente nel cuore di tre storie autentiche, riportate dal territorio emiliano, veneto e friulano.

Di nuovo, l'ilarità e il dolore guidano lo stile della scrittura e la precisione interpretativa, che incide sulla sensibilità dello spettatore e lo lascia anche in lacrime, di fronte a quella disperata ricerca d'amore. «Non mi sono fatto prete per essere prete, ma per amare. Tutti, tutti». E mentre illumina un vissuto sommerso nella penombra dei collegi, costellato di abusi affettivi e non solo, il triplice racconto delinea anche l'affermarsi dei principi del Concilio Vaticano II in uno spettacolo-inchiesta dedicato soprattutto «a quei ragazzi che nel '65 si sono ordinati sacerdoti. Quelli che prima hanno indossato la veste talare e hanno adottato il *clergyman*. Quelli che hanno imparato a cantare la messa in latino, e l'hanno poi celebrata in italiano». **Roberto Canziani**





A dance tribute to ping pong

Jo Strømngren, il coreografo burattinaio

Artista fra i più eclettici, la sua Jo Strømngren Kompani ha all'attivo un centinaio di produzioni dal '98 a oggi, ospitate nei più importanti festival internazionali. Fra coreografie, puppetry, prosa e cinema. In un approccio all'arte che unisce creatività e capacità imprenditoriale.

di Diego Vincenti

«**N**egli Stati Uniti sono conosciuto per la danza contemporanea, in Russia per un teatro vicino all'assurdo, in Francia per il balletto classico, in Germania per la narrazione attraverso il *tanztheater*, in Scandinavia per una prosa di drammaturgia più tradizionale come Henrik Ibsen. Il pubblico di Milano mi conosce invece per il teatro di figura. Insomma, è davvero difficile per le persone definire il mio lavoro, ma penso che sia una cosa buona. È più interessante avere più punti di riferimento, permette di avere una comunicazione efficiente, al contrario di quando si fa leva solo su una conoscenza molto specializzata. Perché non voglio comunicare con altri esperti, voglio comunicare con le persone reali». Quando si dice essere allergici alle etichette. Jo Strømngren, dalla Norvegia al resto del mondo (letteralmente) con un teatro dalle forme cangianti. Che

inseguono le infinite ramificazioni di una curiosità artistica che pare non farsi troppi problemi di riconoscibilità, stile, coerenza. Chissà cosa ne penserebbero tante (tantissime) compagnie italiane che su una cifra stilistica peculiare cercano di costruire un'intera carriera. Interrogativi che si riflettono anche sull'altro aspetto tipico della Jo Strømngren Kompani, il gruppo fondato insieme alla collega Agnes Kroepelien a Bergen nel 1998, nel salotto della propria casa: l'attitudine commerciale, l'approccio aziendale o come lo si voglia chiamare. Uno dei capisaldi di una compagnia capace molto presto di uscire dai confini nazionali e portare in tournée qualcosa come un centinaio di spettacoli dal 1998 a oggi. Spesso, dai gusti parecchio differenti uno dall'altro.

«Alcuni colleghi mi odiano per questo – sotto linea Jo Strømngren – definendolo un approccio cinico e poco artistico. Ma io credo fortemente nel considerare una performance un

prodotto commerciale. Almeno finché il processo produttivo non appesantisce le dinamiche creative nella mia testa. Prima l'arte, poi però gli affari. Ma mi sento molto solo in questa ambizione, anche se finora mi ha permesso di avere una vastissima distribuzione per i miei lavori: abbiamo fatto teatro in 60 paesi e i miei spettacoli vengono messi in scena ogni anno in circa venti nazioni. Ma oltre a un approccio commerciale, questo ha anche a che fare con il provenire da un piccolo paese».

Il teatro è come la Coca Cola

«So che il mio lavoro è marginale dove vivo, quindi ho bisogno di uscire nel mondo per trovare il mio pubblico. Proprio come la musica *black metal* norvegese, popolare anche in Italia. Band che hanno conquistato il mondo, anche se sono quasi impossibili da ascoltare. Ho a lungo adattato il loro modo di pensare agli affari: "puoi farlo strano quanto ti pare, ma lo de-

vi vendere come la Coca Cola». Idee chiare. E ribadite con un certo orgoglio. Ché d'altronde, se si vuole avere un'attività economicamente sana, certe dinamiche vanno studiate. E messe in pratica. Comunque è evidente che la "filosofia aziendale" nel caso di Strømngren vada ad amplificare una qualità artistica ormai riconosciuta, che nasce scevra da malizie commerciali. O almeno questa è stata l'impressione osservando i suoi lavori arrivati in Italia. Come le coreografie ospiti a Sesto Fiorentino nelle ultime due edizioni di Intercity Festival: *A dance tribute to the art of football* (che si potrà rivedere il 2 agosto alla Reggia di Venaria nell'ambito del festival torinese Teatro a Corte) e *A dance tribute to ping pong*. E, soprattutto, gli spettacoli di teatro di figura visti a Milano grazie all'IF Festival del Teatro Verdi. Un paio d'anni fa *The writer*, lo scorso inverno *The Painter. Munch and Van Gogh, the Scream of the Sunflower*, entrambi nati dalla preziosa collaborazione con Ulrike Quade, che hanno confermato la Jo Strømngren Kompani (così come l'artista olandese) fra i nomi più talentuosi e vivaci all'interno dell'ampia scena della puppetry. Due spettacoli dove performer e pupazzi si dividono la scena in un dosato equilibrio fra poesia e ironia. Attraverso una grammatica profondamente internazionale, in grado di addentrarsi in tematiche non scontate ma aprendosi a un gusto non elitario. Tutt'altro. E a cercare un minimo comune denominatore, incuriosisce il concentrarsi nei due lavori su personaggi (artisti) realmente esistenti. E così in *The writer* diviene protagonista la parabola umana di Knut Hamsun, scrittore norvegese Premio Nobel nel 1920, la cui fama fu offuscata da presunte simpatie naziste. Mentre sono Munch e Van Gogh i curiosi ospiti di uno scalcinato *talk show* per *The painter*.

«Il teatro di figura è stata la mia prima porta verso un qualcosa di artistico – ricorda Jo Strømngren –. Ho assistito fin da ragazzino a spettacoli di marionette, anche in tv, e su di me hanno avuto sicuramente un impatto maggiore del teatro "regolare". Io stesso giocavo con bambole e pupazzi. Dopo la scuola d'arte, ho così iniziato a inserire un burattino qui e un altro lì nei miei spettacoli. Ma una scelta più decisa verso il teatro di figura è avvenuta solo dopo aver incontrato Ulrike Quade. Non ho mai avuto una sorella, ma lei è qualcosa che ci si avvicina molto. Io ho i progetti e le idee, ma lei ha le abilità artigianali e le competenze. Penso sia una buona combinazione». Un incontro particolarmente felice. Che incro-

ciando poetiche (estetiche) differenti, ha dato vita a una grammatica sempre più amata dal pubblico. E dalla critica. Dove il teatro di figura diviene chiave alternativa per andare oltre gli schemi. Oltre il consueto. «Il potenziale artistico del teatro di figura è notevolmente sottovalutato – conclude Jo Strømngren –. La maggior parte degli artisti desidera comunicare e anda-

re in profondità a un messaggio, ma molti sperimentano la pressione di doversi trattenere a causa di questioni politiche o etiche. A un burattino sarà sempre permesso di andare oltre, non lo si può arrestare. E allo stesso tempo, penso che tocchi qualcosa di essenziale nell'arte, ovvero che per ritrarre la realtà bisogna essere un po' irreali...». ★

MILANO

Munch e Van Gogh nel salotto di un *talk show*

THE PAINTER. MUNCH AND VAN GOGH, THE SCREAM OF SUNFLOWER, di Ulrike Quade, Jo Strømngren, Marc Becker. Regia di Jo Strømngren. Drammaturgia di Marc Becker. Costumi di Jacqueline Steijlen. Puppazzi di Maria Landgraf e Ulrike Quade. Con Meike van den Akker e Cat Smits. Jo Strømngren Kompani - Ulrike Quade Company - Nordland Visual Theatre - Oldenburgische Staatstheatre.

Ulrike Quade e Jo Strømngren incrociano per la seconda volta i propri percorsi artistici, l'una crea e anima pupazzi che raccontano storie dalla complessa drammaturgia, l'altro, integrando l'animazione con la danza, dà il meglio di sé quando riesce a esprimere la sua spiccata propensione al teatro dell'assurdo. Dopo *The writer*, dedicato alla figura di Knut Hamsun, un secondo spettacolo d'occasione vuole celebrare due pittori del Novecento accomunati da un genio tormentato da un analogo male di vivere. Spettacolo d'occasione perché di Edvard Munch ricorre il 150° anniversario e lo spettacolo è infatti stato inserito nelle celebrazioni dedicate dall'ambasciata norvegese al pittore, unico evento in Italia, programmato nell'ambito di IF Festival, organizzato dal Teatro del Buratto al Teatro Verdi di Milano.

I due pittori vengono interpretati da pupazzi a dimensione umana, la cui somiglianza coi modelli è quasi inquietante, animati a vista dalle due performer Meike van den Akker e Cat Smits. I due pittori, raffigurati in momenti diversi della loro vita, vengono scaraventati nel presente di un *talk show* televisivo del quale sarebbero le principali attrazioni. La loro arte, il loro male di vivere, il loro anticonformismo, mosso da una smisurata fame esistenziale, viene fagocitato dai ritmi e dagli stilemi della "vita in diretta", facendoli ben presto grippare. E allora, collegamenti con "esperti" che falliscono (in video il pedantissimo critico Arthur, anch'esso pupazzo animato, snocciola dati e date per ricostruire vita e opere dei due "mostri" sacri), il conduttore che si fa prendere da una crisi di nervi per ogni evento fuori programma e, su tutto, lo stridere, evidenziato con immancabile sarcasmo, fra il genio creativo di due artisti assai poco premiati dalla vita, e la fortuna fatta dai maggiori mercanti d'arte con le loro opere, dopo la loro morte.

Nonostante la bravura delle performer, che con i pupazzi riescono a muoversi in totale simbiosi, e il buon funzionamento della macchina scenica, la materia è troppo complessa e si fatica non poco a tenere insieme i diversi piani di senso. Restano le suggestioni e la magia del teatro di figura che rende possibile (quasi) tutto. **Ilaria Angelone**



Celestina, l'eros come *hybris*, una patologia mortale dell'umanità



Celestina (foto: Luigi La Selva)

Avvicinarsi a *Celestina*, o più esattamente *La commedia (o tragicommedia) di Calisto e Melibea* di Fernando De Rojas è accostarsi a una delle più alte espressioni della letteratura spagnola, un dramma che segue un percorso sinuoso e torbido, poggiato su sesso e violenza inaudita. Lo spettacolo di Ronconi, da un punto di vista drammaturgico e scenografico, si rifà alla versione anni fa presentata dal drammaturgo canadese Michel Garneau per la regia di Lepage, ma qui l'elemento tragico e grottesco cercano (anche se non riescono *in toto*) di legarsi saldamente insieme. Manca una certa eleganza di forma.

Plumbea, quanto mai fosca, la vicenda è dominata dalla straordinaria figura dell'avida e scaltra mezzana Celestina, grande rammendatrice di verginità perdute, parlitrice forbita e rude commerciante di sesso, che tesse le sue orrende trame «laggiù vicino alle conerie in riva al fiume». Si tratta qui di una ragazza bellissima, Melibea, e di un giovane che si innamora di lei perdutamente, Calisto. Costui incarica la mezzana di sedurre per conto suo la giovane con l'aiuto dei suoi servi efferati e avidi di denaro. Il colpo riesce grazie alla grande retorica erotica di Celestina, ma mezzana e servi litigano per la divisione del compenso e la donna viene uccisa. Calisto e Melibea sarebbero felici e innamorati, ma un caso, la caduta da una scala (elemento simbolico che torna più volte nella versione ronconiana), provoca la morte del giovane e la casta ragazza si toglie la vita per

condividere la sua sorte. Episodi questi che sono le pietre miliari della catastrofe sulla quale discende, come un sipario doloroso, il pianto del padre di Melibea, qui posto a preambolo.

Gioca ardito Ronconi, con forte creatività e mette in moto una grossa macchina teatrale con scene di nudo, di violenza e di sesso mimate in maniera del tutto esplicita e certo non necessarie. Il risultato è un quadro molto intenso, vagamente truculento, dominato dalla bellezza aggressiva delle ragazze e dalla violenza degli uomini. Tutto agito dentro un ligneo, mastodontico congegno che si lascia squadernare come un album, che si sfoglia con estrema facilità, in un gioco continuo di botole e di ante che si aprono e chiudono in sincronia perfetta.

A svolgere la grande matassa è naturalmente Celestina, cui Maria Paiato – dovremmo dire giusta nella parte (grande grinta e forte presenza scenica, un ritratto rovente e convincente, il suo) – presta il corpo e una deformata, allarmante smorfia facciale. Fiancheggiata da un cast di rilevante livello. A Paolo Pierobon il compito di dare, fuori da facili schemi, una cupa libidine a Calisto, una carica di erotica presenza che si fa quasi *hybris*, ben argomentando la sua foia incontrollata. Bravo (anche se a qualcuno è sembrato eccedere), come Lucrezia Guidone che scopre nella sua doppia Melibea, scissa fra ripudio e grande desiderio, la capacità di calcolo delle carte

geografiche, dell'abbandono alla pace. Attorno a loro la servitù sottomessa eppure raziocinante di Fausto Russo Alesi (Sempronio) e Fabrizio Falco (tra i migliori). Da citare ancora Bruna Rossi e Giovanni Crippa, Riccardo Bini e Pier Luigi Corallo. Mentre, impresse in altre tipologie losche e putanesche, Licia Lanera e Lucia Lavia offrono l'una nervosa aggressività e forza temperamentale, l'altra, totalmente “desnuda”, iconica bellezza. Nella coraggiosa traduzione di Daniele Verga uno spettacolo che trascina in vari momenti, grazie al mosaico di pulsioni, mentre a tratti lascia un tantino freddi e distaccati come capita più volte agli spettacoli di Ronconi. *Domenico Rigotti*

CELESTINA, laggiù vicino alle conerie in riva al fiume, di Michel Garneau. Da *La Celestina* di Fernando De Rojas. Traduzione di Daniele Verga. Regia di Luca Ronconi. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di A.J. Weissbard. Musiche di Beppe Servillo e Flavio D'Ancona. Con Maria Paiato, Paolo Pierobon, Lucrezia Guidone, Fausto Russo Alesi, Fabrizio Falco, Lucia Lanera, Lucia Lavia, Riccardo Bini, Pier Luigi Corallo, Bruna Rossi, Lucia Marinsalta, Gabriele Falsetta, Angelo De Maco. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

Lotta tra padre e figlio in algido interno borghese

VISITA AL PADRE, di Roland Schimmelpfennig. Traduzione di Roberto Menin. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Guido Buganza. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Claudio De Pace. Musiche di Daniele D'Angelo. Con Paola Bigatto, Anna Bonaiuto, Caterina Carpio, Marco Foschi, Mariangela Granelli, Massimo Papolizio, Sara Putignano, Alice Torriani. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

Il crollo di “casa Heinrich”. Ovvero, del territorio di caccia di questo intellettuale *pater familias* (un ottimo Papolizio), maschio alfa circondato da donne più o meno desiderate. Povero Heinrich, il cui ruolo è messo improvvisamente a repentaglio dall'arrivo di un bastardello di cui non si conosceva neanche l'esistenza. Figlio frutto di un'avventura senza più connotati, incarna il fattore esterno che decreta la fine. Ma l'inferno non sono gli altri in *Visita al padre* di Schimmelpfennig, complessissimo conflitto generazionale per un Rifici mai banale nelle scelte. La cui regia viene amplificata dalle splendide sce-

ne di Guido Buganza, sulla profondità a creare tre spazi isolati ma visibili (grazie alle vetrate), due saloni separati da un giardino, sorta di gelido acquario in cui giocare a palle di neve, rincorrersi, far l'amore, sfidarsi. Non c'è intimità in questa tragica farsa, danza di vittime e aguzzini prontissimi a scambiarsi i ruoli. Mentre si scrive su muri minimal-chic che cadono a pezzi. Proprio come la famiglia borghese sotto i colpi di questo giovane erotomane che tutte se le porta fra le lenzuola, in un delirio parossistico (e grottesco) dove si citano Cechov, Ibsen, Milton e quant'altri. Testo che avanza a morsi cannibali, come straton intrisi di violenza gratuita, umiliazione, passione, ironia, corruzione. E sorprende con l'intelligenza dei dettagli. Come quella foto di un campo di concentramento che non si riesce a cancellare dal display del cellulare. Brividi alla nuca. E la Storia s'insinua fra le mura domestiche. Eppure la drammaturgia non riesce a risolversi. O meglio, a entrare nel cuore. Perendosi in una frammentaria, algida bellezza. Rifoci affascina alla regia, gestisce al meglio gli spazi e amplifica le potenzialità di un cast eterogeneo (che brava la Bonaiuto). Ma lo fa senza empatia, quasi frustrato dall'irrisolutezza del testo. Finendo il tutto per sminuirsi in un interno familiare grottesco, curioso *tableau vivant* che forse sarebbe potuto essere molto di più. *Diego Vincenti*

La squallida bestialità dell'ipocrisia umana

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ, di Luigi Pirandello. Regia di Monica Conti. Scene e costumi di Domenico Franchi. Luci di Antonio Zappalà. Con Maria Ariis, Stefano Braschi, Monica Conti, Giuditta Mingucci, Antonio Giuseppe Peligra, Andrea Soffiantini, Alessandro Tedeschi, Roberto Trifirò. Prod. Elsinor, MILANO.

Commedia molto particolare all'interno del corpus pirandelliano, *L'uomo, la*

bestia e la virtù (1919) è una farsa tragica, sospesa tra sogno e realtà, che, dietro l'apparente comicità e leggerezza, mette alla berlina l'ipocrisia e i falsi valori morali e religiosi di un'Italia volgar, ieri come oggi. E non è un caso che, nel 1953, Steno ci ricavò un film con Totò che può essere considerato uno dei punti di partenza della commedia all'italiana anni Cinquanta. Al centro della vicenda è il professor Paolino che, messa incinta la sua amante, la signora Perella, deve trovare il modo di far credere il nascituro figlio del di lei marito, un capitano sempre in giro per mare, violento e con famiglia segreta in un'altra città. La situazione è drammatica, perché il capitano Perella è di passaggio a casa per una notte soltanto e proprio in quella notte lo si dovrà "convincere" ad adempiere ai suoi doveri coniugali. A riproporla è Monica Conti, che, esperta conoscitrice dell'opera dell'Agri- gentino, prosegue il suo sempre rigoroso lavoro registico dopo aver firmato la regia de *L'innesto* nel 2006. Al centro della sua chirurgica rilettura è il tema del doppio, presente nell'opera sia a livello tematico che linguistico. Infatti, come ben evidenzia la Conti marcando con ottimo ritmo e giusta dose di grottesco la recitazione di un ensemble affiatato, questo amaro apologo vuole esplorare il contrasto tra l'uomo e la bestia che ha in sé. Uno squilibrio che diviene parossistico quando l'ipocrisia, con cui si cerca di tenerlo a bada, vorrebbe occultare la forza di pulsioni erotiche dirompenti, seppur vissute malamente. E la regia, con intelligente intuizione, lo evidenzia andando a sottolineare l'attrito tra un linguaggio ecclesiastico, melodrammatico e retorico, in voga spesso anche oggi, e ciò che esso vuole nascondere, cioè un fondo laido e osceno. Come la tana orribile e disordinata dove vive il cinico e corrotto Paolino, che ben se la gioca, quanto a squallore morale, con la sua amante, la signora Perella, e il di lei consorte cornuto e cornificatore (i bravi Roberto Trifirò, Maria Ariis e Stefano Braschi). *Claudia Cannella*

L'arte della fuga ai tempi di internet

MATTIA, A LIFE CHANGING EXPERIENCE, ispirato a *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello, testo e regia di Bruno Fornasari. Scene e costumi di Erika Carretta. Luci di Enrico Fiorentino. Con Tommaso Amadio, Marta Belloni, Matthieu Pastore, Valeria Perdonò, Michele Radice. Prod. Teatro Filodrammatici di MILANO.

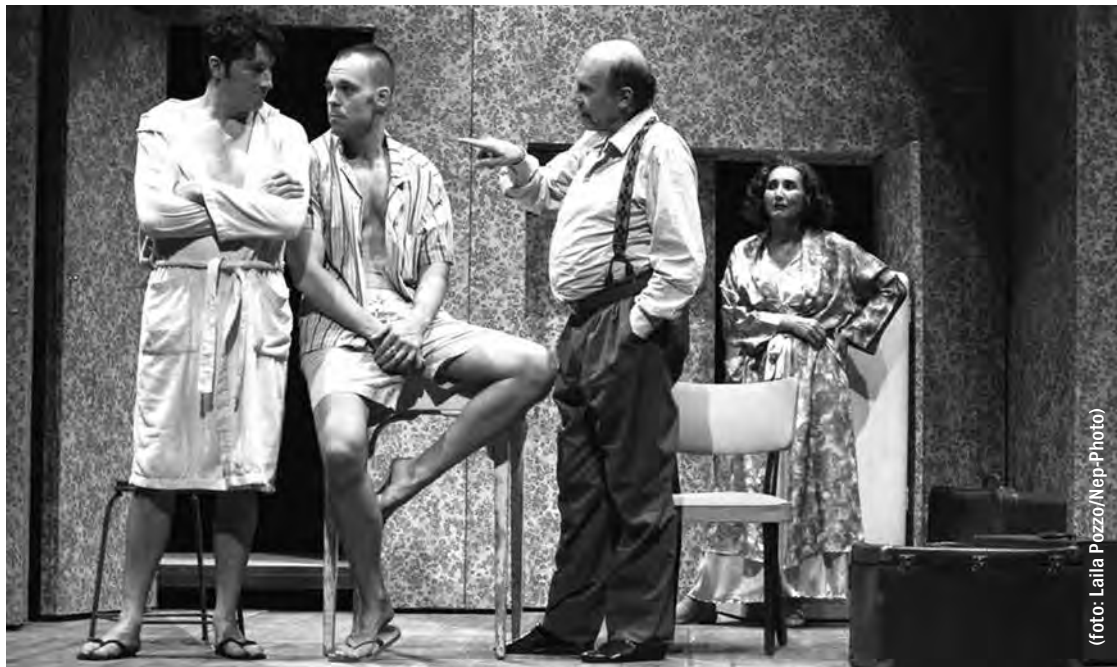
Capita che, ad avere in mano una carta di credito, ci si faccia prendere da una sorta di "shopping compulsivo". In un soffio perdi il controllo. E allora, quando le vie di uscita non ci sono, quando davanti hai forse solo la prospettiva di un paio di manette, perché la carta di credito appartiene all'azienda per cui lavori, cosa fai? Semplice: sparisce. Parte da una ricerca seria, quasi sociologica, l'ipotesi drammaturgica alla base di *Mattia*. *A life changing experience*, spettacolo inconsueto e sorprendente, scritto e diretto da Bruno Fornasari, molto ben reso sulla scena dalla compagnia del Teatro Filodrammatici di Milano. La storia è quella di Mattia Pascal (puro riferimento archetipico, perché di pirandelliano lo spet-

tacolo ha solo un'evocazione), sposato e padre per caso, manager e benestante, che scivola sulla carta di credito e deve "morire", sparire, lasciando tutto, cambiando identità, paese, vita. Per proteggere se stesso e la propria famiglia, certo, ma forse anche perché, in fondo, la vita che fa non gli piace più e vuole un'altra occasione. Certo costa caro. Occorre affidarsi a gente più che *borderline*, capace di farti come niente una "cravatta colombiana", ma, alla fine, ci riesci. Resta solo facebook a tradirti. Al di là della vicenda, comunque intrigante, ciò che colpisce nel segno in questo spettacolo è la struttura drammaturgica a incastri, congegnata da Fornasari, dove la storia è frammentata in segmenti che si succedono con continui scarti temporali, dislocata in una pluralità di voci narranti che si passano la parola come i giocatori di basket la palla. La storia avanza, un tessuto a più voci e gli attori, che in principio la narravano come testimoni, entrano sempre di più nell'azione e nei personaggi, ne prendono il corpo, le battute, riuscendo a tenere il livello d'attenzione del pubblico sempre molto alto. Un meccanismo affascinante ma anche complesso, in cui ciascuno degli interpreti profonde impegno e bravura. *Ilaria Angelone*



Visita al padre (foto: Attilio Marasco)

Morte e resurrezione di un commesso viaggiatore



Un personaggio che è ormai un classico quello di Willy Loman. E ha fatto bene a ricordarcelo Elio De Capitani in questo suo robusto e impegnativo allestimento di *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller. Che ha voluto gratificare con il suo titolo originale *Inside his head*. Scrive con suggestive parole a piè di programma «come ogni spettatore lo può vedere con il proprio corpo e con il proprio cuore. Con Miller il passato lavora nel presente e nei momenti cruciali si sovrappone in un unico tempo indistinguibile».

A oltre mezzo secolo infatti da quando Elia Kazan lo narrò su un palcoscenico di Broadway e il dramma dell'autore americano iniziò il suo trionfale successo, la vita di Willy Loman non è soltanto lo specchio, anche se oggi certo un po' appannato, della piccola borghesia statunitense, ma anche della nostra di oggi, ossessionati come siamo dal mito del denaro e del successo. Il poveraccio s'è aggrappato al suo mestiere di commesso viaggiatore sforzandosi di convincere se stesso e gli altri che è la strada maestra per arrivare all'agiatezza e invece, rifiutato per orgoglio anche il lavoro d'ufficio offertogli dall'amico Charley dopo il licenziamento, si è trovato in un vicolo cieco. Si è accorto di valere meno da vivo che da morto: per lasciare alla famiglia i ventimila dollari dell'assicurazione dovrà uccidersi simulando un incidente d'auto. Fallito come uomo, Willy lo sbruffone fallisce anche come padre. Due figli: Happy, un egoista e un donnaiolo e Biff, vagabondo e peggio. Ma chi ha insegnato loro che nella vita conta solo il successo? Chi li ha illusi con insensati sogni di grandezza? La figura di Willy Loman ha un aspetto patetico, ma soltanto perché egli ha perduto puntualmente

tutte le occasioni, per il resto è un personaggio sostanzialmente negativo, sconfitto dalla realtà.

Al di là di ogni sentimentalismo, è questa la verità che ha cercato di mettere in luce De Capitani con la sua regia più che mai accurata e con quel giusto equilibrio fra tradizione e contemporanea inquietudine. Dove, nella claustrofobica scena suggerente un modesto interno piccolo borghese (una lunga parete di squallida tappezzeria posta in modo opportunamente obliquo da cui sbucano letti, frigorifero, cucine e biciclette), la naturalezza degli attori viene straniata dai momenti onirici che fanno seguito agli sbandamenti della memoria di Willy, persa tra presente e passato. È lui, De Capitani, padre sbandato, al vertice della sua carriera artistica, a darcene un ritratto quanto mai struggente, pienamente disegnato nel suo umanissimo e tragico smarrimento. Affiancato da un cast che ce la mette tutta per essere convincente. Da Cristina Crippa, che punta tutte le sue carte sulla modestia e la dolcezza femminile, alla coppia non nuova, già collaudata in *The History Boys*, formata da Marco Bonadei e Angelo Di Genio, l'uno nel personaggio di Happy, l'altro a dare irrequietezza a Biff. *Domenico Rigotti*

MORTE DI UN COMMESSE VIAGGIATORE (INSIDE HIS HEAD), di Arthur Miller. Traduzione di Masolino d'Amico. Regia di Elio De Capitani. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Michele Ceglia. Con Elio De Capitani, Cristina Crippa, Angelo Di Genio, Marco Bonadei, Federico Vanni, Andrea Germani, Gabriele Calindri, Vincenzo Zampa, Alice Redini e Marta Pizzagallo. Prod. Teatrithalia, MILANO.

IN TOURNÉE

Zelig e la tv non bastano a Ionesco

LA CANTATRICE CALVA, di Eugene Ionesco. Regia di Marco Rampoldi. Con Leonardo Manera, Diego Parassole, Max Pisu, Marta Marangoni, Stefania Pepe, Roberta Petrozzi. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO - Associazione Culturale Canora, MILANO.

La formula funziona. Impossibile negarlo. E riuscire a produrre in periferia piccoli/grandi spettacoli in grado di sbancare il botteghino è un risultato non da poco. Anzi. Ma nonostante il (notevole) successo di pubblico di questa *Cantatrice calva*, la nuova "commedia" di Marco Rampoldi lascia perplessi. E pigra pare sedersi sui nomi di richiamo raccolti in locandina, i tre comici zeligiani Manera, Parassole, Pisu. Ionesco fa ridere e non poco, nonostante la sua scrittura risenta più di altre dello scorrere del tempo. Ma puntando con decisione sulla risata, neanche ci si prova a perdersi nelle ramificazioni di un teatro dell'assurdo che, dietro il meccanismo comico, nasconde (e neanche troppo) ben altri vuoti esistenziali. Scelta evidentemente dettata dal cast. E infatti nessuno dei tre ex-monologanti esce dalla propria maschera, limitandosi a rifar se stessi addobbati all'inglese. Arrivando addirittura nella battuta conclusiva, a scimmiettare uno dei tormentoni di Manera, con buona pace di Ionesco. Inopportuno. E dispiace. Perché in realtà l'idea di vedere i tre fuori contesto incuriosiva. Taglio registico che, così facendo, amplifica la distanza interpretativa fra i cabarettisti e le tre attrici, solide professioniste che, pur senza calcare la mano, divengono colonna portante del lavoro. In un allestimento salottiero dove si fanno notare un paio di idee brillanti (l'orologio che corre incessantemente alla parete), si gestiscono con precisione i movimenti, si spezza lo spazio scenico con alcune simpatiche incursioni in platea. Potrebbe essere l'occasione di riflettere sullo spirito di certe proposte. Va bene riuscire a creare (nuovo) pubblico. Ma lavori un filo meno appiattiti sulla banalità del gusto televisivo, si inserirebbero in maniera più adeguata all'interno del cartellone del Teatro della Cooperativa. E probabilmente non farebbero troppo male al botteghino. Come peraltro già osservato con il precedente *Nudi e crudi*. *Diego Vincenti*

Adamo ed Eva un amore *low profile*

I GIORNI FRAGILI DI ADAMO ED EVA, di e con Alberto Astorri e Paola Tintinelli. Drammaturgia di Simone Faloppa. Luci di Luigi Biondi. Musiche di Paul Lovely. Prod. Teatro i, MILANO - Compagnia AstorriTintinelli, MILANO.

Un amico si lamenta che, in tempi di mancanza di mezzi, dal palcoscenico vorrebbe almeno la poesia. Desiderio condivisibile. Ma che spesso rimane frustrato. Cosa che non succede con Alberto Astorri e Paola Tintinelli. Che non costruiscono mai spettacoli del tutto compiuti, si ripetono e a volte (si) confondono; ma di certo la poesia non manca. Insieme a quel gusto tra lo sva-gato e il *naïve* divenuto marchio di fabbrica della coppia. Ecco, la coppia. Fulcro centrale di questi Adamo ed Eva, pronti ad amarsi e distruggersi e poi di nuovo amarsi in un giardinetto triste e decadente, che sembra più una bottega di *bric à brac* che un Eden. Alle loro spalle scorre la proiezione di una pellicola disegnata, idea affascinante gestita a mano dai due. Dall'alba al tramonto e via a ricominciare, che alla fine è tutto un circolo. Come la vita (o forse no). Non particolarmente originale il tema, anzi. Ché nulla aggiunge ai consueti *cliché* sulle tappe di una relazione relativamente borghese, nonostante il *look*. Drammaturgia di Simone Faloppa che un poco delude, senza grandi direzioni. Ma che si nobilita grazie a un citazionismo divertente. E (soprattutto) all'equilibrio che trova con il lavoro scenico di Astorri e Tintinelli. Intendiamoci: niente che non si sia già visto da loro. Eppure per una cinquantina di minuti è piacevole osservare quella poesia minima del gesto, dell'espressione, di una tecnica non banale sotto la maschera *low profile*. Piccoli *sketch*, che a volte ammiccano allo *slapstick* e altre sono trionfi d'interversione, brillano nella penombra o paiono buttati lì, quasi a caso. Comunque non lasciano indifferenti, anche quando infastidiscono da quanto sono concentrati sul proprio ombelico. O paiono parodie del teatro di ricerca. Sono così Astorri e Tintinelli, scostanti come spesso i talenti. E viene da domandarsi come potrebbe essere per una volta pensare un poco più in grande. Credendoci sul serio. *Diego Vincenti*

Se i classici greci illuminano il presente

EROS E THANATOS, scritto e diretto da Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Federica Ponissi. Luci di Roberta Faiolo. Musiche di Mario Rademagni. Con Serena Sinigaglia, Sax Nicosia, Sandra Zoccolan. Prod. Atir, MILANO.

IN TOURNÉE

I classici greci non sono libri impolverati da tenere sullo scaffale, ma strumenti vivi per interpretare la realtà. Ce lo ricorda efficacemente Serena Sinigaglia con *Eros e Thanatos*, un testo allo stesso tempo leggero ed emozionante che tiene insieme racconto autobiografico e ampi estratti dalla tragedia e dall'epica antica. In un continuo cortocircuito, le parole dei classici diventano dispositivi amplificanti per raccontare esperienze di carattere personale: non c'è nulla che possa dare voce allo strazio per la morte di un amico come il grido di dolore di Achille alla notizia dell'uccisione di Patroclo. Alla narrazione in prima persona di Serena Sinigaglia si alternano episodi interpretati dagli attori Sandra Zoccolan e Sax Nicosia, che prestano il loro volto ai personaggi esistenti o mitici evocati dal racconto. Si parte dalla versione di maturità (esilarante la personificazione del noto dizionario Lorenzo Rocci) passando per la prima vacanza in Grecia, fino alle circostanze che portarono la giovane regista all'allestimento di *Baccanti*. La tragedia euripidea diviene centrale nella seconda parte dello spettacolo e i confini tra repertorio e autobiografia si assottigliano fino a confondersi. Sono le immagini della nave Vlora piena di clandestini albanesi (1991) a imprimeri indelebilmente nella memoria di Serena e a condurla, molti anni dopo, a una messinscena non convenzionale della tragedia dionisiaca per eccellenza. A interpretare il coro delle Baccanti – racconta la regista – furono chiamate alcune attrici della scuola d'arte drammatica di Tirana: il destabilizzante ingresso a Tebe del dio straniero, vero e proprio cuore della tragedia, trovava sul palco un correlativo leggibile e di forte impatto. Eu-

ERBA/SINIGAGLIA

Un manifesto difficile da scrivere per l'Italia precaria e in crisi

ITALIA ANNI DIECI, di Edoardo Erba. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Federica Ponissi. Luci di Alessandro Verazzi. Musiche di Gipo Gurrado. Con Mattia Fabbris, Stefano Orlandi, Maria Pilar Pérez Aspa, Beatrice Schiros, Chiara Stoppa, Sandra Zoccolan. Prod. Atir, MILANO.

L'Italia è in crisi. Non passa giorno che non se ne parli, sui giornali e altrove. Normale e anzi doveroso è che sia questo il *background* cui attingere, nel fare arte. Non sfugge alla regola *Italia anni dieci*. Non le avventure dei tanti personaggi è il vero oggetto d'interesse della pièce, ma il potenziale simbolico che questi portano con sé, in rapporto al problematico contesto nazionale. C'è di tutto: il culto della giovinezza, innanzitutto. L'edonismo sfrenato e il ballo come evasione. Il nichilismo dei giovani e poi la sfacciataggine degli imprenditori. Il fatuo istrionismo degli artisti, l'immigrazione, il lavoro che non c'è. Temi attualissimi, che dipingono lo scenario di un Paese cresciuto troppo in fretta, viziato dalla televisione, del benessere e dal mito del successo a tutti i costi.

Perché, allora, non convince appieno? Non per la regia. Impeccabile, come sempre, nel tradurre in immagini la scrittura di Erba, con quel palco sghebo, e l'acqua che a poco poco invade gli spazi, dilavando via opere e omissioni. Né per gli attori, anzi bravissimi nel rappresentare l'isteria e il vuoto da cui questi personaggi sono divorati, sempre rendendoli vivi, disperatamente e gigionescamente contemporanei. Ma, proprio, per la volontà che questo testo serba di farsi manifesto. Si vuole dire troppo col poco: inevitabile che, in una trama così complessa, che richiederebbe quasi il respiro di un romanzo, i personaggi finiscano col rimanere compressi.

Ne seguiamo, allora, le evoluzioni (meglio sarebbe dire, le involuzioni), ma mai con troppa convinzione. Come a dire, sono troppo poco veri, troppo stereotipati, delle macchiette quasi. Rinunciando all'espletamento delle individualità, l'avventurosa esplorazione di ciò che normalmente non viene detto, ecco, allora, che la pièce acquista, poco a poco, i toni, assai più rassicuranti, della "prova di genere". Denunciando, sì, le aporie del nostro reale, ma a distanza, per un'aprioristica e tutta mentale presa di posizione, senza l'auspicato colpo d'ala. **Roberto Rizzente**



Chiara Stoppa e Mattia Fabbris in *Italia anni dieci* (foto: Serena Serrani).

REGIA DI CIRILLO

Williams, la struggente malinconia di un presente senza via d'uscita

LO ZOO DI VETRO, di Tennessee Williams. Traduzione di Gerardo Guerrieri. Regia Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Mario Loprevite. Con Milvia Marigliano, Monica Piseddu, Arturo Cirillo, Edoardo Ribatto. Prod. Tieffe Teatro, MILANO.

IN TOURNÉE

Come se fosse un *blues*. Triste malinconia per anime irrisolte, paralizzate fuori da un tempo (da un mondo?) che non sarà mai il loro. Affaticate dall'idea di scegliere, di rimettersi in discussione. Impigrite da una grande bruttezza che si ramifica nelle misere abitudini quotidiane, perfino nei piaceri. È struggente *Lo zoo di vetro* di Arturo Cirillo, che cancella senza rimpianti l'ambientazione originale (gli States anni Quaranta) per un oggi senza riferimenti, affogato in una povertà di mezzi e di speranze.

I Wingfield, sempre loro. Ormai un classico. La madre Amanda, moglie abbandonata, morbosamente vigile sui figli, donna dagli entusiasmi fuori luogo e adolescenziali; il figlio Tom, che si sfoga nei cinema e nell'alcol, anche nei panni del narratore; sua sorella Laura, zoppa, in fissa sulla sua collezione di pezzi di vetro, che per un attimo torna ad avere sangue nelle vene grazie all'arrivo per cena di Jim, ragazzo che le piaceva ai tempi della *high school*. Ma è solo un gioco, non un fuoco. E l'esistenza torna grigia come dieci minuti prima. Non ci sono vie d'uscita. Si può solo fuggire. O sedersi (nuovamente) su un presente impolverato e rancoroso, cullati dai brani di Tenco.

All'interno di un allestimento realista, dove i protagonisti paiono fuggire dalle luci, così come dalla vita. Realismo che segna la direzione interpretativa di tutto il lavoro. Chiave che amplifica le potenzialità del bel cast e la qualità di dialoghi che paiono non invecchiare, al limite frustrati da allestimenti non all'altezza. Non in questo caso. Perché sorprende invece Cirillo per la capacità di proporre Williams al contemporaneo, pur in una sostanziale fedeltà al testo. E si ritrovano certe atmosfere (certi gusti) del regista napoletano, qui a ritagliarsi il ruolo di Tom: ottimo come figlio, fragile come narratore, a rasentare la macchietta. Intensa e bravissima Monica Piseddu, mentre stona il "sopra le righe" di Milvia Marigliano, madre credibile nella sostanza, eccessiva nei modi. Ma sono dettagli. Di fronte alla sorpresa di (ri)scoprire per una volta la freschezza drammaturgica di Williams. La sua godibilità. **Diego Vincenti**



Arturo Cirillo e Milvia Marigliano in *Lo zoo di vetro* (foto: Laila Pozzo).

ripide descrive una città che non sa accogliere al suo interno il nuovo e che ne verrà distrutta. Serena Sinigaglia, ripercorrendo la sua esperienza con *Baccanti*, ci avverte che siamo oggi esposti allo stesso rischio. L'autoironia del racconto è di efficace comicità, la sincera condivisione di dolori ed emozioni personali commuove, l'interpretazione del testo euripideo che emerge è tutt'altro che banale. Il teatro – ci ricorda *Eros e Thanatos* – può essere diretto e comunicativo senza rinunciare alla complessità. *Maddalena Giovannelli*

Tre American Blues in salsa espressionista

AMERICAN BLUES, di Tennessee Williams. Traduzione di Gerardo Guerrieri. Regia, scene, costumi di Giuseppe Isgrò. Con Elena Russo Arman, Margherita Ortolani, Fabio Paroni. Prod. Phoebe Zeitgeist, MILANO.

IN TOURNÉE

Gli *American Blues* di Giuseppe Isgrò, selezione di tre dei dodici *Blues* originali di Tennessee Williams, sono interessanti soprattutto per un motivo. Affrontano, con una certa spregiudicatezza, un genere ormai poco praticato ma assai caro al teatro italiano: l'atto unico. Genere difficile, che richiede al regista la capacità di rendere il racconto compiuto e allo stesso tempo di suggerire un legame con gli altri testi scelti e rappresentati. Isgrò l'ha capito e quindi i suoi *Blues* sono riusciti e godibili, anche per il tocco cinematografico che il regista 34enne, apprezzato per i lavori del suo gruppo Phoebe Zeitgeist, sceglie di conferire loro. Un valore aggiunto è dato dalla pennellata pittorica che emerge scena dopo scena, tutta virata a un espressionismo, che ben si addice ai caratteri e alle vicende portate in scena. Che sono poi i grandi temi della letteratura americana della crisi: povertà, disillusione, lotta per la sopravvivenza, degrado ed emarginazione, sogni spezzati ed esistenze che non vanno da nessuna parte. Il tutto racchiuso in un ciclo ideale che si estende dalla giovinezza all'anzianità, dalla vita alla morte. Il registro prevalente è quello del grottesco, ben retto in scena dai tre protagonisti: Elena Russo Arman, Margherita Ortolani (bravissima) e Fabio Paroni. Il più riu-

scito dei tre pezzi è *La camera buia*, dove l'equilibrio tra soggettiva imposta dalla regia e drammaturgia tiene, in una tensione crescente (ma spassosa) che arriva a somigliare a quella di certi romanzi *hardboiled*. Il meno pregnante è *Proibito*: la Arman è debordante nell'interpretazione di una bambina che aspetta, tra risate stridule e mosse alla Marilyn, il treno che la porterà alla morte o al successo. Il suono, elemento della partitura drammaturgica, curato da Giovanni Isgrò, è il *blues* storpiato e stridente delle origini, companatico ideale. *Francesca Gambarini*

Se Alice diventa donna fra ironia e tormenti

ALICE CARA GRAZIA, da Dario Fo, Franca Rame, Patrizia Valduga. Drammaturgia e regia di Francesco Renda. Scene e costumi di Chiara Donato ed Eleonora Rossi. Con Valentina Picello. Prod. IdiotSavant/Ludwig, MILANO.

Alice cara grazia è uno spettacolo discreto e prezioso, dal guscio quasi barocco ma dall'anima essenziale, dentro il quale ciascuno può trovare una chiave di lettura da approfondire. Si può leggere e pescare tra una serie di spunti, alcuni più psicologici, altri più letterari: la specificità della natura femminile, sempre in bilico tra senso di colpa e desiderio di affrancarsi da modelli precostituiti, le debolezze e i tormenti tipici di un *Bildungsroman*, oppure l'emancipazione dall'io narcisistico e infantile verso la definizione di un'identità e di un proprio posto nel mondo. Il tutto orchestrato in una drammaturgia capace di rendere il pubblico complice, e nella quale, va detto, prevale la dimensione emotiva. Il che non è un difetto, ma rende il lavoro di Francesco Renda, regista attento e mai sopra le righe, un'opera bozzetto, non incompiuta ma perfettibile. Alice, non più eterna bambina ma donna che sta per sbocciare nella sua bellezza imperfetta, cade ancora nelle buche della fantasia perché ha paura di vivere nella realtà. E forse ha ragione, dati i mostri che la popolano e che la vanno a trovare e turbare. La interpreta una celestiale Valentina Picello, giovane di talento, in grado di passare dal registro ironico, talvolta comico, a quello più cupo, talvolta melodrammatico, con agio e in-

tensità. Il personaggio le è stato cucito addosso con abilità, prendendo in prestito dalla poetessa Patrizia Valduga e dalla coppia Dario Fo-Franca Rame spunti non sempre chiarissimi, ma comunque intriganti. La cura e l'eleganza dello spettacolo sono anche nella scenografia e nei costumi: l'abito-mondo di Alice, da cui emergono le marionette che interloquiscono con la protagonista, è un'impalcatura pesante, come è pesante e tremendo il passaggio dalla giovinezza all'età adulta. Ma, una volta slacciato e caduto a terra, rivela tutta la sua impalpabilità. Perché al primo "vero" passo anche le angosce cadono e il percorso si fa chiaro. Alice ora vede le buche, e le scansa. *Francesca Gambarini*

Uomini e lupi tra fiaba e incubo

IL CANE, LA NOTTE E IL COLTELLO, di Marius von Mayenburg. Traduzione di Umberto Gandini. Drammaturgia di Rocco Manfredi. Regia di Manuel Renga. Scene e costumi di Linda Riccardi e Angela Spallanzani. Con Veronica Franzosi, Valentino Mannias, Daniele Pitari. Prod. Scuola Paolo Grassi di MILANO - Centro Teatrale MaMiMò, REGGIO EMILIA.

IN TOURNÉE

A prima vista sembra solo un incubo, ma *Il cane, la notte e il coltello* di von Mayenburg (per la prima volta in Italia, grazie al progetto formativo della Scuola Paolo Grassi di Milano) è piuttosto un'inquietante e trasparente metafora della condizione umana nella società di oggi, anonima, dominata dalla paura e dalla sopraffazione. Un uomo si ritrova senza sapere come in una zona sconosciuta della città, abitata da strani personaggi affamati, assediati dai lupi, dove nessuno è quello che sembra o che dovrebbe essere, i poliziotti sono cacciatori (di prede da mangiare?), i medici non curano ma macellano le vittime e sembra mancare qualunque salvezza. Tutti contro tutti, uccidi per primo o sarai ucciso (e divorato): chi sono, allora, veramente i lupi? Un senso di inquietudine domina dal principio alla fine anche nell'efficace messa in scena di Manuel Renga, stemperato solo dall'effetto surreale delle situazioni, da fiaba contemporanea. In una scena essenziale, fatta di porte che si aprono, si chiudono, si

spostano formando pareti invalicabili, tre attori interpretano tutti i ruoli. Valentino Mannias è M, l'uomo che si perde, Veronica Franzosi tutti i personaggi femminili, Daniele Pitari tutti i personaggi maschili (compreso il cane). Su tutto domina una luce che esalta il colore ocra della terra che gli interpreti spargono a ogni "coltellata" e che presto tinge ogni cosa, evocando sangue e aridità (di vita e di sentimenti). L'uomo che si perde uccide col coltello ogni volta che viene aggredito, ma la morte perde i suoi connotati tragici accompagnata com'è da un pezzo d'opera (*Vincerò, Ridi pagliaccio* e così via). Nessuno muore davvero, perché ogni individuo ritorna sempre, intercambiabile. I tre attori sono bravi a tenere il ritmo di una recitazione molto fisica, a sfumare fra diversi toni, tutti necessari a tenere alta la tensione, senza identificarsi mai troppo e senza uscire mai dalle righe. Nessuna pietà, nessuna tragedia. Nessuna speranza, dunque? Non proprio. Alla fine l'uomo che si perde si ritroverà in fuga nella steppa insieme alla donna, perché un'alleanza con i propri simili è ancora possibile. Basta volerla. *Ilaria Angelone*

Il Misanthropo musicale dei Marcido Marcidorjs

MISANTROPO, da Molière. Regia di Marco Isidori. Scene e costumi di Daniela Dal Cin. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Marco Isidori, Virginia Mossi, Paolo Oricco, Maria Luisa Abate, Lauretta Dal Cin, Valentina Battistone, Stefano Re, Giacomo Simoni. Prod. Fondazione Teatro Stabile di TORINO - Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, TORINO.

IN TOURNÉE

Un salotto rococò, pieno di mobili la cui arzigogolata eleganza è viziata da curve e storture, da braccioli che divengono mani nodose e affusolate con esplicite sfumature espressioniste. Ma poiché si tratta dei Marcido, la suggestione rimane puramente visiva che l'inquieto e oscuro temperamento espressionista è assai lontano dall'indole della compagnia torinese che, al contrario, ama lo sberleffo, l'intelligente decostruzione dei classici. Così avviene anche con questo *Misanthropo*, che Marco Isidori ha fedelmente riscritto e reinventato,



chiosando i momenti tipici con tre "canzoncine" — eseguite dal vivo, chitarra alla mano, dagli otto come sempre bravissimi interpreti — che, da una parte, condensano i temi centrali della commedia di Molière e, dall'altra, espletano la chiave di lettura scelta dai Marcido, di evidenziare la sopravvivenza di peculiari atteggiamenti e pose ancora nella stringente attualità. Ma neppure la mera satira sociale appartiene alla compagnia torinese, troppo "seria" per limitarsi ad accennare a lampanti parallelismi fra ipocriti secenteschi e attuali: la vera operazione di svisceramento e ribaltamento dei malcostumi passati e odierni è eseguita — chirurgicamente — nella costruzione complessiva dello spettacolo. Il lavoro drammaturgico; la recitazione — che alterna un certo "naturalismo" alla straniante melodia tipica dello stile dei Marcido; la scena — una gabbia circolare dove sono racchiusi i mobili che, girati, diventano originali scenografie-costumi, che vestono gli attori, altrimenti abbigliati con semplici tute bianche. Un semplice particolare, un'intonazione, un gesto sono altrettanti eclatanti e concreti simboli, a disegnare la visione del mondo e del teatro — forse eccentrica ma senza dubbio arguta — di Marco Isidori e dei suoi fedeli compari, fra i quali meritano una citazione, accanto ai veterani, i giovani Battistone, Re, Simone e Mossi, quest'ultima una Célimène opportunamente scaltra. *Laura Bevione*

La storia dell'umanità dal Vangelo a Pinocchio

ECCE HOMO, di e con Lucilla Giagnoni. Collaborazione ai testi di Maria Rosa Pantè. Scene, luci e video di Massimo Violato. Musiche di Paolo Pizzimenti. Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa, TORINO - Ctb Teatro Stabile di BRESCIA.

