

RITRATTI

Thomas Bernhard
Alain Platel
Peppino Mazzotta

testo

LA RESA DEI CONTI
 di Michele Santeramo

teatromondo

Parigi
Londra
Vienna
Mosca
Skopje
New York
India

DOSSIER:
IL TEATRO
DELLA REALTÀ



FLUCTUS,
DECLINAZIONI DEL VIAGGIO



24 **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI**
2/22 giugno 2019
TORINO
CREAZIONE CONTEMPORANEA

realizzato da **TPE** TEATRO PAVANESCA EUROPEA

festivaldellecolline.it

WWW.KILOWATTFESTIVAL.IT

kilowatt
FESTIVAL

dal 19 al 27 luglio 2019
SANSEPOLCRO (AR)

PADRINO DELL'EDIZIONE 2019

ROMEO CASTEL LUCCI

ARDITORESIO - ALESSANDRO BIASIOLI - BALLETTO CIVILE
BARTOLINO BARONIO - CAROLINA BALUCANI - MATTED SVOLACCHIA
CIE SORALINO - C&C COMPANY - CRISTINA PANCINI
CUCCILO BOSETTI / OFFICINE PAPAÏE - DAVIDE VALROSSO
ELEONORA PIPPO - FABBRICA C - FABRIZIO FAVALE - FILIPPO RENDA
GAETANO VENTRIGLIA SILVIA GARRIGINO - GIOIA SALVATORI
KULU ORR (L) - LAPSO CIVIC - VERONICA CAPOZZOLI (ES)
LIZ SANTORO PIERRE GODARD (FR) - MADAME REBINE
MARC DOSTERHOFF (CH) - MASSIMO MARCHES
NEANE (ES) - NINA SANTES (FR) - NOWOLF
PUSCIBAGA - SCARLATTINE / TEATRO CADUTA
SHALESH BARBERIAN-REDDIAN AIT CHITT (ML) - SILVIA GRIBAUDI
SIMONE AMENDOLA-VALERIO MALDRINI - SOTTERRANEO
STEFANIA TANGINI - STEFANO CORDELLA - TEHQ - TINAOS
TO R MANSION (I) - TWEEDO - WALTER CELI



INTEATRO
FESTIVAL

19-23 6 / 2019
POLVERIGI - ANCONA

SAVE THE DATE

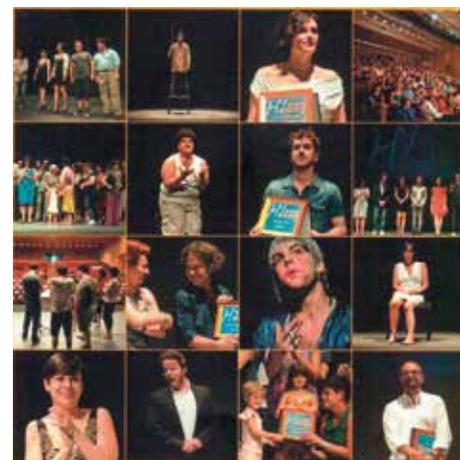


Alice Ripoli CD&A © Renato Agostini

IN TEATRO MARCHE TEATRO TEATRO DI RILEVANTE INTERESSE CULTURALE

www.inteatro.it | www.marcheteatro.it | f t i

HY premio
HYSTRIO



Sostieni il Premio Hystrio!

IBAN IT662076010160000040692204

intestato a

Hystrio-Associazione

per la diffusione della cultura teatrale

(causale: Premio Hystrio 2019)

2 vetrina

L'eredità di Thomas Bernhard a 30 anni dalla morte — di Gherardo Vitali Rosati
Addio a Bruno Ganz — di Gherardo Vitali Rosati
Alain Platel e l'organizzazione del caos — di Marinella Guatterini
70 anni di Legnanesi, quando l'abito fa la differenza — di Sandro Avanzo
Premi, giurie e lobbies: non è tutto oro quello che luccica — di Claudia Cannella
Peppino Mazzotta, il teatro come desiderio ossessivo e occulto — di Emilio Nigro

12 teatromondo

Parigi, atlante europeo della modernità — di Giuseppe Montemagno
Parigi/2: Kanata, la controversa arte del teatro — di Laura Caretti
A Londra, brillano stelle di prima grandezza — di Jacopo Panizza
Mime, esperimenti teatrali tra circo, mimo e marionette — di Jacopo Panizza
Monaco/Basilea, Latella tra Dumas, Dante e Pasolini — di Claudia Cannella
Vienna: tutto finì in cenere nella Medea di Simon Stone — di Laura Bevione
Mosca: al Teatro Bol'shoi la tradizione non basta — di Fausto Malcovati
Mosca/2: la tragica potenza del Re Lear di Badalov — di Fausto Malcovati
Skopje, nel Paese diviso torna la vocazione multiculturale — di Franco Ungaro
New York, un'onda rosa attraversa gli States — di Laura Caparrotti
India: nella terra delle divinità il teatro è un grande rito — di Nicola Pianzola