IN TOURNÉE

Negli ultimi dieci anni l'attrice e autrice Lucilla Giagnoni ha intrapreso un personalissimo percorso di conoscenza e di scoperta che si è inevitabilmente tradotto in una forma drammaturgica altrettanto intima e profonda. Dopo la trilogia formata da *Vergine madre*, *Big Bang* e *Apocalisse*, l'artista scrive con questo monologo — dedicato alla nascita e allo sviluppo dell'uomo — il primo capitolo di una nuova trilogia, consacrata all'umanità, alle sue conquiste e alle sue derive. Lucilla sceglie come testo-guida per indagare l'evoluzione dell'uomo — in che modo si è arrivati dal gorilla all'*homo sapiens*? — la storia di Pinocchio, riconoscendo nelle mille peripezie affrontate dal burattino una metafora dello sviluppo umano. La costruzione da parte di un falegname che, non a caso, si chiama Geppetto, ossia Giuseppe, il tradimento per poche monete — il denaro, la cui diffusione segna anche la nascita dell'oramai onnipotente economia — l'uccisione per impiccagione che tanto ricorda una crocifissione, la tentazione per piaceri e divertimenti nel Paese dei Balocchi che allontana dalla via della conoscenza e della verità, fino a quella vera e propria rinascita/resurrezione che è la fuga dal ventre della balena. Le avventure di Pinocchio sono il filo rosso che, mescolato alla storia dell'umanità e al racconto biblico — dall'Esodo ai Vangeli — consente all'attrice di riflettere sul cammino tutt'altro che piano e regolare dell'uomo e di interrogarsi, nel finale, sul suo futuro, quanto mai incerto e tuttavia non immune alla speranza. L'attrice, infatti, non abdica mai alla passione che accompagna il suo intenso e composito monologo — ci sono la familiarità del dialogo con il pubblico, il toscano di Pinocchio, la divulgativa autorevolezza delle spiegazioni scientifiche — e riesce a conquistare al proprio desiderio di conoscenza e di fiducia un pubblico intimamente commosso. *Laura Bevione*

MALOSTI/MARINONI

Tra parola e tragedia, i libertini di Müller malati terminali in una società in crisi

QUARTETT, di Heiner Müller. Traduzione di Agnese Grieco e Valter Malosti. Regia di Valter Malosti. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Francesco Dell'Elba. Musiche e live electronics Gup Alcaro. Con Laura Marinoni e Valter Malosti. Prod. Fondazione Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Molto liberamente ispirato a *Le relazioni pericolose* di Laclos, il dramma di Heiner Müller – tuttora molto rappresentato in Germania – è un testo ostico e farraginoso, un caleidoscopio in cui è possibile rintracciare svariati contenuti e vocabolari. Una riflessione sul distruttivo rapporto fra uomo e donna certo, ma anche sull'esercizio del potere, sulla coercizione dei ruoli sociali, sull'effettivo diritto a governare il proprio corpo, sull'impossibile coincidenza di carne e spirito, e molto altro.

E già l'indicazione scenica – «un salotto prima della Rivoluzione francese» e un «bunker dopo la terza guerra mondiale» – se da una parte esplicita il filo rosso tematico-filosofico fra i libertini disegnati da Laclos e i loro doppi novecenteschi generati da Müller, dall'altra segnala la contaminazione di temi e umori. Una coesistenza di passato, presente e futuro che lo spettacolo diretto da Valter Malosti – anche co-traduttore e interprete – ben evidenzia nei costumi, che mescolano pompose parrucche settecentesche ad abiti contemporanei, così come nella colonna sonora, in cui Mozart convive con arditi brani di musica elettronica. Il regista torinese ambienta lo spietato dialogo, non soltanto fisicamente sadomasochistico, fra i due protagonisti – la marchesa di Merteuil e il visconte di Valmont, vecchi amanti e libertini irriducibili – in un'asettica camera d'ospedale, ossequiando l'inscindibile coppia amore e morte ma suggerendo altresì l'inarrestabile e consapevole deriva di una società eticamente non più medicabile.

Malosti amplifica la natura metateatrale del dramma, accentuando con luci coloratissime, movenze da cinema muto e iperbolici oggetti scenici la recita messa in atto dai due protagonisti, impegnati ad assumere le parti delle proprie vittime designate. Una messa in scena parodica e, se l'aggettivo avesse ancora reale consistenza, tragica: un teatrino allestito per sconfiggere la noia e la consapevolezza della morte non tanto di ogni etica ma di qualsivoglia filosofia, il libertinismo *in primis*. Non resta, dunque, che togliersi la parrucca e accogliere il “cancro” che ha colpito l'umanità tutta: così il suggestivo quadro finale, al centro Laura Marinoni, vera matattrice dello spettacolo. **Laura Bevione**



Valter Malosti e Laura Marinoni in *Quartett* (foto: Fabio Lovino).

Bizze da *Innamorati* per giovani promettenti

GL'INNAMORATI, di Carlo Goldoni. Regia di Marco Lorenzi. Scene e costumi di Gaia Molto. Luci di Monica Oliveri. Musiche di Davide Arneodo. Con Nello Mascia, Lorenzo Bartoli, Fabio Bisogni, Barbara Mazzi, Maddalena Monti, Raffaele Musella. Prod. Fondazione Teatro Stabile di TORINO - Il Mulino di Amleto, TORINO.

Quando una giovane compagnia affronta un cosiddetto “classico”, il critico si aspetta forzature e temerarie attualizzazioni e si accomoda in platea con il naso già storto. Una predisposizione che questa fresca, intelligente e fedelissima messa in scena della commedia goldoniana sa, però, smontare fin dalle prime scene. La scenografia è semplice ma concretamente evocativa: una pedana puntellata da botole che sono nascondiglio ma anche stanze segrete del servo Ettore, e un fondale con porte e aperture che consentono di duplicare l'azione, che così si svolge in alcuni frangenti contemporaneamente in primo e in secondo piano. I costumi e gli oggetti di scena sono filologicamente settecenteschi ma con qualche guizzo fantasioso che ammicca all'oggi. La recitazione è corretta e variata, spigliata e coinvolta: nessuno dei giovani interpreti – orchestrati dal “veterano” Nello Mascia, irresistibile nella parte di Fabrizio – è fuori parte bensì abita con disinvoltura il palcoscenico. Tale cura dell'allestimento e del lavoro degli attori è corollario di una regia che si accosta con rispetto al maestro Goldoni e si sforza di comprenderne l'autorevole dettato. Il giovane Marco Lorenzi sa riconoscere la chiave secondo cui è composta la commedia e accorda i suoi strumenti a quella musica, magari con qualche – legittimo – ammiccamento al presente – Ettore guarda le partite in tv, Flaminia ascolta la musica indossando le cuffie. Ma ciò che lo spettacolo riesce a esaltare sono proprio il ritmo trascinate e l'affettuosa ma spietata descrizione delle contraddizioni dell'animo umano che fanno di Goldoni un classico. Una qualità testimoniata anche dal coinvolgimento del pubblico, che letteralmente “tifa” per il buon Fulgenzio, desolata vittima delle bizze della sua innamorata Eugenia. E il critico, con gli spettatori, non può che applaudire il lieto fine. **Laura Bevione**

Don Chisciotte, la poesia che salva l'uomo

CHISCIOTTIMISTI, di Erri De Luca. Con Erri De Luca, Gianmaria Testa, Gabriele Mirabassi. Luci di Andrea Violato. Prod. Fuorivia, ALBA (Cn).

IN TOURNÉE

Cervantes è, con Shakespeare, il massimo esponente letterario del millennio scorso, deceduti lo stesso giorno, il 23 aprile 1616, e per questo confluiti nella tesi sulla medesima identità dei due Maestri. Anche Don Chisciotte e Amleto hanno molti punti in contatto, primo tra tutti la voglia di combattere le ingiustizie, di difendere la verità dal potere del Palazzo. Personaggio affascinante Chisciotte, poetico, trasognato, invincibile per sua stessa sorte e caratura, perché cade ma si rialza. Se negli *Invincibili* declinavano le loro arti Erri De Luca, Gianmaria Testa, Gabriele Mirabassi, Marco Paoletti e Mario Brunello, in questo secondo passaggio, *Chisciottimisti*, sono rimasti i primi tre, protagonisti di una lunga carrellata di ponti levatoi a rintracciare sprazzi di poesia nella storia recente dell'uomo. Ottimisti nonostante l'uomo si impegni con ogni sua forza nella distruzione e sopraffazione del suo simile. La poesia ci salverà dall'abbruttimento, dall'inaridimento, dalla secchezza del pensiero. De Luca è il condottiero e affabula con le parole, antiche, arcaiche, calde, Testa accarezza con la voce, velluto e carta vetrata, Mirabassi incanta con il clarinetto. E se hai da parte, dentro di te, briciole di poesia, allora non puoi essere sconfitto. E in un collage si avanza tra Hikmet, toccando la Val di Susa (Erri De Luca è stato indagato dalla procura di Torino per il suo appoggio alla lotta No Tav) e Lampedusa, stoccando i Savoia e la loro guerra d'annessione, e non di liberazione, del Sud Italia, portando Neruda e la Bibbia alla stessa mensa, Machado e Gino Strada a braccetto, Che Guevara che fa rima con il poeta bosniaco Sarajlic. Erri De Luca ci conduce in mondi che erano a portata di mano, ci fa aprire porte che la logica e il realismo non ci permettevano di afferrare, a noi che facciamo autocensura alla felicità per senso di colpa, ritenendola impossibile per poca autostima. **Tommaso Chimenti**

Risate amare sul viale del tramonto

I RAGAZZI IRRESISTIBILI, di Neil Simon. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Sandro Sussi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Eros Pagni, Tullio Solenghi, Mariangeles Torres, Massimo Cagnina, Marco Avogadro, Pier Luigi Pasino. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

I ragazzi irresistibili, *The Sunshine Boys* del titolo originale, è l'inossidabile commedia scritta più di quaranta anni fa, era il 1972, dal "re della risata" di Broadway, Neil Simon. Immortalata nella versione cinematografica del 1975 dai volti e dalle battute di Walter Matthau e George Burns, e in quella televisiva del 1995 da Peter Falk e Woody Allen, rivive a teatro, per la regia di Marco Sciaccaluga, con Eros Pagni e Tullio Solenghi, rispettivamente nei panni di Willy Clark e Al Lewis. Una commedia che è un omaggio al mondo del *vaudeville* americano, in cui i dialoghi brillanti restituiscono uno sguardo ironico, lucido e disincantato sull'artista e sull'uomo, sul teatro e sulla vita. Battute esilaranti venute da una sottile malinconia per descrivere il declino di una vecchia coppia di comici e la fine di un genere all'avvento dell'era televisiva fatta di risate finte e applausi registrati. Willy e Al per anni hanno formato un famoso duo comico incassando successi in tournée per l'America. Willy polemico e collerico, peggiorato con l'età e dopo la separazione dal compagno di palcoscenico, si arrabatta in particine per spot pubblicitari che gli procaccia l'amorevole nipote, che lo assiste e lo segue con la scusa di fargli da agente. Al si ritira dalla scena senza un vero motivo apparente, e va a vivere con la figlia nel New Jersey, godendosi i nipoti, ma lasciando solo il suo compagno di scena che mal digerisce la loro separazione. L'invito di un famoso *network* televisivo, che ripropone vecchie glorie del teatro comico, è l'occasione per farli rincontrare. Rancori mai sopiti e incomprensioni riemergono e fanno i conti con il tempo trascorso inesorabilmente. Il mondo televisivo con ritmi e modalità a loro estranei si rivela da subito poco congeniale per loro. Una regia a servizio di un testo

che ancora funziona, ma di cui comunque non rispetta i tempi. Eros Pagni, convince nei panni del burbero Willy, Tullio Solenghi, inappuntabile formalmente, convince di meno. A mancare è quel ritmo serrato, suggerito dal testo, e la malinconia di due vecchi artisti e di due uomini soli ormai al tramonto delle loro vite. *Giusi Zippo*

Di figlio in padre Battiston per Paul Auster

L'INVENZIONE DELLA SOLITUDINE, di Paul Auster. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Musiche di Stefano Bollani. Con Giuseppe Battiston. Prod. Teatro dell'Archivolt, GENOVA - Teatro Stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

Un uomo è figlio e padre. Alla morte del padre si scatena in lui un'incontenibile necessità di scriverne la storia. Distanza, indifferente, anaffettivo, metodico e sano, questo padre si rivela un pessimo soggetto per un libro perché ha vissuto una vita «invisibile agli altri e a se stesso». Eppure proprio del padre Samuel, in *L'invenzione della solitudine*, l'americano Paul Auster scrive nel 1982 e quel suo primo libro, un *memoir*, lo lancerà nella carriera letteraria. Giorgio Gallione sceglie questo Auster, prendendosi un certo rischio, subito compensato dall'interprete, Giuseppe Battiston. Una scena vestita a lutto – forse persino troppo didascalica – ospita il narratore/protagonista: abiti neri, scarpe nere, cubi e altre forme geometriche altrettanto nere avvolte nella plastica. Stesi a terra come sagome esauste, gli abiti sono citazione quasi letterale di una frase del testo: «gli oggetti di un morto sono spettri». Ma sono le scarpe il pretesto per un astratto riordino, un vagare inquieto, poco affine al gesto della scrittura che sottende la drammaturgia. Le cravatte, invece, tante e colorate, sono, a livello testuale, epifania dell'infanzia. Giacciono però alte e fuori della portata dell'interprete, mentre a parole si rivelano le uniche capaci di smuovere in lui il pianto. Poi, il gesto di buttarle e l'immediata vergogna che, mentre queste cadono nel buio, si consuma troppo in fretta. Nella totale inazione scenica, Battiston dice Auster. Dichiaratamente scrittura su pagina bianca,



Beatles Submarine (foto: Bepi Caroli)

tentativo estremo di oggettivizzare e rendere più sopportabile un antico vuoto. Battiston però rompe presto le righe e, con impercettibile abilità, si cala nel personaggio del figlio diventato padre. Il divorzio, poco dopo la morte del padre, ha coinciso con una nuova privazione, con una nuova assenza: quella del suo bambino. Battiston gioca sui tempi sintonizzandosi con il volto e il tono. Il padre non gli ha concesso di essere figlio, ma il figlio lo legittima come padre. Una narrazione estremamente intima, frammentaria, fatta di associazioni di pensieri apparentemente libere, ma simboliche, che Battiston rende teatrale. *Laura Santini*

La Banda Osiris si diverte coi Beatles

BEATLES SUBMARINE, scritto e diretto da Giorgio Gallione. Costumi di Guido Fiorato. Con Neri Marcorè e la Banda Osiris. Prod. Teatro dell'Archivolt, GENOVA.

L'aspetto più fantasioso e visionario della produzione artistica dei Beatles è attraversato dall'immaginazione concreta e sorprendente del regista-autore Giorgio Gallione, qui in collaborazione (scherzosa fino allo sballo) con artisti di singolare bravura, la Banda Osiris, complici nell'immanicabile "follia" che li lega. Ne nasce uno spettacolo, luminoso e struggente, in cui anche la nostalgia è superata da un irruente vitalismo, gioioso e ironico. La traccia narrativa è colta da Gallione nella nascita a Liverpool di un trio di chitarre in cerca di un batteri-

sta. Quella sua origine è fatta risalire addirittura all'era della Creazione biblica, quando il personaggio Zoo agisce quale Fabbricatore-di-animali. Fra essi, si distinguono gli scarafaggi, investiti della missione per riprodursi e diffondersi. Scatta l'analogia con i Quattro Musicisti-Poeti, qui impersonati dai membri della Banda Osiris, che cantano, recitano e mimano passaggi della loro affermazione mondiale. Il *collage* eterogeneo di aneddoti e canzoni mostra un'efficacia visiva impressionante. Le musiche escono da un impasto difficile, tra il virtuosismo dei solisti e l'amalgama del complesso, che a volte li reinventa. In altri momenti, accordi e contrappunti si confrontano con i brani nelle registrazioni originali. Neri Marcorè è un Narratore che dialoga soprattutto con Zoo. Si rivela poi un cantante dalla sapiente, stupita comunicatività, per un messaggio da cui riesce a farsi trascendere e di cui diventa convincente veicolo canoro. Quanto alla fusione dei diversi linguaggi, oltre la musica e la poesia dei testi che sostanziano le interpretazioni di capolavori come *Yesterday*, *Strawberry fields forever*, *Lucy in the sky with diamonds*, *Yellow submarine*, *Help!*, *Hey Jude*, si gode d'una "colonna visiva" continua, realizzata da Francesco Frongia, in un video proiettato su fondale, con le immagini di pungente e affettuosa bellezza di Daniela Dal Cin; un'opera autonoma, ma del tutto in sintonia col concerto che comprende alcune digressioni nel racconto, storiette correlate a ulteriori spiritose e poetiche vicende umane dell'indimenticabile Quartetto. *Gianni Poli*

REGIA DI MICHIELETTO

Un ispettore troppo sopra le righe il pubblico se la spassa, ma Gogol' dov'è?

L'ISPETTORE GENERALE, di Nikolaj Vasil'evic Gogol'. Adattamento e regia di Damiano Michieletto. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Carla Teti. Luci di Alessandro Carletti. Con Alessandro Albertin, Luca Altavilla, Alberto Fasoli, Emanuele Fortunati, Michele Maccagno, Fabrizio Matteini, Eleonora Panizzo, Silvia Paoli, Pietro Pilla, Alessandro Riccio, Stefano Scandaletti. Prod. Teatro Stabile del Veneto, PADOVA - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

IN TOURNÉE

Damiano Michieletto ha talento da vendere. Viene tuttavia un sospetto: non gli converrebbe qualche volta venderne un po'? L'idea di ambientare questo suo *Ispettore generale* in un bar di periferia, scalcinato, sporco, rumoroso, con juke-box e televisione che trasmette programmi *trash*, non è male, funziona. È di proprietà del sindaco, lì si raccolgono i notabili del paese, lì si svolge tutta l'azione (tranne il secondo atto, una lurida stanza di una stamberg a tipo albergo a ore).

Trasportata negli anni Cinquanta, la storia ha un suo degrado, una sua violenza che non stona con le intenzioni di Gogol'. L'adattamento di Michieletto è accettabile fino al quarto atto, fino alla scena in cui i funzionari si consultano sul come dare le bustarelle al presunto ispettore: a questo punto ci deve essere inquietudine, tensione, reale paura di finire in galera e invece c'è solo farsa, agitazione, baraonda. Da questo momento scompare Gogol', con tutta la sua ambiguità, il suo umorismo allusivo, il suo feroce sarcasmo e prende il sopravvento una comicità plateale, sopra le righe, un compiaciuto gioco di gesti, danze, gag, luci, musiche assordanti che diventerà forse un pubblico *under* venti a cui il nome di Gogol' è del tutto sconosciuto, ma che butta a mare il vero senso del testo. La scena della festa per la buona riuscita dell'ispezione è pura discoteca, decibel inutilmente al massimo, quella della lettera, in cui si scopre l'inganno del falso revisore, deve essere tragica e non lo è, il pubblico deve avere i brividi e invece se la spassa.

Bellissima invece la scena finale, la famosa scena muta che aveva tanto irritato Gogol' nella realizzazione dei suoi contemporanei. Qui rispunta il talento di Michieletto: tutti i funzionari sono fermi al centro del palcoscenico. La figlia del sindaco, l'unica che non è coinvolta nella immane kermesse di volgarità e avidità, mette a tutti in bocca una banconota poi li avvolge in una pellicola trasparente (quella per capirci, che si usa in cucina per avvolgere i resti del pranzo), girando loro intorno freneticamente. Effetto magnifico, assolutamente gogoliano. Bravo Michieletto. Bravissimo Alessandro Albertin, un sindaco rozzo, brusco, cafone, violento, volgare, meno incisivo Stefano Scandaletti, un ispettore che resta sospeso tra l'ingenuità e la cialtroneria, eccessiva la caratterizzazione di Silvia Paoli, la moglie, che fa di un personaggio interessante una sfrenata macchiettona scosciata e sculettante. **Fausto Malcovati**



L'ispettore generale (foto: Serena Pea).

Il lato oscuro della Mela

IL TORMENTO E L'ESTASI DI STEVE JOBS, di Mike Daisey. Traduzione di Enrico Luttmann. Regia di Giampiero Solari. Con Fulvio Falzarano. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.

IN TOURNÉE

Da dove vengono i cellulari che abbiamo in tasca? Parte da questa domanda *The Agony and Ecstasy of Steve Jobs*, lo spettacolo-inchiesta firmato dal drammaturgo americano Mike Daisey e pubblicato sul web libero da diritti con l'invito a diffonderlo in modo virale nei teatri di tutto il mondo. Fulvio Falzarano veste i panni dello stesso Daisey, tech-dipendente da sempre seguace del culto Apple. Con un racconto che salta dal quartier generale americano dell'intelligenza Apple alla fabbrica della Foxconn di Shenzhen – dalla quale escono non solo i prodotti con la mela ma molti dei dispositivi elettronici diffusi in Occidente – Daisey apre un interrogativo sull'etica della grande utopia di Jobs. Si allude così ai 430.000 operai cinesi impegnati a mettere insieme i componenti dei nostri telefonini e a lucidarne gli schermi, allo sfruttamento del lavoro, alla mancanza di diritti. Ma si svelano anche il cinismo e l'opportunismo di un'icona del XXI secolo, conseguenze indirette e taciute del fortunato motto «stay hungry stay foolish». I video e le immagini che scandiscono lo spettacolo non mostrano le foto-scandalo circolate sul web che hanno portato Daisey a indagare l'ambiguità del suo stesso mito, ma solo le campagne pubblicitarie e i momenti tipici della storia di Apple. Gli uomini bendati in giacca e cravatta che si buttano nel vuoto, protagonisti dello spot che nel 1985 lanciava Macintosh Office e proiettato in scena, non possono però non evocare gli operai di Shenzhen, i cui frequenti suicidi sono stati fermati tendendo reti intorno agli stabili delle fabbriche. Lo spettacolo, che non rinuncia alla comicità, ammicca alle nuove generazioni, presenti in sala senza staccarsi dalle chat sui loro iPhone. In chiusura non manca la morale, fin troppo esplicita: quando ci siederemo davanti ai nostri computer, una volta tornati a casa, ci domanderemo quale costo hanno la semplicità e il design delle nuove tecnologie. **Francesca Serrazanetti**

Ossessioni di morte

L'ULTIMA NOTTE DI ANTONIO, ideazione, drammaturgia e regia di Mariano Dammacco. Costumi di Luigi Spezzacatene. Con Serena Balivo e Mariano Dammacco. Prod. Piccola Compagnia Dammacco, MODENA.

IN TOURNÉE

Al funerale di Antonio ci sono tutti. Tra parenti e amici si aggira spaesata la sua compagna che intercetta sguardi che vogliono essere di autentico cordoglio ma che in fondo vogliono dire «meglio a lui che a me». Mentre segue i riti stanchi e sempre uguali di ogni dipartita, ritorna con il pensiero a un rapporto difficile con un uomo ossessionato dalla morte, vittima dell'incapacità di vivere. Un essere capace di tenerezza e abbandono, ma anche di una testarda voglia di autodistruzione cercata con l'alcool e le droghe, estraneo alla realtà sino a un'ennesima notte insonne questa volta passata in riva al mare, su degli scogli da cui la tentazione di andar giù è grande. *L'ultima notte di Antonio* è l'ultima fatica drammaturgica – ma anche di regista e interprete – di Mariano Dammacco e, rispetto ai suoi precedenti lavori, svela un più tenace – e crudele – sguardo verso una contemporaneità stravolta, un presente senza speranza. Scompaiono qui gli affascinanti parallelismi con un universo mitologico che tanto hanno contraddistinto testi come *Dialoghi con le piante* o *Assedio* per far posto a un delirio ossessivo dei nostri giorni, a un implacabile, quasi insostenibile, dolore che sfocia in un incubo notturno. Con il passare del tempo Dammacco sembra farsi ancora più rigoroso e poco conciliante quasi che ciò che viviamo non possa che essere riportato in scena da una scrittura senza mediazioni. Comunque riesce a spiazzarci con un allestimento per certi versi dissonante e sorprendente, una rappresentazione dal sapore espressionista e stranante che crea mondi altri al di fuori delle parole, mentre con Serena Balivo imbastisce una specie di balletto meccanico che crea un cortocircuito tra quotidianità degradata e tracce di cultura. **Nicola Viesti**

L'ombra del Nazismo nelle fiabe nere di Ödön von Horváth



Fiabe del bosco viennese (foto: Michele Lamanna)

Sarebbe veramente molto difficile capire il teatro di Ödön von Horváth, i suoi personaggi, quelle situazioni continuamente interrotte, soltanto attraverso la visione del *Trittico* di spettacoli presentati dal Teatro Due per la regia di Walter Le Moli, ché non riescono a restituirci l'idea di un autore ancora nostro contemporaneo. In queste tre commedie il bersaglio di von Horváth è la piccola e media borghesia tedesca e viennese degli inizi del secolo scorso contro la quale indirizza i suoi strali più feroci e velenosi, la vera malapianta da cui è nato il nazi-fascismo e l'intolleranza totalitaria dei regimi dell'est europeo. E lo fa col sarcasmo e l'ironia di un'intelligenza drammaturgica spietata e penetrante, perfino profetica, quando svela dietro «la solida morale tradizionale» di quella società il tarlo della stupidità. Insomma, i suoi lavori sono delle vere e proprie tragedie, anche se espresse nelle forme teatrali popolari della fiaba, dell'operetta, della danza macabra. Dunque, è proprio in quella difficile linea di demarcazione fra realtà e assurdo, cronaca quotidiana e metafora esistenziale, naturalismo e utopia, in quella spaventosa miscellanea di paradosso e verità che si situa il suo teatro, la sua possibilità di vivere scenicamente.

Il leggero espressionismo che caratterizza le *Storie del bosco viennese*, viene proposto dalla regia di Walter Le Moli in una chiave grottesca, molto ideologica, che finisce per sottrarre alla commedia la sua trama narrativa, complicando anche la scansione delle scene e il riconoscimento dei vari personaggi, avvicinando la vicenda di Marianne, che fa saltare il suo fidanzamento perché ingenuamente innamorata di un impenitente filibustiere, a quella della «giovane fanciulla» del teatro di Schnitzler, senza farla diventare emblema di una tragedia più grande.

In *Gioventù senza Dio*, rappresentazione liberamente tratta dall'omonimo romanzo, assistiamo allo scontro dialogico fra un giovane professore e l'anziano preside sul tema della re-

sponsabilità individuale e quello del rapporto fra individuo e massa che comincia già a profilarsi in quei terribili anni dell'ascesa al potere del nazismo, a fronte della legittima aspirazione a vivere una vita tranquilla. La traduzione scenica di Le Moli fa di questi argomenti una disputa filosofica di bell'impatto retorico e visivo situando l'azione in una piccola sala attraversata da arcate che spesso nascondono alla vista i bravissimi attori, Raffaele Esposito ed Emanuele Vezzoli, ma creando forti suggestioni di luci e ombre di taglio cinematografico.

In cinque scene si consuma invece la storia della povera Elisabeth di *Fede, speranza e amore*, dal regista ambientata stranamente in una Italicetta fascista, mentre la composizione delle scene procede secondo le regole di un dramma didattico brechtiano. Interessante, invece, l'analisi del negativo che viene fatta attraverso il finto *burlesque* delle situazioni e del disegno dei personaggi. Il tema dell'ingiustizia sociale prevale su quello della macchina burocratica che annienta le persone e ne umilia i sentimenti, e su quel disordine civile e umano in cui le coscienze vengono offese e cancellate tanto da trascinare questo *vaudeville* nero verso l'esemplarità di un apologo politico. *Giuseppe Liotta*

TRITTICO: FIABE DEL BOSCO VIENNESE; GIOVENTÙ SENZA DIO; FEDE, AMORE, SPERANZA (piccola danza macabra in 5 scene), di Ödön von Horváth. Regia di Walter Le Moli. Scene di Gabriele Mayer e del Laboratorio Progettazione Scenica dell'Università Iuav di Venezia. Costumi di Gianluca Falaschi e del Laboratorio di Arte del Costume dell'Università Iuav di Venezia. Luci di Claudio Coloretto. Con Cristina Cattellani, Laura Cleri, Nanni Tormen, Emanuele Vezzoli e altri 14 interpreti. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Dialogo in musica fra arte e natura

IL POETA E MARY, di Stefano Benni. Regia di Stefano Benni. Scene di Pietro Perotti. Costumi di Rossella Zanotti. Musiche di Danilo Rossi e Stefano Nanni. Con Stefano Benni e Brenda Lodigiani. Prod. Promo Music-Corvino Meda Editore, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Dialogo fra un poeta e la Natura, in un momento di crisi dell'artista che, nella fiaba e nella voce di una merla, incontra uno stimolo prezioso per recuperare ispirazione e fiducia. Il linguaggio garbato e immaginifico di Benni trova ancora variazioni originali e profonde per coinvolgere lo spettatore, in un gioco di parole corrispondenti a emozioni semplici e fondamentali, quali lo stupore, la comprensione e l'amore. Quasi personaggi, anche due musicisti partecipano al racconto fantasioso: il «pettirosso» Stefano Nanni, alle tastiere e il «merlo» Danilo Rossi, alla viola. Le loro sono strofe originali di leggera, abile tessitura, per le canzoni d'attualità; o riprese da arie celebri, quali *La morte del cigno*, di Saint-Saëns. Il Poeta rievoca ricordi infantili, esiti della sua vocazione, in cerca di nuovi motivi d'espressione, la danza della merla (Brenda Lodigiani) evolverà a rappresentare i molti passaggi dalla gioia alla paura, l'istinto di conoscere e amare, di covare una nidia e allevare per il volo. Due destini paralleli sembrano così confrontarsi, intrecciarsi e trovare addirittura una via e una meta comuni nella felicità. Benni riesce attore schietto nell'immedesimarsi, quando improvvisa su un copione dalla scrittura rigorosa, dalle rime al ritmo delle battute, in un appassionato e affettuoso flusso di immagini, belle e paradossali, nei *calembours* scoppiettanti e nelle allusioni maliziose, senza che mai si turbi la grazia efficace della metafora. Piace soprattutto la versatilità di Brenda Lodigiani, sia nella chiarezza della dizione, sia nella fremente e sinuosa danza incessante, esatta e delicatamente sensuale. La coreografia è forse la principale cifra stilistica unificante di questo poema in musica e canto, la misura che consente ai protagonisti lo scambio dei ruoli, l'integrazione delle sensibilità, fino a una conclusione di ironici contrasti e cordiali speranze. *Gianni Poli*

AL CINEMA

Un *Misanthropo* per due, tra vita e scena

MOLIÈRE IN BICICLETTA, di Philippe Le Guay. Sceneggiatura di Fabrice Luchini e Philippe Le Guay. Fotografia di Jean-Claude Larrieu. Montaggio di Monica Coleman. Musiche di Jorge Arriagada. Con Fabrice Luchini, Lambert Wilson, Maya Sansa e altri 18 interpreti. Prod. Anne-Dominique Toussaint, Florian Genetet-Morel, Romain Le Grand, PARIGI. Distributore Teodora Film.

Affrancato dal maldestro equivoco del titolo (ad andare in bicicletta nella versione originale non è Molière ma Alceste, protagonista de *Il Misanthropo*), il film è assolutamente delizioso anche perché non è la versione cinematografica attualizzata del testo di Molière, ma racconta le impreviste peripezie di Gauthier Valence per scritturare il suo amico e attore Serge Tanneur nel ruolo di Filinte, riservando a se stesso quello del protagonista.

Ma Serge, che aveva abbandonato la sua professione per ritirarsi da vero misantropo all'Ile de Ré, di fronte a La Rochelle, sulla costa atlantica, acerrimo nemico di quell'ambiente teatrale fatto di cattiverie e invidie velenose (ma nella sua casa scalcinata tiene in bella mostra la foto di Louis Jouvet), pretende per sé la parte di Alceste. La salomonica decisione sarà quella di alternarsi nei rispettivi ruoli, come fecero, in Italia, Vittorio Gassman e Salvo Randone per l'*Otello* shakespeariano, o Laurence Olivier e John Gielgud in quelli di Romeo e Mercuzio. Tutto potrebbe andare a buon fine se non ci fosse l'incontro con una italiana, Francesca (che ricorda le due donne della commedia, Célimène ed Eliante), di cui Serge si innamora, cosicché, tradito dall'amico, rinuncia alla parte dopo avere consumato la sua crudele vendetta.

Il film è "giocato" meravigliosamente sulle tappe di avvicinamento al grande giorno del debutto, sui dispetti, le idiosincrasie, le invidie, le rotture, le successive riappacificazioni: si scambiano le battute di quei magnifici versi alessandrini che devono essere recitati fino alla dodicesima sillaba, come un duello in punta di fioretto, e relativi colpi bassi, o a tradimento. Che trova il suo sublime epilogo in quell'inciampo di battuta in cui, alla fine, si sintetizza la morale del film. Il doppiaggio in italiano pone un vero problema quando si prova il testo di Molière, in una traduzione improbabile e zoppicante: qui declamano, recitano; nell'edizione originale "parlano", senza che si avverta la differenza fra quei mirabili versi e il dialogo quotidiano. **Giuseppe Liotta**

Se Faust è un'Alice fra meraviglie digitali

HISTOIRE DE "F" (*Come Faust e Margherita divennero una sola anima corrotta*), drammaturgia e regia di Pietro Babina. Scene di Pietro Babina e Claudia Marini. Animazioni digitali di Pier Paolo Ferlino. Con Francesca Mazza e Fabrizio Croci. Prod. Tra un atto e l'altro&Mesmer, BOLOGNA.

Una scatola scenica perfettamente disegnata dentro la quale si svolge un raffinatissimo gioco di animazione che, grazie all'uso di nuove tecnologie digitali, permette la visualizzazione diretta di immagini tridimensionali in movimento, di effetti visivi da piccolo teatro delle meraviglie. Originale, forse anche geniale, ma paradossalmente fruito, godibil-

mente, nella prospettiva rovesciata degli inizi del secolo scorso, dello stupore artigianale, dell'avventura pionieristica. Francesca Mazza, con grande amabilità, particolare sollecitudine e bravura, sostiene la parte di Faust, e anche di Margherita e plausibile Justine, ma, chiusa dentro quel sipario di tulle che le fa da schermo, e in cui viene spesso "proiettata" la sua immagine, ricorda soprattutto l'Alice di Carroll: la sua stessa curiosità, le stesse domande, quasi la stessa storia fantastica, un capolavoro di sensibilità artistica. Basta un semplice *touch* e da uno scaffale virtuale (come nelle illustrazioni di fine Ottocento) le vola sulle mani un libro, o appaiono animali fantastici, olografie, costellazioni, geografie urbane e panorami tettonici. Ma quando dall'aspetto tecnico-formale della rappresentazione, assolutamente ragguardevole, passa-

mo a quello più strettamente drammaturgico e tematico non troviamo la stessa lucidità espressiva, la stessa leggerezza di soluzioni e di intenti. Molti passaggi della storia di Faust rimangono oscuri, alcune analogie forzate o decisamente complicate. Accostare Goethe al Divin Marchese de Sade appare più che altro un'istanza di tipo filosofico, di pensiero astratto, che non trova un risultato scenico concreto e convincente; a causa dei continui sdoppiamenti e raddoppiamenti, si perdono i personaggi, la loro natura e funzione, e neppure l'entrata in scena di Mefistofele, un ottimo Fabrizio Croci, ci chiarisce il senso di una presenza. Fra citazioni bergmaniane, aforismi dalla *Filosofia nel boudoir*, splendidi controluce, rapidi accenni al cinema musicale (*My Fair Lady*), si celebra il rito di un teatro che si vuole diverso ma al quale, fatalmente, sembra si resti ancora legati volentieri, oltre che affezionati. **Giuseppe Liotta**

Interrogare il mondo per significare la realtà

DIALOGO DEGLI SCHIAVI, ballata scritta e interpretata da Claudia Castellucci. Musiche di Scott Gibbons. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA.

Viene in mente Eleonora Duse. E non per il famoso "dolorismo", o per la forsennata biografia, ma per il suo aver costruito negli anni un "repertorio-canzoniere", o "dramma continuato", mettendo in scena una serie di opere in sé compiute e autonome, ma che possono legittimamente anche essere considerate le diverse fasi di un mede-

simo progetto, i molti capitoli di un unico grande romanzo. È esattamente ciò che fa Claudia Castellucci con *Dialogo degli schiavi*: aggiungere una tessera a un personalissimo mosaico composto di testi autografi, che sporadicamente recita, tutti facenti parte del ciclo *Il Regno profondo*. Didatta e autrice di opere drammatiche e teoriche (da molto tempo sta lavorando a un «manuale di tecnica drammatica secondo il modo di una scuola»), Claudia Castellucci canta ed esegue in una sorta di "recitare intonato" una lunga ballata, intrecciando la propria voce, limpida e tagliente come una scheggia di cristallo, alle musiche di Scott Gibbons. Il musicista e sperimentatore elettroacustico americano, che da anni collabora con la Societas Raffaello Sanzio, per l'occasione mette in campo una varietà di suoni e ritmi ipnotici e accattivanti, ad alleggerire un testo piuttosto criptico, che nomina le cose del mondo e si interroga sulla possibilità di significare davvero il reale. Lo spettacolo non manca di una certa sottile ironia, sia nel senso comune di fare di tanto in tanto sorridere, sia in quello socratico di presa di distanza da ciò di cui si occupa. È un lavoro ricco di riferimenti stratificati, che nulla concede alla facile spettacolarità: il volto coperto da lunghi fili d'erba e completamente vestita di nero (con cappello a tesa larga, mantello e stivali), Claudia Castellucci si muove a piccoli balzi su un palco vuoto, illuminato dal basso da luci bianche e fisse. Ricorda una quacchera: nell'aspetto, nell'austero rigore morale che emana, nell'intenzione apertamente didascalica. Questo è lo scomodo merito di *Dialogo degli schiavi*, e della sua autrice. **Michele Pascarella**



Dialogo degli schiavi
(foto: Simona Barducci)

PRO & CONTRO

Tiezzi & Lombardi
stregati da Pirandello

(foto: Luca Manfrini)

NON SI SA COME, di Luigi Pirandello. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Con Sandro Lombardi, Pia Lanciotti, Francesco Colella, Elena Ghiurov, Marco Brinzi. Prod. Compagnia Lombardi-Tiezzi, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Può piacere o meno, ma ci sono solo due modi per rendere autenticamente teatrale *Non si sa come* di Pirandello. Il primo è quello di “muovere” in qualche modo un’azione completamente statica poiché costruita sulla pura parola ragionante. Il secondo è quello di forzare i personaggi, senza renderli mai uguali a se stessi per tutta la durata dello spettacolo. Federico Tiezzi riesce in entrambe le cose, restituendo con vigore alla vita del palcoscenico l’ultimo testo integrale dello scrittore siciliano, collazione di tre novelle che, al contrario di altre occasioni, non hanno in sé i prodromi della messinscena, essendo piuttosto prose per le quali la prova della lettura è superiore a una anche solo possibile immaginazione scenica. A tal punto questo è vero, che Alessandro Moissi, il celebre attore italo-albanese-tedesco per cui venne scritto il dramma, chiese all’autore di metterci, testuale, un maggiore «movimento teatralmente efficace», e Pirandello lo assecondò aggiungendo nove battute finali, che invece di chiudere in maniera cerebrale il testo, lo fanno finire con una spettacolare pistoletta al protagonista. Dunque Tiezzi propone il tormento adulterino, atto consumato con la moglie del suo fraterno amico, del conte Romeo Daddi – tarlo da cui poi, a caduta, derivano ulteriori confessioni e collettivi disagi – attraverso uno scheletro di azione (l’esecuzione di un quartetto di Schubert) e un impianto visivo che fanno di questo *Non si sa come*, giustamente, l’altra faccia di un dittico cominciato con il proustiano *Un amore di Swann*. Ma ciò che appare più importante è il carattere dei personaggi: dalla lucidità scambiata per follia che diventa quieta coscienza di Daddi (uno strepitoso Sandro Lombardi) alla sbalordita disperazione della di lui moglie Bice (Pia Lanciotti), dai salti d’umore dell’altra adultera Ginevra (Elena Ghiurov) agli slanci d’affetto tramutati in sorda rabbia verso l’amico del suo consorte Giorgio (Francesco Colella), fino al fastidiosamente insinuante Respi (Marco Brinzi). *Pierfrancesco Giannangeli*

Com’è interessante lo spettacolo negli scritti di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi, Walter Siti, Federico Tiezzi se non ci fosse di mezzo poi la rappresentazione dal vivo a mostrarci qualcosa che è molto lontano da quelle suggestioni teoriche, letterarie, di pensiero contenute nel raffinato Opuscolo, impreziosito da congeniali e belle illustrazioni d’epoca, invece delle classiche foto di scena. «Stregato da luna e sole», come scrive nel suo illuminante e lucido intervento, Sandro Lombardi si lascia poi imbrigliare in scena dal suo vetusto repertorio di gesti e incantamenti, molto privati, che serra gelosamente dentro di sé senza farci pervenire nulla delle sue emozioni o dei percorsi della mente, tenuti ben stretti nella gabbia del suo sentire d’attore. Così che non riesce a dialogare veramente con gli altri personaggi, né ci aiuta ad entrare nei tormenti del personaggio, nelle incongrue e infantili ossessioni retrospettive di Romeo Daddi, fino ad apparire come un corpo estraneo a quel mondo ridisegnato in chiave surrealista, ricco di riferimenti Dada, per non parlare di quella marcata e incredibile esposizione di baffi “alla Dalí” che porta in bella vista per l’intero arco della recita. Da un punto di vista strettamente registico, in questo improbabile e bizzarro lavoro di Federico Tiezzi abbondano soprattutto i richiami figurativi (Savinio, Max Ernst) e le autocitazioni da precedenti spettacoli, piuttosto che l’originalità di una messa in scena accattivante e persuasiva. Molte soluzioni sceniche appaiono decisamente estemporanee, spesso non appropriate e anche poco ragionevoli, così come “irrinconoscibili”, rispetto alla drammaturgia pirandelliana, risultano gli altri personaggi della storia. Ma più di tutte non tiene la “trovata” del quartetto d’archi con quelle teste di coccodrillo (o di lucertola gigante) indossate dai poveri orchestrali che provano *La morte e la fanciulla* di Schubert: visivamente soffocanti, appiccicate, illegittime, da incubo metafisico e teatralmente irrisolto. Pirandello non è Albee. *Giuseppe Liotta*

**Il Pinocchio di Liberti,
un Arlecchino clochard**

PERDUTO PINOCCHIO, da *Pinocchio* di Carlo Collodi. Testo e regia di Virginio Liberti. Scene di Loris Giancola. Costumi di Massimo Bevilacqua. Con Tommaso Taddei. Prod. Compagnia Krypton, SCANDICCI (Fi).

IN TOURNÉE

Da corteccia a carne l’ex marionetta non ci ha guadagnato. Anzi. Nella versione disegnata dalle visioni di Virginio Liberti il collodiano pupazzo, fautore e generatore di miti e incubi novecenteschi, è un depresso *clochard* (Tommaso Taddei che, nella sua barba chilometrica, regge ampiamente il peso della prova, i suoi “toscanismi” pronti per Ugo Chiti) su un divano sfondato, la maglia a rombi arlecchinesca, emarginato in una periferia dell’anima prima che geografica. Ai suoi piedi una scacchiera, il bene e il male, dove Taddei pinocchiesco ciondola e annaspa come un capitano di lungo corso alla deriva dei sentimenti, tra vernacolo e sgrammaticature, in un’interpretazione che non cade. *L’incipit* mette in risalto una scrittura densa e acre. Però, se la prima parte è interessata, e interessante, dal Pinocchio *homeless*, che gronda dolore e solitudine nella sua “apocalisse patetica perenne”, nella seconda e terza *tranche* (già perché la messinscena subisce dei passaggi netti e ampiamente riconoscibili) il disfacimento della costruzione precedente è in atto e, come in una valanga, travolge l’appena creato. Come in un *videogame* in 3d, sul fondale prendono la parola tutti gli animali che hanno anche una seppur minima partecipazione al romanzo di formazione. Una grande fattoria degli animali, troppo prolungata, dove la bocca è umana (come nel *Non io* del *Trittico beckettiano* di Giancarlo Cauteruccio, che qui infatti presta voce a Mangiafuoco). La terza verbosissima porzione è la memoria di Pinocchio che si fa affabulatore cercando il padre, le radici. Salvabile l’idea, che ci riporta alla traslitterazione di Edoardo Bennato, la resa, invece, con il progredire, s’arriccia, s’arresta, s’incarta. *Tommaso Chimenti*

PRATO

Se Antigone ritrova in Senegal l'energia primordiale della tragedia

ANTIGONE. UNA STORIA AFRICANA, da *Antigone* di Jean Anouilh. Regia e scene di Massimo Luconi. Costumi di Khadidatou Sow. Luci di Roberto Innocenti. Con Aminata Badji, Ibrahima Diouf, Papa Abdou Gueye, Gnagna Ndiaye, Mouhamed Sow, Galaye Thiam, Moussa Badji, Ndiawar Diagne, Maria Madeleine Mendy e Jean Guillaume Tekagne. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

Il mito tragico di Antigone trasferito in Africa, interpretato da attori senegalesi, in un'atmosfera non solo visivamente cupa, che richiama un luogo di prigionia o un angolo di *bidonville*, con le sue pareti di lastre metalliche. L'Africa, con le violenze individuali e di massa che la devastano, con la sue dittature spietate può ospitare anche oggi, nel XXI secolo, poteri inflessibili e crudeli, omicidi come quello di Creonte, re di Tebe, e può essere teatro tuttora di una vicenda in cui si incontrano lotte all'ultimo sangue e uccisioni fratricide, cadaveri abbandonati senza sepoltura, condanne a morte eseguite senza possibilità di grazia.

Un'operazione, quella di Luconi, che restituisce certo alla tragedia forza ed energia perdute, originarie, anche se il testo scelto dal regista è quello di Jean Anouilh. La scelta di una versione tragica antica sarebbe andata - crediamo - troppo dichiaratamente nella direzione di una "primitività" non certo originale. Questa *Antigone* africana invece è, allo stesso momento, senza tempo e contemporanea, grazie all'uso della versione di Anouilh, in cui la vicenda e la stessa categoria di tragedia sono mediati dallo sguardo disincantato dell'uomo europeo contemporaneo. Tra riflessione, distacco ironico e amaro, eleganza di scrittura sostanziata da continui, spiazzanti anacronismi (quasi tutti cassati in questo spettacolo), l'*Antigone* di Anouilh riusciva a essere metafora della situazione politica dell'epoca (quella dell'occupazione nazista della Francia) e a presentare un'importante e profonda intensità di contenuti, fatta fruttare al meglio in questa versione "africana".

Tutti di innegabile forza i giovani, se non giovanissimi, interpreti a partire dal vigoroso, lucido Creonte di Ibrahima Diouf (poco più che ventenne!): Aminata Badji è un'Antigone acerba e sensibile, mentre irresistibile all'ascolto il *griot* Galaye Thiam, al quale sono affidati prologo ed epilogo della tragedia. Lo spettacolo, con sopratitoli, è parlato in parte in francese in parte in *wolof*, lingua locale, in cui si esprimono i personaggi appartenenti al popolo come il *griot*-corifeo e la guardia. Suggestive ed efficaci le parti musicali, ritmate e solenni parentesi fra una scena e l'altra della tragedia nel suo procedere verso la *katastrophè*. **Francesco Tei**



Antigone. Una storia africana (foto: Cristina Bartolozzi).

Animali vs uomini-bestie

BARBARI, regia di Silvia Franco. Coreografie di Fabrizio Pezzoni. Scene di Luca Baldini. Costumi di Marco Caboni. Luci di Silvia Bindi. Con Silvia Franco, Andrea Carnevale, Fabrizio Pezzoni. Prod. ZooTeatro, FIRENZE - Lalut, MONTERIGGIONI (Fi).

Le regole limitano, normalizzano, portano a più miti consigli, estirpando l'animalità, l'istinto triviale e rozzo, non raffinato dalle convenzioni. Non è sempre un bene. Non siamo più "barbari", anche se, dentro, il germe bestiale, e quindi naturale, ancora alberga, nonostante tentiamo in ogni modo, psicologia, farmacologia o televisione, di sottometterlo, incatenandolo al politicamente corretto. A una prima parte in nero ne fa seguito una seconda totalmente in bianco. È da questo incrocio tra gli opposti che si genera l'uomo: passione e razionalità. I due uomini di schiena ragionano di bellezza, mentre la danzatrice, Silvia Franco, passa in rassegna il ventaglio delle fiere, dal gorilla sinuoso - ricordandoci il *Francemente me ne infischio* di Latella, come l'*Ubu Roi* di Latini, o più in generale le maschere del *Non si sa come* di Tiezzi -, alla tigre impegnata in un *charleston*, a un cammello *tangheiro*. La bellezza è tale se viene lasciata libera di essere se stessa senza catene o addomesticamenti, come è accaduto al lupo, divenuto cane, che si sfoga in un tip tap alla Fred Astaire. La natura è talmente bella che l'uomo ne ha paura e la teme tanto da ingabbiarla, chiuderla in scatole e categorie, sottometterla ai propri voleri. A una prima parte che potremmo chiamare "naturalistica" e animalista, succede una seconda, in un bianco latte manicomiale e da *Arancia Meccanica*, dove l'uomo-bestia prende il sopravvento mostrando tutto il suo lato più brutale. Non è questa la violenza affascinante dell'animale che caccia e uccide per sfamarsi, ma la tortura da *Garage Olimpo* dell'uomo sul suo simile più debole, dove i baci sbafati di rossettone sembrano ferite. L'animale è stato chiamato così perché ha un'anima, mentre l'uomo sa essere bestia. Ed è una differenza abissale. **Tommaso Chimenti**

Sul passo della Futa l'Oresteia di ArchivioZeta

ORESTEA, di Eschilo. Regia di Gianluca Guidotti ed Enrica Sangiovanni. Partitura sonora di Patrizio Barontini. Con Enrica Sangiovanni, Gianluca Guidotti, Marianna Cammelli, Luigia Savoia, Giulia Piazza, Rosanna Marcato, Giovanna Villa, Alfredo Puccetti, Luciano Ardiccioni, Gianni Piazza. Prod ArchivioZeta, FIRENZUOLA (Fi).

A dieci anni dal Progetto Linea Gotica sulla Memoria del passaggio del fronte e della guerra civile di liberazione, la Compagnia ArchivioZeta rafforza un ruolo di particolarissima attività, nell'incavo non agevole fra classico e contemporaneo, con una *Oresteia* in un adattamento simbolico e complesso, portato in scena con un gruppo di non professionisti del territorio, nel cimitero militare germanico del Passo della Futa. Chi pratica il teatro ha ben presente quanto operazioni della specie si risolvano non di rado in forzature barocche e tentazioni megalomani. La forza di questo allestimento, nell'adattamento spaziale della Futa, risiede innanzitutto nella pulizia dei gesti e nel ritmo della parola, nella capacità di indagare profondamente il testo e renderlo percorribile anche per i non professionisti coinvolti nell'azione scenica, e nell'essere quasi del tutto privo di supporti tecnologici se non per alcuni minuscoli ripetitori sonori. Si segnala anche un particolare approfondimento sull'attualità politica del tema del giudizio, che, senza mai scadere nel banale, affronta la complessità del momento valutativo collettivo e la responsabilità connessa alla presa di coscienza. Da ultimo non può tacersi la notevole partitura sonora realizzata da Patrizio Barontini e affidata alle percussioni di Luca Cirieggi e Duccio Bonciani. Il contrappunto testualità-sonorità, unito alle innegabili suggestioni architettonico-spaziali, fa di questa lettura dell'*Oresteia* (non rivoluzionaria, ma rigorosa e compatta) un prodotto artistico valido che, pur non esente da qualche fascinazione un po' *d'antan* sul rapporto corpo-parola, riesce a costruire autorevolezza nel rapporto con lo spettatore, portandolo attraverso la trilogia, a prender parte a una dimensione viva del teatro. **Renzo Francabandera**

Machiavelli in cucina

IL PRINCIPE, da Niccolò Machiavelli. Adattamento, regia e scene di Stefano Massini. Costumi di Giuliana Colzi. Luci di Marco Messeri. Con Giuliana Colzi, Andrea Costagli, Dimitri Frosali, Massimo Salvianti, Lucia Socci. Prod. Arca Azzurra Teatro, SAN CASCIAO VAL DI PESA (Ar).

IN TOURNÉE

L'idea di partenza è senza dubbio originale. A cinquecento anni dalla scrittura de *Il principe* di Niccolò Machiavelli, se ne propone a teatro una versione che – partendo da necessità e spunti dell'originale – sia precisa per i nostri tempi. Dell'operazione si incarica l'autore Stefano Massini, che firma anche regia e scene con gli attori di Arca Azzurra. E un pizzico di brio in più lo concede l'ambientazione in cucina: insomma, il novello Principe viene presentato nella forma di un piatto da servire allo spoglio (in materia) banchetto degli Italiani. Gli attori, così, indossano le vesti di esperti chef, anzi *masterchef* diremmo oggi, che hanno il delicato compito di creare la miscela del Governante Ideale. Vale a dire, colui che non deve dare la colpa ad altri quando cade, ma, al contrario, deve restare saldo. Per realizzare un tale miracolo etico-gastro-nomico, ci si domanda se dovrà avere più fortuna o più virtù, se dovrà essere piccante con i suoi sudditi oppure sarebbe indispensabile un gusto delicato. O se dovrà mostrarsi dolce a chi lo "assaggerà", piuttosto che salato. Tutto un gioco di metafore, insomma, che trasferisce continuamente il discorso dal piano culinario a quello politico, con rimandi facili da intendere e che gli interpreti sottolineano non soltanto con le parole, ma anche con la gestualità. Da un lato, Massini è abile a non cadere nelle trappole dell'attualizzazione, che troppo spesso e ormai da tempo farciscono le nostre tavole teatrali di banalità più o meno grandi. L'autore fa bene a muoversi su un piano diverso, originale. Le profondità del *Principe* di Machiavelli, dunque, qui restano tutte. D'altro canto, però, l'impressione è quella che il modello su cui viene costruita la messinscena, dopo la curiosità iniziale che stimola, diventi un pochino ripetitivo. *Pierfrancesco Giannangeli*

Se Molly Bloom si confessa al pubblico

MOLLY, da *Ulisse* di James Joyce. Traduzione di Gianni Celati. Adattamento di Chiara Caselli. Regia di Maurizio Panici. Scene e costumi di Barbara Bessi. Luci di Roberto Rocca. Con Chiara Caselli. Prod. Ar.Tè Teatro Stabile d'Innovazione, ORVIETO (Tr) - Spoleto55 Festival dei 2Mondi, SPOLETO (Pg) - Arena del Sole, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Assecondare l'inarrestabile flusso di un pensiero che si fa parola. Oppure, andare contro il personaggio, contraddirlo costantemente, fino a negarlo per raccontarcelo non più dal punto di vista letterario ma nella lingua della scena. Chiara Caselli, attrice più di cinema che di teatro, il capitolo finale dell'*Ulisse* di Joyce non l'ha semplicemente adattato per la scena, se lo è proprio cucito addosso per restituircelo come se quelle parole fossero "sue" (e invece erano della viva ed elegante nuova traduzione di Gianni Celati), e quei discorsi, reali o immaginari, della coscienza o di una mente lucida che cerca di evadere dalle trappole della memoria, le appartenessero per diritto scenico. Si muove nello spazio angusto di una camera da letto con spontanea e raffinata naturalezza anche lei sedotta da quel fluire insistente di ricordi che arrivano dal passato per tentare di mettere un po' di ordine in quel confuso e scompaginato presente. Ma soprattutto per trovare la sua giusta identità, una ragione possibile di essere al mondo, partecipare della sua divorante bellezza. Siamo a Dublino alla fine del 16 giugno del 1904, e Molly, sola nel letto in attesa del ritorno di Leopold, facendo tutt'uno del tempo e dello spazio, scopre che il futuro è in quell'attimo di passato in cui a contatto col suo seno tutto profumato «il suo cuore batteva all'impazzata». Privo di punteggiatura, indefinito nella scansione narrativa, questo lungo monologo interiore, ridotto a poco più di un'ora di spettacolo dall'attenta regia di Maurizio Panici, può essere "interpretato" in vari modi senza nulla togliere alla conturbante, voluttuosa vitalità del testo e del personaggio.



Il Principe
(foto: C. Andolcetti
e M. Ammanati)

Chiara Caselli adotta quello della confessione pubblica; ammicca, mostra, allude, evoca, precisa, nasconde, si mette in gioco con astuzia e sensuale partecipazione emotiva, come pensando principalmente a se stessa e alle figure femminili interpretate al cinema, ma facendo così somigliare il monologo joyciano a un racconto di Moravia, o alla *Califfa* di Bevilacqua. *Giuseppe Liotta*

Il Principe cerca moglie

CERCASI CENERENTOLA, di Saverio Marconi e Stefano D'Orazio. Musiche di Stefano Cenci. Liriche di Stefano D'Orazio. Scene di Gabriele Moreschi. Costumi di Carla Accoramboni. Luci di Valerio Tiberi. Con Paolo Ruffini, Manuel Frattini, Beatrice Baldaccini, Laura Di Mauro, Claudia Campolongo, Silvia Di Stefano, Roberta Miolla, Gianluca Sticotti, Silvia Contenti, Luca Spadaro, Valentina Corrao, Rossella Contu. Prod. Compagnia della Rancia, TOLENTINO (Mc).

IN TOURNÉE

È il mondo del divertimento puro quello di *Cercasi Cenerentola*, il nuovo musical della Compagnia della Rancia targato Saverio Marconi e Stefano D'Orazio. È il mondo della favola, ma anche quello della esibita e magica finzione teatrale, e in questo caso non era per nulla facile raggiungere e coltivare questa dimensione. Sì, perché protagonista dello spettacolo, nel ruolo di un Principe il cui padre se la sta spassando su un'isola al caldo,

ma gli fa recapitare una telefonata con il perentorio ordine di sposarsi – questa la vicenda che fa da preludio alla storia vera e propria della fiaba – è Paolo Ruffini, attore noto per i suoi ruoli cinematografici e per le sue incursioni televisive. Sarebbe dunque bastato un attimo per spostare il centro dello spettacolo dalla dimensione puramente teatrale strizzando l'occhio a un pubblico abituato ad altro. E invece Marconi è bravissimo a mantenere la barra dritta, nel solco di quel teatro musicale rigoroso ed eticamente onesto al quale ha abituato nel corso dei trent'anni di storia della Compagnia della Rancia. Ruffini è dunque un principe che parla toscano, ma che improvvisa pure, senza essere mai stucchevole, nei momenti in cui il copione lo manda in mezzo al pubblico per coinvolgerlo: per lui non è difficile non perdere il ritmo, perché a vent'anni era già direttore dell'intrattenimento sulle navi da crociera. Per il resto, il fascino del musical, dove il parlato si intreccia col canto e il ballo, ci pensa la grande esperienza di Manuel Frattini, nel ruolo del Ciambellano sodale del Principe, la teatralissima Matrigna di Laura Di Mauro, le tremende Sorellastre di Silvia Di Stefano e Roberta Miolla, complici nell'esibire un repertorio di virtuosismi di notevole fattura, e la gentile Fata di Claudia Campolongo. Scenografie e costumi, funzionali e adeguati, portano l'azione negli anni Cinquanta, quelli della fanciullezza – come hanno tenuto a sottolineare – dei due coetanei Marconi e D'Orazio. *Pierfrancesco Giannangeli*



IBSEN/LAVIA

Quando i pilastri della società vacillano su fondamenta corrotte

I PILASTRI DELLA SOCIETÀ, di Henrik Ibsen. Traduzione di Franco Perrelli. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Giovanni Santolamazza. Musiche di Giordano Corapi. Con Gabriele Lavia, Federica Di Martino, Graziano Piazza, Andrea Macaluso, Camilla Semino Favro, Giorgia Salari, Viola Graziosi, Mauro Mandolini e altri 10 interpreti. Prod. Teatro di ROMA - Fondazione Teatro della Pergola, FIRENZE - Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Un dramma poco conosciuto e poco rappresentato di Ibsen, che Gabriele Lavia riporta in scena in una versione quasi priva di tagli. I personaggi vengono collocati dal regista in una cornice scenica grandiosa, quasi monumentale, da "grande teatro" d'altri tempi. Quello che è piaciuto all'attore-regista ne *I pilastri della società* è la consonanza del dramma con temi attuali, in un'epoca di sdegno generale contro la corruzione delle classi dominanti che spadroneggiano nella vita pubblica.

Un campione *ante litteram* di questo universo umano a noi oggi ben noto è il console Bernick, "pilastro della società" stimato, acclamato pubblicamente dai suoi concittadini, eppure collezionista di malefatte e iniquità in serie, occultate con straordinaria abilità, così come sono invisibili ai più i secondi fini (tutt'altro che lodevoli) del suo agire da imprenditore, promotore del "progresso" e benefattore della comunità. Una comunità a sua volta spregevole che popola una piccola città perbenista e ottusa, abitata da una borghesia bacchettona e crudele.

Durante i quattro atti del dramma il ritorno di due personaggi da quella lontana America, che è il contraltare quasi favoloso, mitico, del piccolo mondo grezzo e chiuso della provincia norvegese, contribuisce a rivelare al pubblico quale sia il vero volto di Bernick: il quale, nel finale, consumato dal rovello di un'inattesa crisi interiore e dal rimorso di un ultimo, terribile atto delittuoso – che potrebbe, per caso, travolgere anche suo figlio – si autoaccusa, a sorpresa, davanti alla folla che è andata a casa sua per festeggiarlo e omaggiarlo (con tanto di corteo con bandiere e fiaccolata) come benefattore e padre di una nuova prosperità. Il console confessa la verità, le sue colpe e la sua falsità, gli inganni su cui aveva costruito tutto, rimettendosi al giudizio di congiunti e concittadini. Inattaccabili tutti gli attori, adeguati sempre alla situazione in cui si trovano i personaggi, anche se la recitazione è, salvo poche eccezioni, sempre quella che ci si può aspettare, senza scarti, sulla linea del cliché consolidato, ben collaudato di ogni ruolo. Di alto livello, in ogni caso, tra tensione profonda, densità di pensiero e intensità autentica, l'interpretazione di Lavia nel personaggio del console. **Francesco Tei**

Federica Di Martino e Gabriele Lavia in *I pilastri della società* (foto: Tommaso Le Pera).

Tre porte per Cesare

GIULIO CESARE, di William Shakespeare. Adattamento di Vincenzo Manna e Andrea Baracco. Regia di Andrea Baracco. Scene di Arcangela di Lorenzo. Costumi di Mariano Tufano. Luci di Javier Delle Monache. Con Giandomenico Cupaiuolo, Roberto Manzi, Ersilia Lombardo, Lucas Waldem Zanforlini, Livia Castiglioni, Gabriele Portoghese. Prod. 369gradi/Lungta Film, ROMA - Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Tre porte di legno, una sedia sfondata a suggerire un trono oramai depredato dalla sua funzione: la scenografia dello spettacolo adattato e diretto da Andrea Baracco appare agile e immediatamente simbolica, adatta a porre in risalto l'incomparabile dettato shakespeariano. Purtroppo, però, non è così, che anzi quei pochi elementi scenici vengono costantemente movimentati così da attribuire alla rappresentazione un ritmo rallentato e artatamente macchinoso che, anziché avvicinare, distoglie dalla vicenda e dal ritratto dei personaggi. Un limite aggravato dalla riduzione dei personaggi, dai quali è espulso lo stesso Cesare (che, d'altronde muore al III atto ed è pretesto più che protagonista dell'azione) che parrebbe motivata dal desiderio di concentrarsi sulle ambizioni dei congiurati e dei due veri trionfatori – Antonio e Ottaviano – e sulle ossessioni e le fragilità delle due figure femminili – Porzia e Calpurnia, quest'ultima resa quasi folle dalla propria sterilità. Sulla scena, nondimeno, questi personaggi sono ridotti a stereotipi, figurine cui i tratti "contemporanei" – occhiali da sole, abbigliamento e movenze da rockstar, fiaschette d'argento da ricco rampollo alcolizzato – non riescono a regalare spessore. Shakespeare ritrasse in Bruto e Cassio le incoerenze di esseri certo sfrenatamente ambiziosi eppure dotati di complessa umanità, contraddittori e combattuti. Allo stesso modo, il Bardo disegnò il ritratto di una società decadente, attraversata da rivendicazioni private ed egoismi spietati, abitata da una massa incostante e da una classe politica divisa. Tutto ciò è appena intuibile nella messinscena di Baracco, affascinato più dalle infinite variazioni offerte dallo spostamento

degli oggetti scenici e dal desiderio di sperimentare l'effetto combinato di musiche adeguatamente melodrammatiche e recitazione iper-espressionista che dalla – pur dichiarata – volontà di denunciare la violenza insita nella società degli uomini, a qualunque livello, pubblico e privato. *Laura Bevione*

Herlitzka, prova d'attore al servizio di Bernhard

IL SOCCOMBENTE, dal romanzo di Thomas Bernhard. Adattamento di Ruggero Cappuccio. Regia di Nadia Baldi. Con Roberto Herlitzka e Marina Sorrenti. Prod. Teatro Segreto, ROMA.

IN TOURNÉE

Immerso nella pacata amarezza della sconfitta, è lui il vero protagonista di questo *Il soccombente* ricavato da Ruggero Cappuccio da uno dei più profondi e inquietanti romanzi di Thomas Bernhard: Roberto Herlitzka, che regala un'interpretazione magistrale. La sua, la bravura degli attori che uniscono carisma e intelligenza. Chi conosce il romanzo del grande autore austriaco sa che è innanzitutto la storia di una disperata ossessione. Tre pianisti di cui uno è il narratore (Herlitzka), il secondo un suo amico di nome Wertheimer e il terzo quel fuoriclasse che ha nome Glenn Gould. Si incontrano in una piovosa Salisburgo nel 1953 a un corso del celebre Horowitz. Basta poco ai primi due per capire che il "suonatore di pianoforte", come si fa chiamare lo schivo e solitario Glenn Gould, è un vero genio e questo provoca in loro una profonda crisi esistenziale. Ma mentre il narratore abbandona definitivamente lo studio, Wertheimer continua a scervellarsi su quell'incontro fatale al punto di togliersi la vita. Chi sopravvive è il narratore che tenta di razionalizzare quella fatale esperienza scrivendo un saggio sul loro fallimento. Un'analisi spietata. La grandezza di Herlitzka sta nella distaccata autorevolezza con cui svolge il racconto. Il discorso, che a volte può apparire disordinato, lo fa correre attraverso le parole con una capacità medianica da rimanere sconvolti. Con quella sua voce misuratissima, calibratissima, mai una sbavatura. Sempre il controllo perfetto della materia verbale dentro uno spazio illuminato da quattro semplici lampadine e delineato

da nere pareti di lavagne dove, insieme a un personaggio inventato (Marina Sorrenti), la cui presenza appare di troppo, annota parole, segni, nomi di luoghi, una serie di date. Un sovraccarico voluto dalla regista Nadia Baldi di cui non si sente la necessità. Già di per sé il romanzo non merita divagazioni. La scrittura si dipana in uno stratificarsi di minime variazioni, illuminata dal gusto del paradosso e del grottesco. Basta e avanza la presenza di Roberto Herlitzka in una prova attoriale che ha del mirabile. *Domenico Rigotti*

Costa e Calabresi amarsi a sessant'anni

NUDA PROPRIETÀ, di Lidia Ravera. Regia di Emanuela Giordano. Scene di Francesco Ghisu. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Lella Costa, Paolo Calabresi, Claudia Gusmano, Marco Palvetti. Prod. La Contemporanea, ROMA - Mismaonda, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Vendere la sua casa in nuda proprietà a un uomo senza scrupoli è quello che resta da fare a Iris, un'ultrasessantenne, abituata a sperperare il suo denaro. Iris è un personaggio anticonvenzionale per Lella Costa, creato dal romanzo di Lidia Ravera, *Piangi pure*, a cui la regista Emanuela Giordano ha dato vita scenica. Per l'attrice un ruolo differente dal suo genere abituale, una donna anche fragile, che prova, nonostante la sua età, la forza della passione per un nuovo amore, Carlo, interpretato da Paolo Calabresi, uno psicanalista al quale, poiché sfrattato, lei subaffitta la sua stanza, prima infastidita e poi scoprendo di non poter fare a meno di lui. Una schermaglia fra i due attori dalla sfida verbale alla decisione di abbandonarsi all'amore proprio quando Paolo rivela che è malato e deve farsi operare. Iris si mostra nella sua debolezza raccontando le malattie psicosomatiche da cui si sente afflitta a Carlo che, con suoi silenzi e la sua ironia, sdrammatizza fino a rendersi indispensabile e farle capire che, quando si crede di avere perso tutto, si ricomincia invece a vivere, a provare sentimenti, a battersi per quello che conta realmente. A complicare la vicenda l'amore burrascoso tra la nipote di Iris, Melina, e

Marra, l'uomo che ha acquistato la nuda proprietà. Uno spaccato di vita toccante, reale, interpretato con leggerezza dagli attori, capace di far sorridere e commuovere insieme nel momento in cui i due non più giovani decidono di scommettere ancora sull'amore. La scenografia è volutamente neutra per non distrarre lo spettatore dallo scambio di battute tra i personaggi. *Albarosa Camaldo*

Quando il teatro è in vacanza

QUANDO LA MOGLIE È IN VACANZA, di George Axelrod. Traduzione e adattamento di Edoardo Erba. Regia di Alessandro D'Alatri. Scene di Aldo Buti. Costumi di Ornella Campanale. Luci di Adriano Pisi. Musiche di Renato Zero. Con Elena Santarelli, Massimo Ghini, Edoardo Sala, Anna Vinci, Clara Costanza, Francesca Pisanello, Chiara Rosignoli, Luca Scapparone, Davide Santoro. Prod. Ass. Cult. La Pirandelliana, ROMA - L'Incredibile srl, ROMA.

IN TOURNÉE

Che ci fa una pur gradevole alla vista e corretta all'ascolto Santarellina infilzata nel ruolo che la *top dumb blonde* Marilyn rese inimitabile? Fa parte dell'ormai diffusa abitudine di catturar farfalle cinematografiche da appuntare in palcoscenico per invitare il pubblico a vedere la collezione e sedurlo. È routine dire che non si fanno confronti impossibili, ricorrendo invece alle fonti (in questo caso, il grande Axelrod, meritevole di più efficaci recuperi) da rivisitare: qui Erba va ben poco oltre allo Zero (il Renato scelto per il *soundtrack*). Ghini ghineggia al Massimo e tutto il resto è noia. Peccato. La riquilificazione del teatro in forma popolare è una missione difficile e indispensabile, quasi una *mission impossible*. Il fascino magari pop degli interpreti potrebbe ridar *fashion* allo spettacolo dal vivo: belle donne, mattatori e una sfilata di battute. Guardando non tanto e non solo alla Broadway d'antan quanto alla magica Vienna ricordata da Stefan Zweig come luogo deputato del culto del teatro e del divismo dei teatranti prima che il colpo di Sarajevo uccidesse l'arciduca e colpisse al cuore la civiltà europea. Pur non pretendendo tanto da D'Alatri, anche in

MAURI/STURNO

Lo scrittore che incontrò il giudice supremo Tornatore dal cinema al palcoscenico

UNA PURA FORMALITÀ, dal film di Giuseppe Tornatore. Adattamento e regia di Glauco Mauri. Scene di Giuliano Spinelli. Costumi di Irene Monti. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Glauco Mauri, Roberto Sturno, Giuseppe Nitti, Amedeo D'Amico, Paolo Benvenuto Vezzoso, Marco Fiore. Prod. Compagnia Mauri Sturno, ROMA.

IN TOURNÉE

Ancora una volta Glauco Mauri compie una scelta coraggiosa e personale. È un film trapiantato sulla scena, quello di Giuseppe Tornatore del 1994. Una scelta dettata probabilmente, come molte altre, dalla predilezione di Mauri e di Sturno per lavori dal predominante contenuto morale, esistenziale e umano, in questo caso un'appassionante parabola metafisica, in cui lo sguardo dentro l'esistenza e la coscienza si apre a una dimensione ultraterrena (anche se laica).

Anzi, se c'è una differenza essenziale con il film sta nel fatto che l'edizione teatrale si colloca fin dall'inizio sui binari di una riflessione metafisica, mentre nella pellicola il clima violento e da thriller lasciava spazio solo alla fine alla rivelazione inattesa sulla vera natura dell'indagine cui era sottoposto lo scrittore Onoff e del misterioso "commissariato" in cui si trova prigioniero. Ma i paragoni sono inutili: e se memorabile, certo, era lo stesso personaggio nell'interpretazione del film di Roman Polanski - minaccioso e inquietante, insinuante e insidioso - Mauri, offrendoci comunque un Commissario dalle diverse facce, straordinario, nella seconda parte del lavoro, per profondità umana, commovente e toccante, è il Giudice giusto ma supremamente indulgente, che ogni uomo, forse, vorrebbe incontrare nel momento della resa dei conti con la vita e con la coscienza.

Al posto della fisicità ripetutamente umiliata di Gerard Depardieu, invece, ecco l'interiorità tormentosa, il rovello dolente e insopprimibile, quasi dostoevskiano, che brucia, quasi, l'Onoff di Sturno, vicino ad altri

personaggi da lui interpretati altrettanto bene in passato. E la scena finale dello spettacolo appare come uno di quei (rari) momenti in cui il teatro evoca qualcosa che dice tanto all'anima, più che all'immaginazione e all'emozione stessa dello spettatore, lasciandovi un segno profondo.

Francesco Tei

Roberto Sturno e Glauco Mauri in *Una pura formalità* (foto: Manuela Giusto).



questo caso ci si aspettava maggior *verve*, un po' di *witz* (e di *vis comica*). E qualche trovata contestualizzante o decontestualizzante. Il copione di Axelrod ha più o meno la mia età, la versione di Erba non lo ringiovanisce. Purtroppo, qui siamo a livello di chi insiste a usare l'espressione tanto *cheap* "andare in ferie". Niente vacanze stupidamente in-

telligenti o intelligentemente stupide. L'originale *The Seven Year Itch* è più vivacemente disinvoltato sia della versione cinematografica, che doveva giocare a rimpiattino con i codici perbenisti di autocensura d'epoca, sia dell'attuale rappresentazione in un non tempo e non luogo ai tempi della crisi del settimo giorno. *Fabrizio Sebastian Caleffi*



Peli

Se Dio va in analisi

OH, DIO MIO!, di Anat Gov. Traduzione e adattamento di Enrico Luttman e Pino Tierno. Regia di Nicola Pistoia. Scene di Alessandra Ricci. Costumi di Isabella Rizza. Luci di Luigi Ascione. Con Viviana Toniolo, Vittorio Viviani, Roberto Albin. Prod. Compagnia Attori & Tecnici, ROMA.

IN TOURNÉE

È un dio avaro, quello al quale Ella si appella: da troppo tempo non piove, le rose del giardino – tanto care al figlio autistico, che sfoga sul violino i suoi sentimenti inespressi – rischiano di appassire. Madre *single* e psicologa d'assalto, aspetta un paziente misterioso, di cui conosce solo l'iniziale del nome, D. Grande sarà la sorpresa quando, dopo una serie di risposte generiche, D. rivelerà di essere Dio in persona, con tutto il carico dei suoi 5774 anni. Occhiali scuri su un *trench* anonimo, Dio ha la voce roca e lo sguardo penetrante di quell'attore di cui Ella conserva un poster nella stanza da letto – Marlon Brando, *The Godfather*, per l'appunto. E di Ella conosce passato e presente, vizi apparentemente rimossi (le sigarette nascoste nel cassetto, l'accendino occultato dietro un libro) e un travaglio esistenziale difficile da elaborare. Ora lui si concede un'ora di analisi: è stanco, logorato, deluso della creazione, non tanto del mondo («uno splendido parco-safari») quanto dell'uomo, causa d'innomerevoli disastri. Un dialogo serrato ed efficacissimo, dapprima scoppiettante quindi più meditato,

connota la densa scrittura drammaturgica di Anat Gov (1953-2012), attivista, giornalista e scrittrice israeliana prodigiosamente in bilico tra *yiddishkeit* e spietata analisi del mondo contemporaneo. Nello sgargiante interno disegnato da Ricci, Pistoia impagina uno spettacolo che scorre come un meccanismo a orologeria, grazie al fluido adattamento di Luttman e Tierno, all'inossidabile affiatamento e al talento istrionico di Toniolo e Viviani. E mentre lei mette a nudo la fragilità di Dio e il suo desiderio di essere amato, lui risolve antiche questioni in sospeso, dall'ira di Giobbe alla triste realtà dell'ingiustizia umana. Fino alla diagnosi finale («Lei non è mai stato abbracciato»), professionalmente (s) corretta ma umanamente necessaria: tanto che anche la pioggia riprende a cadere, liberatoria e rigenerante. Grazie a Dio. *Giuseppe Montemagno*

Una partita a carte per gettare la maschera

PELI, di Carlotta Corradi. Regia di Veronica Cruciani. Scene e costumi di Barbara Bessi. Musiche di Paolo Coletta. Luci di Gianni Staropoli. Con Alex Cendron e Alessandro Riceci. Prod. Quattroquinte, ROMA.

IN TOURNÉE

Per fare del buon teatro, talvolta, bastano pochi ingredienti di qualità: una drammaturgia efficace, interpreti intensi, una regia capace di restituire chiaroscuri e di fare emergere i non detti. Ne è un ottimo esempio lo spettacolo *Peli*, diretto da Veronica Cruciani e nato nell'orbita del progetto Nuove

Drammaturgie curato da Rodolfo di Giammarco. Si aggiunga il raro piacere di veder rappresentato il testo di un'autrice giovane come Carlotta Corradi (classe 1980): una scrittura che mostra *in nuce* potenzialità di crescita, ma che già sostiene pienamente la prova del palco. La Cruciani ben racconta anche qui, come nel precedente *Palestra ore 18*, il momento in cui la quotidianità si sfalda, diventa qualcosa d'altro. E se nella *Palestra* un normale colloquio genitori-insegnante si trasformava in inferno, in *Peli* il punto di partenza è una partita a carte: due amiche si sfidano a Burraco e, tra tazze di the e mezze frasi, arriveranno a disfarsi dell'abituale codice di relazione reciproco per approdare a un vero e proprio corpo a corpo. L'insofferenza e il turbamento crescono, ma nessun tentativo di lasciare il tavolo da gioco va a buon fine (difficile non pensare a *Carnage* di Polanski): la partita non si può interrompere perché ha a che fare con il passato, con la paura di mostrare all'altra i propri fallimenti, con il senso di solitudine che ne deriva. A sornare il rischio di un frivolo *pour parler* è la scelta (già drammaturgica) di affidare i personaggi di Melania e Rossella a due interpreti maschi: un ostacolo concreto a una lettura meramente realistica della vicenda, un esplicito richiamo al capovolgimento come chiave di accesso al testo. E proprio nell'interpretazione ambigua e insinuante di Alex Cendron e Alessandro Riceci risiede il valore aggiunto di *Peli*: i due attori (ottimamente diretti) passano con maestria dalla seduzione del sorriso alla dolorosa resa di chi getta la maschera. Ne emerge una superficie meno liscia e gradevole: ma i peli e le brutture – ci ricorda Melania – servono. A essere veri. *Maddalena Giovannelli*

Il Sogno di Fiordipisello quasi un avanspettacolo

I PEASEBLOSSOM, di Tim Crouch. Traduzione di Pieraldo Girotto. Regia di Fabrizio Arcuri. Con Matteo Angius e Fabrizio Arcuri. Prod. Accademia degli Artefatti, ROMA.

IN TOURNÉE

È da qualche anno che Tim Crouch porta avanti un discorso politico sul pubblico e sul teatro. Costruendo

sulle relazioni con la platea testi aperti, in divenire, che disattivano i meccanismi inibitori e censori di chi scrive. Bersaglio della sua rielaborazione è, questa volta, Shakespeare. Quello diretto da Fabrizio Arcuri è un tiro a cinque in cui le opere del Grande Bardo vengono ricostruite a partire da un punto di vista diverso, che destruttura la tradizionale partitura. Nel caso del *Sogno di una notte di mezza estate* il protagonista è Fiordipisello. Un personaggio oscuro, l'ultimo dei folletti, cui Shakespeare ha tolto la parola. E che per questo affida la propria esistenza al pubblico. È la gente in sala la protagonista della pièce: lui, Fiordipisello, non è che un personaggio in cerca d'autore, un malinconico Pierrot che in senso post-drammatico, a commedia finita, tra gli avanzi del banchetto – maschere, coriandoli, festoni, echi di musiche lontane e qualche sprazzo di vomito – ricostruisce gli eventi e assegna le parti, nel tentativo di ricomporre parti di sé. Si accumulano così, in modo confuso, che ha a che fare col sogno, l'utopia, più che con la teoria dei generi, le situazioni: gli amanti nel bosco, le nozze di Teseo, il litigio tra Oberon e Titania. Non ci sono regole, almeno all'apparenza: tutto sgorga libero e imprevedibile, seguendo il flusso del pensiero di Fiordipisello e le reazioni della gente, sollevando questioni spinose intorno a realtà e finzione, identità, verità e rappresentazione. Senza, per questo, trincerarsi dietro diatribe di derriana memoria, ma anzi indulgiando allo *sketch*, alla facile improvvisazione, alla garbata parodia. Grazie anche alla regia di Arcuri, bravo a esaltare la dimensione ludica e colloquiale ancora implicita in Crouch, il classico shakesperiano scivola così sui binari dell'avanspettacolo, rimpallandosi con la filosofia e il teatro-ragazzi, e rivelando, per questo, significati nuovi, a tratti inaspettati. Con buona pace dei puristi. *Roberto Rizzente*

Il naziskin e la rom un riscatto (im)possibile

LA VERTIGINE DEL DRAGO, di Alessandra Mortelliti, con la supervisione di Andrea Camilleri. Regia di Michele Riandino. Scene

e costumi di Biagio Fersini. Luci di Luigi Biondi. Con Michele Riondino e Alessandra Mortelliti. Prod. Artisti Riuniti, ROMA - Palomar, ROMA.

IN TOURNÉE

Un aggressivo carosello *underground*, sullo sfondo di una saracinesca rossa, è interrotto da uno sparo. Francesco, naziskin borgatario, rimane ferito al termine di un raid in un campo rom e si rifugia in uno squallido garage dopo aver preso in ostaggio Mariana, sguardo perduto nel vuoto, «zingara di merda» zoppa ed epilettica. Tra i due non c'è, non può esserci dialogo: lui vittima di una copiosa emorragia di sangue, abbandonato dall'"Ordine" che deve far sparire le tracce dell'agguato; e lei remissiva, prona al piglio autoritario del suo carceriere. Una valanga di scurrilità fa deflagrare il vuoto esistenziale del giovane, pronto a distruggere il mondo e ancor più quell'oggetto di vessazioni verbali, che gli sta silenziosamente al fianco. Solo la suoneria del cellulare – *Faccetta nera*, spiraglio ironico del testo – interrompe la convivenza forzata tra i due, che non potrebbero essere più diversi: l'uno disoccupato, un passato da muratore e una paternità rifiutata, l'altra avida di studi – avrebbe voluto fare «la medica» – e di libertà, tanto da aver deciso di emanciparsi da un marito-padrone pronto a spararle durante la fuga. Nei toni violenti dello *splatter* e del *pulp*, ha mano più felice la regia, nel raccontare una storia di ordinaria emarginazione, di una scrittura scenica che stenta a sviluppare l'interessante spunto di partenza. E tanto Riondino punta su una fisicità a fior di pelle e sopra le righe, quanto Mortelliti corre sul filo di una *réverie* sorridente e fiabesca, brutalmente contraddetta da un contesto urbano degradato. Angoscienti visioni punteggiano l'inarrestabile discesa agli inferi del protagonista, che sogna macabre mutilazioni granguignolesche, mentre la zingara insegue sdolcinati film romantici. Alle soglie di un finale di partita senza esclusione di colpi, una conclusione a sorpresa scompagina le attese: un *happy end* repentino e forse immotivato, per colmare una vertigine di violenza nel segno di un'auspicabile conciliazione degli opposti. *Giuseppe Montemagno*

Essere la Abramovich ovvero l'arte è per tutti?

NOT HERE NOT NOW, di e con Andrea Cosentino. Regia di Andrea Virgilio Franceschi. Video di Tommaso Abatescianni. Prod. Pierfrancesco Pisani, ROMA.

IN TOURNÉE

Essere Marina Abramovic: non è il titolo di un film ma la trovata, assai più interessante, di Andrea Cosentino. Che all'artista serba, signora indiscussa della performance, ammicca per riflettere sui confini dell'arte oggi. Di tutto parla *Not here not now*: l'elitarismo dell'esperienza estetica. Quell'alone misterico che ammantava gli artisti, e dal quale gli spettatori sono rapiti. Quella smania che tanti adepti hanno dell'esserci per sentirsi più "in" e parte della comunità intellettuale. Temi risaputi, che Cosentino affronta a modo suo. Ovvero, a partire dall'esperienza autobiografica: la partecipazione al seminario *The Abramovic Method*, nel 2012 al Pac, prima. E poi parafrasando le riflessioni degli altri, quelli deputati alla critica, sul "suo" teatro. Con tutte le possibili stroncature del caso: arte idiota, arte superficiale. Senza dimenticare, ovviamente, la disperazione della mamma, che dal figlio si aspettava magari dell'altro, una maturità più compiuta, coi piedi per terra. Quello che rischiava di diventare un pistolotto sul senso dell'arte oggi, le derive del Bello, si traduce così in un'irresistibile pantomima su noi e gli altri, noi e la vita, noi e il teatro di Cosentino, dove l'Alto si mescola al Basso, per il tramite dell'attore. Certo, non siamo, qui, al livello dei *Primi Passi sulla Luna* o i *Telemò*: troppo alto è il rischio di entropia della materia, troppe le linee d'urto, persino nei video che fanno il verso alla Abramovic. Ma Cosentino è un autore meraviglioso. Prende un momento storico, un mito popolare, un riferimento dell'arte e lo rivoltella da vicino. Rimescola temi, modi, stili, linguaggi per parlare, con sincerità e leggerezza, di ciò che più gli sta a cuore, senza darsi a vedere che quelle cose, lui, le prende maledettamente sul serio. E in questo *Not here not now* colpisce nel segno, ogni volta assecondando, con estro, intelligenza e impagabile *savoir-faire*, le urgenze dell'io narrante. A dimostrazione che solo un gusto retrivo può ancora ritenere il pensiero inconciliabile con l'intrattenimento popolare. *Roberto Rizzente*

ORSINI/PIRANDELLO

Leone Gala in sedia a rotelle quasi perde il suo algido cinismo

IL GIUOCO DELLE PARTI, da Luigi Pirandello. Adattamento di Roberto Valerio, Umberto Orsini e Maurizio Balò. Regia di Roberto Valerio. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Pasquale Mari. Con Umberto Orsini, Alvia Reale, Michele Di Mauro, Flavio Bonacci, Carlo De Ruggieri, Woody Neri. Prod. Compagnia Orsini, ROMA - Teatro Della Pergola, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Un'operazione accolta in maniera non unanime dal pubblico, forse infastidito da una rilettura che tocca la sacralità di Pirandello. E in qualche modo un'operazione un po' iconoclasta, che, per questo *Il giuoco delle parti*, drammaturgicamente attinge allo spirito, più viscerale e sanguigno, della novella scritta in precedenza dall'autore e che si traduce sulla scena in uno spettacolo di algida e raffinata eleganza.

La regia di Roberto Valerio guida con sensibilità meticolosa e attenta i passi del protagonista, estratto dal corso di un'esistenza anonima successiva ai fatti narrati dalla penna dell'agrigentino, per consegnarlo su una sedia a rotelle, vecchio e un po' confuso, a un angoscioso flusso di ricordi, necessariamente distorti o immaginari, con cui quasi compulsivamente egli torna a rivivere quel che era accaduto. Intaccando in qualche modo l'inoscidabile cinismo con cui nel finale della commedia, dopo aver mandato a morte l'amante della moglie nel nome di uno spietato rispetto ciascuno della propria parte, egli si accinge a tornare alla monolitica tranquillità di uomo, che, avendo capito il gioco, si è reso impermeabile a ogni sentimento di dolore o di gioia. Un Leone Gala quasi pirandellianamente ridisegnato da se stesso in un ossessivo interrogarsi tra ragione e follia, che strappa la vicenda alla datazione di angusti contesti primonovecenteschi e la proietta verso una più vicina sensibilità contemporanea. E che qui si muove all'interno di un apparato scenico, ideato da Maurizio Balò, capace di fondersi col filo drammaturgico, suggerendo, accompagnando, sottolineando l'ondivago alternarsi del passato e del presente, della realtà e dell'immaginazione.

Mentre il gioco sapiente delle luci asseconda il trascolorare visionario del pensiero trasformando quella stanza spoglia, d'ospedale psichiatrico o d'ospizio, negli ambienti evocati di volta in volta. Contribuendo in maniera determinante allo snodarsi di uno spettacolo di contenuta ed elegante freddezza, agito con sicura efficacia da un cast assai affiatato che vede degnamente affiancarsi alla sfaccettata duttilità di Umberto Orsini l'insofferenza inquieta di una bravissima Alvia Reale nei panni di Silia e la passività disarmata di Michele di Mauro in quelli dell'amante. **Antonella Melilli Rossi**



Umberto Orsini in *Il giuoco delle parti*.

MAYORGA/GASSMANN

Tra Kafka e Bulgakov, quattro cani in lotta per difendere la pace (forse) impossibile

LA PACE PERPETUA, di Juan Mayorga. Traduzione di Antonella Caron. Regia di Jacopo Gassmann. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Gianni Staropoli. Con Pippo Cangiano, Enzo Curcurù, Giampiero Judica, Davide Lorino, Danilo Nigrelli. Prod. Società per Attori, ROMA.

IN TOURNÉE

Una delle poche belle sorprese della stagione in corso. Mentre Juan Mayorga si conferma punta di diamante della drammaturgia spagnola contemporanea, si affaccia alla ribalta un giovane regista da tenere d'occhio: Jacopo Gassmann. Un nome da ricordare. Non tanto perché il pensiero corre veloce all'illustre genitore quanto per la maturità di sguardo con cui, poco più che trentenne, ha saputo sviscerare un testo non facile e per la mano salda con cui ha diretto gli attori, uno più bravo dell'altro.

Il titolo della pièce, *La pace perpetua*, allude ironicamente a un'opera politica di Immanuel Kant su come favorire la pace fra i popoli. Ma, del testo di Mayorga, sono protagonisti quattro cani che, in un luogo segreto, lottano per ottenere il collare bianco e con esso la qualifica di "cane militare d'élite". Con un occhio a Bulgakov e l'altro a Kafka, sono però cani parlanti e pensanti, ciascuno portatore di una mentalità e di un linguaggio diversi. C'è John-John (Lorino), il più ingenuo, tutto muscoli e cieca obbedienza all'autorità costituita; lo scaltro e cinico Odin (Judica), in cui si annida pericolosamente il germe dell'odio, dell'intolleranza e dell'indifferenza; il saggio Immanuel (Nigrelli) che chiama alla necessità di parlare la lingua della differenza, di porsi in ascolto dei più deboli e degli oppressi, e Casius (Cangiano), il "veterano" esaminatore sotto la supervisione di un umano (Curcurù).

Ingabbiati in una grande scatola di plexiglass aggettante fino alle prime file di spettatori, i tre cani si trovano a dover superare delle prove fisiche e psicologiche. Ma dietro l'apparentemente innocuo, a tratti ironico apologo, Mayorga ci somministra un'affilata allegoria sulla guerra, sul terrorismo, sull'uso della tortura e della violenza e su come le democrazie sono chiamate a gestire simili emergenze. Fino al quesito cruciale: per salvare lo stato di diritto è tollerabile calpestare i diritti anche di una sola persona? Come già in *Hamelin*, Mayorga non dà risposte, ma pone domande, lasciando che sia lo spettatore a tirare le fila. Il sipario si chiude, ma lo spettacolo non finisce. Come sempre vorremmo in teatro.

Claudia Cannella



Amleto tra i nazisti

AMLETÒ (GRAVI INCOMPRESIONI ALL'HOTEL DU NORD), testo e regia di Giancarlo Sepe. Scene e costumi di Carlo De Marino e Matteo Zenardi. Luci di Guido Pizzuti. Musiche di Davide Mastrogiovanni e Harmonia Team. Con Daniele Biagini, Manuel D'Amario, Elena Fazio, Teresa Federico, Yaser Mohamed, Mauro Racanati, Federica Stefanelli, Guido Targetti. Prod. Teatro La Comunità, ROMA.

IN TOURNÉE

È un prodotto raffinato e bizzarro, questo *Amleto* di Giancarlo Sepe, che si avventura con originalità su di una strada tanto curiosa e paradossale da risultare del tutto incongrua, nel segno del linguaggio classico del Sepe anni Settanta e Ottanta. Le suggestioni shakespeariane si declinano in una chiave inattesa, mescolandosi con la presenza cupa del nazismo e poi con le atmosfere della Francia di fine anni Trenta, in particolare del film *Hotel du Nord* di Marcel Carné. E in questo hotel tra le brume di Parigi si ritrovano, sorprendentemente, i personaggi di Shakespeare, trasformati in parte in figure nuove e affiancati da personaggi ispirati a quelli della pellicola (del 1938). Il tutto sull'onda di musiche e danze più o meno congrue con questa ambientazione e con l'epoca, mentre si susseguono trovate teatrali a effetto, che però portano lo spettatore a perdersi. Ogni cosa è fatta con cura, è condotta con la sapienza indubbia e inattaccabile di un uomo di teatro come Sepe, che – probabilmente – ha fortemente voluto questo suo *divertissement* dalle molte facce. Gustosamente parlato, fra l'altro, in un divertente *grammelot* parafrancese. Non tutti gli attori si dimostrano allo stesso livello per capacità, qualità ed efficacia, e se Federica Stefanelli (Ofelia) rivela una intensità e una padronanza completa di tanti registri interpretativi segno, senz'altro, di un talento, l'*Amleto*, pure accattivante, volutamente adolescenziale, di Guido Targetti rimane un gradino al di sotto; e questo non vale soltanto per lui. Forse alcuni tra i personaggi appaiono poco sviluppati e solo in qualche momento dello spettacolo in ragione delle possibilità degli interpreti. Significativo, in ogni caso, ci sembra il fatto che le parti danzate e mimiche di questo *Amleto* risultino alla fine le migliori. *Francesco Tei*

Ivan, lontano da Dio nel labirinto della ragione

LA SOFFERENZA INUTILE, da *La rivolta* di Fëdor Dostoevskij. Drammaturgia e regia di Leonardo Capuano. Luci di Corrado Mura. Con Leonardo Capuano e Corrado Mura. Prod. 369gradi/Lungta Film, ROMA.

IN TOURNÉE

Da *La rivolta*, ma anche con frasi tratte dal capitolo precedente sull'incontro in trattoria di Ivan e Alioscia, i due fratelli Karamazov, e da quello successivo del "Grande Inquisitore", Leonardo Capuano ha costruito un monologo bilanciato sul tema della sofferenza umana e della giustizia divina. Al centro della scena troneggia un confessionale coperto da un ampio velo nero di tulle, che avvolge pure Ivan, dentro al quale scorgiamo il volto di Alioscia. Ciò che nel romanzo di Dostoevskij è il drammatico e appassionante dialogo fra l'ateo Ivan e il fratello che ha scelto di farsi frate diventa, in questo intenso spettacolo, il soliloquio di un'anima tormentata dall'assurdità del mondo e di un Dio lontano e incomprendibile. L'interprete e regista privilegia la forma drammatica del "monologo interiore" in cui viene annullato il dialogo con Alioscia a vantaggio di una incessante interrogazione con se stesso su questioni religiose, come quella del "libero arbitrio", e sul dominio del male sulla terra, ancora più inaccettabile quando colpisce bambini innocenti e indifesi. Liberato dal confronto col fratello, Ivan si può permettere un inarrestabile fluire di racconti e riflessioni, destinati a esplodergli dentro fino ad annientarlo in un devastante senso di colpa. Perduto nel labirinto della ragione, sembra trovare una possibile via di uscita dal suo tormento solo nel farsi uguale a quelle piccole creature, vittime di una sofferenza inutile quanto irragionevole. Non è quindi la segreta conversazione fra due fratelli, ma come Ivan si sarebbe potuto immaginare questo necessario e desiderato incontro, con quella aggiunta di argomentazioni e azzardi scenici in più che intralciano la narrazione piuttosto che semplificarla. Leonardo Capuano è comunque bravo a portare avanti, con grande efficacia e coerenza, un'azione teatrale concreta e visionaria, mentre l'interpretazione appare curiosamente *retrò*, chiusa e ridondante. *Giuseppe Liotta*

Fratello e sorella così lontani, così vicini

A SLOW AIR, di David Harrower. Traduzione di Gian Maria Cervo e Francesco Salerno. Regia di Giampiero Rappa. Con Nicola Pannelli e Raffaella Tagliabue. Prod. Narramondo e Gloriababbi Teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

È un testo molto ricco e incisivo questo *A slow Air* dello scozzese David Harrower, che scava nell'anima di due personaggi, un fratello e una sorella, lontani ormai da quattordici anni senza sapere nulla l'uno dell'altra. E che, scritto nel linguaggio basso, visceralmente vivace e colorito di una classe sociale minuta ed eterogenea, si addentra, con realistica sensibilità, nei nodi di una difficoltà di comunicazione all'interno del contesto familiare che finisce a volte per farci sentire tanto soli da preferire allontanarsene del tutto. Come ha fatto Morna, che si è gettata in un percorso di giovanissima ragazza madre intraprendente e battagliera e che oggi vive facendo la donna delle pulizie e collezionando, senza tuttavia arrendersi, ripetuti naufragi sentimentali. Senza più avere alcun contatto nemmeno col fratello Athol che sembra assestato invece in un soddisfacente tran tran da imprenditore e padre di famiglia. Entrambi soli in scena, parlano di sé in lunghi monologhi da cui la loro personalità emerge a tutto tondo come per opera di un abile cesello che ne va restituendo riflessioni, inquietudini e pensieri. E che la regia di Giampiero Rappa affida a una scena completamente nuda, segnata appena da due quadrati bianchi che isolano i due personaggi, e al potere della parola che Nicola Pannelli e Raffaella Tagliabue rendono straordinariamente vivo e avvincente. Col risultato di un allestimento di scabra e tesa essenzialità, forgiato dalla penetrante naturalezza dell'uno e dal temperamento vitalmente aggressivo e un po' volgare dell'altra, che, distanti sulla scena come nella vita, non si guardano mai. Mentre un altro personaggio, rispettivamente nipote e figlio dei due, si delinea attraverso il loro impossibile dialogare con tutta l'ombrosità chiusa e sfuggente di un ventenne, che percorre la pièce come una presenza invisibile e tuttavia tangibilmente sfaccettata e viva. E che nella sua volitiva fragilità, riuscirà a farli ritrovare in una chiarificatrice e catartica riconciliazione. *Antonella Melilli Rossi*

Le donne di Enea

ENEIDE - CIASCUNO PATISCE LA PROPRIA OMBRA, da Virgilio, Ovidio, Marlowe. Drammaturgia, regia, scene e luci di Matteo Tarasco. Costumi di Chiara Aversano. Con Viviana Altieri, Giulia Innocenti, Nadia Kibout. Prod. Arte e Spettacolo Domovoj, ROMA - Teatro Argot Studio 7, ROMA.

IN TOURNÉE

Scritto come una sceneggiatura cinematografica, il copione ideata da Matteo Tarasco segue le tracce di Enea attraverso il poema di Virgilio, le *Metamorfosi* di Ovidio e la *Tragedia di Didone* di Marlowe da cui trae i versi più misteriosi e significativi che ricompongono con perizia drammaturgica, in una fluttuante ed efficace versione in prosa. Tre donne ripercorrono la vicenda di Enea dal mondo dei morti: la Sibilla Cumana, la prima ombra, che guida Enea nell'oltretomba e favorisce gli incontri con le altre ombre; la moglie Creusa, la figlia di Priamo che gli predice il lungo esilio che lo porterà fino alle foci del Tevere a fondare un nuovo regno; e l'infelice Didone, la regina di Cartagine che si uccide con la stessa spada che Enea le aveva donato. Come accomunate da un unico destino di amore e di morte, le tre figure femminili rivendicano la loro infelicità senza più desideri, condannate a essere soltanto testimoni di eventi a cui non appartengono più; appaiono e scompaiono non per affermare la loro natura fantasmatica ma un divenire scenico di cui esse stesse sono artefici e assolute protagoniste. La suggestiva scena che si scopre all'inizio della rappresentazione mostra uno spazio macchiato da squarci di luce rosso sangue, mentre una squassante colonna sonora ci parla di antiche e moderne apocalissi fino a formare un quadro scenico misterioso e inquietante. In questo luogo infernale fanno il loro ingresso le tre brave attrici ingabbiate in filamenti purpurei, creati da Chiara Aversano, che ne scompongono i gesti e i movimenti, illuminandone il volto, perfettamente consapevoli d'essere, nello stesso tempo, assenti come personaggi ma presenti come persone. Una regia lineare e scrupolosa condensa in pochi ed eloquenti segni scenici il senso vero e profondo di una proposta teatrale molto marcata, didatticamente coraggiosa. *Giuseppe Liotta*



CINQUE PIÈCE AL MERCADANTE

Umorismo e malinconie nella Napoli di La Capria

L'ARMONIA PERDUTA, dalle opere di Raffaele La Capria, progetto a cura di Luca De Fusco. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Zaira de Vincentiis. Luci di Gigi Saccomandi. **L'AMOROSA INCHIESTA**, regia di Luca De Fusco. Con Gaia Aprea. **GUAPPO E ALTRI ANIMALI**, regia di Francesco Saponaro. Con Giovanni Ludeno e Leone Curti. **LA NEVE DEL VESUVIO**, diretto e interpretato da Andrea Renzi. **LETTERATURA E SALTI MORTALI**, diretto e interpretato da Claudio Di Palma. **FIORI GIAPPONESI**, regia e musiche di Paolo Coletta. Con Mario Autore, Daniela Fiorentino, Massimiliano Foà, Mercedes Martini. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

Allo Stabile di Napoli si bisca con *L'armonia perduta* un format avviato lo scorso anno con *Il mare non bagna Napoli*. Cinque registi che reinterpretano l'umorismo, i sottintesi, le indolenze e le malinconie dello scrittore napoletano Raffaele La Capria. Luca De Fusco con *L'amorosa inchiesta*, Francesco Saponaro con *Guappo e altri animali*, Andrea Renzi con *La neve del Vesuvio*, Claudio Di Palma con *Letteratura e salti mortali* e Paolo Coletta con *Fiori Giapponesi*, offrono un caleidoscopio di emozioni e sentimenti, la narrazione dell'universo interiore dello scrittore fatto di nostalgie e perdite.

La poetica di La Capria, autoreferenziale e peregrina, rivive sulle tavole del palcoscenico attraverso la forma del monologo, in quattro dei cinque spettacoli. La prosa a tratti rarefatta, a tratti colloquiale, rimane pressoché immutata con pochi giochi di luci e colori per quasi tutti. Si distingue *Fiori Giapponesi*. Con guizzo e fantasia Coletta mette in scena una piccola opera buffa. Appronta una selezione dalle cinquantacinque storie che compongono il libro. Frammenti legati dalla casualità e dal paradosso sullo sfondo degli anni di piombo, con una struttura circolare che comincia e finisce con le incomprensioni di una coppia. Luca De Fusco sceglie per sé *L'amorosa inchiesta*, il libro che mette a nudo una parte della vita dello scrittore, negli anni dell'immaturità. Una valutazione della giovinezza vista dalla parte negativa, senza sconti e giustificazioni. Il primo amore di La Capria, Elène, vissuto in maniera goffa e inadeguata. Gaia Aprea, tecnicamente perfetta, è racchiusa in una campana di vetro, luogo fisico che allude sia alla preziosità sia alla connotazione di oggetto, i due modi in cui viene vissuta la donna da La Capria. Francesco Saponaro dirige un bravissimo Giovanni Ludeno, accompagnato in scena dal piccolo Leone Curti.