26 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

27 dossier

Il teatro della realtà — a cura di Roberto Rizzente e Corrado Rovida con interventi di Antonio Scurati, Renato Palazzi, Pier Giorgio Nosari, Laura Santini, Laura Bevione, Gerardo Guccini, Rossella Menna, Maddalena Giovannelli, Francesca Serrazanetti, Renzo Francabandera, Roberto Canziani, Diego Vincenti, Gherardo Vitali Rosati, Rodrigo Garcia, Carmen Pedullà, Graziano Graziani, Marco Scotini e Anna Maria Monteverdi

60 danza

Da Trento a Catania, la danza e il suo respiro internazionale
 — Carmelo A. Zapparrata, Laura Bevione e Nicola Viesti

62 lirica

Quando le opere liriche rileggono il presente
 — di Giuseppe Montemagno e Fausto Malcovati

64 critiche

Tutte le recensioni della seconda parte della stagione

98 testi

La resa dei conti — di Michele Santeramo

109 premio hystrio

Il bando alla Vocazione 2019

110 biblioteca

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

114 la società teatrale

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



L'eredità di Thomas Bernhard, un "grande combustibile" per attore

A trent'anni dalla scomparsa dello scrittore austriaco, Sandro Lombardi parla dei suoi seguaci. Fra drammaturghi contemporanei e grandi interpreti che si sono nutriti e ancora si nutrono dei suoi testi e del suo spirito corrosivo.

di Gherardo Vitali Rosati

«**P**er tutta la mia esistenza non ho fatto altro che disturbare. Io ho sempre disturbato e ho sempre irritato. Tutto quello che scrivo, tutto quello che faccio, è disturbo e irritazione». Quando si raccontava – ne *La cantina*, uno dei suoi cinque romanzi autobiografici – Thomas Bernhard non nascondeva la sua naturale inclinazione per una scrittura graffiante e corrosiva. E anche in punto di morte – avvenuta il 12 febbraio del 1989 – non si dimostrò più indulgente. Nel suo testamento vietava ogni forma di pubblicazione o rappresentazione nella "sua" Austria per tutta la durata dei diritti d'autore. Estremamente prolifico, sia in letteratura che in teatro, Bernhard ha lasciato un fiume di testi da rileggere e mettere in scena, fonte vitale per registi e attori ma anche per i tanti drammaturghi che si sono ispirati, più o meno consapevolmente, alle sue opere. Per fare un punto sulla sua eredità, nel trentesimo

anniversario della scomparsa dell'autore, ne abbiamo parlato con Sandro Lombardi, che di Bernhard ha interpretato *Il riformatore del mondo* e *L'apparenza inganna*, ispirandosi alla sua lingua anche per la drammaturgia de *La signorina Else*, lo spettacolo tratto dal racconto di Arthur Schnitzler e messo in scena da Federico Tiezzi.

Qual è la stata la prima scintilla che l'ha portata a interessarsi a Thomas Bernhard?

Fin dagli anni Ottanta sia io che Federico Tiezzi ammiravamo moltissimo Thomas Bernhard: già il nostro *Ritratto dell'attore da giovane* era costruito sulla scia dei suoi lavori. Di lui, ci ha sempre colpito il coraggio di affrontare il disastro della vita contemporanea senza nessun tipo di consolazione, e quei suoi testi pieni di acredine e di corrosività tanto da diventare quasi comici. È uno degli autori più centrali del mio percorso, insieme a Testori: anche se affrontano argomenti profondamen-

te diversi, entrambi scrivono per degli attori in carne e ossa. Bernhard addirittura usa nel titolo di alcune sue pièces i cognomi degli attori per cui le ha pensate, è il caso di *Minetti* (per Bernhard Minetti) e di *Ritter, Dene Voss* (per Ilse Ritter, Kirsten Dene e Gert Voss). Allo stesso modo, Testori scriveva per Franco Parenti, per Franca Valeri, e così via. Se anche l'attore che va a indossare queste parole non è più quello per cui sono state scritte, percepisce un rapporto diretto con l'autore. Mentre, per esempio, Cechov parla con il regista, e dà delle indicazioni su come mettere in scena i suoi testi, Bernhard si rivolge direttamente all'attore, alla sua carnalità e al suo pensiero.

Chi sono per lei i drammaturghi che possono dirsi eredi di Bernhard?