Il racconto della fascinazione per l'universo animale, che diventa metafora dell'uomo, è la storia di Guappo, il cane a cui La Capria ha voluto più bene, inseparabile e fedele compagno di un pezzo di vita. Andrea Renzi è il protagonista del racconto dell'infanzia di Tonino tra sogno e immaginazione. Claudio Di Palma, veste i panni del tuffatore La Capria, che come a un simposio discorre di letteratura con i suoi autorevoli commensali. Un tributo a uno scrittore, romano d'adozione, che ha vissuto la sua città di origine, Napoli, sempre con struggente nostalgia. **Giusi Zippo**

Massimiliano Foà, Mercedes Martini e Mario Autore in *Fiori giapponesi*

Emma Dante: né in cielo né in terra danza di famiglia tra la vita e la morte



Una donna vestita di nero danza nel silenzio. Maria Macaluso, prima di sette sorelle di cui si celebra il funerale, ma lei non lo sa. È l'immagine che apre e chiude lo spettacolo di Emma Dante, un'ora in cui è racchiuso l'universo mondo con un andamento circolare in cui la vita insegue la morte e viceversa. Eppure non c'è disperazione, bensì un desiderio, un tentativo di ricomporre gli estremi e riconciliarsi con se stessi. E con chi si ama. Non è un caso infatti che una delle frasi chiave, pronunciata dalla madre in italiano (il resto è dialetto siciliano e barese), suoni «Avete tutte torto e avete tutte ragione, sempre, ma vi dovete volere bene». Oppure che nel finale, quando Maria, che si è denudata danzando e finalmente indossa il tutù tanto desiderato da bambina, dica, prima di morire: «quello che mi piace più di tutto è la fine... con nu bellu sorrisu», mentre si inchina a ricevere applausi immaginari. Si pensa subito a *Vita mia*, il capolavoro della Dante, anche se si percepisce subito che, in queste *Sorelle Macaluso*, il lutto è vissuto con una diversa maturità, che sfuma in malinconia il dolore della perdita. Soprattutto di quella contro natura che vede i genitori sopravvivere ai figli, i fratelli ai fratelli. Anche in quella Sicilia dove con il confine tra vita e morte è spesso labile e ai defunti si dà dignità di vivi, oppure il contrario.

Ma intanto, in quell'ora scarna e intensissima, è trascorsa come un soffio la vita di tutta una famiglia. Sette sorelle, un nipote, un padre e una madre. Dieci attori straordinari. Avanzano dal fondo, nella prima scena, materializzandosi lentamente dal buio come fantasmi (le luci perfette di Cristian Zucaro, una drammaturgia nella drammaturgia). Si compattano, si scompongono, marciano fino a presentarsi allineati a recitare frontalmente la loro storia come in *mpalermu*. Per cinque di loro in proskenio ci sono scudi, spade e croci: combattono come Pupi, orgogliosi guerrieri di un'umile esistenza, segnata dalla fatica e dalla miseria, ma pur sempre dignitosa. Con la morte a fare lo sgambetto beffar-

da ad Antonella, annegata per un pericoloso gioco da bambini durante l'agognata gita domenicale al mare, o al nipotino novello Maradona senza sapere di essere cardiopatico. Si piange, si ride, si litiga, ci si rinfaccia colpe, si condividono ricordi, ci si vuole bene nella famiglia Macaluso. Si muore, ma anche si vive. Nonostante tutto. Nonostante la parmigiana fatta con una sola melanzana tagliata fine fine debba bastare per tutti, nonostante Katia la ribelle sia stata mandata in istituto di suore, bocca in meno da sfamare, nonostante il padre sbarchi il lunario sturando a mani nude i cessi di una discoteca.

Emma ritorna ai suoi archetipi e al suo dna, ma tutto è ormai solo e soltanto suo, meravigliosamente suo, che si tratti della schiera ereditata dall'apprendistato con Vacis, di certi gesti alla Pina Bausch, della sicilianità della lingua, dei Pupi o di Pirandello (come non pensare ai *Sei personaggi* o ai *Giganti della montagna* per quel mondo di vivi e di morti che chiedono di essere rappresentati?). E di quella famiglia ci si innamora perdutamente, nella buona e nella cattiva sorte, di cui è sintesi struggente quel lunghissimo abbraccio danzato tra il padre e la madre, entrambi in sottoveste bianca, a ritrovarsi con infinita tenerezza tra le pieghe di una vita infame. *Claudia Cannella*

LE SORELLE MACALUSO, testo, regia, scene e costumi di Emma Dante. Luci di Cristian Zucaro. Con Serena Barone, Elena Borgogni, Sandro Maria Campagna, Italia Carroccio, Davide Celona, Marcella Colaiani, Alessandra Fazzino, Daniela Macaluso, Leonarda Saffi, Stephanie Taillandier. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI - Théâtre National, BRUXELLES - Festival d'Avignon, AVIGNONE - Folkteatern, GÖTEBORG.

IN TOURNÉE

Le sorelle Macaluso (foto: Carmine Maringola).

L'ossessione della bellezza per nascondere il nulla

PRETTY (Un motivo per essere carini), di Neil La Bute. Traduzione di Lorenzo Amato. Regia di Fabrizio Arcuri. Scene di Luigi Ferrigno. Con Filippo Nigro, Fabrizia Sacchi, Giulio Forges Davanzati, Dajana Roncione, Andrea Pelliccia. Prod. Compagnia Gli Ipocriti, NAPOLI.

IN TOURNÉE

L'egoismo e la superficialità predominanti nelle relazioni uomo-donna, le insicurezze che si insinuano nelle pieghe dei rapporti di coppia, in una sovrabbondanza di dialogo del tutto privo di ascolto. Questo è *Pretty (Un motivo per essere carini)*. Più di due ore di spettacolo, in cui interagiscono due coppie, Greg e Steph, Kent e Carly. Quattro tipi umani impegnati in un gioco delle parti, in cui le relazioni sono costruite sull'immagine che abbiamo degli altri. Scambi feroci di insulti nel vano tentativo di celare la propria sfiducia in se stessi. Greg e Kent amici per comodità, il primo che legge Edgar Allan Poe nel tempo libero mentre attorno a lui il pensiero dominante si nutre di guide tv, il secondo che vive di piaceri semplici e infantili, mangiare e bere, collezionare donne e averne tutta per sé una bellissima. Steph e Carly, la prima insicura perché non si sente abbastanza bella, la seconda insicura proprio perché molto bella. L'inizio è segnato da un furibondo litigio tra Steph e Greg reo di aver confessato a Kent, che la sua fidanzata è "normale", ma non la cambierebbe per nulla al mondo. Carly, che del tutto casualmente ascolta la discussione, faziosamente la riferisce all'amica che lascia Greg. Greg incredulo precipita al centro di un gioco degli equivoci in cui le situazioni si ingarbugliano, si ricompongono, tranne il suo rapporto con Steph che sposa addirittura un altro. Neil La Bute con *Reasons to be pretty (Un motivo per essere carini)*, chiude la trilogia cominciata nel 2001 con *The Shape of Things (La forma delle cose)* e proseguita nel 2004 con *FatPig (Grasso come un maiale)*. Dialoghi leggeri sull'ossessione dei nostri tempi, apparire immortalati in un'eterna giovinezza/bellezza, si avvicinano con ritmo serrato. Una regia briosa delinea i quattro personaggi

sostenuti da attori bravi nel fare emergere una scrittura quasi cinematografica, con non pochi rimandi televisivi. *Giusi Zippo*

Valmont e Merteuil terribili narcisi

QUARTETT, di Heiner Müller.
Traduzione di Saverio Vertone.
Regia di Carlo Cerciello. Scene di
Marco Perrella. Costumi di Julia
Luzny. Musiche di Paolo Coletta.
Con Paolo Coletta e Imma Villa.
Prod. Teatro Elicantropo - Anonima
Romanzi - Prospet, NAPOLI.

Completamente bianca è la cubica scenografia che il regista Carlo Cerciello ha adottato per il nuovo allestimento di *Quartett*, mantenendo inalterata l'intuizione della messinscena primigenia – più costosa – di quattordici anni fa (con le scene di Massimo Avolio e Roberto Crea). Un bianco che, di volta in volta, assume tratti ambigui e annichilenti, vacua pienezza e cavità ricettiva. Ogni elemento nella scena e fuori di essa (ovvero il percorso labirintico che conduce gli spettatori nel cubo) è dilatata azione indefinita. Ogni nota risuona fra le parole e dentro le voci degli attori diventando monocromatico strumento torturante. Ogni posa statica e/o impercettibile movimento occupa, esplodendo e implodendo, lo spazio claustrofobico del testo di Heiner Müller. Imma Villa e Paolo Coletta si muovono con fluidità ultradecente; attraversano, senza mai toccarsi, la porta circolare di plexiglass che confonde ruoli, sesso, desideri. Parlano o, per meglio dire, modulano pensieri: dal sussurrato al ruggito leonino che trasforma i loro corpi elegantissimi nelle forme ancestrali dell'animalità. Si guardano di continuo, come attraverso specchi (in)visibili, come narcisi che (an)negano senza posa. E su tutto si stagliano le luci nette di quel bianco abbagliante che riflette il riso sardonico onnipresente e pervasivo, l'ironia graffiante che raddoppia al momento dello scambio di ruoli, quando interpretano le loro presenti e future vittime: la vergine Madame de Volanges, Madame de Tourvel, Raphael Danceny. Nell'incontro con Choderlos de Laclos, Müller distilla una sorta di litur-

gia della morte. Ed è questo rituale del silenzio a essere "interpretato", impercettibile *continuum* spazio-tempo che si lega (e ci lega) a filo doppio alle strutture del pensiero e alle sue stratificazioni concettuali. *Francesco Urbano*

Acrobazie di poveri cristi nel Circo di Viviani-Arias

CIRCO EQUESTRE SGUEGLIA, di Raffaele Viviani. Regia di Alfredo Arias. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Maurizio Millenotti. Luci di Pasquale Mari. Coreografie di Luisa Neri. Con Massimiliano Gallo, Monica Nappo, Tonino Taiuti, Carmine Borrino, Lorena Cacciatore, Gennaro Di Biase, Giovanna Giuliani, Lino Musella, Marco Palumbo, Autilia Ranieri, Mauro Gioia. Prod. Teatro Stabile NAPOLI - NAPOLI Teatro Festival - Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

È un mondo di poveri cristi, in lotta con la fame, che combatte quotidianamente la battaglia disperata del vivere divertendo gli altri con buffonerie da clown e rischiose esibizioni di trapezisti e domatori. E soprattutto un mondo un po' diverso da quello che solitamente colora le pagine di Raffaele Viviani, qui più che mai vicino all'umanità travagliata degli ultimi. Un mondo che, alla memoria dell'argentino Alfredo Arias, si riaffaccia dai ricordi dell'infanzia e che, in questo *Circo Equestre Sgueglia*, egli fa rivivere sul palcoscenico come un affresco di caleidoscopica compostezza e di soffusa, onirica malinconia. Dove la voce di un narratore in frac di espressionistica *allure*, qui interpretato con elegante sicurezza da Mauro Gioia, sembra tirare i fili di marionette abbandonate nella polvere del tempo, infondendo allo spettacolo accenti brechtiani. Mentre i personaggi si delineano contro le quinte rosse di un tendone, quasi abbracciate ai lati dalle carovane del proprietario del circo e del domatore, a scandire netti e incisivi la giornata abituale di un circo povero e affamato. Scontri, tresche e pettegolezzi disegnano lo spettacolo con la vivacità della giovane Nicolina o l'irresistibile impulso alla delazione

di Bettina (un vitalissimo Gennaro Di Biase *en travesti*), la dedizione amorevole di Zenobia, ignara e cieca di fronte al tradimento del marito, e la grottesca ottusità di Samuele, deciso in fondo a non vedere quello della moglie. Due vittime inermi, l'una della violenza tracotante del domatore Roberto (Lino Musella), e l'altro dell'egoistica superficialità della funambola Giannina (Giovanna Giuliani). E due storie che percorrono l'intera narrazione con la sensibilità umile e dolente di una duttilissima Monica Nappo e la tenacia risibile e un po' vigliacca di un sapiente Massimiliano Gallo. Come un autentico filo conduttore di vite sconolate, destinate a rincontrarsi e che, con un'immagine di vago sapore chapliniano, sigillano sui loro passi rassegnati di miseria e di solitudine uno spettacolo punteggiato di momenti di avvolgente poesia. *Antonella Melilli Rossi*

Quando in Calabria si bruciavano le streghe

VENEFICA CALABRIAE, di Emilio Suraci, Giovanni Carpanzano ed Emanuela Bianchi. Regia di Giovanni Carpanzano. Con Emanuela Bianchi. Prod. Residenza Artistica Re-Act, SOVERATO (Cz).

Sud e magia. Un rapporto concreto, attuale. Forse per eccessiva credulità, figlia dell'ignoranza. Più probabilmente effetto del tramandare una tradizione antica, radicata e popola-

na. L'ultimo processo per stregoneria, nel triste periodo dell'Inquisizione, avvenne in Calabria. Ai danni di Cecilia Faragò, sposa di un ricco possidente catanzarese e depredato della pingue eredità dalla *longa manus* del potere ecclesiastico. Bruciata sul rogo con l'accusa di essere artefice di morti per cause sovrannaturali. Uno sguardo sul passato, su un accadimento reale, per porre l'attenzione su distonie moderne. La misoginia, le disfunzioni del potere, quello religioso, fondato sul timore e sul conseguente consenso universale. Che arricchisce i patrimoni di chi lo detiene depauperando umanità e cultura. Imponendo un modello comportamentale. Costringendo il libero arbitrio. Non è a caso che l'interpretazione di Emanuela Bianchi, nei panni di Cecilia, restituisca un approdo sensoriale in platea. L'elemento audiovisivo risulta non solo anello di congiunzione del patto tacito tra chi osserva e chi agisce, ma strumento di coinvolgimento totalizzante nel contesto di un'azione scenica in cui predominante è la drammaturgia dell'oggetto, in una partitura registica pulita, tra classicità e originalità di nuovi linguaggi. La scenografia, composta da una gigantografia dei tre arcani maggiori sul fondale e da una dozzina di arcani minori ripartiti simmetricamente a ridosso del proscenio, mimetizza l'unità di luogo in una dimensione esoterica. La magia del teatro, insomma, per mostrare mistificazioni reali. *Emilio Nigro*



Circo equestre Sgueglia (foto: Salvatore Pastore - Ag Cubo)

Passo dell'oca sui tacchi a spillo nell'*Aida* post-bellica di Roberta Torre



Uno specchio infranto, un pupo al proscenio, il rumore ossessivo e martellante di marce militari. Nasce da un sogno, dall'incubo della guerra l'*Aida* di Roberta Torre, che a Verdi deve poco più dello spunto narrativo perché recupera solo schegge di un'umanità impazzita *the day after*: quando il terreno frana sotto il passo dell'oca di vertiginosi tacchi a spillo, di brandelli di armature, del carico dei ricordi. Per questo non esita a sparigliare le carte, a mescolare stili ed epoche, ad andare oltre per rappresentare l'altro: un coro sordido di sciacalli in divisa, proni alla volontà di un domatore sadomaso e razzista, e un terzetto di protagonisti che raccontano uno strano, irresistibile *ménage à trois*, fondato solo sul desiderio.

In uno strepitoso abito rosso fiamma, Aida vive della personalità dirompente di Tomasini, un'estensione di quattro ottave capace di gareggiare con le profondità degli abissi e i sovracuti dei castrati, diva ma non solo donna pronta a cantare l'amore nelle umbratili declinazioni che le affida – nell'italiano di Verdi come in un inglese *pop* – l'ispirata scrittura di Esposito. È una guerra tutta privata quella che con lei ingaggia l'Amneris di Vinti, altezzosa e crudele come da copione ma qui indimenticabile nello struggente ultimo tango con un'armatura vuota, già con gli abiti del lutto. È vittima della guerra tra popoli, invece, il Radamès di Castrocielo, pupo guerriero disarticolato sin dal *pastiche* linguistico che lo connota, un *grammelot* tragico e poetico in cui il siciliano

antico s'intreccia al francese della *chanson de geste* e allo spagnolo della *corrida*, per raccontare «lu schifu de li esseri umani» nelle guerre di ogni tempo. Nuoce allo spettacolo, purtroppo, l'amplificazione approssimativa che non permette di apprezzare appieno l'inventiva scanzonata e colta delle musiche di Massimiliano Pace, in apparenza numeri di un *musical* ma in realtà vibranti canzoni d'autore.

Tra elefanti ritagliati nel cartone e feroce di cocodrilli imbalsamati, Roberta Torre frulla tutto questo e altro ancora con autentico talento visionario, con un occhio alle seduzioni del circo e un altro alle tradizioni popolari siciliane, il sorriso melanconico del lirismo onirico di Lindsay Kemp e il soffio travolgente e trasgressivo di Alfredo Arias. E solo allora ti accorgi che l'imponente installazione scenica di Crea non è solo uno specchio rotto, sfondo che rimanda l'ambiguità del grottesco, ma pupilla schiusa sulla fragilità dell'amore, nel buio della solitudine. *Giuseppe Montemagno*

AIDA, di Igor Esposito. Drammaturgia di Igor Esposito e Roberta Torre, anche regista e autrice del soggetto con Stefano Michelini. Scene di Roberto Crea. Costumi di Dora Argento. Luci di Davide Scognamiglio. Musiche di Massimiliano Pace. Con Ernesto Tomasini, Massimo Vinti, Rocco Castrocielo, Salvatore D'Onofrio, Silvia Ajelli, Aurora Falcone, Giuditta Jesu. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

L'adolescenza corre sul tandem dei sogni

TANDEM, di Elena Stancanelli. Regia di Sabino Civilleri e Manuela Lo Sicco. Scene di Petra Trombini. Luci di Cristian Zucaro. Musiche di Davide Livornese. Con Manuela Lo Sicco e Veronica Lucchesi. Prod. Associazione UddU, PALERMO - Santa Briganti-Scenica Festival, VITTORIA (Rg)

IN TOURNÉE

Le ombre delle biciclette si rincorrono. Circondano con un movimento frenetico, che fa un po' inizio Novecento. Poi gli occhi si spostano di nuovo sul palco. E ci si rende conto della potenza scenica di quella specie di tandem inchiodato con una molla sul pavimento. Che non ti farà mai cadere. Ma nemmeno muovere. Sembra uscito da una delle officine dei Mutoid di Santarcangelo di Romagna. Per divenire simbolo e cuore pulsante dell'ultimo lavoro firmato da Sabino Civilleri e Manuela Lo Sicco. Si sarebbe pronti per innamorarsi. Come già successo con il precedente e altrettanto sportivo *Educazione fisica*. Ma questa volta il testo di Elena Stancanelli, invece che amplificare la scena, pare ostacolarla. C'è infatti una distanza incolmabile fra potenza visiva (ma non solo, anche semantica) e una drammaturgia costruita intorno a questa sorta di monolito (im)mobile, senza riuscire a divenirne parte integrante. Drammaturgia frammentaria, percorso della memoria di due ragazzine in bilico fra bigiate e manifestazioni, primi baci e bravate, un'amicizia che profuma di "benzina" (il primo romanzo della Stancanelli) e perfino una pistola, per farci la rivoluzione. Non finirà bene. Fra salti temporali e fotografie sgranate, messe insieme pezzo a pezzo, come puzzle della mente. Ci si domanda dove voglia andare a parare la scrittura. Ché la storiellina è adolescente come le protagoniste che tratteggia, fragile e didascalica nell'affermare una presunta velleità politica (pare voglia essere un omaggio a Carlo Giu-

liani). Dispiace. Perché l'incontro fra Sabino Civilleri e Manuela Lo Sicco possiede potenzialità enormi, come già dimostrato nel recente passato con ben altro respiro, altra forza. E perché le due interpreti sono comunque bravissime a dar vita a una partitura eclettica, profondamente fisica. Riuscendo in qualche modo a rimanere. In equilibrio. *Diego Vincenti*

Garibaldi e Cavour i nuovi pupi di Cuticchio

O PALERMO O ALL'INFERNO, Ovvero lo sbarco di Garibaldi in Sicilia, drammaturgia e regia di Mimmo Cuticchio. Con Mimmo Cuticchio, Giacomo Cuticchio, Fulvio Verna, Tania Giordano. Prod. Associazione Figli d'Arte Cuticchio, PALERMO.

Parla con i suoi pupi, come se fossero veri, ma a rispondergli è la sua stessa voce, sommessa, delicata, poderosa. Nofrio e Virticchio, famosi pupi di farsa, sono appesi, immobili, ma nella mente e nell'animo del puparo-demiurgo essi vivono di vita propria, in cerca di un autore. *O Palermo o all'inferno, Ovvero lo sbarco di Garibaldi in Sicilia* è il nuovo spettacolo di Cuticchio, che segna un felice ingresso del grande cuntista e oprante nella stagione dello Stabile palermitano. È tutto in questo gioco delle parti, tra pupi dotati di esistenza autonoma e

oprante che li manovra a vista, dandogli voce e gesti: è da qui che comincia l'epopea, stavolta quella di Garibaldi, moderno Orlando, della sua folle impresa, piena di ideali, ma anche di chiaroscuri. Eppure non è la voce della Storia quella che sentiamo, quanto della gente, degli eroi, delle armi, dei protagonisti di quella vicenda da cui iniziò l'Italia. Della Storia risentiamo le varie angolature, il relativismo dei punti di vista che fa dell'*epos*, monumento sacro e incontestabile, materia da scomporre e penetrare. Nel teatro dentro il teatro, sfilano tutti i protagonisti del Risorgimento, abilmente animati dai manianti Giacomo Cuticchio, Fulvio Verna e Tania Giordano: Cavour e Vittorio Emanuele, camicie rosse e briganti, Rosolino Pilo, persino i sovrani delle due Sicilie, il re Franceschiello con la consorte Maria Sofia, abbigliata sfarzosamente, che balla un sinuoso valzer sulle macerie del regno. Ironia, satira, ma anche tanti ideali che di risorgimentale hanno quasi un'eco stanca, malinconica, come di chi, nella disillusione, cerca di infiammare gli animi, come una volta si riusciva a fare con la storia dei paladini. Così il *cunto* di Cuticchio, da monumento storico, si fa vivo, di ondulazioni verbali e sonore che si velano di nostalgia e disincanto, la favola si è fatta Storia, ma, nell'incanto della voce, la Storia si continua a fare favola. O almeno ci prova. *Filippa Ilardo*



LO CASCIO/PIRROTTA

Il *cunto* di Otello stregato dalla luna

OTELLO, liberamente tratto da William Shakespeare, di Luigi Lo Cascio, anche regista. Scene, costumi e animazioni di Nicola Console e Alice Mangano. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Andrea Rocca. Con Vincenzo Pirrotta, Luigi Lo Cascio, Valentina Cenni, Giovanni Calcagno. Prod. Teatro Stabile di CATANIA - Ert-Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

Un fazzoletto bianco trapunto di rosso, pagine macchiate d'inchiostro, lenzuola intrise di peccato. È un *Otello* che raccoglie tutti gli umori della tragedia shakespeariana, quello che Lo Cascio impagina a partire dall'originale, e li racchiude nello spazio mentale di una scatola nera, grumo oscuro delle pulsioni dei personaggi.

Il plot viene scarnificato nel racconto di un soldato-narratore (Calcagno), desideroso di ristabilire la verità, a posteriori, quando l'alfiere si appresta a subire la pena capitale. Per farlo, ricorre all'antica tradizione del *cunto*, certo consona a evocare le gesta di sovrumani eroi e di passioni incontrollabili: ma già qui s'innestano i primi problemi. Voltare in siciliano *Otello* - operazione in sé già discutibile - implica che questo diventi una *koiné*, lingua condivisa almeno dal genere maschile, atteso che l'alterità di Desdemona (Cenni) si esprime in italiano. Ma qui convivono e si scontrano il palermitano autentico, opulento e ubertoso di Pirrotta, che al Moro presta tutta l'enfasi di una psiche lacerata dal dubbio; e quello letterario e azzimato di Lo Cascio, Jago declinato ritmicamente per dar nitore ai versi.

Ne scaturisce uno studio drammaturgico ancora *in progress*, in cui anche il disegno registico sembra incerto nell'uso dello spazio scenico come nella *naïveté* delle sue animazioni. Ed è un peccato, perché laddove la scrittura si libera dal confronto con l'archetipo intriga il racconto del fazzoletto, donato da una maga egiziana alla madre di Otello, come lo scambio di corrispondenza tra questi e Desdemona, amazzone battagliera, arma duttile nelle mani dell'eroe, che evoca sanguinose gesta nel deserto africano al fianco di un fratello trasformato in carne e sangue, vento e fuoco. Fino al finale, quando il narratore, che all'inizio è anche Lodovico, si trasforma in un altro Ludovico e sulle ali dell'ippogrifo vola con Otello sulla luna, alla ricerca del fazzoletto e di un'ampolla con le lagrime e i sospiri di Desdemona: in una notte beckettiana che si schiude sull'immensità dell'universo.

Giuseppe Montemagno

Una fiaba di corna per un Molière a fumetti

IL MARITO SMARRITO, da *George Dandin* di Molière. Traduzione di **Matthieu Pastore** e **Filippo Renda**. Drammaturgia e regia di **Filippo Renda**. Scene e costumi di **Eleonora Rossi**. Con **Pier Paolo D'Alessandro**, **Matthieu Pastore**, **Laura Serena**, **Simone Tangolo**, **Anahì Traversi**. Prod. **Teatro Libero di PALERMO - IdiotSavant/Ludwig**, MILANO.

IN TOURNÉE

Molière nell'era dei fumetti, del cinema, della *pop art*, ma un Molière che conserva inalterate le sue prerogative di riportare sulla scena conflitti, il riso crudele che sfocia nel tragico. La compagnia **IdiotSavant** si cimenta con la messinscena di un testo poco rappresentato ma interessante per il meccanismo comico-farsesco, che pone al centro della vicenda un uomo, villano ma ricco, sposato con una donna, titolata ma libertina (leggasi borghesia contro nobiltà). Ossessionato dal tradimento della donna, l'uomo tenta, invano, di smascherare l'adulterio agli occhi degli altri, soprattutto dei nobili suoceri, pronti a salvare l'apparenza. Il meccanismo si ripete, ossessivo come un incubo e non lascia spazio alla verità, in questa giostra carnevalesca, dove i fatti si confondono con le loro interpretazioni. L'equivoco prevale sulla verità, che rende impietoso il gioco, alle spalle di questo povero marito smarrito, di questo Ciampa al rovescio. Il pregio del segno registico di **Filippo Renda** è di imprimere alla messinscena il tono di una storia infantile, quasi una continuità tra i meccanismi del gioco e la commedia, dominata visivamente da una scena molto efficace che mette al centro di un prato sintetico, una casa-giocattolo, stucchevole e troppo stretta, che diventa gabbia. Uno steccato divide lo spazio incorniciando alcuni personaggi con un "piano americano", mentre costumi e scelte musicali ci trasportano, in modo convincente, ai patinati anni '50-'60, al perbenismo ipocrita e stereotipato dell'immaginario femminile del periodo. Una macchina molto perfetta, troppo forse, tanto da apparire perfino ingessata nella ricercatezza di lazzi e gag, ma fondata in modo artigianale sulla solida capacità attoriale dei bravissimi interpreti. *Filippa Ilardo*

Risate amare sul nulla della vita

SINNAVISSI # 1, di **Sabrina Petyx**. Regia di **Giuseppe Cutino**. Scene e costumi di **Daniela Cernigliaro**. Con **Caterina Marcianò** e **Sabrina Recupero**. Prod. **M'Arte, PALERMO**.

Al centro della scena c'è un divano protetto da *cellophane*, come si usava nella casa piccolo-borghesi delle signore di qualche tempo fa e, sopra, una donna, abbigliata e pettinata, con una borsa sulle gambe, come pronta per uscire. Ma non si muove mai, neanche di un millimetro, il suo corpo sembra pervaso da un *rigor mortis* — soprattutto i piedi, dritti come quelli dei defunti — che la condanna all'immobilità. Eppure la sua testa viaggia e così i suoi pensieri. Un viaggio che non è in grado di procedere verso alcun dove: lamenta una vita in cui non succede niente, nessuno viene e nessuno va, non c'è niente da fare. Sembrerebbe di sentire Beckett, tra le parole della brava drammaturga **Sabrina Petyx**. Invece, lo spettacolo è comicissimo, vuoi per la cattiveria arcigna della donna, una **Sabrina Recupero** che sulla scena compie un prodigio di trasformazione, vuoi per il suo palermitano da vecchia scorbutica, vuoi per il Karaoke che improvvisa, estraendo, a sorpresa, dalla borsa, un microfono con cui comincia a cantare. È lo stridore tra quella mimica grifagna e spigolosa da donna incattivita e quello sciogliersi in una canzone, un po' *kitsch* ma unico vero moto dell'anima, che strappa sorrisi, ma induce alla riflessione. Una comicità gelida, con cui la regia di **Giuseppe Cutino** ci racconta una vita fatta di "se" irrealizzabili, "s'innavissi" tempo, cose da fare, vita da vivere... Lo fa dosando a puntino satira e crudeltà, contrapponendo alla fissità corporea e di pensiero, laddove non esistono spiragli di evoluzione, una mobilità compulsiva e vuota: attorno alla donna che parla e parla, fa girare, per contrappunto, una ballerina — **Caterina Marcianò** — la quale volteggia, cade, ma non parla mai. Di lei non sapremo nulla, la sua espressione straniata ci fa capire che è solo una bambola che non ha identità, voce, verità, rimane in bilico, in forme scomposte, come un giocattolo rotto, in cui nessuno vede più l'anima. Movimento e fissità sono i due

estremi della vita in questo spettacolo che si avvia su interrogativi profondi quali il sentimento del tempo, ora avvertito come troppo lungo, ora troppo breve, sul senso della vita che però non si lascia afferrare. Davvero abile **Cutino** a farci ridere, e non è poco, sul nulla leggero dell'esistenza. *Filippa Ilardo*

Cyrano, un vaudeville nella Parigi fin de siècle

CYRANO DE BERGERAC, di **Edmond Rostand**. Traduzione di **Oreste Lionello**. Regia di **Giuseppe Dipasquale**. Scene e costumi di **Angela Gallaro**. Luci di **Franco Buzzanca**. Musiche di **Germano Mazzocchetti**. Con **Angelo Tosto**, **David Coco**, **Lucia Fossi**, **Leonardo Marino**, **Giampaolo Romania**, **Cosimo Coltraro**, **Sergio Seminara**, **Plinio Milazzo**, **Luca Iacono**, **Marina La Placa**, **Liliana Lo Furno**, **Lucia Portale**, **Francesco Russo**. Prod. **Teatro Stabile di CATANIA**.

IN TOURNÉE

È un teatro sottosopra, quello che accoglie lo spettatore di questa nuova edizione di *Cyrano*: una scala a pioli collega la platea alla tribuna (sarà, tra l'altro, il balcone di **Rossana**), uno specchio prolunga la scena fin dentro la sala, tutto sotto un enorme telone da circo, quasi fasciato dalle ricercate immagini pubblicitarie dell'Alcazar e delle Folies

Bergère, della Torre Eiffel, di **Loïe Fuller** e **Sarah Bernhardt**. Ben più che raffinate citazioni, questi riferimenti contribuiscono a inquadrare il capolavoro di **Rostand** nel clima euforico e inquieto della Parigi *fin de siècle*, coi suoi tributi all'estetica del *vaudeville* come alla drammaturgia del *boulevard*. Prolungamento ideale del segno scenico esuberante di **Gallaro** diventa l'orizzonte sonoro firmato da **Mazzocchetti**, tra omaggi a un Seicento incipriato e galante e marcette guerresche di sapida impronta *offenbachiana*. E allora **Dipasquale** anima il circo di gradassi e fanfaroni, cuccinieri e spadaccini, clown tristi e preziose petulanti: per scandagliare una gamma di sentimenti grande quanto il gran teatro del mondo, ma soprattutto la paura, l'impossibilità d'amare di tre personaggi che respirano all'unisono, perfettamente si integrano ma mai si ritrovano. È bella la ronda immaginata per la lettura della lettera, con i versi spezzati tra **Cyrano** (**Tosto**), **Cristiano** (**Coco**) e **Rossana** (**Fossi**), in un gioco d'echi e rifrazioni che avvolge e ipnotizza; come la scena del balcone, in cui i suggerimenti del poeta, nell'originale francese, vengono tradotti dal seduttore. L'uno diventa così l'ombra, il doppio dell'altro, il primo direttamente scaturito dal Romanticismo ardente di **Gautier**, l'altro già percorso da turbamenti in odore di **Ibsen**: riuniti nel *tableau* finale, nel segno e nel sogno di un naso rosso. Da clown, ma anche da poeta. *Giuseppe Montemagno*



Cyrano de Bergerac (foto: Antonio Parrinello)

Ratmansky, genio innovatore fra realismo socialista ed echi à la Balanchine



Merita l'appellativo di eroe dei due mondi Alexej Ratmansky, stella ormai fulgida nel firmamento della danza contemporanea, celebrato in questo primo scorcio di stagione tanto dalla Scala, che gli ha dedicato la sua serata inaugurale, quanto dall'Opéra di Parigi, che ha ospitato a Palais Garnier un'esclusiva *tournee* del Bol'shoj. Formatosi nell'Unione Sovietica della *perestrojka* di Gorbacëv, Ratmansky per un quinquennio è stato direttore artistico della danza del più antico teatro moscovita (2004-2009), prima di essere nominato artista residente dell'American Ballet Theatre di New York. Ma sono due anche gli universi in cui gravita la riflessione coreografica di Ratmansky, che in Russia ha recuperato i soggetti e lo spirito – se non la tecnica – del *Dramatičeskij balet*, il balletto narrativo ligio ai canoni del realismo socialista in voga negli anni Trenta del secolo scorso, ma che sul suolo americano si è affrancato dalla danza accademica per approdare a un astrattismo di limpida impronta balanchiniana. Le due serate presentate a Milano e a Parigi ne sono state la migliore dimostrazione, con gli ultimi esiti della ricerca del coreografo.

Licenziato nel 2009 per la compagnia moscovita, *Illusions perdues* è liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Balzac e riprende uno dei *drambalet* coreografati da Rotislav Zakharov su musiche di Boris Asaf'ev (1936): con *Fiamme di Parigi*, ispirato ai fatti della Rivoluzione francese, segna il ritorno a una dimensione epica, in cui il soffio della storia spira impetuoso sul de-

stino dei personaggi. La ricostruzione storica e la composizione drammaturgica, suggerita da Guillaume Gallienne, *sociétaire* della Comédie, è praticamente perfetta: la tripartizione dell'azione, che evoca l'ascesa, il trionfo e la disfatta di Lucien, giovane musicista di provincia irretito dalla capitale; il ricorso alla tecnica della pantomima, tipica del balletto romantico di primo Ottocento, per evidenziare le emozioni dei personaggi; il gioco del teatro nel teatro, che celebra le creazioni dell'Opéra con la citazione colta di due capolavori dell'epoca, *La Sylphide* di Bournonville e la *Cachucha*, la danza gitana di Fanny Elssler; fino al piglio eroicamente, ironicamente chopiniano dei componimenti pianistici del protagonista. Eppure, se non fosse per la perfezione dei quadri d'assieme, per lo slancio appassionato di Hallberg (un fenomeno proveniente dall'Arizona, ora prima *étoile* americana al Bol'shoj) e per la melanconia color seppia delle belle scene di Kaplan, ispirate alle marine di Gustave Le Gray, tutto sembra ammantato da un'ombra di *déjà vu*, dal fascino scontato del *feuilleton* d'epoca, del dagherrotipo scolorito dal trascorrere del tempo.

Per questo risulta più vivida di colori la *Serata Ratmansky* scaligera, in cui una tenue ispirazione narrativa si sovrappone a una scrittura nitida, appena increspata da alcuni tratti d'autore che rivelano le aporie della contemporaneità: dalle sortite *ex abrupto*, quasi che la scena sia la continuazione di una vita vissuta oltre le quinte, ai corpi frequentemente posti fuori asse, oltre la verticale che ne assicura la stabilità al pian-

cito. E se *Russians Seasons* evoca il trascorrere delle stagioni ortodosse in dodici stazioni, come nell'archetipo vivaldiano, *Concerto DSCH* – già entrato nel repertorio scaligero nel 2012 – si conferma come un'autentica gemma di vitalità e d'intenso lirismo, nel *pas de deux* centrale che esalta la fluida presenza di Zakharova. Ma le attese erano concentrate sul debutto di *Opera*, un *pastiche* alla maniera del dramma metastasiano, in cui video e costumi coniugano la retorica del barocco al rigore del Costruttivismo sovietico. Il paesaggio sonoro creato da Desyatnikov, musicista ufficiale di Ratmansky, raramente cede alla tentazione di ripercorrere la varietà degli affetti, la scuola di sentimenti proposta dalle arie barocche: mero spunto, invece, per una riflessione, per una fantasia sulle dinamiche tra due coppie – una in blu, dallo *spleen* pacato e tragico, e una in rosso, dominata dal fuoco del virtuosismo e della passione – che s'intrecciano e si confondono, tra lame sguainate e farsetti dorati, fino al formidabile *pas de deux* di Bolle e Zeni, di straordinario impatto teatrale. *Opera* si configura così come un tributo non solo al melodramma, ma al teatro che lo ha commissionato, come lascia intendere l'ultima immagine, in cui una litografia settecentesca della sala riverbera quella odierna: quando l'ombra del passato si staglia sul presente e ne rinnova i fasti. Giuseppe Montemagno

SERATA RATMANSKY, coreografie di Alexej Ratmansky. Luci di Mark Stanley. Orchestra del Teatro alla Scala, direttore Mikhail Tatarnikov. **RUSSIAN SEASONS**, musica di Leonid Desyatnikov. Costumi di Galina Solovyeva. **CONCERTO DSCH**, musica di Dmitrij Šostakovic. Costumi di Holly Hynes. **OPERA**, musica di Leonid Desyatnikov. Costumi di Colleen Atwood. Con Roberto Bolle, Mick Zeni, Svetlana Zakharova, Andrei Merkuriev, Beatrice Carbone, Emanuela Montanari, Virna Toppi, Christian Fagetti, Vittoria Valerio, Carlo Di Lanno, Nicoletta Manni, Antonino Suter, Stefania Ballone, Federico Fresi, Denise Gazzo, Maurizio Licitra. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

ILLUSIONS PERDUES, coreografie di Alexej Ratmansky. Musica di Leonid Desyatnikov. Drammaturgia di Guillaume Gallienne. Scene e costumi di Jérôme Kaplan. Luci di Vincent Millet. Corpo di ballo e mimi del Teatro Bol'shoj, Orchestre Colonne, direttore Igor Dronov. Con David Hallberg, Evgenia Obraztsova, Ekaterina Krysanova, Artem Ovcharenko, Sergej Minakov, Aleksandr Fadeev, Denis Medvedev. Prod. Teatro Bol'shoj, MOSCA.

Roberto Bolle, Beatrice Carbone, Emanuela Montanari e Mick Zeni in *Serata Ratmansky* (foto: Marco Brescia-Rudy Amisano/Teatro alla Scala).

Nid, a Pisa e a Pontedera una vetrina per la danza italiana

Torna, con un occhio al teatro danza e alle *performing arts*, la piattaforma Nid, ospitata quest'anno dalla Fondazione Toscana Spettacolo: quattro intense giornate in cui le compagnie, selezionate e *off*, offriranno il meglio di sé ai programmatori di tutto il mondo.

di Silvia Poletti



Non è un caso che molte attenzioni si appuntino su un'iniziativa come la Nid - New Italian Dance Platform che, vent'anni dopo le prime Vetrine della Danza Italiana, è rinata nel 2012 in Puglia e si accinge a dare il via alla sua seconda edizione, programmata a Pisa e Pontedera dal 22 al 25 maggio prossimi. Il perché è presto detto: la Nid, per ideazione, concezione, svolgimento e potenziale, ha infatti il merito di fotografare con nitidezza l'attuale situazione – politica, artistica e culturale – della danza nel nostro Paese, evidenziando bene le varie luci e le molte ombre che ancora ammantano il settore. Già il fatto che l'iniziativa sia partita dalla spinta congiunta di operatori che “militano” nei loro territori attraverso l'organizzazione di circuiti teatrali o di festival, monitorando gli umori e le necessità dei loro spettatori ma allo stesso tempo osando aperture programmatiche, indica che il fermento fattivo, che sta in parte determinando alcune possibili prospettive per la danza nazionale, sopravanza le logiche e le tempistiche della politica, ancora ingessata in modalità, atteggiamenti e concezioni gattopardesche. Del resto molti dei diciassette organizzatori aderenti all'Adep/Federdanza, che fanno parte dell'Rto (Raggruppamento Temporaneo di Operatori) promotori del progetto Nid, sono da anni impegnati in un appassionato lavoro di *scouting* e di sostegno alle generazioni più imberbi della danza con *network* come Anticorpi XL, che ormai incide significativamente e oggettivamente sullo stato dell'arte. E sono stati proprio questi operatori, si diceva, a prendere la palla al balzo, circa tre anni fa, aprendo un dialogo con il Mibact, diventato ben presto supervisore e cofinanziatore dell'operazione e a definire le linee d'azione del progetto: tra queste, prima di tutto, l'idea di una “piattaforma” itinerante, organizzata di volta in volta in una regione italiana, a cura di un organismo capofila (nel caso imminente la Fondazione Toscana Spettacolo) ma in piena condivisione con gli altri membri dell'associazione e le amministrazioni regionali e nazionali. Ma chi presentare a questa vetrina? A chi rivolgersi?

Frutti troppo acerbi

Nelle edizioni di venticinque anni fa, realizzate da Fondazione Romaeuropa con le Regioni ospitanti, la scelta era stata di per sé facilitata dalla situazione storica della coreografia italiana: ci si trovava di fatto a render conto di un fenomeno artistico allora in piena fioritura, forse per la prima volta in assoluto, e in cui il teatro di danza italiano esprimeva realtà professionali e personalità artistiche

finalmente rilevanti in diversi generi, capaci – tutte insieme – di affermare la propria ragion d'essere agli osservatori internazionali. Nessun limite concettuale, insomma, al balletto contemporaneo rispetto alle compagnie di ricerca allora rappresentate dalla prima generazione di autori italiani. Non a caso gli “acquisti” di operatori come Guy Darnet (Biennale de la Danse e Maison de la Danse de Lyon) o Yorgos Loukos (Festival Internationale de la Danse de Cannes) allora attinsero con disinvoltura a tutti i generi per le loro importanti programmazioni. Non solo, in alcuni casi si verificò un interessante processo di osmosi creativa, che portò autori e compagnie diversi per concezione e visione a collaborare felicemente, con esiti decisamente significativi per il proseguimento delle diverse carriere.

Con l'avvio del nuovo progetto Nid la linea “politica” e “artistica” della manifestazione è stata invece dettata da un comitato di selezionatori artistici italiani e non, indicati da Ministero, Rto e anche dal comparto delle compagnie di danza rappresentate in Aidap/Federdanza. Questi selezionatori, nell'edizione 2012, hanno rivolto l'attenzione soprattutto a esponenti di una creatività per lo più collocabile in quella zona “liquida” che riguarda l'arte performativa e la ricerca. Anzi, a dir meglio, in quella parte di detta zona liquida, che solo da qualche tempo sta germogliando. Scelta coraggiosa, audace, che infatti, accanto al fermento realmente esistente in questo settore specifico del teatro di danza, alla prova dei fatti ha messo in risalto l'acerbità, ma anche, ahimè, l'insufficiente qualità tecnica e “performativa” di molti di loro, al punto che, come ha evidenziato anche un ospite della Platform brindisina – il delegato alla danza del Ministero della Cultura francese Laurent Van Kote – il rischio vero è che proprio per questo *handicap* iniziale i nostri giovani autori non vengano seriamente presi in considerazione dai programmatori esteri.

In vetrina e off

L'imminente edizione, organizzata come si diceva da Fts/Fondazione Toscana Spettacolo, capofila del progetto 2014 insieme agli altri due organismi toscani presenti in Rto – Fondazione Teatro di Pisa e Fondazione Fabbrica Europa per le Arti Contemporanee, in collaborazione con Regione Toscana e Mibact – ha visto ben 104 compagnie rispondere al bando di selezione. Una nuova commissione formata da tre ope-

ratori stranieri e quattro italiani ne ha individuate sedici. A queste si affiancheranno, “fuori vetrina”, Aterballetto e la Compagnia Virgilio Sieni Danza, ma soprattutto, in uno spazio *off* Nid appositamente concepito, le formazioni che non sono passate dalla selezione ufficiale e che vorranno mostrare agli osservatori alcuni estratti del proprio lavoro *live* e non solo con l'ausilio di filmati. «La vocazione degli operatori che hanno dato avvio al progetto è di mettersi al servizio del settore danza per favorirne visibilità e sviluppo – spiega il direttore di Fts Patrizia Coletta – e proprio per questo, in linea con lo spirito inclusivo che anima l'iniziativa, alla Stazione Leopolda, che con il Teatro Verdi, il Teatro Lux e il Sant'Andrea saranno i luoghi pisani di Nid (cui si aggiunge il Teatro Era di Pontedera per alcuni spettacoli, ndr), abbiamo immaginato una specie di vetrina *open* destinata a chi è interessato».

Come già nella passata Piattaforma, a determinare andamento ed esiti sarà comunque la selezione fatta dalla commissione di quest'anno che, sulla carta, sembra mantenere gran parte della linea artistica già vista in Puglia, riservando ancora una volta attenzione particolare alla performance, alla ricerca e più genericamente al teatro danza. Una scelta che tiene conto del dato generazionale e che, fatta eccezione per alcuni “fratelli maggiori” appartenenti alla prima generazione di coreografi italiani (Enzo Cosimi, Roberto Zappalà e Mauro Astolfi), bypassa pressoché in blocco la “generazione di mez-

zo” della ricerca coreografica, per puntare sulle personalità emerse più di recente nel panorama nazionale, tra cui alcune – come Alessandro Sciarroni, Giulio D'Anna, Riccardo Buscari – già dotate di un significativo *appeal* internazionale. E questa è una cosa da non sottovalutare, visto che alla Nid Platform 2014 sono attesi oltre cento operatori da tutto il mondo, promettente opportunità di esportare e far conoscere davvero la nostra coreografia, ancora poco nota nel mondo. «Nella individuazione degli operatori da invitare, la pluralità di interessi e linee artistiche da loro rappresentati è stata fondamentale – puntualizza Patrizia Coletta. – Da parte nostra, abbiamo lavorato appassionatamente, con sincero spirito di servizio, per favorire ogni possibilità di incontro e confronto».

Saranno dunque gli operatori il vero ago della bilancia in relazione alle scelte tematiche e alle proposte degli artisti di Nid 2014 e grazie anche a loro valuteremo gli effetti del progetto. Resta comunque l'auspicio a non dimenticare chi pratica la danza-danza, quella fatta di logica di movimento, spazio, tecnica del danzatore, idea poetica, uso organico del corpo. Sceglierla non è un'azione passatista: anzi, a ben vedere, sarebbe pienamente in linea con quanto accade su altre piattaforme in giro per l'Europa. ★

In apertura, *Untitled_I will be there when you die*, di Alessandro Sciarroni (foto: Andrea Pizzalis); in questa pagina, una scena di *Oooooooo*, di Giulio D'Anna.





Quando la regia riesce ad aprire la scatola magica del teatro lirico

Tra le meraviglie *art nouveau* della *Jenůfa* di Alvis Hermanis, strumenti che bruciano nel *Feuersnot* di Emma Dante, i trucchi video della rossiniana *Pietra del paragone* di Giorgio Barberio Corsetti, l'opera sembra finalmente riscoprire una profondità drammaturgica.

di Giuseppe Montemagno

Profuma di rosmarino e di speranza la *Jenůfa* di Alvis Hermanis, figlia di un tempo lontano ricostruito con calligrafica arte del dettaglio. Per la sua quarta messinscena lirica, il regista lettone impagina il capolavoro di Janáček all'interno di uno spazio scenico stratificato, termometro sensibile di una temperie ricca di fermenti culturali. Sin dal *rideau de scène*, infatti, fa da cornice alla scena un caleidoscopio d'immagini d'epoca, figure femminili ed elementi decorativi, d'ispirazione floreale, tratti dalle opere di Alfons Mucha, padre fondatore dell'*Art nouveau*.

Passionali e fatali, languide e sognanti, le donne ritratte mutano senza posa, in una fanta-

smagoria memore delle sperimentazioni teatrali praghensi – su tutte la *Laterna magika* di Radok e Svoboda. In scena, poi, ritroviamo intatte le tradizioni popolari di una Moravia esuberante e opulenta, nella straordinaria ricchezza di fogge e colori dei costumi, eco visionaria della vita dei campi nei giorni di festa, ma anche gravi bozzoli che costringono, ostacolano i personaggi, atteggiati con pose a metà tra la coroplastica antica e il kabuki riletto da Bob Wilson. Sullo sfondo, un gruppo di danzatrici dai colori di ghiaccio commenta la vicenda, nelle stilizzate coreografie ispirate a quelle di Nižinskij per il *Sacre du Printemps*: da cui si fa strada l'idea che la ritualità sacrificale pagana, l'adorazione della terra e il sacrificio dell'eletta non appartenga-

no unicamente alla drammaturgia di Stravinskij, ma investano un movimento ben più vasto e radicale, cui *Jenůfa* si apparenta agli albori della stagione modernista.

Un impianto di compiuta perfezione formale, che Hermanis frantuma nel secondo atto, quando deflagra la tragedia e l'azione precipita tra le mura slabbrate di un interno iperrealista: dove si pelano le patate e ci si riscalda sul fuoco di un'arrugginita cucina a gas, mentre la luce intermittente di una televisione in bianco e nero si alterna a quelle colorate delle icone sacre appese alle pareti. Poi sarà di nuovo primavera: per un sogno di felicità ancora con gli abiti del lutto, alle porte di un paradiso rimasto desolatamente vuoto.

Spose e roghi liberatori

Una sposa s'aggira in *Feuersnot*. Anzi: prima ancora che l'opera cominci. Mentre nel golfo mistico si accordano gli strumenti, avanza con passo marziale accompagnata da un grottesco corteo di danzatori e musicisti, acrobati e funamboli, giocolieri e mangiatori di fuoco. Sfilano come un serpente, lungo tutta la scena, e il velo bianco della sposa circonda, avviluppa i personaggi e la musica fantasmatica che li accompagna.

Gli abiti da sposa si addicono al teatro di **Emma Dante**: sin da quando ne fece indossare uno a Nina, la protagonista di *Carnezzzeria*, con il quale finirà per impiccarsi, promessa sposa di nozze incestuose; o quando ne diede un altro in dono a Micaëla, nella sua *Carmen* scaligera, autentica camicia di forza di convenzioni sociali invadenti e invasive. Ora una sposa è al centro del lungo prologo senza musica – come nella *Muette de Portici* – di un'opera negletta di Strauss, in cui si parla del difficile, controverso rapporto di una città – Monaco di Baviera, nella fattispecie – con l'artista: il compositore e il librettista, nell'opera, ma anche Wagner, prima di loro. E allora non è un caso se gli spettatori del Massimo, primo teatro pubblico palermitano a ospitare Emma Dante, sono accolti a sipario aperto, durante il montaggio dello spettacolo, con la scena che si fa specchio deformante della sala: *de te fabula narratur*. Ma subito si ritorna alla fiaba, che Maringola ambienta davanti a una facciata disegnata strizzando l'occhio alle surreali, colorate architetture urbane di Emilio Tadini: con tante finestre dietro le quali dapprima brilla il fuoco avido della curiosità e dell'invidia, quindi il buio dell'arte.

La notte di San Giovanni fa da sfondo a un'esile storia di baci rubati e sonori schiaffi, di una perfida burla ordita ai danni di Kunrad, che è mago ma qui anche musicista, una sorta di pifferaio magico al cui volere risponde l'allegra brigata, auspice delle nozze: finché improvvisamente si spegne la luce della musica, di quegli strumenti di legno che – come nella più torva tradizione dei roghi del regime nazista – vengono bruciati e distrutti. Ma il buio è solo temporaneo e la vita ritorna presto a scorrere: già subito dopo il primo bacio, nello slancio vitalistico di un valzer, liberatorio grido apotropaico come quello di *'mPalermu*; quindi nel finale, quando il rosso e l'oro e l'arancione e il giallo di mille lingue di fuoco invade la scena, mentre un velo bianco diventa una nuvola leggera che s'impenna verso un cielo di sedie e volteggia al ritmo della *Danza* di Chagall.

Asdrubale in un acquario

Se è vero che le sinfonie rossiniane servono a precipitare lo spettatore nell'atmosfera dell'opera, quella della *Pietra del paragone* riletta da **Giorgio Barberio Corsetti** e **Pierrick Sorin** aiuta a capire il "trucco". In uno spazio blu, del tutto vuoto, un sapiente uso delle telecamere sovrappone infatti gli interpreti alle scenografie in miniatura, poste ai lati del palcoscenico. Il risultato finale viene ricomposto su una parete di sei schermi, sullo sfondo, dove s'insinua anche la presenza di alcuni servi di scena, invisibili nelle tute color cobalto, ma pronti a manipolare elementi e attrezzi di scena. Il capolavoro giovanile rossiniano riacquista così uno spessore drammaturgico sorprendente, posto sotto il segno dell'ironia.

La ricca dimora del conte Asdrubale, che per saggiare la fedeltà delle sue pretendenti ricorre a una lunga serie di travestimenti (la pietra del paragone, cui allude il titolo), muta in una villa anni Sessanta, dove si muove un'umanità scanzonata e fannullona. Emergono, tra gli altri, i ritratti caricaturali di Macrobio, «giornalista imperito, presuntuoso e venale», una sorta di paparazzo *ante litteram*, e di Pacuvio, «poeta ignorante». E le trovate si susseguono a ritmo sostenuto: memorabili sono tanto la scena del Conte che brucia sul fuoco di una cucina a gas, quanto la celeberrima aria «Ombretta sdegnosa del Missipipi», immortalata da Fogazzaro e qui eseguita nel bel mezzo di un acquario, o ancora l'invasione di topi (veri) tra le macerie della villa, quando il protagonista fa credere di essere andato in fallimento.

Mimo e acrobata dietro e dentro la scena, Julien Lambert è il motore dell'azione, maschera sorniona alla Jacques Tati: pronto a rivelare l'umanità che si cela dietro l'artificio, l'irresistibile *humour* della vita e del caso. ★

JENŮFA, di Leoš Janáček. Regia e scene di Alvis Hermanis. Drammaturgia di Christian Longchamp. Costumi di Anna Watkins. Luci di Gleb Filshinsky. Coreografie di Alla Sigalova. Video di Ineta Sipunova. Orchestra sinfonica e coro della Monnaie, direttore musicale Ludovic Morlot, maestro del coro Martino Faggiani. Con Sally Matthews, Charles Workman, Jeanne-Michèle Charbonnet, Nicky Spence, Carole Wilson, Ivan Ludlow, Alexander Vassiliev, Mireille Capelle, Hendrickje Van Kerkhove, Chloé Briot. Prod. Théâtre royal de la Monnaie, BRUXELLES - Teatro Bol'shoj, MOSCA - Teatro Comunale, BOLOGNA.

FEUERSNOT, di Richard Strauss. Regia di Emma Dante. Scene di Carmine Maringola. Costumi di Vanessa Sannino. Luci di Cristian Zucaro. Movimenti di Sandro Maria Campagna. Orchestra e coro del Teatro Massimo, direzione musicale di Gabriele Ferro, maestro del coro Piero Monti. Con Dietrich Henschel, Nicola Beller Carbone, Michail Ryssov, Alex Wawiloff, Rubén Amoretti, Christine Knorren, Chiara Fracasso, Anna Maria Sarra, Nicolò Ceriani, Paolo Battaglia, Paolo Orecchia, Cristiano Olivieri, Irina Pererva, Francesco Parrino, Valentina Vitti. Prod. Teatro Massimo, PALERMO.

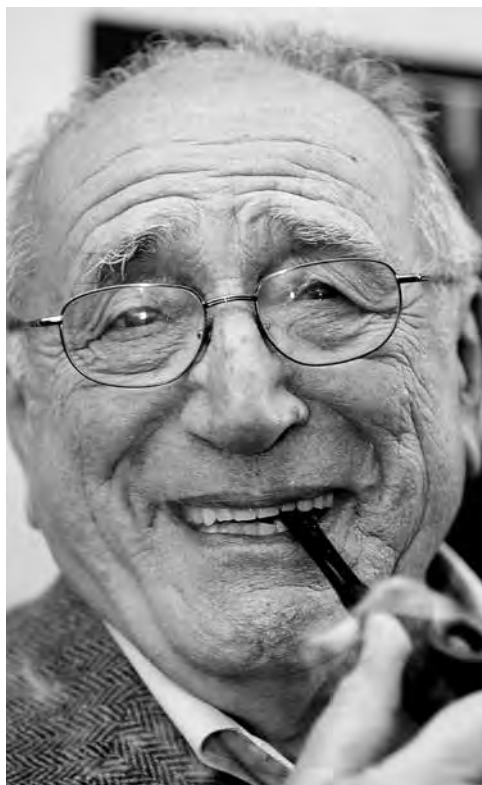
LA PIETRA DEL PARAGONE, di Gioachino Rossini. Regia, scene e video di Giorgio Barberio Corsetti e Pierrick Sorin. Costumi di Cristian Taraborrelli. Luci di Gianluca Cappelletti. Chœurs de l'Armée française, Ensemble Matheus, direzione musicale di Jean-Christophe Spinosi, maestro del coro Aurore Tillac. Con Simon Lim, Teresa Iervolino, Krystian Adam, Bruno Taddia, Davide Luciano, Raquel Camarinha, Mariangela Sicilia, Biagio Pizzuti, Julien Lambert. Prod. Théâtre du Châtelet, PARIGI - Teatro Regio, PARMA.

In apertura, *Feuersnot*, di Richard Strauss, regia di Emma Dante (foto: Studio Camera); in questa pagina, *La pietra del paragone*, di Gioachino Rossini, regia di Giorgio Barberio Corsetti e Pierrick Sorin (foto: Marie-Noëlle Robert).



Addio ad Arnoldo Foà burbero gentiluomo dalla voce d'oro

di Domenico Rigotti



Foà ovvero “la voce d'oro” del nostro teatro, e non solo del teatro. Una voce bellissima (re dei doppiatori) ricca di risonanze magnetiche. Voce che lo rese, fra l'altro, dopo il ruolo di *speaker* alla radio, uno dei primi divi dei 45 giri di prosa. Mitico il suo Lorca. Questa etichetta, “la voce”, se la portò dietro per tutta la sua lunga, anzi lunghissima e straordinaria carriera il poliedrico Arnoldo Foà, classe 1916, decano del nostro teatro.

Quasi impossibile sintetizzare il suo *curriculum* tante erano state le prove artistiche perché, oltre che attore teatrale, aveva prestato il suo volto al cinema, aveva a lungo lavorato alla radio e in televisione, era stato regista, nonché drammaturgo. Di origine ebraica, dopo le prime esperienze con il teatro universitario, il ferreo Foà s'iscrive al Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, dal quale verrà espulso nel 1938 a causa delle leggi razziali. Continua però a lavorare, in quel periodo, come doppiatore utilizzando un nome d'arte, anche a teatro come quando recitò nel *Giulio Cesare* di Shakespeare a Verona diretto da Giovacchino Forzano e alla “prima” gli fu persino impedito

di uscire a prendere l'applauso. Nell'immediato dopoguerra inizia la sua ascesa nel mondo del teatro con lavori come *Delitto e castigo* e *La luna è tramontata*. Forte delle esperienze fatte con gli attori più importanti di quel periodo, da Luigi Cimara a Sarah Ferrati, viene scritturato al Piccolo di Milano per un ruolo significativo ancora nel *Giulio Cesare*. Sono i primi anni '50, ed è ormai Arnoldo Foà – carattere difficile o se vogliamo un tipo non facile, dai rapporti problematici – un attore affermato, che intraprende anche l'avventura cinematografica interpretando, tra i tanti, *Altri tempi* di Zampa, *Il processo* di Orson Welles, *Il sorriso del grande tentatore* di Damiani. Ma la sua attività teatrale non si ferma e, mentre lavora diviso tra Visconti e Squarzina, mette anche in scena una commedia da lui stesso scritta dal titolo *Signori, buonasera*, che ottiene buon successo. In seguito torna a lavorare con il Piccolo Teatro nella stagione '64-'65, dopodiché fonda una sua prima compagnia con la quale interpreterà fra l'altro Pirandello, Victor Hugo (*Ruy Blas*), Cechov (*Zio Vania*). È la televisione però che gli dà la notorietà e gli sceneggiati che lo impongono al pubblico. Con disinvoltura – di mezzo registi come Anton Giulio Maiano o Sandro Bolchi e personaggi ora amati ora odiati – passa da *Piccole donne* a *Cime tempestose*, da *Bel ami* a *L'isola del tesoro*, da *Gian Burrasca* a *La freccia nera*. Nel corso degli anni il suo percorso teatrale si arricchisce di sempre nuovi elementi, si orienta sempre più sulla drammaturgia e approfondisce le sue competenze e qualità di regista. Ormai anziano, più volte aveva annunciato di lasciare le scene, cosa che però non avvenne mai anche perché il teatro rimase sempre il suo vero amore e la sua prima casa. Come si rileva leggendo quel suo libro di memorie che volle intitolare *Autobiografia di un artista burbero* (Sellerio), in cui racconta la sua vita dai tratti romanzeschi. Nelle interviste era solito dire: «sono un moribondo che non muore mai». Lo prova il fatto che, fino a qualche stagione fa, era ancora sulla scena con *Sul lago dorato*, ultima sua discesa in campo dopo il memorabile *Novecento* di Baricco, dove continuava a dar prova di come la sua “voce” non conoscesse rivali, così come quella sua ironia che covava sotto il volto da burbero. Burbero gentiluomo. ★

Philip Seymour Hoffman *death of a soulman*

Di Loman secondo Hoffman abbiamo avuto quello, indimenticabile, di Dustin, il Laureato in Recitazione. Ma il Willy di PSH è andato più in là. Troppo in là: è andato oltre. Fino all'aldilà. Portandosi dietro il suo straordinario interprete. Ha opportunamente commentato *The Guardian*, in un articolo del 6 febbraio 2014 a firma Russel Brand, che la triste fine di Hoffman è da ascrivere alla legislazione persecutoria nei confronti delle vittime della tossicodipendenza. Una vittima dell'ipocrisia proibizionista. L'ago killer, impugnato “a sangue freddo” dall'attore precocemente invecchiato nell'aspetto che fu Truman Capote, è il fucile da caccia di Ernest Hemingway sopraffatto da se stesso. Hoffman fondò nel 1992 il Labyrinth Theatre, addentrandosi nel periglioso dedalo nello stesso tempo come Teseo e come Minotauro, “mostruosa bestia da palcoscenico”: noi attori siamo chiamati a essere *toreadores* e tori miura nella stessa corridoia. Nella piccola sala del West Village di New York, Seymour diresse drammi e commedie e divenne grande. Poi fu Iago in un *Othello* firmato da Peter Sellars. Il resto è storia e non serve che ve la riepiloghi qui ora. Al cinema, l'avete visto tutti e quel che non aveste visto lo potete sempre vedere e recuperare. Il teatro s'è involato con lui. Mi piace giusto ricordare il Tony Award che Hoffman ricevette nel 2000. Mi piace poi ricordarlo per un ruolo che non potrà più sostenere: quello di un altro poeta come lui infelicamente felice a cui somiglia “come un ragazzo grasso sotto un acquazzone”. È Dylan Thomas, del quale ricorre il centenario: anche il gallese (nato a Swansea nel 1914) prese commiato dalla Terra a NYC e fu il naufragio alcolico dell'autore del più bel radiodramma della storia del radiodramma (*Under the Milk Wood*). Il testimone di Thomas è stato raccolto da Bob Allen Zimmerman Dylan. Quello di PSH lo raccolga chi sappia reinterpretare il suo Loman, il Willy Shakespeare del fallimento struggente. E non ci sono abbastanza lacrime per piangerlo. Ma è ferma la volontà di non compiangerlo. Niente lacrime di coccodrillo nel suo coccodrillo. Finita è la partita per Philip Seymour Hoffman, con un calcio al mondo. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Gli alberi di Claudio Abbado, il giardino della musica del '900

Una marea silenziosa di ottomila persone ha invaso piazza Scala a Milano, il 27 gennaio scorso, per salutare Claudio Abbado, scomparso una settimana prima. Dalle porte del Teatro, simbolicamente vuoto, le note della *Marcia funebre* dalla *Terza Sinfonia* di Beethoven hanno accompagnato l'estremo omaggio all'ottantenne direttore d'orchestra, artista e intellettuale di spicco che ha segnato la storia della musica europea dal Dopoguerra in poi. Arduo, se non impossibile, è sintetizzare il lascito di un'attività imponente, a cominciare dai prestigiosi incarichi istituzionali, che lo hanno visto direttore musicale della Scala (1968-1986), della London Symphony Orchestra (1979-1987) e della Staatsoper di Vienna (1986-1991), direttore artistico dei Berliner Philharmoniker (1991-2002), fondatore della European Community Youth Orchestra (1978), poi confluita nella Chamber Orchestra of Europe (1981), della Gustav Mahler Jugendorchester (1986) e dell'Orchestra Mozart (2004). Figlio d'arte, milanese di nascita ma cittadino del mondo, Abbado è protagonista della ricostruzione culturale di Milano alla fine degli anni Sessanta, quando Paolo Grassi diventa sovrintendente della Scala e avvia il sodalizio con Giorgio Strehler, regista di spettacoli memorabili, da *Simon Boccanegra* (1971) a *Lohengrin* (1981), passando per *L'amore delle tre melarance* (1974) e *Macbeth* (1975). Ma è impossibile dimenticare la trilogia rossiniana firmata con Jean-Pierre Ponnelle (*Il barbiere di Siviglia*, 1969, *La Cenerentola* e *L'Italiana in Algeri*, 1973), realizzata a latere del cantiere dell'edizione critica delle opere del Pesarese, fino alla riscoperta del *Viaggio a Reims* (1984) al Rossini Opera Festival, con un cast stellare guidato da Luca Ronconi. Alfieri della musica contemporanea, in una battaglia condotta al fianco dell'amico Luigi Nono (*Al gran sole carico d'amore*, 1975, per la regia di Jurij Ljubimov), collabora con registi del calibro di Antoine Vitez e Andrej Tarkovskij, Harry Kupfer e Peter Brook, Ermanno Olmi e Mario Martone; ma soprattutto apre le porte dei teatri a studenti e lavoratori, rivoluzionando la fruizione degli spettacoli musicali. Per questo, ol-

tre alla sua instancabile attività di musicista, andrà ricordato che, nominato senatore a vita il 30 agosto del 2013, aveva devoluto il suo stipendio alle attività dell'Orchestra Mozart; e che pochi anni prima, nel 2009, per il suo ritorno alla Scala aveva chiesto come *cachet* la messa a dimora di novantamila alberi: un rigoglioso giardino della musica, l'unico possibile per chi ha sempre creduto in un mondo migliore. *Giuseppe Montemagno*

Giorgio Sebastiano Brizio l'ultimo dandy della critica

Il borsalino e l'impermeabile chiaro, il sigaro in bocca e un giornale o un libro sotto braccio: era inconfondibile la *silhouette* di Giorgio Sebastiano Brizio e, già da lontano, al suo avvicinarsi, ti metteva di buonumore. Eri certa che avresti scambiato qualche battuta irriverente e poi ti saresti immersa in una vivace discussione sugli ultimi spettacoli visti. Discutere con Giorgio offriva sempre stimoli positivi: la sua lucidità e la sua onestà di pensiero erano rare ed esemplari. Per Giorgio Brizio il teatro – e l'arte contemporanea – era una vera passione, uno dei tanti piaceri della vita, a nessuno dei quali, d'altronde, ha mai voluto rinunciare. Una passione che lo conduceva a girare l'Italia dei festival e a esplorare anche forme nuove e avanguardiste, approcciate con curiosità e interesse reali. Un investigatore delle molteplici facce del teatro contemporaneo, pronto a lasciarsi stupire e incantare ma anche severo quando uno spettacolo gli pareva compiaciuto o "vecchio". Giorgio Brizio era sì torinese ma non amava affatto il proverbiale *understatement* cittadino ed esprimeva giudizi chiari e circostanziati, mai equivocabili. Una sincerità – e una profonda etica professionale – che gli hanno guadagnato la stima e il profondo affetto non solo di tutto il teatro torinese ma anche di quello nazionale. Per molti anni corrispondente per la rubrica spettacoli dell'*Avanti!* e collaboratore di *Rivista dell'Arte*, *D'Ars*, *Over*, *Photocultura* e il *Terz'Occhio*, Giorgio Sebastiano Brizio seppe conquistarsi un'ammirevole statura di critico, certo affabile ma diretto e franco. Ci mancheranno i suoi giudizi – sferzanti o entusiasti ma sempre veri – e il suo sorriso sornione ma limpidissimo. *Laura Bevione*



testi

I VICINI

di Fausto Paravidino

Premio Hystrio alla Drammaturgia 2013



Personaggi:

LUI

GRETA, la sua compagna

CHIARA, la nuova vicina

MARITO, il marito di Chiara

LA VECCHIA, la vecchia vicina

La commedia si svolge ai giorni nostri, in un appartamento di una città europea.

Il segno “/” indica un accavallamento di battute, il segno “-” indica un’interruzione.

1.

Un appartamento. Rumori provenienti dal pianerottolo. Entra Lui dall’interno. Si ferma in ascolto dei rumori. Va a guardare dallo spioncino della porta. I rumori cessano. Lui si allontana dallo spioncino.

2.

Un rumore proveniente dall’esterno. Lui tende le orecchie. La chiave nella porta di casa. Lui si rilassa. La porta si apre, entra Greta.

LUI - Ho visto i vicini.

GRETA - Come sono?

LUI - Non lo so, li ho solo visti.

GRETA - Non ci hai parlato?

LUI - No, no.

Pausa.

GRETA - Di cosa hai paura?

Lui ci pensa.

3.

Lui e Greta stanno facendo colazione.

LUI - Hai sognato questa notte?

GRETA - Non mi ricordo. Sì. Sì. Ho sognato.

LUI - Cosa?

GRETA - Non lo so.

LUI - Bello o brutto?

GRETA - Credo brutto.

LUI - Non ti ho sentita per niente.

Lei pensa.

GRETA - Adesso credo brutto. Ma non un incubo.

LUI - Ah, ecco. Ma brutto perché era bello ma purtroppo era un sogno?

GRETA - No, no, brutto lì per lì ma non me lo ricordo... mi...mi... mi riferisco alla sensazione che ho adesso.

LUI - Brutta?

GRETA - Di chi viene da una brutta sensazione. Tu?

LUI - No, no. Io no.

GRETA - Niente sogni? Né belli né brutti?

LUI - No. Poi io... io non credo nei sogni belli. Solo in quelli brutti.

GRETA - Non è vero.

LUI - Sì, gli incubi sono incubi e quelli belli sono solo sogni, allora in ogni caso...

La Locandina

I VICINI, di Fausto Paravidino. Regia di Fausto Paravidino. Scene di Laura Benzi. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Lorenzo Carlucci. Con Iris Fusetti, Davide Lorino, Fausto Paravidino, Sara Putignano, Monica Samassa. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Lo spettacolo debutterà a Bolzano l'8 maggio 2014, dove sarà in scena presso il Teatro Comunale (Teatro Studio) fino al 25 maggio. Sarà in tournée, durante la prossima stagione, nei principali teatri italiani (fra gli altri il Teatro Eliseo di Roma e l'Elfo Puccini di Milano).

GRETA - Quando ti svegli di buon umore è perché hai fatto un bel sogno, anche se non te lo ricordi.

LUI - E allora a cosa serve?

GRETA - A svegliarti di buon umore. Mia nonna. Ho sognato mia nonna.

LUI - Ma va là.

GRETA - Sì, adesso sono sicura, era mia nonna.

LUI - E cosa faceva?

GRETA - Mi guardava, io ero in mutande.

LUI - Era un sogno o un fantasma?

GRETA - Un sogno, un sogno, non ero in camera, ero lì fuori, sul pianerottolo. Ero in mutande sul pianerottolo e la nonna mi guardava.

LUI - Era la vecchia.

GRETA - Che vecchia? Era mia nonna.

LUI - La vecchia. La vicina, quella che è morta.

GRETA - Dici?

LUI - È per via dei vicini. Hai sognato quella che c'era prima.

GRETA - Non lo so. *(Pausa)* Secondo me era mia nonna.

LUI - Brutto?

GRETA - No, ero contenta di vedere mia nonna.

LUI - Prima mi hai detto brutto.

GRETA - È vero. Strano.

LUI - Sicuro che non era la vecchia?

GRETA - A me sembrava la nonna.

LUI - Com'era vestita?

GRETA - Non... non mi ricordo, mi ricordo che io ero in mutande.

4.

La porta si apre molto silenziosamente. Entra Lui dal pianerottolo. Posi a terra una bottiglia di vino cercando di non fare rumore. Guarda sul pianerottolo. Chiude la porta molto lentamente senza staccare lo sguardo dal pianerottolo. Quando la porta è quasi chiusa la sbatte e va subito a guardare dallo spioncino. Entra Greta alle sue spalle. Da dentro.

GRETA - Bum!

Lui si spaventa.

LUI - Ma sei scema?

GRETA - Ci ho parlato, oggi.

LUI - Coi vicini?

GRETA - Sì con lei.

LUI - E com'è?

GRETA - Mi è sembrata normale.

LUI - Nessuno è normale.

GRETA - Ci ho solo parlato.

Pausa.

LUI - E cosa vi siete dette?

GRETA - Salve, salve, voi siete i nuovi vicini, noi siamo quelli di fronte, noi siamo i nuovi vicini, è bello qua, sì, è bello...

LUI - Vi date del tu o del lei?

GRETA - Del lei.

LUI - Del lei. E poi?

GRETA - E poi niente. È importante andare d'accordo, oggi si è tutti così chiusi, si ha paura di tutto, invece è importante riuscire a guardare gli altri come persone e non come minacce...

LUI - Fin là? Addirittura? Massimi sistemi?

GRETA - Sì, è meno intimo, è più facile. Le ho detto dello zucchero.

LUI - Cosa?

GRETA - Della vecchia.

LUI - Lo zucchero della vecchia?

GRETA - Me l'hai raccontato tu. Dello zucchero del caffè, che adesso lo prendi amaro.

LUI - Non me lo ricordo.

GRETA - Che tutti i negozi erano chiusi e tu ti sei fatto il caffè, e poi hai visto che lo zucchero era finito, allora non sapevi che fare, eri qui da poco...

LUI - Non me lo ricordo per niente.

GRETA - Ti sei fatto coraggio, sei uscito sul pianerottolo e hai suonato alla vecchia, una, due volte, e l'hai sentita camminare lentamente, arrivare alla porta e attendere. E lei ti guardava dallo spioncino e tu non vedevi lei ma lei vedeva te, e tu cercavi di avere una faccia rassicurante, volevi solo dello zucchero, ed è passato un sacco di tempo e tu non la sentivi camminare, che vuol dire che era dietro la porta a guardarti, e poi allora sei rientrato in casa.

LUI - Ho chiuso la porta e sono rimasto fermo, in ascolto.

GRETA - Te lo ricordi.

LUI - No, me lo immagino.

GRETA - Sei rimasto in ascolto e hai sentito la vecchia dare tanti giri di chiave. Che si chiudeva bene, perché aveva paura di te.

LUI - Aveva paura di tutti. Delle persone.

GRETA - E tu hai bevuto il caffè amaro. E adesso lo prendi sempre amaro. E hai paura delle persone.

LUI - Non è vero.

GRETA - E lei ha riso e ha detto che con loro sarà diverso. Che non ci faremo mai mancare lo zucchero.

LUI - Ormai lo prendo amaro.

GRETA - O il sale.

LUI - L'ha detto lei o lo dici tu? Del sale?

GRETA - Lo dico io.

LUI - Non ho paura delle persone.

GRETA - Ma ti amo lo stesso.

LUI - Ho preso il vino.

GRETA - E ci hai parlato con quelli del supermercato?

LUI - Non sono mica una comare, io.

GRETA - E io sì?

LUI - Ma ti amo lo stesso.

GRETA - Allora lo apriamo questo vino?

Lui va verso la porta dove ha posato la bottiglia. La prende, rimane un attimo in attesa davanti alla porta, fissandola. Lei lo guarda. Poi lui si muove e comincia ad aprire la bottiglia di vino. Versa due bicchieri.

LUI - La vecchia era proprio una stronza.

GRETA - Cin cin.

Toccano i bicchieri.

5.

Il suono del campanello. Lui entra dall'interno, va alla porta, guarda dallo spioncino, apre di colpo.

LUI - Buongiorno.

CHIARA - Buongiorno, scusi se la disturbo / sono

LUI - Nessun disturbo, i nuovi vicini, certo. Entri.

CHIARA - Era solo -

LUI - Si accomodi, si accomodi, prego -

CHIARA - Grazie, non vorrei disturbare.

LUI - Al contrario! Al contrario! / Che piacere, finalmente!

CHIARA - Ho conosciuto sua moglie.

LUI - Mi ha parlato tantissimo di lei -

CHIARA - Sì?

LUI - Non siamo sposati.

CHIARA - Davvero?

LUI - Non è ancora obbligatorio, grazie a Dio.

CHIARA - Le ha parlato / tantissimo di me?

LUI - Crede in Dio?

CHIARA - C'è poco da dire - se credo in Dio?

LUI - Non vorrei avere fatto una gaffe, sa, è un argomento delicato anche lui. Non nominarlo invano, io non ci faccio caso, nomino un sacco di cose invano, ma se uno ci crede / può dare fastidio.

CHIARA - Lei non ci crede.

LUI - Diciamo che non ho elementi a sufficienza né per crederci né per non crederci ma una cosa proprio non la posso e non la voglio credere. Che se fosse, se esistesse, un essere perfetto, perché ci dicono che sia perfetto, no?

CHIARA - Dicono.

LUI - Malgrado Auschwitz, malgrado Hiroshima. Oddio. Ecco di nuovo invano, mi sto esponendo a brutte figure terribili a buttarmi così su Auschwitz, Hiroshima, magari voi siete Ebrei...

CHIARA - O giapponesi.

LUI - O giapponesi, certo. Però, a guardarla così, giapponese non si direbbe. Riconoscere un Ebreo è più difficile, bisognerebbe controllare il prepuzio, ma nel suo caso...

Lei ride.

LUI - Grazie, è molto carina a ridere.

CHIARA - Grazie.

LUI - Di che?

CHIARA - Anche mio marito mi dice sempre che mi trova carina quando rido.

LUI - No, no, io no! Non mi permetterei mai, non dicevo che è carina. Dicevo carina nel senso di gentile. Di gentile.

CHIARA - Ah.

LUI - Dunque lei invece è sposata. Lei e suo marito, intendo, siete sposati?

CHIARA - Io e mio marito, sì, siamo sposati. E voi grazie a Dio no.

LUI - Perché grazie a Dio? No, io amo moltissimo -

CHIARA - Lo ha detto lei -

LUI - Io?

CHIARA - Prima.

LUI - No, no, no! Vede come è facile non capirsi? Con tutta la buona volontà. Dicevo che grazie a Dio non è obbligatorio, ecco.

CHIARA - E poi voleva dire qualcosa su Dio ma non ha finito.

LUI - Le interessa veramente?

CHIARA - Non lo so.
 LUI - Allora niente.
 CHIARA - No, no, mi dica.
 LUI - Di Dio?
 CHIARA - È quello che stava dicendo, no?
 LUI - Sì. Certo. (*Adesso si accorge di essere in imbarazzo e cerca di calmarsi*). Dicevo che se è perfetto malgrado tutto non posso credere che sia così permaloso. Che mi risulta sia un difetto, no?
 CHIARA - Lei è permaloso?
 LUI - Sì. Ma non sono Dio. Non sono perfetto e sono permaloso e vizioso e però con tutti i miei vizi e difetti non pretendo di essere adorato, che non si nomini il mio nome invano e non fulminerei mai chi lo facesse, ecco.
 CHIARA - E Dio lo fa?
 LUI - Di fulminare?
 CHIARA - Sì.
 LUI - Così dicono.
 CHIARA - E lei ci crede?
 LUI - In effetti non ci sono riscontri oggettivi della vendetta di Dio. Potrebbe anche non essere permaloso... ma questo ribalterebbe tutta la teologia, che in effetti è basata sul suo cattivo carattere...
 CHIARA - E lei è vizioso, dunque.
 LUI - Sì, credo di sì.
 CHIARA - E quali sono i suoi vizi?
 LUI - Scusi non volevo essere così invadente.
 CHIARA - Veramente sono io che sono entrata in casa vostra...
 LUI - Giusto, aveva bisogno di qualcosa? Sale, zucchero? Greta le ha raccontato tutta una storia sullo zucchero, so...
 CHIARA - Che storia?
 LUI - Sulla vicina precedente, che non voleva darmi lo zucchero...
 CHIARA - Davvero? È incredibile come la gente sia diffidente a volte...
 LUI - Sì, davvero incredibile... ma non glie l'ha detto?
 CHIARA - Non mi sembra, ma potrei anche averlo scordato.
 LUI - Posso offrirle qualcosa?
 CHIARA - Non vorrei -
 LUI - Un caffè, un bicchiere di vino...
 CHIARA - Magari un bicchiere d'acqua.

Si mettono a bere due bei bicchieri d'acqua.

LUI - Niente zucchero?
 CHIARA - Nell'acqua?
 LUI - No, dico, io l'ho uccisa di parole, ma lei aveva bisogno di qualcosa...
 CHIARA - No, Greta... Greta?
 LUI - Sì, Greta.
 CHIARA - Mi ha domandato se passavo a fare un saluto, a prendere una cosa -
 LUI - Non c'è.
 CHIARA - Eh, vedo. Torna?
 LUI - È strano che le abbia detto di passare... ma oggi?
 CHIARA - Non c'è?
 LUI - È al lavoro, non so se - le ha detto di passare oggi?
 CHIARA - Non so. Non mi ricordo, direi di sì. Di passare. Di passare che magari prendevamo una cosa. Ma non posso giurare che abbia detto oggi. Io certo ho capito oggi, se no certo non mi sarei mai presentata qui così.
 LUI - Nessun problema.
 CHIARA - Lei è molto gentile, ma da parte mia è comunque molto imbarazzante. È chiaro che se io non fossi stata sicura che lei

aveva detto oggi, se io non fossi stata sicura che oggi Greta era qui e mi aspettava - È chiaro che mai sarei entrata così in casa sua. A mettermi in imbarazzo. A costringerla di sforzarsi di essere gentile...

LUI - Nessuno sforzo. Davvero...
 CHIARA - Mi sento così stupida.
 LUI - No. Non deve.
 CHIARA - Ma pensa che sia opportuno aspettarla o - o no?
 LUI - Come vuole lei.
 CHIARA - No, lei. Lei magari avrà delle cose da fare...
 LUI - Non importa. Se Greta le ha detto, ma sono io che non vorrei trattenerla...
 CHIARA - Allora vado.
 LUI - Come vuole. Se vuole aspettare dieci minuti -
 CHIARA - Quando pensa che tornerà?
 LUI - Eh, non lo so, normalmente non dovrebbe tornare, ma se le ha detto lei di -
 CHIARA - Potrebbe esserselo dimenticato o averlo detto senza pensare...
 LUI - Potrebbe benissimo. Sa com'è Greta.
 CHIARA - Sì.
 LUI - Sì? (*Pausa*). E suo marito?
 CHIARA - È silenzioso.
 LUI - Silenzioso?
 CHIARA - In questo periodo.
 LUI - Vi compensate.
 CHIARA - Parlo troppo?
 LUI - È molto espansiva.
 CHIARA - Ed è una cosa buona?
 LUI - Buonissima.

Pausa. Silenzio.

CHIARA - Adesso vado.

Pausa.

6.

Lui e Greta.

LUI - Hai fatto molto tardi oggi.
 GRETA - Ti sono mancata?
 LUI - Mi manchi sempre quando non ci sei.
 GRETA - E quando ci sono?
 LUI - A volte.
 GRETA - Adesso ti manco?
 LUI - È stata qui la vicina oggi.
 GRETA - La vecchia?

Pausa.

LUI - (*Molto turbato*) La nuova vicina.
 GRETA - Sì, certo.
 LUI - Perché hai detto la vecchia?
 GRETA - Per sbaglio.
 LUI - Sì, certo, per sbaglio. Ma perché?
 GRETA - Non lo so. C'è sempre un motivo quando uno si sbaglia?
 LUI - Nella maggior parte dei casi sì.

Pausa.

GRETA - Hai detto la vicina e lì per lì mi è venuta in mente la vecchia perché è sempre stata la nostra vicina, ecco.

LUI - Non lo è più da anni.

GRETA - Ma la parola “vicina” è ancora viva e – e parla ancora di lei. Allora lì per lì – ecco tutto.

LUI - Sì, ma io ho detto proprio «è stata qui la vicina».

GRETA - Eh, appunto, anche l'altro giorno è stata qui.

LUI - La nuova vicina...

GRETA - La vecchia. Quando l'ho sognata, per me è come se fosse stata qui...

LUI - Mi avevi detto sul pianerottolo.

GRETA - Ti avevo detto sul pianerottolo?

LUI - Sì. E tu eri in mutande.

GRETA - Sei sicuro che ti ho detto sul pianerottolo?

LUI - Sicurissimo.

GRETA - Io me la ricordo qui.

LUI - Qui, qui?

GRETA - Sì. È qui, la vedo.

LUI - Adesso?

GRETA - La sento. (*Pausa*). Era qui. Non ero in mutande.

LUI - Allora era un'altra volta, perché l'altra notte...

GRETA - Era qui. Era qui. Ma io non c'ero.

LUI - Era sola?

GRETA - C'eri tu con lei. Eravate tu e lei. Tu e la vicina. Che beveva, beveva un bicchiere d'acqua.

LUI - La... la nuova vicina?

GRETA - La vecchia.

LUI - L'hai sognato...

GRETA - L'ho visto. Ma non mi ricordo quando. È stata qui la vicina?

LUI - La nuova vicina, sì, oggi, ti cercava...

GRETA - L'hai fatta entrare?

LUI - È molto socievole.

GRETA - Tutto il contrario di te.

LUI - No, al contrario, io mi sono sforzato molto... Ti cercava.

GRETA - Le hai detto che rientravo tardi?

LUI - Mi ha detto che le avevi detto tu di passare.

GRETA - Sì?

LUI - Mi ha stupito perché non c'eri, lei era sicura, credeva di essere sicura che tu le avessi detto di passare, però non c'eri e non mi avevi detto niente...

GRETA - Me ne sarò dimenticata.

LUI - Ma gliel'avevi detto?

GRETA - No.

LUI - Come no?

GRETA - No. Non credo. Forse glie l'avrò detto in generale, vediamoci, passa a trovarci qualche volta...

LUI - Vi date del tu?

GRETA - Non so. Voi?

LUI - Del lei. Sicuramente del lei.

GRETA - Ti piace?

LUI - Mi sembra una persona piacevole. Un po' strana, magari...

GRETA - Strana? Cos'ha di strano?

LUI - Non saprei, strana in generale. Sai, era sicura che tu le avessi detto di passare...

GRETA - Pensi che ci sia rimasta male?

LUI - Difficile a dirsi, ti ho detto che è strana... non sono riuscito a capire...

GRETA - Forse è meglio se passo da loro. Magari li invito a cena, una di queste sere, o a bere qualcosa dopo cena...

LUI - Non hai paura che possiamo sembrare troppo invadenti?

GRETA - Tu hai paura?

LUI - No, no, io no...

GRETA - E allora vado.

LUI - E io? Rimango qui?

GRETA - Vuoi venire anche tu?

LUI - No.

GRETA - Allora rimani qui. Ma torno subito.

LUI - Sì, sì.

Lei lo bacia ed esce. Lui rimane lì. Attende. Attende. Buio.

7.

Luce. Il suono del campanello lo sveglia. Lui guarda l'ora. Lentamente si alza e va ad aprire. È la vicina.

LUI - Buonasera.

CHIARA - Buonasera. Non è che avete per caso del sale? Noi siamo rimasti senza.

LUI - È Greta che ti ha mandato a chiedermi il sale?

CHIARA - Sì, di là siamo rimasti senza. Posso?

LUI - Certo.

Si baciano. Buio.

8.

Luce. Entra Greta.

LUI - Ma che ora è?

GRETA - Saranno le dieci.

LUI - Sei stata via un'eternità... ti aspettavo.

GRETA - Perché non sei venuto?

LUI - Credevo che tornassi.

GRETA - Sono tornata. / Hai mangiato?

LUI - Sei stata dai vicini?

GRETA - Eh sì. Te l'ho detto. Dove vuoi che sia stata? E tu?

LUI - Io... io sono stato qua, ti aspettavo. Cosa avete fatto?

GRETA - Siamo stati un po' a chiacchierare. Abbiamo bevuto due bicchieri, poi abbiamo stuzzicato qualcosa. È stata una serata molto piacevole. Perché non sei venuto?

LUI - Perché ti aspettavo... ma perché non mi hai chiamato?

GRETA - Non lo so. Pensavo che se volevi unirti a noi lo sapevi che eravamo là e che se no, se preferivi stare da solo stavi da solo – Chiara mi ha chiesto di te. Le ho detto che eri qui e mi sembra che sia venuta a bussarti, non l'hai sentita?

LUI - Cosa vuol dire mi sembra?

GRETA - Forse era più un pensiero... È venuta?

LUI - No.

GRETA - Ma tu cosa hai fatto?

LUI - Credo di aver dormito.

GRETA - Cosa vuol dire “credo”?

LUI - Che potrei essermi assopito ma non ne sono sicuro. Pensi che vogliano farci del male?

GRETA - I vicini? Non ne hanno per niente l'aria. Li ho invitati a bere una cosa da noi dopo.

LUI - Dopo cosa?

GRETA - Dopo. Quando vogliono. Questa sera.

LUI - Verranno?

GRETA - Hanno detto di sì.

LUI - Tutti e due?

GRETA - Sì, così conosci anche il compagno di Chiara. È molto socievole.

LUI - Suo marito?

GRETA - Non so se sono sposati.

LUI - Sono sposati. È socievole?

GRETA - Molto.

LUI - Benissimo! Benissimo! Allora li aspettiamo. Quando arriveranno?

GRETA - Dopo. Credo il tempo di prepararsi.

LUI - Devono prepararsi per attraversare il pianerottolo?

GRETA - Be', sì, non credo che vogliano uscire così.

LUI - Così come?

GRETA - Così... così come stanno in casa. Cioè... non vestiti.

LUI - Scusa ma, erano nudi?

GRETA - No, ma che nudi... non vestiti, non vestiti da uscire.

LUI - Sei stata due ore a bere vino con della gente mezza nuda?

GRETA - È stata una serata molto piacevole.

LUI - Non riesco ad immaginarmelo. E lui è socievole?

GRETA - Sì. Molto socievole.

LUI - Un chiacchierone? Racconta barzellette?

GRETA - No, non parla molto...

LUI - E in che modo è socievole, scusa? Balla? Fa il mimo mezzo nudo?

GRETA - Ma cos'hai?

LUI - Cos'ho? Cos'ho? Ho una compagna che invita una specie di nuova amica in casa e non si fa trovare, poi dice che va un attimo a scusarsi e torna dopo due ore dopo essere stata con una coppia di mezzi sconosciuti che non parlano ma sono socievoli.

GRETA - Sei geloso dei vicini? Sei geloso per il fatto che io cerco di essere socievole coi nuovi vicini?

LUI - Eccola lì. Anche lei socievole. In cosa consiste questa socievolezza? Ha a che fare con il fatto che erano mezzi nudi?

GRETA - Senti...

LUI - Sì o no?

GRETA - Sì o no cosa? Non vorrai mica che ti risponda davvero?

LUI - Perché non mi dici più le cose?

GRETA - Ma quali cose? Quali cose?

Pausa. Lui raccoglie tutte le sue energie per fare delle domande precise.

LUI - In che modo, lui, è socievole.

GRETA - Non lo so... è una sensazione... non saprei dire in maniera precisa...

LUI - Lo vedi che sei reticente? Che non me lo vuoi dire?

GRETA - In che modo sua moglie è strana? Tu mi hai detto che è strana. In che modo? Io te l'ho chiesto.

LUI - Va bene. Va bene.

Pausa.

LUI - Com'erano vestiti?

GRETA - Vuoi davvero sapere com'erano vestiti?

LUI - Sì.

GRETA - Precisamente? Nel dettaglio?

LUI - Sì.

GRETA - Tu ti ricordi lei com'era vestita quando l'hai vista?

LUI - No.

GRETA - No?

LUI - No.

GRETA - E lo sai perché?

LUI - No.

GRETA - Perché non te n'è mai fregato niente di come si veste la gente. Per questo non ci hai mai fatto caso. E adesso vuoi sapere precisamente com'erano vestiti i nostri vicini questa sera. Perché non sei venuto anche tu con me se sei di colpo così interessato all'abbigliamento del condominio?

LUI - Lo sai benissimo perché ti ho fatto questa domanda.

GRETA - Perché pensi sinceramente che abbiamo fatto una cosa a tre mentre tu non c'eri? Che io ti abbia detto torno subito e mi sia fatta ubriacare da due pervertiti mentre tu sonnecchiavi nell'appartamento di fronte? E poi sono tornata come se niente fosse. Pensi questo?

LUI - No.

GRETA - E allora di cos'è che non ti fidi? Perché di colpo non ti fidi più di me?

LUI - Perché non ti capisco.

GRETA - Cosa non capisci?

LUI - Non lo so! Non lo so! Non lo so! Odio i vicini! Mi stanno portando via te!

GRETA - Ma sei matto!

LUI - Non abbiamo mai litigato così!

GRETA - Stiamo litigando? A me non sembra che stiamo litigando, mi sembra che tu stia impazzendo e io ti sto osservando, anche un po' sgomenta, se devo dirla tutta.

LUI - Pensi che stia impazzendo?

GRETA - Penso che tu stia dicendo delle cose senza senso!

LUI - E io lo penso di te! Vedi!? Le hai detto dello zucchero?

GRETA - Della vecchia?

LUI - Le hai raccontato la storia della vecchia e dello zucchero? Sì o no?

GRETA - Sì, mi sembra di sì.

LUI - È sì o no? Ti prego. Concentrati.

GRETA - Ti ho detto di sì?

LUI - Mi avevi detto di sì.

GRETA - Allora sì. Non ho nessuna ragione di mentirti.

LUI - Non hai nessuna ragione di mentirmi?

GRETA - No.

LUI - Allora sì?

GRETA - Se ti ho detto di sì è sì.

LUI - Benissimo. Lei mi ha detto di no.

GRETA - Lei ti ha detto di no.

LUI - Precisamente. E allora?

GRETA - È così importante?

LUI - Sì. Diventa molto importante, davvero molto importante nel momento in cui tu pensi che io stia impazzendo, perché per non impazzire io ho bisogno di sapere cosa è vero e cosa è falso. Ma se tu non fai nessuna attenzione a cosa dici e cosa non dici, io come faccio...

GRETA - Va bene. Non penso che stia impazzendo, penso che da un pochino di tempo tu sia molto nervoso e che tu dia un peso eccessivo a delle cose che non sono così importanti.

LUI - Come la storia dello zucchero?

GRETA - Come la storia dello zucchero. Come l'abbigliamento dei nostri vicini...

LUI - Come il fatto che tu dici che devono venire e poi non vengano o viceversa. Non dovrebbero essere qui adesso? Quanto ci mettono a farsi abbastanza belli da attraversare quel pianerottolo?

GRETA - Forse ti hanno sentito urlare e hanno pensato che magari non è il caso. E forse in effetti non è il caso.

LUI - Invece è il caso. Credo proprio che sia il caso di sederci tutti quanti intorno a un bel bicchiere e cercare di capire tutti insieme cosa è vero e cosa è falso. E se ti hanno detto che venivano credo che sia bene che vengano, e se non vengono credo che sia bene sollecitarli perché vengano. Questo al fine di evitare malintesi, o scortesie, o... cose così.

GRETA - Vuoi che vada a sollecitarli?

Pausa.

GRETA - Io ti amo. Io voglio che tu sia felice. Ma voglio anche riuscire ad esserlo io. Non costringermi ad occuparmi di te più di quanto è normale per una persona occuparsi di una persona. La mia felicità dipende anche dalla tua. Ma non puoi ricattarmi per questo. Anche la tua felicità deve dipendere anche dalla mia. Io non posso essere la schiava del tuo umore.

LUI - La schiava?

GRETA - Devi fare uno sforzo.

LUI - Uno sforzo di cosa?

GRETA - Uno sforzo per essere normale. Uno sforzo per permettere al tuo cervello di occuparsi anche di me... e non solo di... di...

LUI - Di che?

GRETA - Della tua paura. Io non lo so - non lo so di cosa hai paura - io ti voglio aiutare - ma non come si aiuta un handicappato, come si aiuta uno che sia ama - io ti voglio aiutare a non avere paura, ma non ci riesco e mi - e mi - e mi sento sola, perché per aiutarti a non avere paura faccio finta che tutto sia normale, che il mondo sia normale, che sia più normale di com'è - troppo normale, ma non è normale, non è così normale come io recito che sia - e così... (*Ormai è disperata*) e così faccio un torto alla mia paura... alla mia ansia... e rischio di diventare pazza per non fare impazzire te... e in più non riesco a non fare impazzire te, e così tu non mi puoi aiutare... e non ci pensi neanche che anche io posso avere bisogno di aiuto...

Lui vorrebbe abbracciarla. Lei piange.

GRETA - Posso piangere?

LUI - Piangi.

GRETA - Tu ci sei?

Lui la abbraccia. Suonano alla porta.

GRETA - Eccoli.

LUI - Vado io.

Lui va ad aprire. Sono effettivamente i vicini.

LUI - Buona... buonasera...

CHIARA - Ciao, come stai?

LUI - Bene.

CHIARA - Ti presento mio marito.

LUI - Molto piacere... entrate.

GRETA - (*In lacrime*) Ciao.

MARITO - Non vorremmo disturbare.

LUI - Vi stavamo aspettando.

CHIARA - Che carini.

LUI - Be', avevate detto che venivate, no? Vero?

CHIARA - (*Esita*) Sì.

LUI - E allora vi stavamo aspettando, no? È normale, no?

CHIARA - Direi di sì.

LUI - No?

MARITO - Sì.

LUI - Ecco. Un whisky?

MARITO - No grazie.

LUI - No?

MARITO - No davvero, non beviamo alcolici.

Lui rimane interdetto.

CHIARA - (*A Greta*) Ma stai bene?

GRETA - Sì. Sì. Adesso sto bene. Sto meglio. Stavamo parlando e... ma accomodatevi...

MARITO - Grazie.

GRETA - Stiamo attraversando tutti e due un momento un po' difficile. Lui ha molto bisogno di me ma anch'io ho bisogno di lui e allora a volte, come vi dicevo è un po' difficile sintonizzarsi... chi deve occuparsi di chi... e tutte quelle storie lì, io ce la metto tutta, a volte mi sembra di non essere all'altezza... niente di eccezionale, per carità...

CHIARA - La paura.

GRETA - Sì, la paura... e insomma, può succedere che uno, che uno... crolli.

CHIARA - Vieni qui.

Greta si accoccola tra le braccia di Chiara che la carezza dolcemente.

CHIARA - Hai bisogno di riposare un po', sei molto forte, ma anche le donne molto forti hanno bisogno di riposare.

GRETA - Sì.

LUI - Io... scusate... io mi dispiace che ci siamo fatti trovare così...

MARITO - Non ha niente da dispiacersi. A volte da soli non ce la si fa. È normale.

LUI - Ah, certo. Questo è verissimo.

Ride. Poi silenzio.

LUI - Volete qualcosa? Un tè, magari...

CHIARA - No, grazie.

MARITO - No, davvero.

LUI - Io magari, invece, mi faccio un bicchiere. Scusate.

Si versa un bicchiere di whisky.

LUI - Accidenti, avete un'intimità... un'intimità notevole.

MARITO - Mia moglie ha il dono di stabilire subito una forte intimità.

LUI - Sì, vedo. Vedo.

MARITO - Con lei no?

LUI - Con me?

MARITO - Non è scattata?

LUI - Non so, non saprei dire... sì, diciamo che l'ho avvertita. Ecco.

MARITO - Vede?

GRETA - Adesso sto molto meglio. Potrei avere un whisky anche io?

LUI - Ma certo piccola!

Le offre un whisky.

GRETA - E tu stai meglio?

LUI - Sì. È tutto molto strano.

CHIARA - Cosa è strano?

LUI - Tutto... non so come dire...

MARITO - Lei è tranquillo in questo momento?

LUI - Sì, credo di sì. In realtà comincio ad essere anche un po' brillo, più tranquillo di così...

MARITO - È un modo di essere tranquilli anche quello. Allora cosa è strano?

LUI - Devo dirlo apertamente? Sì, certo, perché no? Se sono tranquillo... voi siete tranquilli, Greta è tranquilla, siamo tutti tranquilli... è strano... è strana l'influenza che avete su di noi.

MARITO - Sì?

LUI - Be', sì. Non dico che è brutto o sbagliato, anzi, al contrario. Siete così tranquilli... è una buona influenza... Greta si è sfogata... è strano come di colpo... e non per colpa vostra ma, nel bene e nel male siate diventati il centro della nostra vita, ecco. E questo fa paura – scusate – concedetemelo, ma fa paura...

MARITO - Perché?

LUI - Probabilmente è una paura stupida ma... è la paura di non poterne uscire, no? La paura di farvi entrare... non di Greta, mia, lo ammetto, la paura di farvi entrare nella nostra vita viene non da voi, da quello che siete, che potreste essere... viene dalla paura, dall'imbarazzo di trovarsi poi a dovervi fare uscire... è difficile aprire la porta... perché? Forse perché uno poi ha paura – eccola lì la paura – ha paura di non riuscire più a chiuderla, volesse chiuderla... che capisco che è stupido ma è – adesso c'è subito una grande confidenza.

MARITO - Sì.

CHIARA - Sì.

LUI - E questo è bellissimo. Allora in questo momento non c'è paura. C'è pace. Ma la cosa è... proprio perché c'è tutta questa confidenza non può essere che a uno venga l'imbarazzo... la paura dell'imbarazzo che se uno la vuole troncare o interrompere poi non può?

CHIARA - Perché non può?

LUI - Già, perché non può? Si può? Sì. Probabilmente sì. Posso aprirmi come sto facendo adesso con voi e poi recuperare la mia riservatezza? Posso non vedervi domani se non mi va di vedervi domani? Non sarebbe una mancanza di riguardo dopo uno scambio così profondo?

GRETA - Così profondo?

LUI - No, è chiaro che voi avete ragione e io torto...

CHIARA - No, no, non è un fatto di ragione o torto.

GRETA - Saresti da sculacciare.

Lui ride molto.

LUI - Hai ragione.

CHIARA - Pensi che dovresti essere sculacciato?

LUI - Lei lo pensa senz'altro... e io non posso darle torto.

MARITO - Togliti i pantaloni.

LUI - Volete sculacciarmi davvero?

CHIARA - Tu non pensi che dovresti essere sculacciato?

LUI - Greta?

GRETA - Sì. Io dico di sì.

CHIARA - Vieni qui.

AUTOPRESENTAZIONE

Paure reali e immaginarie, la malattia sociale dell'uomo contemporaneo

Lui sente dei rumori provenire dal pianerottolo. Cercando di non farsi sentire va a guardare dallo spioncino. I rumori cessano. Ritorna al suo posto. Quando Greta torna a casa glielo dice, mentre lei non c'era lui ha visto i vicini. Com'erano? Lui non sa dire, vedere non è capire, però ne ha paura. Perché?

E chi lo sa, se sapessimo esattamente di cosa abbiamo paura, probabilmente paura non ne avremmo. Lui ha paura dei vicini. Perché? Non lo sa. E Greta? Greta no. Greta non ha nessuna paura dei vicini. Anzi, non vede l'ora di farne la conoscenza, lei ha paura della vecchia. Che vecchia? La vecchia che vede di notte. La vicina. La vicina che c'era prima che arrivassero i nuovi vicini. La vicina che c'era prima di morire. È un sogno? No. È un fantasma? Se non è viva e non è un sogno si suppone che sia un fantasma. Lui, come la maggior parte delle persone che non li vedono non crede ai fantasmi, Greta, come la maggior parte delle persone che li vedono, sì, un po' ci crede. I vicini non sembrano affatto pericolosi. Una sera si incontrano persino, tutti e quattro. Quella sera succedono cose strane, però non spiacevoli, bene. Solo che la notte la vecchia ricompare. Lei ha sempre più paura, lui ne ha sempre meno, ormai lui va d'accordo coi vicini, si vedono di nuovo. I vicini sono molto cambiati. In peggio. Perché?

I Vicini è una pièce sulle nostre paure. Sulle nostre paure immaginarie, sulle nostre paure reali. Sulle nostre paure reali che sono le nostre paure immaginarie. È una pièce su noi stessi, sugli altri, su noi stessi e gli altri, sui vicini lontani, sulla guerra, su quello che è reale, su quello che è immaginato, su quello che è reale perché è immaginato. Un po' come certi fantasmi, un po' come certo teatro.

Fausto Paravidino



Lui si toglie i pantaloni, si sdraia sulle ginocchia di Chiara. Chiara lo sculaccia.

9.

È notte. Rumore di passi. I passi di Greta. Greta che accende una luce. Greta in mutande attraversa la scena per uscire dall'altra parte. Spegne la luce. Scena buia. Si sente Greta che fa la pipì. Si sente il rumore dello sciacquone. Greta che accende la luce. La vecchia è nella stanza. Greta e la vecchia si guardano.

10.

Lui e Greta stanno facendo colazione.

LUI - Mi dispiace tanto.

GRETA - Lo so.

Pausa.

LUI - Io non sapevo – non mi ero reso conto che anche tu – che tu stessi attraversando un momento – che...

GRETA - Sì.

Pausa.

LUI - Che non stessi – cercherò di essere più...

GRETA - Non c'è bisogno che ti scusi o che fai promesse, va bene così.

LUI - Sì?

Pausa.

LUI - Serata strana. Insomma, cosa ne pensi dei nostri nuovi vicini? Eh?

GRETA - Tu?

LUI - Straordinari.

GRETA - Bene.

Pausa.

LUI - Scusa ma... stai bene?

GRETA - Sì. Tu?

LUI - Io credo che oggi farò qualche impresa straordinaria.

GRETA - Tipo?

LUI - Potrei accontentarmi di un giro in bici, ma se ti viene in mente qualcosa, io oggi mi sento pronto. Tónico. Sì, direi tonico. Intanto sparecchio. Vuoi un altro caffè?

GRETA - No, grazie.

LUI - Niente caffè. Allora sparecchio e basta. Oplà. Tónico.

Prende i resti della colazione ed esce. Canta fuori scena. Rientra.

LUI - Vuoi che ti prepari qualcosa di particolare per pranzo?

GRETA - Particolare?

LUI - Ho voglia di coccolarti. Posso? Pesce?

GRETA - Ho visto la vecchia questa notte.

LUI - Scherzi a parte, pensi che sia un fantasma?

GRETA - Io non credo nei fantasmi.

LUI - No, certo, neanche io, ma sai, a volte la fede non basta.

Pausa.

GRETA - Non ho voglia di scherzare.

LUI - Vedo. Vedo benissimo. Hai il muso, e non so perché. E visto che io ho deciso di mettercela tutta mi domando: se ha il muso cosa faccio? Lo rispetto e mi isolo o provo a combattere? E così sto cercando di ignorare il fatto che hai il muso e di scherzare finché non ti dimentichi di averlo. Posso continuare?

GRETA - Io l'ho vista. Non era un sogno.

LUI - Ed eri in mutande anche questa volta?

GRETA - L'altra volta era un sogno, credo che fosse un sogno.

LUI - E questa volta sei sicura di no. Eri in mutande anche questa...

GRETA - Per forza che ero in mutande, stavo andando a pisciare.

LUI - Questa notte?

GRETA - Sì.

LUI - Non ti ho sentita per niente.

GRETA - Lo so, dormivi come un sasso.

LUI - Sì. Mi ci voleva proprio. E cosa vi siete dette?

GRETA - Ci siamo solo guardate.

LUI - Era più la nonna o più la vicina?

GRETA - Era la vecchia. Era lei.

LUI - Credi che fosse un fantasma?

GRETA - Una presenza.

LUI - E – questa presenza – era minacciosa...?

GRETA - C'era.

LUI - E cosa voleva?

GRETA - E cosa ne so?

LUI - I fantasmi si suppone che vogliano qualcosa, no? Se no se ne starebbero di là e basta.

GRETA - C'era e basta... pensava. E io sentivo il suo pensiero, ero in contatto con il suo pensiero, potevo sentirla.

LUI - E cosa sentivi?

GRETA - Te l'ho detto, il suo pensiero.

LUI - E a cosa pensava?

GRETA - Non lo so. Lo sentivo – era come se il suo pensiero fosse dentro il mio pensiero ma non ero in grado di decifrarlo...

Pausa.

LUI - Hai paura?

GRETA - Tu?

LUI - No.

GRETA - No?

LUI - No.

Pausa.

LUI - Tu?

GRETA - Sì.

LUI - Ecco.

Silenzio.

LUI - Pensi che io ti potrei aiutare?

GRETA - Sei molto caro. Farai un giro in bici oggi?

LUI - Posso fare anche un'altra cosa.

GRETA - Farai il pesce?

LUI - Se ti va.

GRETA - Fai il pesce.

Si alza e fa per uscire.

LUI - Dove vai?

Esce.

11.

Lui e il Marito.

LUI - Credo che abbiate un'influenza davvero positiva su di noi... su Greta. Io non è che voglio approfittarmi. Ci mancherebbe, ma mi sento libero con voi... ieri io mi sono liberato, oggi sto proprio bene, quasi euforico, che forse non è star bene, è una condizione nevrotica anche quella, però, tra le condizioni nevrotiche è tra le più piacevoli... sono preoccupato per Greta adesso. È esausta e

credo che sia stata colpa mia ed è come se adesso che io mi sento forte, pronto a contraccambiare, ad occuparmi di lei, del suo essere esausta... è come se lei non avesse fiducia, sento che non mi sente proprio mentre vorrei esserci. È sola... sì è abituata ad essere sola – per colpa mia, certo – e adesso che ci sono, che cerco di esserci tantissimo... è come se non ci fossi. Per lei. È stata così brava ad ascoltare la mia debolezza... e adesso rifiuta la mia forza. Le donne lo fanno, certo, l'orgoglio da infermiera è impossibile da levarglielo e lo rispetto, mi piace pure, però c'è anche quell'altra cosa che la compensa, no? Sai la principessa indifesa da salvare, da proteggere, la bella addormentata o come cazzo si chiama. È questo equilibrio che ci deve essere, se no è solo un ospedale, no? Le ho fatto il pesce. In crosta di sale. Vi va? Il pesce lo mangiate?

MARITO - Sì.

LUI - Tu mi dirai: ci state invitando a cena o ci state chiedendo aiuto con Greta? Ti rispondo sinceramente come mi sento di fare con voi. Vi sto chiedendo aiuto con Greta. Però in compenso c'è il pesce.

MARITO - Perché pensi che ti possiamo aiutare con tua moglie?

LUI - Perché avete un'influenza positiva. Non so perché. Perché quando ci siete voi viene da essere più sinceri. Non che tra di noi non lo siamo, ma sai, dopo tanti anni i sottintesi diventano una lingua così... forte che invece che capirsi meglio ci si capisce peggio... perché viene a mancare l'obiettività, sai, se ti dico tavolo tu vedi un tavolo, se dico tavolo a Greta lei vede quella volta che io e lei sul tavolo, se lei dice tavolo a me magari io vedo quell'altra volta completamente diversa che io e lei sul tavolo e allora tavolo per noi non vuol dire più un cazzo, se invece dico a te tavolo tu capisci tavolo e allora anche Greta capisce tavolo.

MARITO - Ieri ti è venuto duro mentre Chiara ti sculacciava?

Pausa.

LUI - Non penserai che...

MARITO - Cosa?

LUI - Niente, perché me l'hai chiesto?

MARITO - Non lo so.

LUI - Sono contento che me l'hai chiesto. Mi hai liberato dall'imbarazzo. Sono contento, perché, è normale, no?

MARITO - Sì?

LUI - Sì. Sto meglio. A te da' fastidio che...?

MARITO - No.

LUI - Greta lo sa?

MARITO - Tu vorresti che lo sapesse?

LUI - No.

MARITO - Ci vediamo più tardi per il pesce allora?

LUI - Sì?

12.

Cena di pesce.

LUI - Ecco qua. E così mi sono svegliato bello bello e pieno di energie e mi sono detto: cosa posso fare per me? Per non perdere questo modo di stare al mondo che è più... e subito dopo poi mi sono chiesto "Per me?" come "per me"? "Che cosa posso fare per gli altri". Questa è la domanda. E siete voi. Voi e Greta che mi ci avete fatto pensare. Cosa posso fare per me se non fare qualcosa per gli altri? Che cosa posso fare per gli altri?

GRETA - Il pesce.

LUI - Sì, è un inizio.

CHIARA - Un ottimo inizio.

MARITO - Sì, davvero buono.

LUI - Grazie. Siete gentili.

MARITO - No, no, è buono davvero.

LUI - Sì, va bene, ma il punto è far qualcosa per gli altri. Provarci.

Io mi rendo conto, è vero, mi sono occupato poco degli altri ultimamente. E soprattutto di Greta.

GRETA - Non ti preoccupare.

LUI - Eh, no, mi preoccupo invece. Mi preoccupo molto invece. È importante.

MARITO - Dove lo prendi il pesce?

LUI - Come?

MARITO - È fresco, sì?

LUI - Sì, c'è qui un mercato, nella via qui dietro, che gli arriva fresco...

MARITO - Dalla grande distribuzione o è collegato a qualche piccolo mercato del pesce qui vicino, o...

LUI - Non lo so, veramente.

MARITO - No?

LUI - No, mi rendo conto che dovrei informarmi...

MARITO - È importante sapere precisamente da dove viene quello che mangiamo... specie il pesce, ma non solo...

CHIARA - Ti supplico...

MARITO - È buonissimo, per carità, ma è stato allevato? È stato pescato? Io mangio lui, ma lui cosa ha mangiato? Se non so cosa ha mangiato lui, cosa ne so di cosa mangio io?

LUI - È vero.

MARITO - È evidente. È qualcosa di più che vero. Purtroppo siamo abituati malissimo. La mia bocca non è in grado di distinguere cosa mangia. I nostri sensi sono stati inquinati dalla cattiva abitudine, sono perduti per sempre. La nostra specie è diventata bravissima a nascondere il male e incapace a riconoscerlo.

CHIARA - Stai mettendo tutti in imbarazzo.

MARITO - No, guarda, non è mica una critica personale. Il pesce lo sto mangiando. Ed è anche molto buono per quello che posso capirne io. Quello che dico è che io in realtà non posso capirne niente purtroppo. Niente. Per quel che ne so potrebbe essere farcito di stricnina. Che sapore ha la stricnina? Lo sapete?

LUI - No.

MARITO - E allora come fate a sapere che non vi state avvelenando con la stricnina?

LUI - (*Ride*) Eh, con un minimo di fiducia... ho sempre preso il pesce lì... se fosse avvelenato si verrebbe a sapere...

MARITO - Sì? Sei sicuro? Sei sicuro?

Pausa.

CHIARA - Forse basta così.

LUI - Sono un po' superficiale, d'accordo, su certe cose...

MARITO - Sei molto superficiale. Molto.

CHIARA - Adesso non offendere...

LUI - No, no, non mi offende per niente, per niente, capisco quello che dici, è vero, non mi sento giudicato...

MARITO - Fai male. Dovresti sentirti giudicato invece.

LUI - Sì?

MARITO - Tu ragioni come un bambino.

LUI - Un po' sì, (*a Greta*) vero?

MARITO - “Mi fa male”, “mi fa bene”. Qualcuno o qualcosa ti ha viziato e ti ha insegnato che è bene non sentirsi giudicati. Qualcosa che hai mangiato ti ha detto che la cosa più importante è che tu stia bene e che il mondo non pretende niente da te, che sei tu che devi cercare di stare bene e che il mondo gira anche senza di te.

LUI - Qualcosa che ho mangiato?

MARITO - Tutta la nostra società ragiona così. La tv che guardi, la pubblicità che leggi, il pescivendolo con cui parli appartengono ad una cultura che ti dice di non giudicarti. E così ti dimentichi la cosa più importante.

LUI - E sarebbe?

CHIARA - Di farti indottrinare da mio marito.

MARITO - Non essere superficiale. Non vedi che stiamo facendo un discorso serio? Adesso tu mi hai fatto una domanda e mia moglie non vuole che io risponda, cosa facciamo?

LUI - Non lo so.

MARITO - E chi lo deve sapere? Io? Mia moglie?

LUI - Chi?

MARITO - Me l’hai fatta tu la domanda, no? A chi deve interessare la risposta?

CHIARA - Diglielo, “qual è la cosa più importante”?

MARITO - Stai zitta!

GRETA - Ehi!

MARITO - Me lo devi chiedere tu.

Lui è leggermente in imbarazzo. Si guarda intorno. Greta è gelida.

CHIARA - Chiediglielo.

LUI - Qual è la cosa più importante?

MARITO - Dio.

LUI - Dio? Credete in Dio?

CHIARA - Io non c’entro niente.

MARITO - In Dio, nell’uomo, nella natura, nel Comunismo... che differenza fa?

LUI - Poca differenza...

MARITO - Il Giudizio. Il Giudizio che per te è qualcosa da evitare, da sconfiggere, che tu chiami ansia, senso di colpa, stress, paura, è la cosa più importante. È la differenza tra un uomo e una bestia. È la speranza, la lotta, il tentativo, la vocazione di essere qualcosa di meglio di quello che eri ieri. «Lasciate che i pargoli vengano a me. Di essi è il regno dei cieli». Possiamo essere così bestie da pensare che Cristo fosse un tale cretino da proporci davvero di rimanere bambini? Pisciarci addosso e piangere come cani davanti alle emozioni? Vogliamo vivere in una società senza uomini? Crediamo davvero che l’adolescenza sia l’età più bella? Musi, brufoli, seghe, conformismo e responsabilità zero? È il mondo che vogliamo vivere?

LUI - Non lo so, non ci avevo mai pensato.

MARITO - Certo che non ci avevi mai pensato, perché dormi! Perché ti hanno addormentato.

LUI - Qualcosa che ho mangiato...

MARITO - Perché nessuno ti ha mai detto che bisogna diventare uomini, nessuno te l’ha mai chiesto e nessuno te l’ha mai permesso. Le donne non fanno più figli, gli uomini non vanno più in guerra e così restiamo tutti ragazzi e ragazze. Le bestie competono per la fecondazione e noi «buongiorno, buonasera» finché non siamo troppo vecchi per scopare. Allora stupore e meraviglia, farmaci per avere delle erezioni contro natura e corse dietro alle bambine e alle loro fiche ancora elastiche nella speranza

che risvegliano il nostro istinto riproduttivo, ma sempre senza prendersi delle responsabilità. E quando invece dovremmo essere uomini, quando avremmo l’età biologica per farlo, niente! Stai lì, il tuo potere di acquisto sale, hai la patente, paghi le tasse, produci e consumi il più possibile, ma navighi senza timone nel mare passivo delle tue emozioni come un ragazzino che tutto scopre e niente comprende. E poi mi vieni a dire che tua moglie non ha fiducia in te! Certo che non ha fiducia in te! Tua moglie ha bisogno di un uomo!

LUI - Non... non siamo sposati.

MARITO - Appunto.

Pausa.

GRETA - Tu... tu sei andato a dirgli che non ho fiducia in te?

LUI - No.

GRETA - Sei andato a dire a questa specie di neonazista che io non... come ti viene in mente di andare a mettere in piazza i nostri problemi...

MARITO - Guarda cosa le hai fatto.

LUI - Cosa le ho fatto?

GRETA - Non pensi che sia meglio se ne parliamo tra di noi?

MARITO - Si sta rovinando.

GRETA - Ma te che cazzo vuoi?

MARITO - L’hai costretta a fare la parte dell’uomo. La fa benissimo.

È diventata bravissima. Ma tu la fai la parte della donna? O fai fare a lei anche quella? Vuoi ucciderla di fatica? La fai tu la parte della donna? E cosa fai? Il pesce? Bravo. Pensi di partorire anche dei figli? Di allattarli al seno?

LUI - Scusa eh, adesso non è che voglio... sono piuttosto d’accordo con quasi tutto quello che dici, mi riconosco abbastanza in varie cosette sulla società, l’alimentazione... ma sul rapporto uomo donna credo che tu abbia una visione un po’ schematica...

MARITO - Schematica il cazzo.

LUI - Un po’ all’antica.

MARITO - È la natura.

LUI - Ma la natura non è sempre carina, sai il pesce grosso che mangia il pesce piccolo... ci sono delle forzature a volte delle quali possiamo essere fieri, no?

MARITO - Sei fiero di andare contro natura?

LUI - A volte sì. A volte sì. Insomma, lo schema tu donna lava in terra e allatta che a sgozzare i mammut ci penso io non fa per me. E forse non fa neanche per te, no? Greta? No?

Pausa.

GRETA - Grazie per la cena. Scusateci, adesso credo che sia meglio che ci lasciate soli.

CHIARA - Scusaci tu Greta, ci sentiamo domani. Andiamo?

MARITO - No.

CHIARA - Dài.

MARITO - Hai visto cosa hai fatto?

LUI - Comincio ad essere un po’ stanco questa sera...

MARITO - Le hai fatto una domanda. Lei non ti ha risposto e ha preso una decisione.

LUI - Sì. Forse la decisione giusta, non so.

MARITO - Non è questo il punto. È che l’ha fatto al tuo posto.

LUI - Certo, perché è il maschio che deve decidere e la donna deve obbedire...

MARITO - Lo vedi che non hai capito un cazzo? Merda! Perché lei si stanca, così. Obbedire è più facile di decidere. E tu hai scelto di obbedire e così la costringi a decidere.

CHIARA - Andiamo adesso?

MARITO - Vorrei essere sbattuto fuori dal padrone di casa, se possibile.

Pausa.

LUI - Andate, vorrei stare un po' da solo con Greta.

Nessuno si muove.

LUI - Io e Greta vorremmo stare un poco da soli.

Pausa.

LUI - Cosa dovrei fare secondo te? Prenderti a pugni? Non so se ho tutta questa voglia di diventare un uomo.

Se ne va a versarsi un bicchiere di whisky. Non lo beve. Li guarda, poi, sinceramente:

LUI - VOLETE TOGLIERVI DAI COGLIONI?

Escono. Poi quando sono sulla porta il Marito gli volge un ultimo sguardo.

MARITO - Bravo.

LUI - Ma vaffanculo!

Sbatte la porta dietro di lui, e tracanna il suo whisky.

LUI - Che tipo, eh?

GRETA - Il pesce era molto buono.

LUI - Magari era pieno di stricnina e adesso moriamo.

Lei sorride.

LUI - A me non dispiace la mia parte femminile. Ci sono affezionato. È qualcosa di mia mamma. *(Pausa)*. A te?

GRETA - A me piaci come sei.

LUI - Ma cosa posso fare per essere migliore?

GRETA - Ti ha convinto?

LUI - Non sono un bambino. Non è tutto buono o tutto sbagliato. È un prepotente e gli piace molto ascoltarsi, però dice anche delle cose giuste.

GRETA - Sei sicuro di non essere succube della sua personalità?

LUI - Sono più uomo di quello che lui pensa. Secondo te picchia la moglie?

GRETA - Secondo me lei è più uomo di quello che lui pensa.

LUI - Anche secondo me.

Pausa.

LUI - In ogni caso penso sia meglio ridurre un po' la nostra frequentazione... mi sembra che stiano diventando un po' invadenti.

GRETA - Siamo sempre stati noi a cercarli.

LUI - Hai sentito quello che ho detto?

GRETA - Sì.

LUI - Penso che sia meglio ridurre un po' la nostra frequentazione.

Penso sia meglio per tutti.

GRETA - Sei serio?

LUI - Sono serissimo.

13.

Mattino.

GRETA - La finestra era aperta questa mattina.

LUI - L'hai vista questa notte?

GRETA - No.

LUI - Hai sognato?

GRETA - La vicina?

LUI - Hai sognato?

GRETA - In questo momento non mi ricordo.

LUI - Bello o brutto?

GRETA - È stata una brutta serata ieri...

LUI - Io invece l'ho trovata molto divertente. Molto divertente.

GRETA - Giochi da maschi.

LUI - Può darsi. Mi divertono i giochi da maschi sai?

GRETA - Certo.

LUI - È normale, no?

GRETA - Ma a me no. Per cui preferirei non esserci quando fai i tuoi giochi da maschi.

LUI - Nessuno ti obbliga.

GRETA - Ma ieri, la cena, avevi detto che era qualcosa che volevi fare per me.

Pausa.

LUI - Scusami. Posso rimediare in qualche modo?

GRETA - No. Ma non è grave.

Pausa.

LUI - Credo che dovrò dire al nostro vicino che è bene che impari a portare più rispetto.

GRETA - Sì?

LUI - Sì.

GRETA - Se è qualcosa che ti piace fare, fallo. Ma a me non interessa.

Lui esce. Greta rimane sola. Va alla finestra. Prova ad aprirla senza girare la maniglia. Non si apre.

GRETA - *(Timidamente)* Spirito... spirito...

Rimane in attesa. Nessuno risponde.

GRETA - Spirito... non so se mi senti. Non so se esisti. Non so se sto parlando a te o a me. Ma a volte ti sento. E credo che anche Chiara, la nuova vicina ti senta. C'è qualcosa che devi dirci? Io ho paura. Cosa vuoi?

Rimane in attesa. Guarda la finestra. Un delicato bussare alla porta.

GRETA - Spirito...

Un delicato bussare alla porta. Greta va ad aprire. È Chiara.

GRETA - Sei tu? Entra.

Chiara entra.

CHIARA - Mi dispiace per quello che è successo ieri sera...

GRETA - Tu non hai fatto niente.

CHIARA - Mi dispiace di non avere fatto niente. Lui è così. Ha tanto bisogno di voi. Non farebbe così se non avesse bisogno di voi. Immagino che voi, che tu, che sarete molto arrabbiati... ma siete forti. Siete più forti di quello che può sembrare. E noi siamo meno forti di quello che può sembrare...

GRETA - Siediti.

Si siede.

CHIARA - L'altro giorno avevate bisogno di noi. E noi ci siamo stati. Ieri... ieri eravamo noi che avevamo bisogno di voi. Ma non lo sapevamo... non lo sapevate. E tutto si è rovinato, ma vi prego... vi prego di perdonarci... è stata solo una sera, è stato un malinteso...

GRETA - Come ti dicevo stiamo attraversando un periodo molto... particolare.

CHIARA - Non succederà più, non così.

GRETA - Non ti preoccupare, io credo solo che noi sullo slancio dell'entusiasmo del nostro primo incontro abbiamo preteso troppo da voi...

CHIARA - Sei fredda.

GRETA - No, cioè, sì. Penso che dobbiamo pretendere meno, in quel senso...

CHIARA - Non lasciateci soli.

GRETA - Ma cosa dici?

CHIARA - Sento che non ci vuoi perdonare.

GRETA - Ma non c'è niente da perdonare...

CHIARA - Non potete lasciarci soli. Voi non volete vederci più, lo so, ma è stato solo un incidente, noi abbiamo bisogno di voi, abbiamo tutti i nostri difetti, sono parte di noi, non potete abbandonarci così, ti prego. Ti prego.

GRETA - Ma non puoi chiedermi... non capisco cosa ci stai chiedendo.

CHIARA - Di non lasciarci soli. Mi abbracci?

GRETA - Vuoi che ti abbracci?

CHIARA - Non farmi sentire così. Io ti voglio bene.

GRETA - Ci conosciamo appena.

CHIARA - Non è vero. Ci conosciamo da sempre. Siamo connesse. Io sento il tuo pensiero. E tu senti il mio. Lo so. Solo che non mi vuoi abbracciare.

Greta la abbraccia un po' interdetta.

CHIARA - Mi prometti che non ci abbandonerete?

GRETA - Cosa vuol dire che siamo connesse...?

CHIARA - Ti prego.

GRETA - Stai tranquilla. Sei molto scossa.

CHIARA - Non voglio essere abbandonata. Me lo prometti?

GRETA - Sì.

CHIARA - Anche se faremo altri sbagli?

GRETA - Sì, certo. Tutti sbagliano.

Rimangono un attimo abbracciate. Poi Chiara si scioglie dall'abbraccio.

CHIARA - Hai paura di me?

GRETA - No, paura no.

CHIARA - Cosa c'è allora?

GRETA - Chiedete... chiedete una grande intimità.

CHIARA - Gli esseri umani non sono fatti per stare soli. Gli esseri umani non sono fatti per stare soli.

GRETA - Non so se noi siamo capaci di darvi quello che ci chiedete.

CHIARA - Anche io ho paura. Per questo ho bisogno di te. Perché sento che capisci. Che senti. Non vi chiedo niente. Solo di avere un po' di pazienza con noi. Tutti sbagliano, no?

GRETA - Sì.

CHIARA - Sto molto meglio adesso.

Entra Lui.

GRETA - Ciao.

LUI - Oh, ciao. Siete qui?

CHIARA - Sì. Sono venuta a scusarmi per quello che è successo ieri sera. Credo che un poco ci siamo chiarite.

LUI - Sì?

GRETA - Sì.

LUI - Bene. E a che conclusione siete arrivate?

GRETA - Nessuna conclusione, perché?

LUI - E allora che chiarimento è? Come si va avanti?

CHIARA - Sei molto arrabbiato con noi.

LUI - Non sono arrabbiato per niente, invece. Per niente. Certo che siete dei bei tipi, però.

CHIARA - Hai parlato con mio marito?

LUI - Parlati? Non saprei dire. Non è uno che ami particolarmente ascoltare. O mi sbaglio? Dicevi che era molto riservato ma in realtà mi sembra un bel martello.

CHIARA - È in una fase euforica.

LUI - Ne parli come di un malato.

CHIARA - No, non credo che sia malato, credo che sia solo un po' fragile, come tutti.

LUI - L'omaccio. Che se ne va in giro a dire alla gente come dovrebbe comportarsi e poi però bisogna capirlo, che è fragilino.

CHIARA - Sei molto offeso con noi.

LUI - Sai qual è il bello, invece? Che non sono offeso per niente. Provo solo un po' di pena.

GRETA - Cerca di essere gentile. Non vedi che è scossa...

LUI - Ci credo che è scossa. Non deve essere facile stare appresso ad una specie di esteta della prepotenza del genere, uno che per esistere ha bisogno di dire agli altri come dovrebbero esistere.

GRETA - Credo che stia avendo una terribile influenza su di te.

LUI - Io invece credo proprio di no. Più lo ascolto e più mi rendo conto che non mi interessa per niente il suo punto di vista.

GRETA - Ma non ti rendi conto che ti comporti come lui ti dice di comportarti?

LUI - Perché, secondo te come mi dice di comportarmi?

GRETA - Così.

Greta fa per uscire.

LUI - Dove vai?

GRETA - Via.

LUI - Via dove? Cosa vuol dire?

GRETA - Ad aspettare, a sperare che ti passi. Che torni quello che eri... (*Pausa*) o che io torni quello che ero.

Apri la porta. Dietro la porta c'è il Marito.

GRETA - E tu cosa ci fai qui? Ci spii?

MARITO - Venivo a vedere se Chiara era qui.

CHIARA - Sono qui.

Entra.

MARITO - Ci stai bene qui? Stai meglio qui?

CHIARA - No.

MARITO - E allora cosa ci sei venuta a fare qui?

CHIARA - Sono venuta a scusarmi con loro per lo spettacolo terribile di ieri sera.

MARITO - Che spettacolo?

CHIARA - Gli ho chiesto di avere pazienza, che ogni tanto tu sei un po' così, che nonostante tutto sei un orsacchiotto coi suoi pregi e i suoi difetti.

MARITO - Vai a casa.

CHIARA - E che... e che se a volte fai il prepotente è perché hai paura di sembrare debole.

MARITO - Ma che bella psicologia del cazzo.

LUI - Sarà anche una psicologia del cazzo, ma mi sembra molto più accurata della tua.

MARITO - Te preoccupati di quello che ti ho detto.

LUI - Sono preoccupatissimo infatti.

GRETA - Cosa vi siete detti?

LUI - Non è il caso.

MARITO - Non è il caso? Va bene. Allora stai attento.

GRETA - Ma cosa fai, lo minacci?

MARITO - Non dovrei? Deve deciderlo lui, se devo o non devo. E lui lo sa.

LUI - Dice un sacco di cazzate.

MARITO - Lo vogliamo chiedere a lei se sono cazzate?

GRETA - Cosa?

MARITO - Glie lo vogliamo chiedere o no se sono cazzate?

CHIARA - A me?

MARITO - A te. Glielo vogliamo chiedere o no?

LUI - Mi sembra completamente inutile.

MARITO - Sì? E allora stai attento. E tu vai a casa.

CHIARA - Sì. È meglio se vado con lui.

GRETA - Aspetta, tu non vai da nessuna parte. Non in quel modo.

MARITO - No? Preferisci che resti qui con tuo marito?

GRETA - Non siamo sposi...

MARITO - E tu vieni con me? Così pareggiamo i conti? Preferisci così? Forse a te converrebbe. Ma non credo che tuo marito dopo sarebbe contento.

Pausa.

MARITO - Andiamo.

Se ne stanno andando.

LUI - Non è successo assolutamente niente tra me e tua moglie.

MARITO - E ci mancherebbe altro. Stai attento.

Escono.

GRETA - Cosa è successo tra te e sua moglie?

LUI - Quello che ho detto. Niente.

GRETA - E allora di cosa stava parlando?

LUI - Di niente. È pazzo.

GRETA - Dici che è pazzo?

LUI - Dici di no?

GRETA - Lei ti piace?

LUI - Piace più a te, se non sbaglio. Cosa voleva?

GRETA - Cosa vi siete detti?

LUI - Gli ho detto che non si doveva più permettere di venire qui a dirci cosa dobbiamo fare.

GRETA - E lui?

LUI - Mi sembrava di avere capito che non ti interessasse.

GRETA - Le cose sono cambiate.

LUI - Sì è divertito a minacciarmi, a fare il maschio geloso della moglie e basta.

GRETA - E che ragione aveva per farlo?

LUI - Nessuna. Gli piace la guerra.

GRETA - E basta?

LUI - Dici poco.

GRETA - E a te?

LUI - Se mi piace la guerra? Non mi conosci?

Premio Hystrio alla Drammaturgia 2013 a Fausto Paravidino: la motivazione

Stregato dal palcoscenico giovanissimo, oggi trentaseienne, Fausto Paravidino può vantare un *curriculum* che lo colloca tra le punte di diamante della drammaturgia italiana contemporanea. Anche attore, ad appena 21 anni scrive la sua prima commedia, *Trinciapollo*. Segue *Due fratelli*, che gli vale il Premio Riccione-Tondelli e l'Ubu come migliore novità italiana. È l'abbrivio di una carriera folgorante: *Natura morta in un fosso*, *La malattia della famiglia M.*, ma anche *Genova 01* e *Noccioline-Peanuts*, testi creati nel corso di due fondamentali esperienze londinesi presso

il National Theatre e il Royal Court. Esperienze che consolidano il piglio anglosassone della sua scrittura, fatta di dialoghi fulminanti, ma pervasi da una tragicomica malinconia di gusto cechoviano. Costante delle pièce di Paravidino, in cui temi politici si mescolano ad analisi, mai ciniche né complaciute, del nostro disorientato presente, è la capacità di osservare e descrivere a fondo la contemporaneità e, in particolare, la realtà, misera e frustata, ma anche innocente e ingenua, della provincia italiana. Una poetica approfondita negli ultimi due lavori: il toccante *Il diario di Mariapia*, dedicato alla lotta contro il cancro coraggiosamente combattuta dalla madre, ed *Exit*, leggera ma tutt'altro che superficiale radiografia di una coppia in crisi. Il Premio Hystrio alla drammaturgia va quindi a Fausto Paravidino, autore capace di ritrarre con efficacia e umanità un mondo alla deriva sempre in bilico fra tragedia e commedia.

(foto: Attilio Marasco)



GRETA - Sempre meno.
LUI - Siamo in guerra. Che armi userà non lo so. Ma so che noi dovremmo mettercela tutta per difenderci.
GRETA - Ti annoi tanto con me?
LUI - Annoiarmi? Al contrario, guarda in che situazione...
GRETA - No, appunto. Guarda che io non c'entro per niente con questa situazione. Vedo che hai bisogno di guerra e competizione. Che ti senti rinato... ti annoi senza? Adesso dici che quello è pazzo, che è pericoloso, che non lo stai a sentire o che - che è solo un provocatore, ma le sue provocazioni ti provocano alla perfezione.
LUI - Credi che io sia felice di questa bella situazione?
GRETA - Ti si illuminano gli occhi quando parli di guerra. Allora mi domando se la nostra pace non sia deprimente per te. Ma forse è normale, non devo restarci male, forse è normale che voi maschietti dobbiate giocare alla guerra... il fatto è che io vorrei esserne tenuta fuori. Insomma, non fatela per me, d'accordo?
LUI - Guarda che non è una cosa che ho scelto io.
GRETA - Le guerre si fanno in due. Almeno in due.

Bussano alla porta. Lui e Greta rimangono immobili.

GRETA - Non sei curioso?
LUI - Posso sopportare.

Bussano alla porta.

GRETA - Saranno loro.
LUI - Posso benissimo farne a meno, sai?

Bussano alla porta.

GRETA - Pensi che lei possa essere in pericolo?
LUI - Pensi che starebbe a me salvare la principessa dal drago?
GRETA - A te piacerebbe?
LUI - Penso che lui ci faccia credere che lei è in pericolo per vedere se ho voglia di salvare la principessa dal drago.

Non bussano più.

LUI - Ma credo che anche loro dovranno imparare a rinunciare al loro gioco nuovo. O cercarsi altri vicini.
GRETA - Lo stai facendo per me?
LUI - Vuoi un gelato?

Buio.

14.
Greta sola.

GRETA - Siamo andati a prenderci un gelato. Ce lo siamo portati su in casa. Ce lo siamo leccato in silenzio. I giorni successivi sono trascorsi... normalmente. Come prima dell'arrivo dei vicini. Come prima dell'arrivo del fantasma.

Entra Lui.

LUI - Ciao.
GRETA - Ciao.
LUI - Ho comprato del vino.

GRETA - Amore.

Lui va a baciarla. Poi va in cucina.

GRETA - Ogni tanto si sentiva bussare. Se ero sola non andavo ad aprire. Se eravamo insieme non aprivamo.

Lui rientra.

LUI - Tutto bene?
GRETA - Sì.
LUI - Fantasmi, vicini...?
GRETA - Non mi prendere in giro.
LUI - Ti amo.

GRETA - Non eravamo più noi. Era affettuoso. Non che prima non lo fosse. Anch'io lo ero. Non che prima non lo fossi. Ci amavamo? Ci amavamo. Ma avevamo smesso di avere il passato in comune. Venivamo da esperienze diverse. Io avevo trovato ridicolo quello che spaventava lui. Lui aveva trovato ridicolo quello che spaventava me. Adesso avevamo un privato da difendere. E questa per noi era una novità. Una brutta novità.

LUI - Ti mancano?
GRETA - Sono qua davanti.
LUI - Ma non li frequentiamo più.
GRETA - Se volessimo potremmo.
LUI - Ma non vogliamo.
GRETA - Vorresti?
LUI - Voglio che tu sia felice.
GRETA - Non è giusto. Sei molto caro, ma dobbiamo essere felici tutti e due.
LUI - La vecchia l'hai più vista?
GRETA - Dormo col Tavor.
LUI - Funziona coi fantasmi?
GRETA - Non sogno e non mi sveglio. Ciao.
LUI - Dove vai?
GRETA - Faccio due passi.
LUI - Torni?
GRETA - Hai paura che non torni?
LUI - No.

Greta esce. Lui rimane lì in silenzio. Si sente bussare alla porta. Lui va ad aprire. È nessuno.

LUI - C'è qualcuno? Greta?

Non c'è nessuno. Lui chiude la porta. Si spalanca la finestra. Lui la va a chiudere. Si sente bussare alla porta. Lui va ad aprire. È Chiara.

LUI - Ciao.
CHIARA - Ciao. Hai bussato?
LUI - No.
CHIARA - E chi è stato allora?
LUI - E che ne so.
CHIARA - C'è Greta?
LUI - Cosa vuoi?
CHIARA - Non c'è?

Pausa.

CHIARA - Ho sentito bussare.
LUI - Sì anch'io.
CHIARA - Sì?
LUI - Mi prendi per il culo?
CHIARA - Perché?
LUI - Che divertente... non sei stata tu a bussare?
CHIARA - Adesso?
LUI - Prima.
CHIARA - Prima quando?
LUI - Prima di adesso.
CHIARA - No. Hai sentito bussare anche tu?
LUI - Certo che ho sentito bussare anch'io. Non eri tu?
CHIARA - Scusa... mi fai entrare?
LUI - Perché?
CHIARA - Per favore.
LUI - Uff... entra.

Chiara entra.

CHIARA - Potrei avere un bicchiere d'acqua?
LUI - Dovrei spaventarmi adesso?
CHIARA - Perché?

Lui va a prenderle un bicchiere d'acqua.

LUI - Ecco qua.
CHIARA - Grazie. Voi... voi sentite cose strane?
LUI - Ma tu guarda. Certo che sentiamo cose strane. E voi?
CHIARA - Sì. Scusa... non vorrei che tu pensassi di me che sono matta o impressionabile... voi pensate che ci sia un fantasma qui?
LUI - Tu pensi che ci sia un fantasma?
CHIARA - Io ogni tanto sento cose strane.
LUI - E non sei tu?
CHIARA - In che senso?
LUI - Io penso che ci sia un fantasma qui. Greta pensa che ci sia un fantasma qui. E sai cosa ne penso di questo fantasma?
CHIARA - Anche Greta pensa che ci sia un fantasma?
LUI - Soprattutto Greta. Soprattutto Greta.
CHIARA - E allora?
LUI - E allora questo fantasma è un fantasma molto particolare. Sembra che abiti nell'appartamento di fronte...
CHIARA - Lo sapevo.
LUI - Ah, lo sapevi? È arrivato quando siete arrivati voi... lo si vede e lo si sente quando tu non ci sei e quando ci sei non lo si vede più...
CHIARA - Scusa... pensate che io mi diverta a mettervi paura...
LUI - Greta non so cosa pensa, e io non so se ti diverte... ma è un po' che ho notato queste piccole coincidenze... allora io adesso non so dove vuoi arrivare. Non so neanche se tu e tuo marito avete un piano, se ne avete due o cosa, so solo che anche se non so qual è il vostro gioco ho la sensazione che Greta ci stia cascando alla perfezione, ma io no!
CHIARA - Ma tu sei matto.
LUI - ...per cui anche se tuo marito pensa che io non sia in grado di fare l'uomo.
CHIARA - Ma lascia perdere queste cose...
LUI - ...anche se lui lo pensa o se anche tu lo pensi o non so, non me ne frega niente, però sappiate che io ho tutta l'intenzione

di difendere Greta, di difenderla dai fantasmi e di difenderla da voi, qualunque cosa vogliate. Per cui ti informo che il gioco è finito. Puoi buttare nel cassonetto il tuo costume da vecchietta.

CHIARA - È una vecchia? Allora lo vedi, tu?
LUI - Dovresti saperlo meglio di me.
CHIARA - Lo vedi? Allora c'è? C'è davvero un fantasma?
LUI - Non hai sentito quello che ho detto?
CHIARA - Sì, che pensi che sia io che gioco a farvi paura, ma c'è davvero un fantasma?
LUI - Un fantasma che non sei tu, intendi?
CHIARA - Avvertite anche voi una presenza?
LUI - Perché, l'avverti anche tu?
CHIARA - Sì. È qui.
LUI - Sì, certo che è qui. Davanti a me.
CHIARA - No. È qui... direi più dietro di te.

Lui rimane di pietra.

CHIARA - Lo senti?
LUI - Non riuscirai a suggestionarmi...
CHIARA - Lo senti?
LUI - Sì.

Lui si volta molto lentamente.

CHIARA - C'è.
LUI - Sì.
CHIARA - Vuole farci del male.
LUI - Sì?
CHIARA - Vuole farci del male, sono sicura...

Chiara comincia ad urlare. Lui la abbraccia, cerca di calmarla.

LUI - Stai tranquilla, stai tranquilla...

Lei è presa da una specie di convulsioni, cerca di baciarlo, lui delicatamente si sottrae.

LUI - Stai tranquilla.
CHIARA - Dove sei stato?
LUI - Sono qui. Sono sempre stato qui.
CHIARA - Mi devi aiutare!

La sdraia sul divano. Lei si calma.

LUI - Ti faccio un tè?
CHIARA - Non lasciarmi sola.
LUI - Vado solo di là.
CHIARA - È ancora qui?
LUI - Non lo so.
CHIARA - La senti?
LUI - Io - io non credo nei fantasmi.
CHIARA - Prima l'hai sentita.
LUI - Mi è sembrato.
CHIARA - Dici che me lo sono inventato?
LUI - Potrebbe essere stata una suggestione...

Si sente bussare.

CHIARA - Ti prego non andare.

LUI - E se è Greta?

CHIARA - E se è mio marito?

Si sente bussare.

LUI - Chi è?

MARITO - È qui Chiara?

Chiara fa segno di no con la testa.

MARITO - Sono io, il vicino. Mia moglie è qui?

Chiara fa segno di no con la testa.

LUI - (*Piano*) Perché dovrei mentire?

CHIARA - Fallo.

LUI - Hai paura di tuo marito?

CHIARA - Ho paura per lui.

MARITO - È qui?

LUI - No.

MARITO - No?

LUI - No.

MARITO - Posso entrare allora?

LUI - Perché?

MARITO - Devo parlarti.

Chiara va a nascondersi. Lui va ad aprire.

LUI - Cosa c'è?

MARITO - Un po' che non ci si vede, eh?

LUI - Sai l'ultima volta mi hai minacciato...

MARITO - Sbagliavo?

LUI - Be', direi di sì.

MARITO - E allora ti chiedo scusa. Posso entrare?

LUI - Solo un attimo. Ho da fare.

Il marito entra. Si guarda intorno.

LUI - Allora?

MARITO - Sicuro che non è qui?

LUI - Perché dovrebbe?

MARITO - Per te?

LUI - Ancora con questa storia?

MARITO - Quando le donne si fissano...

LUI - Cosa vuoi?

MARITO - Sono capaci di inventarsi qualsiasi cosa. Fantasmi...

LUI - Eri dietro la porta?

MARITO - Perché? È qui?

LUI - Ti ho detto di no.

MARITO - Perché mi hai chiesto se ero dietro la porta?

LUI - Perché non sarebbe la prima volta.

MARITO - C'è qualcosa che dovrei avere sentito?

LUI - Cosa vuoi?

MARITO - Cerco mia moglie.

LUI - E perché la cerchi qui?

MARITO - Non sarebbe la prima volta.

LUI - Mi hai chiesto se c'era, ti ho detto di no, mi hai chiesto se potevi entrare, ti ho fatto entrare. Non c'è. Cosa vuoi? Vuoi cercarla? In

casa mia? Vuoi violare casa mia? Perché?

MARITO - Ha sentito bussare, è andata ad aprire e non è più rientrata. Eri tu?

LUI - No.

MARITO - Non eri tu?

LUI - Tu hai sentito bussare?

MARITO - Cosa vuol dire?

LUI - Tu hai sentito bussare?

MARITO - No.

LUI - E allora è uscita e basta.

Pausa.

MARITO - Lei pensa che ci sia un fantasma.

LUI - Interessante. E tu?

MARITO - Io penso che il fantasma sia tu.

LUI - Fantastico. E cosa te lo fa pensare?

MARITO - Perché ho l'impressione che tu e questo fantasma faccia-te lo stesso gioco.

LUI - E sarebbe?

MARITO - Che vi interessi molto mia moglie.

LUI - Ma non è così.

MARITO - No?

LUI - No.

MARITO - Ti spiace se do un'occhiata in giro?

LUI - Sì.

MARITO - Posso?

LUI - No, ti ho detto di no.

MARITO - E perché?

LUI - Perché è casa mia.

MARITO - E bravo il mio ometto. Mi piaci adesso.

LUI - Tu no.

MARITO - Se mia moglie non è qui non dovresti avere nessun problema a farmi dare un'occhiata in giro.

LUI - E invece ho dei problemi. È casa mia e in casa mia non mi va che le persone diano un'occhiata in giro per vedere se gli ho mentito o no. In casa mia la mia parola basta. Adesso vattene.

MARITO - E se non me ne vado?

LUI - Senti, cerchiamo di ragionare.

MARITO - Bisogna essere calmi per ragionare.

LUI - Io sono calmissimo...

MARITO - Ma io no. Ormai mi hai fatto innervosire...

LUI - Be', allora calmati e ragioniamo.

MARITO - Non so se ci riesco.

LUI - Sforzati.

MARITO - Mi sa che non ci riesco sai?

LUI - Siediti su quel divano, ti vado a preparare un whisky...

MARITO - Non bevo.

LUI - E allora siediti su quel divano e basta.

Lui esce. Il marito rimane lì.

MARITO - Cosa fai?

LUI - (*Fuori scena*) Mi preparo un whisky. Ne vuoi?

MARITO - Non bevo.

LUI - (*Fuori scena*) Ti sei seduto su quel cazzo di divano?

Il marito lentamente si va a sedere sul divano. Lui rientra con il whisky.

LUI - Allora ricapitoliamo. Voi siete venuti ad abitare qui davanti. Tu non mi hai cercato, io non ti ho cercato.

MARITO - Tu eri terrorizzato.

LUI - E direi che avevo ragione, ma allora non lo sapevo ancora.

MARITO - Eri terrorizzato.

LUI - Sì, ma adesso che cazzo c'entra?

MARITO - Con cosa?

LUI - Come con cosa? Con 'sto fantasma?

MARITO - Io non credo nei fantasmi.

LUI - Bravo neanche io.

MARITO - E allora di che diavolo stai parlando?

LUI - Senti, ma tu cosa sei venuto a fare qui?

MARITO - Sono venuto a cercare mia moglie.

LUI - Lascia perdere un attimo tua moglie.

MARITO - Eh no che non lascio perdere. È qui?

LUI - Lei ha un problema con un fantasma.

MARITO - Te l'ha detto lei? È qui?

LUI - Me l'hai detto tu! Voi siete venuti ad abitare qui davanti, io non ti ho cercato, tu non mi hai cercato...

MARITO - Eri terrorizzato.

LUI - Ero terrorizzato, poi Chiara e Greta hanno fatto amicizia, noi abbiamo cominciato a frequentarci...

MARITO - Perché mi stai dicendo tutte queste cose che so già?

LUI - Per capire qual è il tuo problema e vedere se riusciamo a risolverlo.

MARITO - Te lo dico io qual è il mio problema. Tu hai messo gli occhi su mia moglie, e adesso me la devi ridare.

LUI - E tu su Greta?

Pausa.

MARITO - È questo che pensi?

LUI - Mi sbaglio?

Il marito si alza.

LUI - Seduto. Seduto.

Il marito è in piedi.

LUI - Hai sentito cosa ti ho detto?

MARITO - Sì. Ho sentito. Spiegami bene cosa pensi.

LUI - Penso che tu sia un cretino. E io pure. Penso che voi siete venuti qui. E che vi siete approfittati della mia debolezza, della nostra debolezza, per divertirvi. Io vi ho lasciato entrare nella mia vita. E vi ho fatto vedere tutti i miei punti deboli. E voi ve ne siete approfittati per prendervi le vite degli altri. E quando io ho detto basta ormai per voi era troppo tardi, perché tua moglie non poteva più stare senza di noi, e a te il giochetto è piaciuto tantissimo.

MARITO - La vuoi sapere una cosa? A me il giochetto non piace proprio per niente.

LUI - E allora sparisci.

Entra Chiara.

CHIARA - Ha ragione. Credo che abbia ragione.

MARITO - Lui ha ragione? E tu cosa ci fai qui?

CHIARA - Sono venuta a chiedergli aiuto...

MARITO - Stai zitta...

LUI - Le hai fatto una domanda...

MARITO - Tu non ti impicciare o ti ammazzo.

CHIARA - Qualcuno sta cercando di rovinare le nostre vite.

MARITO - Sì, è lui!

CHIARA - Qualcuno che c'era prima di noi...

MARITO - Loro c'erano prima di noi. E adesso ci siamo anche noi. E allora?

CHIARA - Non loro, la vecchia! Quella che stava nel nostro appartamento.

MARITO - Ancora con questa storia?

CHIARA - Sta condizionando le nostre vite. Facciamo tutto quello che ci dice. È lei che sta cercando di metterci contro...

MARITO - Ma cosa cazzo stai dicendo?

CHIARA - Lei vuole che ce ne andiamo, rivuole la sua casa.

MARITO - No! Sono loro, che vogliono...

LUI - Io voglio solo stare tranquillo, non ho mai voluto che ve ne andaste...

MARITO - TU DEVI STARE ZITTO!

Si avventa su di lui.

CHIARA - No! No! No!

Il marito lo pesta. Lui rimane a terra dolorante.

LUI - Ahia.

MARITO - Sei contento adesso? Ne vuoi ancora?

Si apre la porta. È Greta.

GRETA - Quando sono entrata lui era per terra, insanguinato ma tranquillo. Chiara era spaventata e suo marito era in piedi, ansimava. Nessuno diceva niente. Nessuno mi ha guardato entrare. Avevo la sensazione di avere già visto la scena, anche se ovviamente non l'avevo mai vista. Non sapevo cosa fare, nessuno sapeva cosa fare. Erano successe tante cose negli ultimi tempi, non conoscevo più nessuno, non riconoscevo me stessa, non riconoscevo lui e non ero riuscita a conoscere né Chiara né suo marito. Pensavo solo che tutto questo doveva finire... ma non sapevo cos'era tutto questo. Poi lui si è rialzato in piedi.

Lui si alza in piedi.

LUI - Ciao Greta.

GRETA - Ciao.

LUI - Stavamo parlando della nostra situazione.

GRETA - E... e siete arrivati a qualche conclusione?

CHIARA - Rivuole la sua casa... stiamo facendo tutto quello che vuole lei.

GRETA - No. Credo che ci stia parlando. Ma che noi non riusciamo a sentirla.

Entra la vecchia. Si va a sedere in mezzo a loro. Nessuno la vede.

LA VECCHIA - Io e mio marito siamo venuti ad abitare qua davanti nel '38. La guerra non era ancora cominciata. Ma lui aveva sempre più paura. Si parlava di patria. Di onore. Lui no. Aveva solo paura. Partì. Non la capivo la guerra, i tedeschi contro gli ebrei, i giapponesi alleati coi tedeschi... cosa potevano averci i giapponesi contro

gli ebrei? Parlavano di parole, delle nostre case, di uomini, di Dio. A me che volevo solo la mia pace, la pace di mio marito, la nostra pace... a me sembrava che ognuno combattesse per sé. Solo per sé. E intanto trovare da mangiare era sempre più difficile, un chilo di zucchero è impossibile dire quanto costava.

LUI - Io mi faccio un bicchiere. Volete qualcosa?

GRETA - No grazie. Voi?

MARITO - Non mi sembra il momento.

LUI - Vogliamo continuare a fare la guerra? O ci prendiamo una pausa?

LA VECCHIA - Non aspettavo certo di vincerla quella guerra che non capivo. Aspettavo solo che finisse. E aspettavo che mio marito tornasse a casa. Facevo finta che fosse lì in casa. Con me. Che fosse solo diventato silenzioso. Così parlavo io. Parlavo. Gli parlavo. Una chiacchierona. Pensavo che lui potesse sentirmi. Tutti si riempiono la bocca di parole quando c'è la guerra, ma in realtà aspettano tutti che finisca. Non solo le donne. Che agli uomini piaccia davvero? Forse sì. Forse prima di farla. Forse poi si abituano e non possono più farne a meno... a mio marito ero sicura che non piacesse... era gentile lui. La guerra non è gentile.

CHIARA - Ce ne andiamo?

MARITO - Dove?

CHIARA - In casa nostra.

LA VECCHIA - Un giorno ho sentito che non sarebbe più tornato. La guerra era sempre più grande, io ero chiusa in casa, aspettavo solo che tornasse, gli parlavo... e poi ho sentito che non sarebbe tornato più. L'ho capito quel giorno. E ho cominciato a vivere senza di lui. La guerra me l'aveva portato via e così mi aveva portato via da me stessa. Avevo solo lui. E poi, poi ho dovuto sopravvivere. È impossibile, impossibile dire quanto costasse un chilo di zucchero.

GRETA - Vi siete chiariti?

LUI - Era solo questo? Volevi solo picchiarmi? Sei tranquillo?

MARITO - Tu sei tranquillo?

LUI - Io non lo so cosa sono. Ma non sono cose che ti riguardano.

CHIARA - Andiamo via, orsacchiotto.

LA VECCHIA - E invece è tornato.

Chiara e suo marito escono. Lui guarda Greta, le sorride.

LA VECCHIA - La guerra è finita, e lui è tornato.

LUI - Pensavo che non tornassi più.

GRETA - Perché?

LUI - Tutte le volte che esci penso che te ne voglia andare.

GRETA - Sì, ma perché?

LA VECCHIA - Ero in casa e ha bussato alla porta. Io tutte le volte che sentivo bussare sobbalzavo, perché ero una donna sola e la guerra non è gentile... la guerra mi aveva insegnato la paura. Mi sono avvicinata alla porta senza fare rumore... ed era lui. E io gli ho aperto. Io pensavo che fosse cambiato. Che la guerra lo avesse cambiato. Che fare i giochi dei maschi l'avesse fatto diventare un'altra persona... non era cambiato.

LUI - A volte penso di non piacerti più.

GRETA - E io ti piaccio ancora?

LA VECCHIA - Sembrava che la guerra non ci fosse stata per lui. Che avesse solo aspettato di tornare da me. E adesso era tornato da me. Ma io ero cambiata. Non ero più io. Io avevo pensato che lui non sarebbe tornato. Ero una vedova di guerra. E ora che lui era tornato non ero più una vedova di guerra. Ma pensavo che lui fosse cambiato. Che la guerra lo avesse cambiato. Pensavo di non riconoscerlo più e non lo riconoscevo più perché non era cambiato. Io ero cambiata e lui no. E così c'era uno sconosciuto davanti alla nostra porta.

LUI - Tu mi piaci moltissimo.

GRETA - Anche tu.

LA VECCHIA - L'ho fatto entrare. E piano piano ho cominciato a fare la sua conoscenza. Abbiamo vissuto insieme tanti, tanti anni.

Lui tende piano una mano verso Greta, lei lentamente la va a prendere.

GRETA - La senti?

LUI - Qualcosa sento.

LA VECCHIA - Anni belli, anni meno belli... non si finisce mai di conoscere una persona. Ma con alcuni vale la pena di provarci, con altri credo di no. Con lui credo che ne valesse la pena. Siamo stati insieme tanti anni... ma non sono mai più riuscita ad aprire la porta a nessuno.

FINE



FAUSTO PARAVIDINO

Nato a Genova nel 1976, Fausto Paravidino è cresciuto a Rocca Grimalda in provincia di Alessandria. Attualmente vive prevalentemente a Roma. Ha sempre fatto l'attore, a 19 anni ha iniziato a frequentare la Scuola di Recitazione del Teatro Stabile di Genova, poi si è trasferito a Roma dove ha continuato a fare l'attore per il teatro e poi per il cinema e la televisione. Nello stesso tempo ha cominciato a scrivere commedie: *Trinciapollo*, *Gabriele* (con Giampiero Rappa), *2 Fratelli*, *La Malattia della Famiglia M*, *Natura morta in un fosso*, *Noccioline* (per il progetto Connection del National Theatre di Londra), *Genova 01* (per il Royal Court), *Morbid*, *Exit*, *Il Caso B*, *Il Diario di Mariapia*, *I Vicini* (per il Théâtre National du Bretagne), *Il Macello di Giobbe* (per il Teatro Valle Occupato), rappresentate in tutta Europa e vincitrici di numerosi premi in Italia e all'estero. Traduce dall'Inglese, soprattutto Shakespeare e Pinter, ha scritto per Radio 2 e Radio 3 e, come regista, mette in scena commedie scritte da lui stesso e da altri autori. Il suo primo film da regista, *Texas*, scritto insieme a Iris Fusetti e a Carlo Orlando, è stato presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2005. I suoi ultimi lavori sono stati le messinscene de *Il Diario di Mariapia* (Stoccolma, Dramaten, novembre 2010 - Tournée italiana 2012 - 2014) e *La Maladie de la Famille M* a la Comédie Française (Parigi, 2011 - 2013), la trasmissione televisiva Fil (Rai 3) e la messinscena di *Exit* per il Teatro Stabile di Bolzano (2012 - 2014). Per il Teatro Valle Occupato sta tenendo il laboratorio *Crisi* e curando la messa in scena de *Il Macello di Giobbe*.

"le vite di tutti"

FESTIVAL
DELLE
COLLINE
TORINESE

TORINO
CREAZIONE
CONTEMPORANEA
1/22 giugno 2014



visual studiocantano / image courtesy by Masbedo

www.festivaldellecolline.it

S.14

SAVE THE
DATES

11 - 20
luglio 2014

SANTARCANGELO • 14
FESTIVAL
INTERNAZIONALE
DEL TEATRO
IN PIAZZA

quarantaquattresima
edizione

Ateliersi⁽¹⁾ • Altre Velocità⁽¹⁾ • Barokthegreat⁽¹⁾ • Cristallino⁽¹⁾ • Leonardo Delogu⁽¹⁾ • Encyclopédie de la parole⁽¹⁾ • Fanny & Alexander⁽¹⁾ • Kinkaleri⁽¹⁾ • Esa Kirkkopelto / Other Spaces⁽¹⁾ • Iacasadargilla / Muta Imago / L. Brinchi e R. Zanardo – Santasangre / Matteo Angius⁽¹⁾ • Danio Manfredini⁽¹⁾ • Menoventi / Pardès rimonim⁽¹⁾ • MK⁽¹⁾ • Marlene Monteiro Freitas⁽¹⁾ • Claudio Morganti⁽¹⁾ • Motus⁽¹⁾ • Non-scuola⁽¹⁾ • Premio Lo Straniero • P.S. Presente Sostenibile • Radio Days • Cristina Rizzo⁽¹⁾ • School of Visual Theatre⁽¹⁾ • Valters Silis / Teatro Sotterraneo⁽¹⁾ • Mårten Spångberg⁽¹⁾ • Le Supplici⁽¹⁾ • Tipografia Testamento⁽¹⁾ • Sarah Vanhee⁽¹⁾ • ZAPRUDERfilmgroup⁽¹⁾ • ZimmerFrei⁽¹⁾

Il programma definitivo sarà disponibile nel mese di giugno /// The final version of the programme will be available in June

direzione artistica Silvia Bottirollo condirezione Rodolfo Sacchettini direzione organizzativa Sonia Bettucci



Santarcangelo dei Teatri via Andrea Costa 28 47822 Santarcangelo di Romagna (RN) Italia
tel +39 0541 626185 /// info@santarcangelofestival.com

SANTARCANGELO DEI TEATRI /// SANTARCANGELO_FEST

www.santarcangelofestival.com

CREATE TO ENJOY
CONNECT FOR
CELEBRATE

SharedSpace
Music Weather Politics
2013 — 2016

Con il supporto del
Programma Cultura dell'Unione Europea



Cultura

il Funaro

CENTRO CULTURALE

Via del Funaro, 16 Pistoia t/f 0573 977225

SPAZIO DEDICATO AL TEATRO
ALLE ARTI DELLO SPETTACOLO
ALLA FORMAZIONE
ALLA RICERCA
ALLA CREAZIONE TEATRALE

Residenza artistica Spettacoli
Scuola sulla Poetica dei Sensi
di Enrique Vargas
Workshop professionali
Laboratori teatrali
per bambini ragazzi adulti
(dis)abili Percorsi senza età
Laboratori di scrittura direzione
lettura scenica
Attività e spettacoli per bambini
Incontri letture musica

info@ilfunaro.org www.ilfunaro.org



IL CENTRO DELLA VISIONE PER UN'ACCADEMIA DELLO SPETTATORE

Ideato da **CapoTrave/Kilowatt** e **Laboratori Permanenti** presso la Residenza teatrale di **Sansepolcro (AR)**, con la **direzione scientifica di Piergiorgio Giacché**, il Centro della Visione prevede un ciclo annuale di 4 incontri di formazione, ciascuno della durata di un fine settimana nel borgo rinascimentale toscano. (è possibile alloggiare in strutture convenzionate).

Un percorso di formazione per andare verso l'opera, imparare ad ascoltare e a guardare, entrando nel retrobottega degli artisti.

Destinatari, tutti coloro che amano il teatro, la danza, la musica, l'arte visiva, che vogliono approfondire la loro passione di spettatori, o che, a scopo professionale, vogliono apprendere strumenti teorici e pratici legati alla lettura dell'opera d'arte.

Prossimi appuntamenti:

4 - 6 aprile: con **Mario Perrotta** e **Claudia Cannella**
2 - 4 maggio: con **Stefano Rulli**
18 - 20 luglio: con **Pippo Del Bono**
3 - 5 ottobre: con **Laura Curino**

Costi di iscrizione:
ogni modulo: € 60,00 - tre moduli € 120,00

Info: tel. 349 8650250 organizzazione@kilowattfestival.it /
laboratoripermanenti@gmail.com

Lo studente e il Maestro le origini del Laboratorium

Ludwik Flaszen

Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni
Bari, Edizioni di Pagina, 2014, pagg. 394, euro 24



Nel 1959 Ludwik Flaszen, in un piccolo teatro della provincia polacca, chiama al suo fianco un giovane studente: Jerzy Grotowski. Jerzy arriva come allievo, diventa presto il Maestro. Così nasce il Teatr 13 Rzedow di Opole, in seguito Teatr Laboratorium. Si capisce allora l'importanza del ricordo, della memoria di Ludwik raccolta in questo bel volume pubblicato dalle Edizioni di Pagina di Bari, versione italiana dell'originale inglese del 2010, che esce all'interno della collana "Visioni teatrali" diretta dal professore Franco Perrelli. Che firma anche un'utile introduzione in cui traccia il ritratto (umano e professionale) di colui che è stato dramaturg, direttore letterario e compagno d'avventura grotowskiano. Un legame indissolubile, un'affinità elettiva di cui rimangono pochissime foto (splendida quella che apre il volume) ma un'infinità di testi, riflessioni, spunti di ricerca, materiali. Qui raccolti insieme a testimonianze curiose e di non facile reperibilità, come programmi di sala, sinossi, note a margine, lettere, manifesti programmatici. Mentre si dipana il racconto in prima persona di Ludwik Flaszen, sguardo dall'interno di un'esperienza unica nella storia del teatro. E non solo. Narrazione particolarmente brillante, che affascina a dispetto della probabile destinazione accademica dell'opera. E in cui s'incrociano momenti più strettamente teorici (metafisici) e aneddoti di tutti i giorni, sguardi tecnici su allestimenti e regie, e sfumature d'inattesa ironia. Il resto è un filo rosso che si srotola attraverso anni, paesi, confini fisici e mentali: dal teatro povero al parateatro, dai primi passi a Opole a *Il Principe Costante*, il successo internazionale della tournée del 1966, i parigini che scoprono un nuovo Artaud, *Apocalypsis cum figuris*, perfino gli ultimi, ultimissimi momenti. Volume impreziosito in apertura da una breve nota firmata da Eugenio Barba, a cui si prendono in prestito due frasi che ben riassumono il senso dell'opera: «Flaszen mira dritto al centro del problema e non guarda il resto. Il centro è la luminosa e beffarda utilità del teatro nella nostra vita. Il resto è la gloria e le sue ombre». **Diego Vincenti**

10 anni di Buone Pratiche raccontate in un libro

Le Buone Pratiche del Teatro

a cura di Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino,
Milano, Franco Angeli, 2014, pagg. 264, euro 28,50

Non saranno i proverbiali amici al bar che volevano cambiare il mondo, ma poco ci manca: era il 2004 quando Oliviero Ponte di Pino, Mimma Gallina e Franco D'Ippolito decisero, per scommessa e senza budget, di dare una spallata al sistema teatro-Italia, inventandosi un modello nuovo che alle oligarchie opponesse la partecipazione dal basso, alla gerontocrazia l'apertura ai giovani, alle sterili lamentele il gusto concreto del fare. Dieci anni da allora sono passati: non è cambiato granché, nei Palazzi e nei teatri che contano, ma la memoria è rimasta, e merita di essere coltivata. Il libro di Franco Angeli è l'occasione che molti aspettavano per mettere ordine in una materia altrimenti incandescente: anno per anno tutte le edizioni delle Buone Pratiche sono state schedate e sintetizzate, da Milano a Mira, da Napoli a San Lazzaro di Savena, da Torino a Genova, passando per Ravenna, Catania, Mantova, Prato e Firenze, con tanto di relazione introduttiva. E dato che il *background* da cui vengono i curatori è anche quello del web, per aiutare il lettore nella "navigazione", ogni esperienza è stata classificata in senso sincronico con una serie di tag tematici e diacronico con una valutazione in chiave grafica dell'esito. Ripercorriamo così, attraverso le voci dei protagonisti, le strategie che hanno ispirato la "Banca delle Idee del Teatro italiano", dalla multidisciplinarietà al rinnovamento della drammaturgia in senso politico e collettivo, dal digitale al ricambio generazionale, dalla cooperazione in rete al radicamento sul territorio, dalla formazione continua al teatro sociale, dalla nuova critica sul web alle Fondazioni bancarie e alle sponsorizzazioni private, dalle residenze ai teatri occupati, fino alla revisione della legge per lo spettacolo dal vivo. E, insieme, andiamo a scoprire i risultati che quelle stesse esperienze hanno ottenuto, raggiungendo il successo nel 50%



dei casi, la riuscita parziale nel 40% e l'insuccesso nel 10%, vuoi per l'eccessiva audacia della proposta, vuoi per la turnazione degli interlocutori o la mutata situazione politica. Le relazioni conclusive di Giulio Stumpo ed Elena Alessandrini, Michele Trimarchi, Gio-

vanna Marinelli, Francesco De Biase e Franco D'Ippolito, oltre che della redazione, sono un utile strumento per approfondire i temi di più scottante attualità, definendo le priorità e compilando una prima, provvisoria tabella del fare, per le generazioni a venire. **Roberto Rizzente**

La scena di Yasmina, fotografia del presente

Yasmina Reza

Felici i felici

traduzione di Maurizia Balmelli, Milano, Adelphi, 2013, pagg. 163, euro 18

La miglior commedia di Reza, la giustamente celebre autrice di *Art*, la mirabilmente celebrata autrice di *Carnage* nell'omonimo film diretto da Roman Polansky, è questo volume di racconti. O devo dire: di monologhi? Di teatro deliberato, comunque: «Quando ha saputo che avevo pic-



chiato nostra figlia con il guinzaglio del cane, Anne-Laure ha cambiato faccia senza dire una parola. Per comunicarmi il suo disprezzo assume espressioni da teatro yiddish». Dialoghi in un interno, dialoghi da caffè: teatro. Ma non teatro *boulevardier*. Una compagnia di giro che ricorda i Frustrati della fumettista Claire Bretecher (nel 1976 Roland Barthes la definì "miglior sociologo dell'anno" e *Linus*, il mensile che ha formato le menti migliori della mia generazione, compresa, naturalmente, la mia, fu rapido a diffonderla anche da noi) passa da un racconto all'altro, in un girotondo di *gaité parisienne* con *paté de bourgeois* al posto della Wiener Schnitzel: da Pascaline Hutner ai coniugi Toscano, passando per il ragazzo che si crede Celine Dion. È questa raccolta uno dei segnali raddomantici d'individuazione delle correnti sotterranee delle tendenze che riprendono a scorrere nella Senna e lungo le linee della metropolitana parigina. Non si capiscono i tempi che corrono (e si rimane indietro) se non si legge la Reza. Felici i Francesi, anche quando sono infelici! Felici gli amici che, apprestandosi a partecipare al nostro hystrionico premio di scrittura teatrale, profumino i loro testi di Gelsomino! Felice sarebbe la scelta di qualche candidata alla vocazione che portasse un brano di Reza come monologo. **Fabrizio Sebastian Caleffi**

Roma anni '60 nascita di un (non) movimento

Pippo Di Marca

Sotto la tenda dell'avanguardia

Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, pagg. 330, euro 18

Quanto amore nelle parole di Pippo Di Marca. Parole che divengono testimonianza preziosa di quell'avanguardia romana (soprattutto romana) che secondo l'artista catanese ha avuto data di nascita precisa: il *Caligola* di Carmelo Bene del 1959, al Teatro delle Arti. Ed ecco da lì dipanarsi la storia di un (non) movimento che fu soprattutto un rinascimento di talenti e ispirazioni. Iniziale generico ribellismo anni Sessanta, nel suo evolversi (o nelle sue radici?) diviene gesto politico, coscienza di classe, antagonismo eclettico al placido dopoguerra democristiano. E presto, prestissimo si ramifica con ampiezza impensabile, tutto investendo, tutto contagiando: dalla musica alle arti visive, dalla letteratura al teatro. Sprovincializzazione che spezza e (de)costruisce forme non più sentite come proprie. In una bulimica ricerca di grammatiche e sintassi nuove. Anche contrapposte. Ma nuove. Intelligente la riflessione di Di Marca, che esula inizialmente da un discorso strettamente teatrale. E una volta contestualizzato il momento (attraverso un ritratto paesaggistico che comunque accompagna tutto lo scritto), ecco soffermarsi sui tanti, tantissimi nomi divenuti protagonisti di un'epoca. Prima della lunga riflessione autobiografica, la scansione dei debutti (dei travagli) che sono alla fine il cuore di un libro che rimane un grande atto d'amore. Nascita, vita e morte di una generazione? Qualcosa del genere. Ma anche (e soprattutto) storia personale affrontata con un entusiasmo che si vorrebbe incrociare più spesso. Forse anche con una fin troppo indulgente dolcezza di sguardo verso un passato distante, coi suoi santini rispolverati come icone (Carmelo Bene e Leo De Berardinis, ovviamente, su tutti), i suoi aneddoti, i lutti, le rivoluzioni castrate. I mancati eredi. E un poco fa sorridere ritrovare fra quei nomi, alcuni che ora vengono indicati come simboli piuttosto stantii di un certo tipo di teatro. Ma d'altronde anche gli artisti invecchiano. Ogni tanto pure i teatranti. E non a caso il libro è anche dedicato a "chi dimentica".

Non dimentica invece Pippo Di Marca. Il cui "demon" è ben lungi dal saziarsi. Tanto da fargli festeggiare come compleanno, il giorno del debutto con il Meta-Teatro, suo storico gruppo. Bel modo per sentirsi ancora nel mezzo del cammin...
Diego Vincenti



Rivoluzione e poesia nella neoavanguardia

Elio Pagliarani

Tutto il teatro

a cura di Gianluca Rizzo,

Venezia, Marsilio, 2013, pagg. 368, euro 24

In clima di bilanci per la neoavanguardia degli anni 1960, esce la raccolta della drammaturgia di Elio Pagliarani (1927-2012). Sei i testi principali, non tutti rappresentati. Ispirato alle maschere della Commedia dell'Arte, *Le sue ragioni*, è «libretto» per musiche di Angelo Paccagnini, allestito nel 1959. Seguono *Pelle d'asino*, «grottesco per musica» (1964) e *La bella addormentata nel bosco* (1983) — tratti dalle fiabe di

Charles Perrault — in cui con schema classico si racconta l'attesa d'un evento rivoluzionario, poiché la Bella è figura dell'Europa (caduta in un malvagio sonno) e della sua condizione politica e sociale, che il bacio del Principe Azzurro dovrà risvegliare. Il *Faust di Copenaghen* nasce da un collage di testi, attorno al canovaccio d'una recita parodistica, avvenuta nel 1932, presso l'Istituto di Fisica Teorica diretto da Bohr. Allora, docenti e studenti inscenarono un *Faust* da Goethe in cui il Neutrino (al femminile) era l'originale protagonista. Documenti sulla preparazione e la ricezione critica completano le due redazioni del copione. *La bestia di porpora o Poema di Alessandro* (inedito), si ispira alla biografia del poeta russo Aleksandr Blok, riprendendone i versi per inserirsi nel clima rivoluzionario dell'epoca, sottolineando la sua poetica, fra simbolismo e costruttivismo, confrontata anche alla pratica registica di Mejerchol'd. L'ultimo testo, *L'impero all'asta*, è ambientato nella Roma antica e usa una satira aspra, attualizzata nei toni farseschi e volgari. Sono «drammatizzazioni di testi poetici», *La merce esclusa* (1965), definito «recitativo drammatico e atto linguistico», ambientato in un grande magazzino, e *Col semaforo rosso* (1965), «poemetto drammatico a tre voci». Fra i «Progetti», *Il terremoto di Lisbona, Re Pescatore, La ragazza Carla*, testo che nacque nel 1948, in forma di soggetto cinematografico prima di divenire il poema centrale e tipico nella produzione seguente. *L'introduzione* delinea e motiva l'itinerario originale dell'autore, fra la questione della lingua e le ragioni etiche ed estetiche della sua vocazione poetica. *Gianni Poli*



I Teatri del Sacro, corpo a corpo con Dio

La lotta di Giacobbe

a cura di Fabrizio Fiaschini,

Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, pagg. 152, euro 15

Uno degli episodi più singolari della Bibbia è certo la lotta tra Dio e Giacobbe. Un corpo a corpo che si conclude, paradosso dei paradossi, con la vittoria dell'Uomo. È un elemento di rottura, che solleva pressanti interrogativi circa il rapporto col Divino. Mediato non tanto dalla speculazione intellettuale quanto, proprio, dal corpo. Facile trovare in questo il parallelismo col teatro. Per il pensiero che si fa carne e azione, innanzitutto. E poi per l'agonismo che instaura con Dio, così attuale, tra rinnegamento e nostalgia del Sacro. Muove da questa suggestione il volume curato dal direttore del Festival I Teatri del Sacro, Fabrizio Fiaschini. Dove il contrappunto col Libro Maior fa da *leitmotiv* a un'accorta riflessione sui più spinosi problemi dell'Umanità, declinata in mille modi differenti. Il tema classico della corallità è così al centro di *Rock Passion Live* (2009) e la *Passionsspiele* (2010) di Oberammergau, il primo coinvolgendo oltre 40 artigiani del territorio bresciano, il secondo perpetuando una tradizione popolare che risale, prima in Europa, al 1634, e riproposta ogni dieci anni. Muove dalle problematiche identitarie *Quore. Per un lavoro in divenire* di Raffaella Giordano (1999), tutto centrato sul rapporto tra l'io e l'Altro. La Maternità e La Provvidenza Divina sono, invece, i valori negati in *Anima Errante* di Roberto Cavosi, diretto da Carmelo Rifici (2012), il monologo di Alessandro Berti ispirato a *L'abbandon à la Providence Divine* di Jean-Pierre de Causade (2009) e *Sunset Limited* (2013) da Cormac McCarthy, rispettivamente minacciati dalla recente tragedia della diossina di Seveso, in Brianza, il razionalismo imperante e il nichilismo del coprotagonista, Bianco. E poiché il Sacro si presta anche a una riflessione sulla forma, *The End* di Babilonia Teatri (2011) e *Abram e Isac* dei Sacchi di Sabbia (2011) provano a forzare i confini del teatro di parola, oltrepassando i canoni della narrazione e della recitazione o, viceversa, importando sulla scena il linguaggio semplice e ingegnoso dei *cartoons*. Chiudono il volume una galleria fotografica e una riflessione di Renato Palazzi sui festival oggi e su quello diretto da Fiaschini in particolare; un esempio come un altro per indicare alle tante rassegne sparse per l'Italia, spesso ridotte a vetrina, la via maestra per uscire dal generalismo: la scelta tematica. Come quella del Sacro, appunto. *Roberto Rizzente*



biblioteca

Alessandro Fersen

CRITICA DEL TEATRO PURO

Genova, Akropolis Libri-Le Mani editore, 2014, pagg. 486, euro 18

Critica del teatro puro, si inserisce in una serie di pubblicazioni volute dalla Fondazione Alessandro Fersen di Roma e curate da Clemente Tafuri e David Beronio, per rendere noto il pensiero di uno dei teorici del teatro più singolari del Novecento. Dopo *L'Universo come giuoco*, approfondimento sul pensiero e sul percorso umano e artistico di Fersen, e *Arte e vita. Tac-cuini e diari inediti*, in cui viene raccolto il contenuto dei suoi diari, ecco il suo saggio più complesso, dove indaga i temi ontologici del teatro, i suoi rapporti con le radici della sapienza, nell'ottica del raggiungimento di un equilibrio tra coscienza di sé e del mondo che è, secondo Fersen, lo scopo più puro del teatro.

Pietro Gaglianò

ARCHITETTURE DI LUCE.

IL TEATRO ARCHITETTURA DI GIANCARLO CAUTERUCCIO/KRYPTON

Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, pagg. 112, euro 18

Condizioni fisiche, ma soprattutto temporali, fanno del Teatro Architettura un'esperienza diversa dal lavoro in palcoscenico, più vicina a quella delle arti visive. L'autore percorre gli oltre trent'anni di ricerca sullo spazio urbano e sull'architettura, scegliendo il punto di vista dell'uomo di teatro e dell'architetto. Un'ampia selezione di immagini propone un percorso necessario e complementare, mentre il volume si chiude con una conversazione tra Giancarlo Cauteruccio e Gianni Pettena.

Simone Nebbia

TEATRO STUDIO KRYPTON, TRENT'ANNI DI SOLITUDINE

Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, pagg. 112, euro 12

Per i trent'anni della Compagnia Krypton, un libro che presenta anche una riflessione sulla società attuale. Dopo la prefazione di Franco Cordelli, una conversazione "politica" con il regista, Giancarlo Cauteruccio, rivela il percorso che, dall'avanguardia tecno-

logica, ha trovato, nel Teatro Studio di Scandicci, un luogo in cui unire arte e formazione. Si parla quindi di *Crash Troades*, proponendo riflessioni sui monumenti della città di Firenze rivisitati con l'uso tecnologico di luci e sonorità. Un'altra conversazione con il regista, in chiave "poetica", rintraccia la linea evolutiva del suo teatro. L'appendice è composta da molti contributi critici per inquadrare il lavoro di Krypton nel panorama teatrale italiano.

Neil Fraser

PROGETTARE LA LUCE.

COME CREARE LUCI, OMBRE

E ATMOSFERE SUL PALCO, SUL SET E IN QUALSIASI AMBIENTE

Roma, Audino, 2014, pagg. 160, euro 20

Il metodo d'indagine utilizzato dall'autore per descrivere le fasi e le regole più utilizzate dai tecnici e dai creativi della luce per la scena guida il lettore attraverso l'esperienza pratica, tipica del mestiere, con esercizi, simulazioni e box informativi utili per memorizzare i concetti più importanti. A una breve storia dello *stage lighting*, il testo unisce esercizi illustrati in schemi, fotografie e disegni. Completano l'edizione italiana due interventi di Giancarlo Bottone e Bruno Monopoli, *lighting designers* rispettivamente al Teatro Sistina e al Teatro dell'Opera di Roma.

GIUSEPPE PATRONI GRIFFI

IL PATHOS DELLA BELLEZZA

a cura di Giuseppina Scognamiglio e Pasquale Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2013, pagg. 128, euro 13

Il volume sviluppa un progetto di ricerca interdisciplinare per tracciare un primo bilancio critico della produzione di Giuseppe Patroni Griffi e dimostrare quanto originali siano stati gli apporti da lui dati al cinema, alla narrativa e al teatro del secondo Novecento.

LA SCIENZA DEL TEATRO.

OMAGGIO A DARIO FO E FRANCA RAME

a cura di Rosanna Brusegan, Roma, Bulzoni, 2013, pagg. 322, euro 20

Il volume pubblica gli Atti della Giornata di Studi (Università di Verona, 16

maggio 2011) in onore del sodalizio Fo-Rame nei quasi sessant'anni di carriera artistica, di impegno civile e sociale. Gli studiosi ne analizzano il lavoro su Ruzante, Commedia dell'Arte, giulleria medievale, espressività dei dialetti e tradizione epica orale. Ne approfondiscono alcuni aspetti della drammaturgia, in particolare la genesi dei testi, il rapporto con le fonti e le modalità del comico. Infine ne studiano la lingua e la forma dal punto di vista dell'interazione parlato-scritto. La premessa è di Dario Fo.

Giovanni Isgrò

TRA LE FORME DEL TEATRO

"EN PLEIN AIR". NELLA PRIMA

METÀ DEL NOVECENTO

Roma, Bulzoni, 2014, pagg. 166, euro 18

Nei primi quarant'anni del Novecento, parallelamente ai progetti e all'azione dei rifondatori della scena novecentesca, in buona parte attuati ancora all'interno degli edifici deputati al teatro, c'è la realtà dello spettacolo *en plein air*. Si indaga sulla progressiva affermazione del teatro di massa e il lavoro dei registi che, proprio nella dimensione fra azione politico-sociale e rivoluzione artistica (anche nel campo delle arti figurative, come avvenne in Russia o in Italia), cercarono spazi di sperimentazione.

Fabio Turato

EREDI INGRATI. MONDO GERMANICO E TRAGEDIA GRECA TRA NASCITA DEL II E APOCALISSE DEL III REICH (1871-1945)

Venezia, Marsilio, 2014, pagg. 532, euro 44

Nella prima parte, *Eredi ingrati* indaga i modi in cui la cultura tedesca ha gestito, dal 1900 al 1945, il prestigioso patrimonio della tragedia greca ereditato dall'età del classicismo romantico. La seconda parte del volume tratta Max Reinhardt e Hugo von Hofmannsthal, che con gli originali greci ebbero rapporti problematici. La terza analizza tre drammi greci espressionisti, fra cui la *Medea* di Jahnn, rappresentato nel 1926. Chiude il lavoro l'esame della *Tetralogia degli Atridi* di Hauptmann, metafora

della fine della Germania nazista e del tramonto della concezione nietzscheana della tragedia greca.

Alessandro Ticozzi

LA VOCE E IL CINEMA: ARNOLDO FOÀ

Ravenna, Sensoinverso Edizioni, 2014, pagg. 110, euro 8

Arnoldo Foà è stato un grandissimo artista: prestigiosa la sua carriera di teatro, enorme la sua filmografia (oltre 100 le pellicole che lo riguardano), importante il suo percorso di doppiatore. Alessandro Ticozzi ha deciso di dedicargli questo saggio, che ripercorre la sua carriera d'attore sul grande schermo, tramite le sue migliori interpretazioni. E, in calce, una serie di interessanti testimonianze (da Alessandro D'Alatri a Ettore Scola, passando per Giuseppe Ferrara e tanti altri colleghi), rende questo volume uno strumento per gli amanti e gli studiosi del cinema italiano.

COMPAGNIA DELLA RANCIA

1983-2013: UN RACCONTO DI EMOZIONI

a cura di Pierfrancesco Giannangeli, Salerno, Mmmac/Museo Materiali Minimi per l'Arte Contemporanea, 2014, pagg. 160, euro 20

Attraverso un ampio racconto fotografico si rivedono trent'anni di spettacoli della Compagnia della Rancia (più di quaranta produzioni e oltre 1000 collaboratori). Oltre alla cronologia completa, impreziosiscono il volume, curato da Giannangeli, tra gli altri, i contributi di Sandro Avanzo, Alberto Bentoglio, Stefano D'Orazio, Maurizio Porro, Franco Travaglio così da evidenziare il continuo successo della via italiana del musical.

Marco Galignano

PEDAGOGIA E SCIENZA DELLA VOCE

Torino, Omega Edizioni, 2013, pagg. 320, euro 32

La caratteristica principale e più importante del lavoro di Marco Galignano, esito di una ricerca sia sul versante della ricerca scientifica sia su quello di un'esperienza sul campo, è di riuscire a declinare anatomia, fisiologia e pedagogia della Voce in un unico discorso di teoria e pratica, teatro e filosofia, risul-

Michele Renzullo
e Saverio Marconi
in *A Chorus Line*
(stagione 1990-91),
dal volume *Compagnia
della Rancia 1983-2013:
un racconto di emozioni*
(foto: Sandro D'Ascanio).

tando uno strumento utile sia in mano agli "addetti ai lavori" (studiosi, cantanti, attori e pedagoghi) come di coloro che non disgiungono mai l'esercizio fisico dall'attività del pensiero.

Tonino Tosto
**MANUALE DEL LABORATORIO
TEATRALE**

Roma, EdUP, 2014, pagg. 322,
euro 19,50

Questo manuale nasce da un'esperienza trentennale dell'autore e descrive il metodo della duttilità che dà ottimi risultati sia con i principianti assoluti sia con gli attori professionisti. Una breve storia del teatro, brani scelti per ogni periodo, con consigli di recitazione ed esercizi da ripetere anche in casa, rendono utile tale volume per chiunque voglia concretamente "fare teatro". Presentazione di Massimo Ghini.

Edoardo Erba
ITALIA ANNI DIECI

Corazzano (Pi), Titivillus, 2014,
pagg. 116, euro 12

Scritto per Serena Sinigaglia, per raccontare la disorientata Italia del secondo millennio, questo testo è una miscela di microstorie che si intrecciano e si condizionano vicendevolmente. Sette personaggi e nessun eroe. Privi di senso morale, dignità, pensiero autonomo, i tre uomini e le quattro donne arrancano in una realtà nella quale, pur avendo contribuito a costruirla, non sanno muoversi. Una commedia amara, senza speranza, i cui dialoghi brillanti trasformano immediatamente la risata in smorfia amara. Il testo è accompagnato da un'introduzione di Renato Palazzi e da un'illuminante dialogo fra Edoardo Erba e Serena Sinigaglia.

Stefano Massini
**MADAMA POZZALE. UN'ESPERIENZA
DI SCRITTURA DELLA MEMORIA**

Corazzano (Pi), Titivillus, euro 11,
pagg. 112

Frutto dei laboratori di scrittura della memoria condotti da Stefano Massini nel quadro della 60a edizione del Premio Pozzale Luigi Russo, *Madama Pozzale, ovvero per favore non chiamatemi frazione*, è un testo teatrale ironico

e velato di leggera malinconia, che il drammaturgo fiorentino ha scritto tessendo insieme ricordi, immagini, suggestioni condivisi dai singoli partecipanti del workshop. L'esperienza di scrittura collettiva, vissuta nello stesso ambiente della Casa del Popolo di Pozzale, dove il Premio è nato nel 1948, ha preso forma e corpo in un monologo portato in scena da Luisa Cattaneo.

Eduardo De Filippo
SIK-SIK L'ARTEFICE MAGICO

a cura di Giulio Baffi,
Napoli, Guida, 2013, libro+cd,
pagg. 120, euro 15

Un'inedita trascrizione dell'atto unico che Eduardo De Filippo mise in scena per la prima volta nel 1979 al Teatro San Ferdinando di Napoli, si aggiunge alla registrazione integrale dello spettacolo realizzata all'epoca. «Nell'aprile di quell'anno – scrive Giulio Baffi in una nota – Eduardo De Filippo mise in scena con enorme successo al Teatro San Ferdinando di Napoli *Sik-Sik l'artefice magico*. Con lui, nel ruolo di Sik Sik, erano Luca De Filippo (Rafele), Sergio Solli (Nicola) ed Angelica Ippolito (Giorgetta). Fu un successo strepitoso».

Rosa Iacopini
CUORE DI PANE

Corazzano (Pi), Titivillus, 2014,
pagg. 48, euro 10.

La Maga del Pane aiuta due sorelle gemelle, rimaste sole ad accudire il forno dei genitori, a riscoprire un lavoro antico. Attraverso un lungo viaggio le sorelle scopriranno come ascoltare i propri desideri e realizzare i propri sogni. Nel 2013 *Cuore di pane* ha debuttato nella produzione del Teatrino dei Fondi, con Ilaria Gozzini e la regia di Anna Dimaggio. L'autrice Rosa Iacopini, dopo la drammaturgia, ha ricreato la storia per la collana I Diavoletti.

Angelo Gaccione
**OSTAGGI A TEATRO.
TESTI TEATRALI 1985-2007**

Paludi (Cs), Ferrari Editore, 2013,
pagg. 208, euro 15

Angelo Gaccione, poeta, musicista, drammaturgo ed editore, cosentino di



nascita, milanese d'adozione, nel suo *Ostaggi a teatro (La seduta, La porta del sangue, Pathos, Tradimenti, Stupro, Hermana, La sedia vuota, La finzione)* cerca di definire la realtà che si nasconde dietro le apparenze e che porta alla scoperta della verità. Come in *La porta del sangue* dedicato al genocidio valdese, che diviene simbolo di tutti i genocidi.

Marco De Marinis
**CULTURE TEATRALI.
REALTÀ DELLA SCENA. GIORNALISMO,
TEATRO, INFORMAZIONE.**

Lucca, La Casa Usher, 2013, pagg. 299,
euro 15,50

L'annuario *Culture Teatrali* registra un cambio di editore: dai Quaderni del Battello Ebbro a La casa Usher di Lucca. La sezione monografica cerca di fare il punto sui rapporti fra teatro, giornalismo e informazione, sia con contributi ad ampio raggio (Guccini) sia trattando alcuni casi emblematici tra cui: lo "scandalo" suscitato dagli ambienti cattolici italiani contro lo spettacolo *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*, diretto da Romeo Castellucci (Marino) e il clamoroso rilancio

del caso di Marco Pantani nello spettacolo del Teatro delle Albe di Ravenna, regia di Marco Martinelli (Guccini). Completa la parte monografica un intervento di Oliviero Ponte di Pino sugli intrecci recenti, in Italia, tra scena politica, scena teatrale e media, con il fenomeno Beppe Grillo.

IL CASTELLO DI ELSINORE

Bari, Edizioni di Pagina, 2014, vol. 69,
euro 18

Il castello di Elsinore, semestrale di teatro nato nel 1988 e curato dal Dams dell'Università di Torino, è articolato in tre sezioni: *Saggi*, comprende rigorosi studi critici su personaggi e opere della storia del teatro e dello spettacolo; *Materiali*, raccoglie e cura documenti, lettere e riflessioni di poetica; *Libri (o Polemiche)*, recensisce e analizza gli avvenimenti più significativi della stagione teatrale italiana e straniera. Nel primo numero del 2014, tra gli altri saggi: "Seneca l'insostituibile: il *Tieste*", di Francesco Carpanelli, "I dolori del giovane Osvold. Rileggendo *Spettri*", di Ivan Pupo, "*L'anitra selvatica di Ibsen*", di Roberto Alonge.

I migliori anni delle nostre pratiche

di Roberto Rizzente



In dieci anni le hanno raccontate un po' tutte. Di volta in volta prendendo spunto dall'attualità, in tournée per le maggiori città d'Italia, tutti gli argomenti sono stati sviscerati. Quella presentata lo scorso 8 marzo alla Scuola Civica Paolo Grassi di Milano è stata allora un po' la summa di tutte le **Buone Pratiche**. Una sorta di *greatest hits*, con gli amici di ieri e quelli di oggi che, in attesa di conoscere il destino della Riforma del Fus presentata l'8 gennaio, fianco a fianco con il volume del decennale fresco di stampa (*Le Buone Pratiche del Teatro*, ed. Franco Angeli, cfr. scheda in Biblioteca a pagina 108), hanno provato a fare un po' il punto dell'esistente, tracciando una cartografia del teatro oggi, come è stato, come è cambiato, come è destinato a essere.

Temi grossi, che la consueta sagacia organizzativa di **Mimma Gallina** e **Oliviero Ponte di Pino** ha potuto riassumere per punti, suddividendo la discussione per tavoli, con tanto di coordinamento e incontri a sorpresa, sempre ben evidenziando quelli che sono i problemi e le strategie di sviluppo.

A cominciare dai numeri. Un cavallo di battaglia del format, almeno dacché l'economista **Giulio Stumpo** ha scelto di salire a bordo. E nonostante i mal di pancia che questi di volta in volta creano, sempre mostrando lo *spread* tra l'Italia e l'Europa, l'Italia miserella e i primi della classe, in termini di risorse disponibili, finanziamenti dello Stato, e spesa al botteghino.

Ben più motivanti sono stati, allora, gli interventi successivi. Il nodo è sempre quello: le Istituzioni latitano. Ce ne sono, sì, di virtuose, come ad esempio l'**Assessorato alla cultura del Comune di Bologna** piuttosto che di **Milano**. E si possono forse auspicare delle re-

gole per imporre la trasparenza dei bandi e il ricambio generazionale negli Stabili, come da anni invoca a fare **Giovanna Marinelli**. Ma il grosso delle amministrazioni rimane assente, troppo prese da altri, pressanti problemi, per preoccuparsi della Cenerentola del sistema culturale italiano, lasciando così che siano i diretti interessati a rimboccarsi le maniche. Con, tuttalpiù, il beneplacito delle Fondazioni e di qualche privato illuminato, come avviene soprattutto nel Nord, dove la **Fondazione Cariplo** è un po' il collettore di tante, virtuose esperienze, prima fra tutte quella di **Être**.

Ma è chiaro che dai lavoratori dello spettacolo deve partire la spinta al cambiamento. Anche perché il teatro, per sua natura sfugge alle regole. È eversore e, potenzialmente, eversivo (**Trimarchi**). Inutile aggrapparsi alle gonnelle dello Stato: una rivoluzione degna di questo nome deve muoversi indipendentemente e su due fronti almeno, senza aspettare Godot.

La cooperazione, innanzitutto. Il persistente stato di crisi deve spingere i teatranti l'uno nelle braccia degli altri, in diversi modi. Facendo rete, ad esempio. Nel piccolo come nel grande. Con degli *asset* su scala locale, come fanno **Latitudini** in Sicilia, **Teatri Uniti** a Napoli, **Teatri di Vetro** a Roma, **Tilt** in Liguria e **It Festival** a Milano. Nazionale, oppure, come, da ventisette anni a questa parte, indica il **Premio Scenario**, che molto deve della sua forza ai trenta partner che lo supportano. Oppure ammiccando all'Europa, come dimostra **Être** col progetto di scambio e formazione trans-nazionale "Creative Cast Away".

E poi aprendosi agli altri, i fruitori, comunemente chiamati pubblico. Non si va da nessuna parte se i te-

atri, come le Istituzioni, rimangono chiusi in se stessi, esclusivi ed elusivi. Il rapporto col territorio è per paradosso, nell'era della globalizzazione, la scommessa su cui impostare il futuro, come del resto i bandi europei incoraggiano a fare. E i teatri si sono subito prodigati a intercettare per vie e forme traverse il nuovo pubblico. Con delle performance *ad hoc*, ad esempio, magari nelle case (**Desperate House Actresses**). Stimolando il confronto e la formazione permanente, anche grazie al lavoro con le scuole (**Agita**) e il contributo della nuova critica (**Rete Critica**). Sviluppando gli ultimi ritrovati della tecnologia in vista di una comunicazione più mirata e pervasiva (**Teatro di Sardegna**). O, ancora, aprendo gli spazi all'interazione diretta, come accade nelle residenze (**Biondi**), magari sul modello degli Idea Store londinesi (**Paolucci**). E, da ultimo, coinvolgendo il pubblico nella definizione e nella gestione delle politiche, come nel caso dei **teatri occupati** (Valle, Teatro Gualtieri), figli di quell'idea di bene comune che, sempre più, si sta facendo strada nella cultura del diritto elaborata in Italia.

Certo, nulla di tutto questo è semplice da portare avanti. Le resistenze sono tante, non solo da parte delle Istituzioni, e molto andrebbe fatto anche a livello di contenuti, estetiche, intercettando l'attualità (**Teatro Filodrammatici**) come la memoria (**Bianchessi**) o magari assecondando gli umori della piazza, manipolando con sapienza i linguaggi del presente, come a suo tempo fece il pop (**ricci/forte**). Ma la rotta è tracciata. Buone Pratiche l'ha disegnata, in dieci anni di appassionata testimonianza. Sta agli altri, ora, quelli che si sono succeduti sul palco, quelli che sono rimasti in platea, perpetuare l'esperienza. ★

Per ricordare Eduardo

Trent'anni fa scompariva Eduardo De Filippo. Per ricordarne la figura, Roberto De Gaetano e Bruno Roberti dell'Università della Calabria, in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia, le Fondazioni Eduardo De Filippo e Salerno Contemporanea, le Università di Salerno, Messina e Suor Orsola Benincasa di Napoli, hanno promosso fino a ottobre una serie di appuntamenti. Tra questi, il recital di Toni Servillo (Arcavacata, 20-22 maggio) e i convegni "Eduardo, i linguaggi, le scritture" (Taormina, 15-16 settembre) e "Antropologia di Eduardo" (Napoli, 30-31 ottobre). Sempre in occasione dell'anniversario, è stato proiettato a febbraio a San Domenico Maggiore l'atto unico *Sik-Sik l'artefice magico*, andato in onda sul secondo canale Rai nel 1962 e oggi restaurato grazie a una fortuita registrazione sonora.

Info: www.unical.it

Online gli stipendi dei direttori

Come stabilito nel Decreto Legislativo 33/2013, e recepito nel dl Valore Cultura, le quattordici Fondazioni lirico sinfoniche e i Teatri che ricevono sovvenzioni statali dal Fus sono stati obbligati a rendere noti sui loro siti internet, sotto la voce "Area Trasparenza", gli stipendi dei ruoli apicali. Pena, la non erogazione dei fondi Fus. Il podio lo vince il Sovrintendente della Scala Stéphane Lissner con 507.000 euro dichiarati, seguito da Bruno Cagli, Sovrintendente e Direttore Artistico dell'Accademia di Santa Cecilia (300.000), e dal Sovrintendente dell'Arena di Verona Francesco Girondini (250.000). Tra i direttori vince Maria Di Freda della Scala (270.000), tra quelli artistici il compenso più alto è quello di Fortunato Ortombina della Fenice (165.000), come Direttore musicale Antonio Pappano di Santa Cecilia (150.000).

Info: www.beniculturali.it

Caos nel teatro siciliano

È stata diffusa in febbraio la notizia di una presunta truffa operata dal teatro siciliano ai danni della Regione. La guardia di finanza avrebbe indagato circa 90 realtà e una settantina di persone. I fatti, che gli inquirenti dovranno vagliare, riguardano il 2008 e sarebbero questi: numerosi operatori teatrali siciliani, soprattutto di Catania e Palermo, avrebbero ricevuto finanziamenti in base alla Ir 25/2007 a fronte di attività mai svolte, contributi enpals evasi, diritti Siae non pagati, fatture false. Pronta la smentita di alcune delle compagnie coinvolte (tra le quali quelle di Emma Dante, Scimone Sframeli, il Piccolo teatro di Catania, i Teatralchemici, M'arte) che hanno dimostrato, documenti alla mano, l'irrisorietà del debito, la buona fede nel ritardo dei pagamenti e, in certi casi, addirittura l'errore di calcolo fatto dall'Inps.

Roma, la diaspora delle istituzioni

Roma caput mundi: così si diceva un tempo. La realtà attuale, invece, è quella di una città abbandonata dalle Istituzioni, in cui anche le eccellenze sono costrette a lottare, pur di sopravvivere. È stato posto sotto sequestro a marzo dalla Digos, con l'accusa di esercizio ricettivo abusivo e all'insaputa del Comune, l'Angelo Mai Altrove Occupato, un centro culturale di produzione indipendente che, nei dieci anni di storia, si è distinto per gli spettacoli ospitati, la formazione permanente, i laboratori con le scuole, le produzioni e le residenze.

E, ancora: la Fondazione Romaeuropa ha deciso a gennaio di abbandonare, dopo dieci anni, il Palladium, a causa dei tagli comunali ai finanziamenti prima (200.000 euro secondo il Comune, 300.000 euro secondo Romaeuropa), e poi per la destinazione del teatro a laboratorio per la formazione, in collaborazione con l'Università di Roma Tre e senza interpellare Romaeuropa.

Due esempi che vanno ad aggiungersi alla lunga sequela di scandali che in questi mesi hanno agitato la politica culturale capitolina, dall'abbandono dell'India e del Macro ai dissesti finanziari dell'Opera e dell'Eliseo, fino ai "casi" Valle (cfr articolo a pagina 2) e "nomina incompatibile" di Ninni Cutaia alla direzione del Teatro di Roma. E che bene non fanno a una città che pure avrebbe i talenti e le risorse per primeggiare. Nonostante l'amministrazione Marino. Info: www.romaeuropa.net, angelomainonsitocca@gmail.com **Roberto Rizzente**

Nuovi spettatori cercasi

"Coltivare cultura" è il nome del progetto elaborato da Qui e Ora Residenza Teatrale, Zona K e delle Ali teXtura per avvicinare il pubblico della bassa Bergamasca, Milano quartiere Isola-Garibaldi e Vimercatese-Martesana alla cultura attraverso laboratori, percorsi d'inchiesta, la costruzione di eventi, incontri di approfondimento e la messa in scena di comunità, individuate all'occorrenza (giovani, anziani, migranti, lavoratori), attraverso performances partecipate o condivise in luoghi alternativi al teatro come ristoranti, case private, biblioteche e centri civici. Il progetto è sostenuto dalla Fondazione Cariplo.

Info: www.coltivarecultura.it

Piccolo Teatro, il pubblico cresce

Lo Stabile milanese risulta essere, dai dati al botteghino della prima parte della stagione 13/14, in controtendenza rispetto alla media nazionale di spettatori (-4,1%), registrando un +10%. Secondo uno studio condotto negli Stati Uniti da Joanne Scheff (*Standing Room only*) la strategia del teatro risulta vincente grazie all'impegno nelle attività collaterali. Incontri di approfondimento, collaborazioni con l'Università e le scuole, potenziamento del sito e dei social (inclusa la webtv) hanno infatti portato quasi 100mila nuovi spettatori a teatro, nel corso della passata stagione.

Info: www.piccoloteatro.org

Milano, un bando per il Lirico

A febbraio è stato presentato il progetto, a marzo è uscito il Bando per l'assegnazione dei lavori e la gestione dello storico teatro milanese (**foto a lato**), chiuso dal '99. Il Lirico sarà dunque restaurato nel suo aspetto originale, rinnovato tecnologica-

mente, ampliati gli spazi di servizio (300mq per i camerini e 120mq le nuove sale prove) e il palco (400mq), create aree commerciali, fra cui un ristorante, con un progetto realizzato all'interno degli uffici tecnici comunali. L'importo dei lavori è di 16,5 milioni di euro. Si stima di iniziarli nel 2015 per riaprire il teatro entro il 2016. Ora attendiamo solo di conoscere chi saranno gli attori.

Info: www.comune.milano.it

Salvato il Maggio Fiorentino

È stato presentato a gennaio dal commissario Francesco Bianchi il piano di risanamento del Maggio fiorentino. Tra le strategie, il contributo delle Banche per 15 milioni (Cassa di Risparmio di Firenze, di Genova e Banca Cooperativa del Chianti), la riduzione da 362 a 310 dei dipendenti, grazie a prepensionamenti e conferimenti di parte dell'organico al Mibac, la parziale esternalizzazione di alcuni servizi (paghe e cassa) e la ristrutturazione del corpo di ballo, parzialmente ridimensionato e affidato a una società terza.

Info: www.maggiofiorentino.it



Arrivano i Festival!

Il grosso deve ancora arrivare. Ma le anticipazioni festivaliere, per lo spettatore in crisi d'astinenza, non mancano. Si comincia con Primavera dei Teatri, dal 28 maggio al 2 giugno: il festival di Castovillari propone quest'anno il secondo movimento di Mario Perrotta su Ligabue (**foto sotto**), i due volumi di *Piccoli suicidi in ottava rima* dei Sacchi di Sabbia, *Discorso celeste* di Fanny&Alexander, *La prima cena* di Santeramo, *Hamlet travestie* di Punta Corsara e *Tutto è bene quel che finisce* di Quotidiana.com.

Non sono da meno le Colline Torinesi, dall'1 al 22 giugno, con i nuovi lavori di Cuocolo/Bosetti (*The Walk*), Emma Dante (*Operetta burlesca*), Motus (*Caliban Cannibal*), Anagor (*Virgilio brucia*), Toshiki Okada (*Super Premium Soft Double Vanilla Rich*) e Martin Crimp (*Dans la république du bonheur*).

Chiude questo scorcio di stagione Inequilibrio a Castiglione, dal 25 al 29 giugno e dal 2 al 6 luglio, con lo *Schwab* firmato da Claudio Morganti, il nuovo lavoro di Roberto Abbiati ispirato a *Il vecchio e il mare* di Hemingway e la prima de *I Giganti della Montagna* visti da Roberto Latini, accanto a Gaetano Ventriglia, Luca Scarlini, i danzatori Juha Marsalo, Sofia Rios e Victor Roriz. **Info:** www.primaveradeiteatri.it, www.armunia.eu, www.festivaldellecolline.com **Roberto Rizzente**



Armunia, ecco i direttori

Si è optato per una direzione collegiale ad Armunia, dopo la scadenza dell'incarico ad Andrea Nanni. Subentrano infatti Angela Fumarola e Fabio Masi, già parte della struttura organizzativa del Festival. La scelta sembra dovuta a motivi amministrativi: a maggio scade il mandato dell'amministrazione comunale e l'Associazione Armunia (il sindaco di Castiglione Alessandro Franchi ne è presidente) si trasformerà in Fondazione, con un nuovo cda, al quale è demandata la scelta di ripensare la struttura direttiva dell'Ente.

Info: www.armunia.eu

Siae, fondi 2014 per la cultura

Presentato a fine gennaio il nuovo programma d'interventi della Siae per la cultura, per un valore di circa 500.000 euro. In ambito teatrale, Siae sostiene i progetti di Teatro Patologico e Arte nel Cuore, finanzia alcune borse di studio in collaborazione con l'Accademia Silvio d'Amico e Accademia Teatro alla Scala, indice un Concorso di Drammaturgia per autori Siae e organizza attività di *partnership* con il milanese Spazio Teatro No'hma-Teresa Pomodoro.

Info: www.siae.it

Laboratorio di scrittura a Sansepolcro

Giunge all'ottavo anno di attività in aula e al terzo online il Laboratorio di Scrittura Scenica e Drammaturgica promosso al Nuovo Teatro Comunale di Sansepolcro (Ar) da Laboratori Permanenti. Il corso è strutturato in 15 incontri serali o in 8 appuntamenti da seguire da casa. Obiettivo finale è la stesura di un testo che confluirà in *Nero di Seppia*, edito dall'Associazione e patrocinato dalla Direzione Generale Siae. L'iscrizione può essere fatta in qualsiasi momento.

Info: www.laboratoripermanenti.it

Umberto Orsini diventa capocomico

«Sappiamo che dai momenti di crisi può nascere una spinta verso il nuovo»: così Umberto Orsini motiva la decisione di creare una compagnia teatrale. Duplice l'obiettivo del novello capocomico e produttore: trasmettere la propria eredità artistica ai giovani e garantirsi una certa indipendenza progettuale. Quattro al momento, gli spettacoli in repertorio: *La leggenda del Grande Inquisitore*, *Le memorie di Ivan Karamazov*, *Il giuoco delle parti* e *La ballata del Carcere di Reading*.

Info: www.compagniaorsini.it

L'Inda compie cento anni

L'Inda (Istituto Nazionale del Dramma Antico) compie 100 anni e per l'occasione il 50° Ciclo di rappresentazioni classiche riproporrà *Agamennone* di Eschilo (regia di Luca De Fusco), lo stesso dramma che inaugurò, il 16 aprile 1914, la manifestazione. Dal 9 maggio al 22 giugno si potrà assistere inoltre a *Coefore-Eumenidi*, regia di Daniele Salvo, e *Le vespe* di Aristofane, diretto da Mauro Avogadro. Scene e costumi sono di Arnaldo Pomodoro, per la prima volta a Siracusa.

Info: www.indafondazione.org

Drammaturgia tedesca alla Scuola Paolo Grassi

Sarà presentato a giugno al Piccolo Teatro di Milano e a Rubiera per Vie Festival il progetto vincitore della seconda edizione della "Finestra sulla drammaturgia tedesca", promossa dalla Scuola

Paolo Grassi e il Residenztheater di Monaco. Gli allievi saranno chiamati ad esprimersi sul testo di Albert Ostermaier *Sulla sabbia* e giudicati da una commissione composta, fra gli altri, da Sergio Escobar, Pietro Valenti, Maria Grazia Gregori, Ira Rubini, Claudia Cannella, Sara Chiappori e Massimo Navone.

Info: www.fondazionemilano.eu/teatro

Roma, un bando per nuove produzioni

Il 18 aprile è il termine ultimo per partecipare al Bando di produzione Dominio Pubblico Officine, promosso dai teatri Argot e Orologio e rivolto agli emergenti. In palio una residenza di nove giorni per la creazione dello spettacolo a Sansepolcro; 3 repliche, ognuna con un cachet di 1.500 euro, nel Lazio e a Orvieto; e una settimana di programmazione nella stagione Dominio Pubblico 2014/2015. Si concorre con uno studio di venti minuti, i materiali vanno caricati online.

Info: www.dominiopubblicoteatro.it

Bologna, il Comune e l'Ert

Il Comune di Bologna ha recentemente deliberato di entrare a far parte di Fondazione Ert come socio fondatore. La decisione modificherà l'assetto organizzativo dei teatri cittadini. Arena del Sole, stabile privato, diverrà parte di Ert, che lo gestirà in base a una convenzione con il Comune. Rinnovata anche la convenzione con Teatri di Vita, che garantirà alla cooperativa del Parco dei Pini un finanziamento di 140.000 euro all'anno e la proroga, fino al 2018, della direzione artistica di Andrea Adriatico e Stefano Casi.

Info: www.comune.bologna.it

Atti osceni per Fanny & Alexander

Con l'accusa di atti osceni in luogo pubblico sono stati portati in caserma alcuni attori della compagnia Fanny & Alexander, a seguito di una performance al Cocoricò di Riccione, lo scorso febbraio. Ispirandosi a un'installazione di Marina Abramovic, i performer erano nudi uno di fronte all'altro, a distanza ravvicinata, all'ingresso della discoteca. Inevitabile, per il pubblico, sfiorare gli attori, entrando nel locale notturno.

Info: fannyalexander.e-production.org

Arriva il musical sugli Addams

La famiglia più macabra del cinema, creata negli anni '30 da Charles Addams, sarà la protagonista di una commedia musicale *made in Italy*. I protagonisti, Morticia e Gomez, saranno interpretati da Geppi Cucciari e da Elio delle Storie Tese. Il riadattamento dei testi originali e la traduzione saranno curati da Stefano Benni, mentre la regia sarà di Giorgio Gallione. La prima è prevista per il 17 ottobre 2014 a Milano, poi la tournée toccherà Firenze, Trieste, Torino e Roma.

Un festival per Maria Callas

Il 2 dicembre 2013 è nato a Verona il Festival Internazionale Scaligero Maria Callas. Ogni anno, a partire dal 2 dicembre (data di nascita dell'artista) e fino al 2 agosto (data del debutto all'Arena), la città dedicherà all'artista incontri, concerti e mostre. Madrina della prima edizione, che si concluderà con l'assegnazione del premio alla carriera Maria Callas-Verona a una star della lirica internazionale, è il soprano Cecilia Gasdia.

Info: www.festivalinternazionalemarillacallas.org

Nuovo presidente per C.Re.S.Co.

In gennaio si è riunita a Milano l'Assemblea Nazionale di C.Re.S.Co. Il nuovo presidente è Roberta Nicolai, gli ex presidenti Donato Nubile e Luca Ricci restano tra i quindici membri del Direttivo. Nell'occasione, sono stati stilati i piani programmatici per il 2014 dei cinque tavoli di lavoro: Idee, Sistema dei Finanziamenti, Codice Etico, Welfare dei Lavoratori e Internazionale.

Info: www.progettocresco.it

Lavia alla Pergola

Gabriele Lavia è il nuovo consulente artistico della Pergola di Firenze. Il regista, che subentra a Maurizio Scaparro, lavorerà col direttore Marco Giorgetti alla programmazione e alla trasformazione dell'ex affiliato Eti in teatro di produzione, obiettivo in gran

parte legato alla disponibilità del Mibac a consolidare i finanziamenti, inserendo la Pergola nell'elenco dei Teatri Nazionali.

Info: www.fondazioneteatrodella-pergola.it

Artisti emergenti distribuzione in rete

C'è tempo fino al 14 aprile per partecipare alle selezioni di In Box, la rete di sostegno per la circuitazione del Nuovo Teatro. Si concorre facendo l'*upload* del video integrale dello spettacolo proposto sul sito www.inboxproject.it. I quattro finalisti si spartiranno un pacchetto di 38 repliche complessive presso le realtà affiliate al progetto (tra gli altri, OperaEstate, Inequilibrio, Kilowatt e PimOff), e un *cachet* di 1000 euro a testa.

Info: www.inboxproject.it

Stagione nuova per il Teatro Aretino

È stato presentato dal Comune di Arezzo un accordo triennale con la Rete Teatrale Aretina per promuovere i progetti "Spettatori Erranti" e "Teatro Scuola", rivolti alla formazione del pubblico e alla valorizzazione delle migliori scuole del territorio, e una stagione di drammaturgia contemporanea al Teatro Pietro Aretino, inaugurata a febbraio da *Il convegno* di Punta Corsara.

Info: www.reteteatralearetina.it

Milano per la regia

Si è tenuta al Palazzo Reale di Milano, lo scorso 24-25 marzo, la prima edizione del Festival Internazionale della Regia, ideato da Corrado d'Elia, con Valentina Capone, per riflettere sulle presenti trasformazioni del teatro di regia. La due-giorni di dibattito si è chiusa il 26 marzo con una sezione Fringe per i registi emergenti, a cura di Alberto Oliva.

Info: www.teatrolibero.it

Avvocati in scena

È nata a Milano, in occasione del "Progetto Teatro" promosso dall'ordine forense, una compagnia per

rappresentare storie in difesa dei diritti umani. Prima uscita, lo scorso 27 gennaio, *Testimoni oltre il buio*, con tredici attori in scena. La regia è stata affidata all'avvocato Francesca Vitale, con un passato da attrice diplomata alla Scuola dello Stabile di Catania.

Info: www.ordineavvocatimilano.it

Rinasce il Teatro Ciak

Sfrattato dalla sede di via Procaccini, snobbato dalla Bovisa, il teatro Ciak ha riaperto i battenti in Piazzale Cuoco, a Milano. Il nuovo Linear4Ciak dell'ex patron dello Smeraldo Gianmario Longoni, sostenuto dall'omonima società di assicurazioni automobilistiche online, è il teatro tenda più grande d'Italia con 3000 posti a sedere e un palco largo 33 metri e lungo 22.

Info: www.linear4ciak.it

Cambio di rotta per il Sociale di Valenza

È stata affidata alla Società Cooperativa Collegio Musicisti e Cerimonieri di Sanremo, diretta da Roberto Tarasco, la gestione del Teatro Sociale di Valenza (Al). L'incarico avrà una durata triennale. Prevista, per l'occasione, la nascita dell'Associazione di volontari "Valenza Teatro Social Club", con incontri di formazione aperti alla città.

Info: www.comune.valenza.al.it

Napoli, vandali al Nuovo Teatro Sanità

Il Nuovo Teatro Sanità di Napoli, inaugurato lo scorso settembre, a febbraio è stato oggetto di un raid vandalico. Se per il presidente Vincenzo Pirozzi si tratta della bravata di qualche ragazzino, il direttore artistico Mario Gelardi è con-

La luce protagonista del Premio Tuttoteatro.com 2013

È andato a Francesca Cola, vincitrice con il progetto *In Luce* (foto sotto), il Premio Tuttoteatro.com 2013. Da dieci edizioni la manifestazione dedicata alla memoria del critico Dante Cappelletti individua un progetto vincitore (dentro una rosa di 15 semifinalisti, selezionati su un'ottantina di candidature iniziali) e assegna un premio di produzione, in vista della futura creazione per la scena. La scelta avviene sulla base di "studi" della durata di 15 minuti, presentati alla giuria e al pubblico.

La più recente edizione del Tuttoteatro.com (dicembre 2013) è stata ospitata, per la fase finale, dell'appena restaurata sala di villa Torlonia, a Roma, sede della Casa dei Teatri e della Drammaturgia, e suggestiva *location*, splendidamente contrastante, per le sue eclettiche decorazioni ottocentesche, con la contemporaneità dei progetti concorrenti. Torinese, fondatrice del gruppo Volvon, Francesca Cola ha presentato *In Luce*: un progetto coreografico che implica la partecipazione attiva degli spettatori i quali - grazie a un pila, unica fonte luminosa - hanno il compito di illuminare, con scelte totalmente individuali, la performance focalizzando particolari e dettando il ritmo della visione. Segnalazioni speciali per *Falsae praetextae* di Lucilla Lupaioli/Bluestockin e per *Anime morte* del gruppo Teatrodilina. Concomitante è stata l'assegnazione del Premio Renato Nicolini (alla memoria dell'intellettuale e organizzatore culturale romano, scomparso nel 2012) che è andato *ex aequo* a Carlo Fuortes e Virgilio Sieni.

Info: www.tuttoteatro.com
Roberto Canziani



vinto che dietro al gesto ci sia un messaggio della criminalità, ostile a un teatro impegnato in prima linea coi giovani.
Info: www.nuovoteatrosanita.it

Ateatro cambia look

Ateatro.it cambia faccia. Il popolare sito, fondato nel 2001 da Oliviero Ponte di Pino, insieme a Mimma Gallina e ad Anna Maria Monteverdi, ha di recente cambiato piattaforma, la veste grafica, i contenuti (tra le novità, la rubrica "Attore ateatro", a cura di Laura Mariani) e la struttura, non più centralizzata ma aperta a nuove forme di collaborazione.
Info: www.ateatro.it

Massimo Castri: memoria e regia per Emilia Romagna Teatro

Che effetto fa sedere sul divano della *Presidentessa*? Lo hanno sperimentato i visitatori della mostra che Emilia Romagna Teatro Fondazione ha dedicato a marzo a Massimo Castri (scomparso poco più di un anno fa) e che negli spazi accessibili del Teatro Storchi di Modena presenta la memoria ancora viva dei numerosi spettacoli che Castri ha realizzato per conto del teatro pubblico emiliano-romagnolo.

Al divano, che la scenografa Claudia Calvaresi aveva ideato per una delle regie modenesi di Castri (*La Presidentessa* di Hennequin e Veber, stagione 2008/9), Ert ha voluto aggiungere parte della dotazione scenica firmata da Maurizio Balò per il beckettiano *Finale di partita* che rappresenta (assieme a *La cantatrice calva*) l'ultimo impegno artistico di Castri prima che una malattia ne spegnesse progressivamente le forze, chiudendo a 70 anni il sipario sulla carriera di un "geniale e solitario maestro della regia contemporanea" (questo il titolo dell'iniziativa).

Attraverso le immagini e i documenti raccolti da Ert, riemergono alla memoria degli spettatori i titoli che contrassegnavano l'intelligenza artistica di un indiscutibile anticonformista della scena italiana. Partito da studi sul teatro politico, Castri è riuscito con precisione e metodo ad applicare illuminanti chiavi critiche ai testi. Dall'iniziale lavoro su Ibsen (*Hedda Gabler* del 1980 con una Valeria Moriconi determinatissima) fino al testamentario *Finale di partita* (2010, con Vittorio Franceschi e Milutin Dapcevic).
Info: www.emiliaromagnateatro.com **Roberto Canziani**



Como, ricordando l'Autunno Musicale

Due anni fa chiudeva l'Autunno Musicale comasco. Per salvaguardarne la memoria, l'ex ideatrice del festival Gisella Belgeri e Maddalena Novati hanno costituito un fondo contenente immagini e altri materiali iconografici accumulati nel corso delle edizioni. Accessibile al pubblico, l'archivio avrà sede presso Villa Olmo, storica sede del festival.

Info: www.nomusassociazione.org, www.autunnomusicalecomo.it

Teramo, sgomberato il Nuovo Teatro

Il 4 febbraio lo stabile ex-Oviesse in corso San Giorgio a Teramo, che per alcuni giorni è stato occupato da un gruppo di artisti con lo scopo di restituire all'edificio la sua antica funzione di teatro, è stato sgomberato. L'attività del gruppo Nuovo Teatro Teramo per ora continua grazie all'ospitalità dell'associazione Teramo Nostra.

Info: www.teramonostra.it

Acrobazie critiche

Si è tenuto a Milano, dal 18 al 28 marzo, il festival "Acrobazie critiche", promosso dalla rivista *Stratagemmi*, il festival Segni d'infanzia, la compagnia Skené e l'associazione Circo e dintorni. Obiettivo della rassegna è stato quello di avvicinare i giovani al teatro attraverso incontri, tavole rotonde, la visione critica di spettacoli, laboratori e un concorso a tema.

Info: www.acrobaziecritiche.it

Peppa Pig in musical

Dopo il successo degli episodi tv, Peppa Pig approda in teatro. Così, mentre in Inghilterra arriva la seconda produzione *live*, il primo kolossal prodotto da Dimensione Eventi arriva in Italia. *Peppa Pig e la caccia al tesoro* toccherà, tra le altre città, Assisi (18/4), Trieste (25/4), Torino (26-27/4), Bologna (3/5), Salerno (4/5), Catania (9-10/5), Milano (10-11/5) e Messina (11/5).

Info: www.dimensioneeventi.it; www.peppapiglive.com

A teatro in navetta

Politeatro, la Rete Piccoli Teatri Metropolitan di Napoli (Piccolo Bellini, Elicantropo, Tan Area Nord, Théâtre de Poche, Start/Interno5), ha attivato a partire dal 25 gennaio un servizio gratuito di navette che trasporterà gli spettatori da una struttura all'altra della rete. La mappa con la stazione di partenza, le fermate previste e gli orari sarà consultabile su facebook.

Info: www.facebook.com/RetePoliteatro

San Carlo commissariato

Michele Lignola, direttore dell'Unione Industriali di Napoli, è stato nominato "commissario ad acta" per il San Carlo dall'ex ministro Bray. Entro aprile dovrà adeguare lo statuto della Fondazione alla legge 112/2013, approvare il bilancio preventivo e far fronte all'esposizione debitoria del Teatro, accedendo al fondo reso disponibile dal decreto Valore Cultura.

Info: www.teatrosancarlo.it

Nuovo sovrintendente per l'Opera di Roma

È Carlo Fuortes il nuovo sovrintendente nominato a gennaio del romano Teatro dell'Opera. Fuortes, già amministratore delegato di Musica per Roma ed ex commissario al Petruzzelli di Bari, dovrà rivedere lo Statuto e intervenire a livello gestionale per rilanciare il teatro nella direzione di una maggiore efficienza soprattutto economica, dato il deficit di bilancio di 25 milioni.

Info: www.operaroma.it

Petruzzelli risanato, ora si riparte

È stato nominato lo scorso febbraio il nuovo sovrintendente dell'Opera di Bari: è Massimo Biscardi, proveniente dall'Orchestra Mozart di Abbado, già direttore artistico dell'ente lirico di Cagliari. A lui il compito di consolidare il risanamento, rilanciando l'attività dell'ente, anche grazie al contributo delle imprese locali, associate a Confindustria.

Info: www.fondazionepetruzzelli.it

Teatro e Shoah

Sono stati proclamati a Roma il 27 gennaio i vincitori del IV Concorso Cinema, Teatro e Shoah, quest'anno dedicato al ricordo delle deportazioni romane del 16 ottobre 1943. La sezione drammaturgia è stata vinta da Alessandro Izzi con *I topi nel muro*. La manifestazione è promossa dal CeRSE, Ecad, la Fondazione Museo della Shoah e l'Università di Tor Vergata.

Info: www.teatrobertoltbrecht.it

Marche, una rassegna per il contemporaneo

Proseguono, fino a maggio, gli appuntamenti della decima edizione di TeatrOltre, promossa da Amat in collaborazione con Mibact, Regione Marche e i Comuni di Pesaro, Fano e Urbino. Numerosi gli ospiti, da Sciarroni a Emma Dante, da Anagoor a Babilonia Teatri fino ad Abbondanza/Bertoni e Motus, in programma il 15 e 30 maggio a Fano e Pesaro.

Info: www.amatmarche.net

Elio Germano fa rivivere Leopardi

Il film su Giacomo Leopardi, diretto da Mario Martone, s'intitolerà *Il giovane favoloso*. In uscita in autunno, è prodotto da Palomar, Fondazione Marche e da un gruppo d'imprenditori marchigiani. Il protagonista avrà il volto di Elio Germano, mentre il padre Monaldo sarà interpretato da Massimo Popolizio e l'amico Ranieri da Michele Riondino.

La Maria Tarnowska

L'affaire russe appassionò l'Europa agli albori del secolo scorso, il soggetto attrasse Visconti e Fassbinder, entrambi decisi ad affidare il ruolo del titolo a Romy Schneider. Ora la sceneggiatura di Fabrizio Caleffi diventa un lungometraggio in inglese sul *making of* un'opera lirica sulla figura della Contessa: l'autore interpreterà la parte del compositore Marai.

Laurea honoris causa a Romeo Castellucci

È stata assegnata a gennaio a Romeo Castellucci la Laurea *honoris causa* in Discipline della Musica e del Teatro dell'Università di Bologna. Negli anni passati, il riconoscimento era andato, tra gli altri, a Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Luca Ronconi e Pina Bausch.

Info: www.raffaellostanio.org

Sylos Labini al Manzoni

Edoardo Sylos Labini, attore e autore, già animatore del progetto del Giornale Off, è il nuovo consulente artistico degli spettacoli di prosa del teatro Manzoni di Milano. La stagione teatra-

le 2014-2015, per cui si fanno già i nomi di Albertazzi e Favino, segnerà il suo esordio nella nuova veste.

Info: www.teatromanzoni.it

Millelire a Vallone

Sono tre i premi vinti da *SerenaMente* di Milo Vallone alla prima edizione del "Premio Millelire-Un corto per il teatro", svoltosi in gennaio al Teatro Millelire di Roma: miglior corto, interprete e premio della critica. La Compagnia potrà inoltre presentare una produzione in stagione.

Info: www.millelire.org

Per una critica in video

Gianluca Gori è il vincitore della seconda edizione di Critica in MOVimento, promossa da Perypeze Urbane. La sua videorecensione de *La grande bellezza* si è imposta, tra le altre, sulle critiche a *Rumore di acque* di Martinelli e *Trasparenze, festival e residenze teatrali*, conquistando il premio di euro 1000.

Info: www.studio28.tv

Gaia Straccamore nuova étoile dell'Opera

Da prima ballerina a étoile del Costanzi: Gaia Straccamore, da sempre nella compagnia del Teatro dell'Opera di Roma, ha ottenuto il massimo riconoscimento nel gennaio scorso. È prima ballerina dal 2006, dopo dieci anni nella compagnia maggiore.

Info: www.operaroma.it

Premio Poerio a Moscato

Dopo il Premio Napoli 2013, un altro riconoscimento per Enzo Moscato: il suo *Napoli 1943*, ispirato all'insurrezione popolare partenopea contro i tedeschi in occasione del 70° anniversario delle Quattro Giornate, ha conquistato a gennaio il Premio Poerio-Imbriani 2013.

Info: www.poerioweb.it

Verona Lirica per Elena Mosuc

Al Teatro Filarmonico di Verona, nel gennaio scorso, è stato consegnato il Premio Verona Lirica alla carriera



Luoghi comuni: lo spettatore al centro

Si rinnova ogni anno, per sede e per temi. La sesta edizione di Luoghi Comuni, il festival della Rete Ètre delle Residenze lombarde, dal 14 al 16 marzo a Mantova, ha messo quest'anno il pubblico al centro. Non solo nei tanti eventi collaterali - gli incontri, l'azione partecipata per la mappatura di Mantova, i workshop, i tour enogastronomici e i ritratti fotografici - ma, proprio, nelle performances, tutte costruite a partire da una relazione diretta, empatica, con lo spettatore, anche in luoghi alternativi al teatro.

Così nell'originalissimo *Hamlet Private* di ScarlattineTeatro, dove il rapporto, in un pub, è mediato dal classico gioco delle carte Talmeh, lette e interpretate, a beneficio dell'avventore dubbioso, da Amleto in persona. O in *Privato* di Teatro Magro, dove è invece l'intimità dell'attore, nel camerino del Teatro Sociale prima di andare in scena, l'oggetto del contendere, profanata a intervalli di sette minuti dal singolo voyeur, in una fusione quasi panica tra arte e vita, degna di certe esperienze concettuali degli anni Settanta.

E poi, ancora, nella *Saga Salsa* di Qui e Ora e *Ilinx Machine* di Ilinx (foto sopra: Francesca Pisoni), più tradizionali, almeno all'apparenza, nella struttura, con un io narrante, un *plot* accattivante e il pubblico in ascolto, trapiantata però in un contesto - il ristorante e la macchina - che bypassa l'unidirezionalismo della comunicazione, senza tuttavia riuscire a riscattare le lacune della drammaturgia. Fino alla prova aperta proposta dall'Atir in collaborazione con Comunità Progetto (*Gli spazi del teatro*): la reazione imprevista di alcuni partecipanti diversamente abili, unitamente a quella di alcuni adolescenti prescelti dalla platea, è forse il ricordo più toccante da portarsi dietro, in questa intensa tre giorni di spettacolo. Info: www.luoghicomunifestival.com Roberto Rizzente

al soprano Elena Mosuc. Nel palmarès dell'artista rumena, tra gli altri, la medaglia dell'Alto patrocinio del Presidente della Repubblica, tre anni fa, e il premio della critica "Lina Pagliughi".

Info: www.veronalirica.it

Nuovi soci per il Dramma Popolare

L'assemblea della Fondazione del Dramma Popolare di San Miniato ha nominato 8 nuovi soci, provenienti dal mondo dell'imprenditoria locale, legato alla manifattura del cuoio. Obiettivo dell'Istituzione guidata da

Marzio Gabbanini è il consolidamento del rapporto col territorio e le sue risorse.

Info: www.drammapopolare.it

It, il festival del teatro indipendente

Torna a Milano, dopo l'edizione zero dello scorso anno, It, il festival del teatro indipendente e autorganizzato. L'appuntamento è dal 2 al 4 maggio alla Fabbrica del Vapore e prevede performance della durata di 20 minuti, per un numero complessivo di 120 lavori distribuiti su 8 diversi palcoscenici.

Info: www.itfestival.it

Un'associazione per il Ristori di Verona

È nata a gennaio a Verona l'associazione Amici del Teatro Ristori. Si aderisce gratuitamente, compilando un modulo e ritirandolo alla biglietteria del Teatro. Scopo dell'iniziativa è la partecipazione attiva degli spettatori.

Info: www.teatronistori.org

Riapre il Teatro di Schio

È stato restituito alla città, dopo dieci anni, il Teatro Civico di Schio. Segna-

liamo, tra aprile e maggio, gli appuntamenti con le compagnie territoriali e i finalisti del premio Off dello Stabile del Veneto: Marta Dalla Via, Malmadur e Fatebenesorelle.

Info: www.teatrocivicoschio.net

Annuario degli attori

Le edizioni Matisklo pubblicano la raccolta poetica di Fabrizio Sebastian Galeffi *Annuario degli Attori (e Grandi Amori)*, a cura di Carlo Molinaro. La prefazione è di Orsino Orsini Del Balzo. In copertina, la *Barbie Che Esce Dal Nulla* di Seba Stein.

Info: www.matiskloedizioni.com

Manfredini, maestro d'Accademia

Una svolta interessante al Teatro Bellini di Napoli. Dopo la rivoluzione nei cartelloni delle ultime stagioni, dirette dai fratelli Russo, Gabriele, Roberta e Daniele, ora tocca all'Accademia d'Arte Drammatica, affidata, per il triennio 2014-2016, a Danio Manfredini (foto sotto), due volte Premio Ubu, l'ultimo, nel 2013, per il percorso artistico e pedagogico. "Il maestro invisibile", oltre a dirigere la scuola, insegnerà recitazione e forse la prima svolta riguarderà questa materia. Il Maestro si mescolerà agli allievi e, secondo le sue parole, «dalle loro sollecitazioni, dal loro limite di conoscenza, dal loro approccio al testo, si aprirà una strada da percorrere.

Gran parte del lavoro sarà dedicato a un tipo di *training* vocale e fisico, preparatorio». Un approccio, dunque, più laboratoriale. Altra piccola rivoluzione, l'inserimento di elementi di danza: «Mi piacerebbe organizzare seminari tenuti da qualcuno dei ballerini di Pina Bausch, come vorrei che registi napoletani, che stimo, portassero all'interno dell'Accademia la loro esperienza da trasmettere ai ragazzi». «La scelta è ricaduta su di lui - aggiunge Gabriele Russo, che fortemente ha voluto Manfredini alla direzione - per l'ampio bagaglio di esperienze accumulato nel corso del suo singolare cammino artistico. La presenza di una personalità del suo spessore non potrà che giovare al teatro e all'Accademia.

Spesso i giovani attori devono rincorrere questi maestri fuori Napoli: la presenza di Manfredini in città, potrebbe, forse, invertire la tendenza». Danio Manfredini negli ultimi vent'anni è stato più volte a Napoli,

«una città che mi incuriosisce molto dal punto di vista antropologico, ricca di spunti teatrali, con una naturale inclinazione alla metafora, all'analogia, il solo rischio che corre è quello di rimanere chiusa nelle sue tradizioni». Dal 1992 le sale cittadine assistono alla crescita dei *Tre studi per una crocifissione*, che debuttò ventidue anni fa sul palco di Galleria Toledo. Info: www.teatrobellini.it/accademia **Giusi Zippo**



In mostra gli scatti di Laila Pozzo

Inaugurerà il 28 aprile all'Elfo, il Menotti e altri teatri milanesi *Breakaleg* di Laila Pozzo. Oggetto della mostra fotografica, i protagonisti delle ultime due stagioni, ognuno in costume di scena, da Bruni e De Capitani (*Frost/Nixon*) a Sara Bertelà (*Una specie di Alaska*) e Arturo Cirillo (*Ferdinando*, foto a lato).

Info: www.breakaleg.it

Delbono ad Asti Teatro

Pippo Delbono è il nuovo direttore artistico di Asti Teatro. L'autore di *Barboni* e *Dopo la battaglia* guiderà la manifestazione, giunta quest'anno alla trentaseiesima edizione, per il biennio 2015-2016.

Info: www.pippodelbono.it

A Poggibonsi il teatro ti offre la cena

Si chiama "Piattoteatro" il progetto del Comune di Poggibonsi (Si) per offrire al pubblico del Teatro Politeama menù a prezzi contenuti, prima e dopo gli spettacoli. Otto sono, al momento, i ristoranti che hanno aderito all'iniziativa.

Info: www.politeama.info

Casa Fracci sarà uno showroom

Diventerà uno *showroom* la casa-museo di Carla Fracci e del marito Beppe Menegatti. È la decisione del nuovo direttivo del Pio Albergo Trivulzio, che ha pubblicato a febbraio un bando per affittare l'immobile di via Della Spiga 5, a Milano.

Un teatro per Carlo Monni

È stato intitolato a Carlo Monni il Teatro Dante di Campi Bisenzio (Fi). Nuovo direttore del teatro è, dal 18 febbraio scorso, Andrea Bruno Savelli.

Info: www.teatrodante.it

Broni, riapre il Carbonetti

Si è festeggiata il 16 gennaio con lo spettacolo *Meraviglia* dei Sonics la ri-



apertura, dopo 28 anni di inattività, del Carbonetti di Broni (Pv). Il teatro fu fondato nel 1881.

Info: www.teatrocarbonetti.it

MONDO

Scoperto un film inedito di Pina Bausch

Compie 40 anni il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Per festeggiare la ricorrenza, la compagnia ha organizzato, fino a maggio fra Wuppertal, Essen e Düsseldorf, un festival con le riprese degli spettacoli più celebrati, talks, workshop, concerti. In occasione dell'evento, è stato proiettato *AHNEN ahnen*, un documentario di settantasette minuti sulla creazione dell'omonimo spettacolo, realizzato nel 1987 durante le riprese dell'unico film noto, *Il Lamento dell'Imperatrice*. Il lungometraggio, inedito, scoperto nell'Archivio della Pina Bausch Foundation, è in corso di recupero e digitalizzazione.

Info: www.pina-bausch.de

Molière omosessuale?

Molière era gay: è quanto sostiene Jean-Marie Besset ne *Le Banquet d'Auteuil*, di cui è regista. Secondo l'ex direttore di Theatres des 13 vents de Montpellier, Molière avrebbe trascorso gli ultimi anni della vita insieme a un giovane attore della sua compa-

gnia, tale Michel Baron. La notizia, desunta da due biografie pubblicate dopo la morte del drammaturgo, ha messo in subbuglio il mondo del teatro francese, suscitando la reazione sdegnata degli storici.

Info: www.theatre-13vents.com

Eduardo a Hollywood

Un'edizione speciale del Los Angeles Italia Festival, dal 23 febbraio al 1 marzo, ha reso omaggio al drammaturgo italiano a 30 anni dalla morte. Da *Ieri, oggi, domani* a *Sabato, domenica e lunedì*, il festival ha proiettato tutto quanto era disponibile sul maestro, fra cui *Matrimonio all'italiana* (da *Filumena Marturano*), *Il Sindaco* (da *Il Sindaco del rione Sanità*) e alcuni filmati rari.

Info: www.losangelesitalia.com

Lope de Vega che non ti aspetti

Spunta dalla Biblioteca Nazionale di Madrid una commedia del poeta e drammaturgo spagnolo Lope De Vega, datata 1613-14. L'esistenza di *Donne e servitori* era documentata ma si riteneva fosse perduta. Non si hanno dubbi sulla paternità per metrica, lessico e trattazione dell'argomento. La trama, caratteristica delle commedie del Seicento, è di genere piccante, con tutto il corollario di equivoci e scambi d'identità.

Le Albe in America

Tra gennaio e febbraio il Teatro delle Albe è stato in tournée a New York, in New Jersey e a Chicago. Oltre a *Rumore di acque*, tradotto in inglese da Thomas Simpson e pubblicato da Bordighera Press, la compagnia ha allestito una versione di *Eresia della felicità*, frutto di un laboratorio con tre scuole di New York. Un viaggio importante, per Martinelli e compagni, a compimento dei 30 anni di attività.

Info: www.teatrodelrealbe.com

Morto Maximilian Schell

È scomparso a febbraio, all'età di 83 anni, il Premio Oscar austriaco Maximilian Schell. Noto ai più per l'impegno cinematografico, debuttò a Broadway nel 1958 con *Interlock* di Levin, e recitò in *Un patriota per me* di

Osborne e *Vecchi Tempi* di Pinter. Direbbe alcune opere, come *Tutto per bene* di Pirandello, e scrisse il dramma *Herostrat*. Fu poi regista e produttore di opere in musica, come *La Traviata* e *Lohengrin*.

Nuovo musical per Woody Allen

Il nuovo musical *Bullets Over Broadway*, diretto e coreografato da Susan Stroman, scritto da Woody Allen e basato sul film omonimo del regista del 1994, ha debuttato in anteprima l'11 marzo al St. James Theatre di New York, mentre il 10 aprile si è tenuta l'opening night. Il musical resterà in cartellone fino a settembre. Il costo base del biglietto è di 52 dollari.

Info: bulletsoverbroadway.com/tickets.php

Addio a Babilée, le fou dansant

Jean Gutman, meglio noto come Jean Babilée, è morto a Parigi lo scorso gennaio a causa di un tumore al polmone: stava per compiere 91 anni. Considerato uno dei ballerini e coreografi più brillanti del dopoguerra, *étoile* all'Opéra di Parigi, è passato alla storia come interprete di *Le Jeune Homme et la Mort*, creato per lui da Jean Cocteau e Roland Petit, e *Life* di Maurice Béjart.

Con l'auto contro l'Eliseo

Attilio Maggiulli, 67 anni, regista, da quarant'anni in Francia, lo scorso inverno si è lanciato con la sua auto contro il palazzo presidenziale, a Parigi, per denunciare i tagli alla cultura del governo Hollande e le mancate sovvenzioni alla Comédie Italienne, di cui è direttore. L'uomo è stato ascoltato e poi rilasciato senza alcuna denuncia da parte della procura.

Info: www.comedie-italienne.fr

La scomparsa di Baraka

È scomparso lo scorso gennaio a New York, all'età di 79 anni, Amiri Baraka. All'anagrafe Everett LeRoi Jones, fu il fondatore del Black Art Movement, un collettivo per l'emancipazione dalla supremazia culturale bianca. Amico di



Buon compleanno Will!

Il 26 aprile 1564 nasceva a Stratford-upon-Avon William Shakespeare. Quattrocentocinquanta anni dopo, il mondo ricorda quello che è universalmente considerato il più grande drammaturgo di tutti i tempi con un fitto calendario di eventi. Si comincia il 26 e 27 aprile a Stratford con la parata alla Holy Trinity Church, promossa dal Comitato per la Shakespeare Birthday Celebrations. Si prosegue a Londra con le nuove produzioni da *Antonio e Cleopatra*, *Giulio Cesare* e *La commedia degli errori* al Globe, e la mostra *Shakespeare: Greatest Living Playwright* al Victoria and Albert Museum (foto sopra: Sarah Bernhardt in *Hamlet*, 1899), fino al 28 settembre. A Parigi sono di scena all'Opera di Parigi, dal 24 aprile al 23 maggio, *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini e una conferenza dal 21 al 27 alla Sorbona, con letture, seminari di studio e workshop. E mentre Hollywood prepara il seguito del celeberrimo *Shakespeare in Love* e la Penguin Random House annuncia per il 2016 la rivisitazione di tutte le opere del Bardo, per mano degli scrittori contemporanei più amati, in Italia si moltiplicano gli omaggi, come il musical dei record *Romeo e Giulietta*, e le iniziative a tema, dall'audiolibro dei sonetti, interpretati da Stefano Accorsi per la Emons, al film di Carlo Carlei *Romeo & Giulietta*, fino agli appuntamenti del giovedì sera con Radio3, che analizza tutte le opere del drammaturgo con il supporto di registrazioni tratte dagli archivi Rai. Info: www.shakespearebirthday.org.uk, www.shakespeareanniversary.org

Roberto Rizzente

Kerouac e Ginsberg, si distinse per i drammi *Dutchman* (1964), *The Slave* (1964), *A Black Mass* (1966) e *Four Black Revolutionary Plays* (1969).

Sua eccellenza Soleri

Arlecchino servitore di due padroni è il protagonista del teatro italiano nel mondo: lo hanno decretato la Fondazione Teatro Carlo Terron e *Sipario*, consegnando il Premio all'Eccellenza a Ferruccio Soleri. La cerimonia si è tenuta a febbraio all'Istituto Italiano di Cultura di Londra.

Info: www.sipario.it

Il saluto di Paco de Lucía re del flamenco nuovo

È stato il primo chitarrista di Flamenco a suonare, nel 1977, al Teatro Real di Madrid. I suoi brani hanno spostato in là i confini del genere, presto liberandosi delle formule della tradizione a favore di un'assoluta libertà espressiva, prossima alla musica *fusion*. Paco de Lucía, classe 1947, Premio Principe de Asturias nell'Arte nel 2007, è scomparso lo scorso febbraio in Messico.

Info: www.pacodelucia.org

Corti in gara al Minimo Teatro Festival

Si è svolta lo scorso gennaio al Piccolo Teatro Patafisico di Palermo, tenace e vitale realtà con sede nell'ex manicomio cittadino, la quarta edizione del Minimo Teatro Festival, concorso di corti teatrali aperto a singoli artisti e compagnie nazionali e internazionali.

Nove i progetti in concorso: *Malidittu idiota*, di e con Salvino Calatabiano; *Il solitario*, di Giulio Giallombardo; *Eliot corre ancora*, di e con Francesco Siggillino; *L'amore in un'ampolla*, di e con Marco Aspride; *Le Monde Des Vivants* della compagnia parigina Collettivo Serra Bernhardt; *Butta-nissima*, di e con Silvia Martorana Tusa; *Guess who*, di Francesca Lo Bue e Joaquín Cozzetti; *Le(s)confessioni*, di Fabio Pisano e *Blu*, di e con Angela Derossi. Al termine delle tre giornate di concorso, la giuria - formata da Claudia Cannella, Sabrina Petyx, Andrea Perini, Laura Scavuzzo e Rossella Pizzuto - ha decretato vincitore *Guess who* di Francesca Lo Bue (**foto sotto**: Fabrizio Giuliano), anche interprete con Enrico Mazza, con questa motivazione: «Perfido meccanismo comico alla Bennett, il loro corto ha mostrato completezza, qualità di scrittura e intelligenza progettuale, grazie anche a un'interpretazione convincente all'interno di un brillante gioco ritmico».

Menzione speciale è andata a Francesco Siggillino per *Eliot corre ancora*. Il premio del pubblico è stato invece assegnato a Salvino Calatabiano per *Malidittu idiota*. **Info: www.piccoloteatropatafisico.it Ilaria Angelone**



PREMI

Regia e drammaturgia per il Fersen 2014

Ideato e diretto da Ombretta De Biase il Premio biennale Fersen giunge alla X edizione. Drammaturgia e Regia sono le sezioni in cui si articola la competizione. I materiali vanno inviati entro il 30 maggio all'indirizzo: Premio Fersen alla drammaturgia, Spazio Mamet, via Cesare da Sesto 22, 20123 Milano. La quota d'iscrizione è di euro 35. È prevista la pubblicazione del testo vincitore e l'eventuale inserimento dello spettacolo nelle rassegne dei teatri rappresentati in giuria. **Info: www.ombrettadebiase.it**

Torna il Lago Gerundo

Giunge alla XII edizione il Premio Letterario Internazionale Lago Gerundo. Le opere della sezione teatro "Francesco de Lemene" dovranno pervenire entro il 15 maggio all'indirizzo Biblioteca Comunale, Piazza della Libertà 3, 20067 Paullo (Mi) e per mail ad associazionefrontiera@hotmail.com. La quota di partecipazione è di euro 25. Sono previsti buoni premio e la pubblicazione dell'opera in e-book a cura di Morellini Editore. **Info: www.lagogerundo.org**

Premio Donne a teatro

È indetta dall'Ibl Banca e dalle associazioni "Donne e Teatro" e "Liberté" la XV edizione del premio di drammaturgia femminile "Donne e Teatro". Le

opere dovranno pervenire entro il 31 maggio all'attenzione di Bianca Turbati, via Ugo de Carolis 61, 00136 Roma. Le migliori saranno pubblicate in un volume edito da Borgia.

Info: tel. 06.35344828-339.3407285

Monologhi in gara

È arrivato alla settima edizione il Premio Per Voce Sola, riservato ai monologhi e promosso dall'omonima associazione in collaborazione con il Teatro della Tosse. Si concorre inviando il materiale entro il 30 giugno all'indirizzo: Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, Piazza Renato Negri 4 - 16123 Genova. In palio, la messa in scena dei primi tre classificati e la pubblicazione di menzionati e vincitori. L'iscrizione è gratuita.

Info: www.pervocesola.org, www.teatrodellatosse.it

Autori Siae in concorso

Ultimi giorni per partecipare al concorso bandito dalla Siae: il 15 aprile è il termine ultimo per inviare i testi delle sezioni commedia, dramma e under 35 all'indirizzo Siae-Sezione D.O.R., Viale della Letteratura 30, 00144 Roma. Il concorso è riservato agli autori associati Siae. È previsto un premio in denaro di 6.000 euro.

Info: www.siae.it

Talent workshop Twa

Fabrizio Caleffi promuove sul caso del volo MH370 il *talent workshop* online TWA, basato sulla sua commedia *Terminal 16* e sul racconto *Il Codice Caravaggio/Holmes*. Obiettivo: il *web serial* "Terminal 16", passando attraverso il *table read* del copione in *XXL social version*. Scadenza: maggio 2014.

Info: yesmovie@gmail.com

Il gran premio Fiat

Milork Network in collaborazione con TVbene promuove il Gran Premio di scrittura Fiat, Fabbrica Italiana Autori Teatrali, e il Gran Premio di recitazione Fiat, Fabbrica Italiana Attori Totali. In palio, pubblicazione, *table read*, traduzione in inglese (premio speciale Best in Translation), promozione, ruoli. Prima scadenza: maggio 2014

Info: tivubene@gmail.com

CORSI

A Bassano per la danza

C'è tempo fino al 16 maggio per iscriversi ai percorsi formativi proposti in estate dalla Casa della Danza di Bassano. Segnaliamo, tra gli altri, i workshop con Jone San Martin e Josh Johnson della Forsythe Company (5-6 luglio), Chisato Ohno (20-24 agosto) e Lauren Potter (20-24 agosto); la B Motion Class, con gli artisti di B Motion Liat Waysbort, Yasmeen Godder, Iris Erez e Simona Bertozzi (21-24 agosto); e la Choreographic Research Week (18-25 agosto).

Info: www.operaestate.it

A scuola a Mondaino

Tornano i workshop del Teatro Dimora di Mondaino. Segnaliamo "Circo Bidone", dal 31 maggio al 1 giugno, con Gianni Villa e gli attori diversamente abili della Compagnia Accusa; e "Magnetica", a cura di Simona Bertozzi ed Enrico Pitozzi, in 3 incontri, dal 21 al 25 maggio, 4 e 6 luglio, 24 e 28 settembre, con un momento performativo aperto al pubblico. Le domande per "Magnetica" vanno inoltrate a teatrodimora@arboreto.org entro il 24 aprile.

Info: www.arboreto.org

I corsi dello Iugte

Tornano i corsi dello Iugte (International University Global Theatre Experience) per danzatori, coreografi, attori e performer. A maggio (dal 16 al 24) si terranno in Italia, a Massa, e a luglio (dal 7 al 12) in un castello austriaco, a Leirring bei Leibnitz. I corsi, in inglese, sono condotti da Sergei Ostrenko. Il costo è, rispettivamente, di euro 750 e 850.

Info: www.iugte.com

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone, Laura Bevione, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Francesca Carosso, Giulia Miniati, Alessio Negro, Emilio Nigro, Chiara Viviani, Marta Vitali, Giusi Zippo.

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, Albarosa Camaldo, Roberto Rizzente,
Monica Giacchetto (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Elena Basteri, Laura Bevione, Mario Bianchi, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Laura Caretti, Francesca Carosso, Nicolò Cecchella, Tommaso Chimenti, Marilena Crosato, Pietro Floridia, Renzo Francabandera, Renato Gabrielli, Francesca Gambarini, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Andrew Haydon, Filippa Ilardo, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Antonella Melilli Rossi, Giulia Miniati, Giuseppe Montemagno, Giulia Morelli, Alessio Negro, Emilio Nigro, Fausto Paravidino, Michele Pascarella, Silvia Poletti, Gianni Poli, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Laura Santini, Alessandra Serra, Francesca Serrazanetti, Aleks Sierz, Francesco Tei, Franco Ungaro, Francesco Urbano, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Marta Vitali, Chiara Viviani, Steve Waters, 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 Angelati 35, 20143 Milano, tel. 02 8375671

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono.
È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 65

versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:
Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via De Castillia 8, 20124 Milano
oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT66Z0760101600000040692204
oppure

on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.
Un numero euro 10,00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

NICOLÒ CECHELLA



Nicolò Cecchella, che ha realizzato la copertina e l'immagine di apertura del dossier, è un artista nato nel 1985 in provincia di Reggio Emilia, dove vive e lavora. I suoi lavori sono stati esposti in Italia, Francia e Russia. Nel 2013 è premiato a Portfolio Europa – International Portfolio Review (Festival Fotografia Europea). Hanno scritto di lui: Grazia Neri, Giovanni Chiaramonte, Marina Cicogna, Carlo Petrini, Laura Incardona, Lynda Frese. La sua pratica artistica si esplica anche tramite la parola scritta (critica estetica e poesia), le arti visive e il teatro. È tra i membri fondatori del Teatro Sociale di Gualtieri. nico.cecchella@gmail.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 119
tel. 080 5207511

Bologna

Libreria Ibs
via Rizzoli 18
tel. 051 220310

Librerie Feltrinelli
p.zza Ravegnana 1
tel. 051 266891

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

Brescia

La Feltrinelli Libri
e Musica
corso Zanardelli 3
tel. 030 3757077

Catania

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Etnea 285
tel. 095 3529001

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

Librerie Feltrinelli
corso Mazzini 86
tel. 0984 27216

Ferrara

Libreria Ibs
piazza Trento e
Trieste (Palazzo
San Crispino)
tel. 0532 241604

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

Firenze

Libreria Ibs
via dei Cerretani
16/R
tel. 055 287339

Librerie Feltrinelli
via dei 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 Angelati 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

Napoli

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

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cappella
Vecchia 3
tel. 081 2405401

Librerie Feltrinelli
via T. D'Aquino 70
tel. 081 5521436

Padova

Librerie Feltrinelli
via S. Francesco 7
tel. 049 8754630

Palermo

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

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cavour 133
tel. 091 781291

Parma

La Feltrinelli Libri
e Musica
Strada Farini 17
tel. 0521 237492

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 Bogino 2
tel. 011 19785465

Librerie Feltrinelli
p.zza Castello 19
tel. 011 541627

Trento

La Rivisteria
via San Vigilio 23
tel. 0461 986075

Verona

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Quattro Spade 2
tel. 045 809081

Vicenza

Galla Libreria
corso Palladio 12
tel. 0444 225200

TEATRO ¹⁴ a CORTE

è IL TEATRO EUROPEO NELLE DIMORE SABAUDE

17 LUGLIO



3 AGOSTO

ISSN 1121-2691



A G L I È
RACCONIGI
RIVOLI
TORINO
VENARIA
REALE