Sicuramente **Bonn Park**, tedesco, classe 1987, che scrive dei testi bellissimi, spesso in chiave autobiografica. Ha ereditato la corrosività, l'acidità, la crudezza e il grande

spessore poetico di Bernhard sul tema della morte e della depressione. Rimanendo in Germania **Werner Fritsch**, del 1960, ha una scrittura altrettanto fluviale di quella di Bernhard con una versificazione molto simile alla sua. Il suo parametro di riferimento – a differenza di Bernhard che si scagliava contro il sistema politico austriaco degli anni Ottanta – è una componente mistica davvero molto bella. In Francia, trovo delle somiglianze in **Pascal Rambert**: con Bernhard condivide il coraggio di affrontare gli aspetti della vita senza aver paura di denunciarne la loro vanità. In Italia penso a **Fabrizio Sinisi**, per *Jekyll*, una riscrittura del romanzo di Stevenson molto bernhardiana nella versificazione, e *Guerra santa*, sul ritorno di una *foreign fighter* italiana. E poi ci sono molti altri, forse **Jean-Luc Lagarce** e, sicuramente, l'argentino **Rafael Spregelburd**, con la sua *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, portata in scena, in alcuni suoi capitoli, anche da Ronconi.

Ha citato la versificazione di Bernhard: quali sono le caratteristiche principali della sua scrittura, che ritrova nei suoi "eredi"?

Credo che una delle ossessioni culturali di Bernhard fosse la musica di Arnold Schönberg, il fondatore della dodecafonia, detta anche musica seriale. Questa rivoluzione compositiva consiste nell'invenzione di una serie di note che vanno ripetute ed esaurite. Io credo che Bernhard scriva in chiave dodecafonica. La sua versificazione non è tanto un teatro di poesia all'italiana, come si può intendere nella nostra grande tradizione dell'endecasillabo, del settenario, del novenario, che parte da Torquato Tasso, passa da Alessandro Manzoni e arriva fino a Pier Paolo Pasolini e Mario Luzi. La versificazione di Bernhard è più stringata, più stretta, più ungarettiana. E se tocca un argomento, fa un po' come Schönberg: finché non l'ha esaurito, da tutti i punti di vista, non lo lascia. Diventa un combustibile potentissimo per l'attore: girare ossessivamente intorno a qualcosa finché non è stato visto da tutte le parti. E questo aspetto di acribia l'ho ritrovato in altre forme negli autori che ho citato, a partire da Spregelburd, con il suo gruppo di sette pièces che sono sette modi di guardare la stessa cosa.

Tra gli allestimenti che ha visto dei testi di Bernhard, quali l'hanno colpita maggiormente?

Sicuramente il *Minetti* interpretato da Bernhard Minetti, con la regia di **Claus Peymann**: l'identificazione dell'attore con il testo era assoluta. E poi **Carlo Cecchi**, di cui ricordo il bel *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me: c'era una forte corrispondenza tra la dimensione acre, acida e corrosiva dell'autore e quella dell'attore regista*. Tra gli altri begli allestimenti che ho visto ricordo anche quelli di **Alessandro Gassman**, che portò in scena *La forza dell'abitudine*, ed **Elena Bucci** e **Marco Sgroso**, con il loro *Prima della pensione*.

Quando parla di Bernhard, Sandro Lombardi si illumina. C'è quasi un senso di gratitudine nelle sue parole, forse per avergli fornito quel

"combustibile per attore" tanto raro e prezioso. E non sarà un caso se altri grandi attori hanno scelto di portare in scena i suoi testi, confrontandosi, spesso, proprio con *Minetti*. Si ricordano, fra questi, **Michel Piccoli**, **Eros Pagni**, **Michel Bouquet**, **Gianrico Tedeschi** e **Roberto Herlitzka**. Ha suscitato simili passioni *Il teatrante*, interpretato anche da **Franco Branciaroli** e **Paolo Graziosi**. E fra gli altri nostri grandi interpreti dei suoi testi ricordiamo poi **Umberto Orsini**, **Valeria Moriconi** e **Massimo Popolizio**. Anche per loro, come per Lombardi, la sua scrittura, da cucirsi addosso come interpreti, avrà funzionato come «un trampolino, che ti consente di incarnare delle parole scritte per me in quanto attore». ★

In apertura, Sandro Lombardi e Massimo Verdestro in *L'apparenza inganna*, regia di Federico Tiezzi (foto: Luca Manfrini).

EXIT

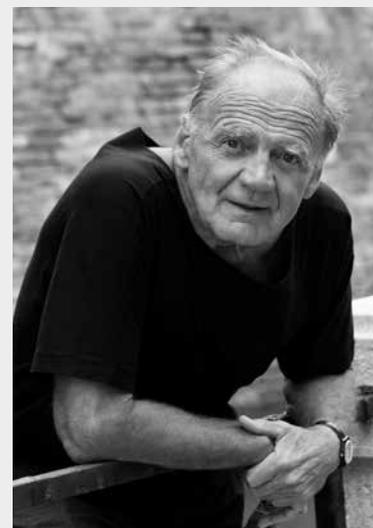
Bruno Ganz, dal cinema alla scena un volto per mille personaggi

Anche quell'angelo col cappotto lungo e senza ali, che si aggirava tra i vivi nel *Cielo sopra Berlino*, ha spiccato il suo ultimo volo. Il 19 febbraio scorso Bruno Ganz si è spento nella sua Svizzera, a cui era rimasto sempre legato nonostante la vita e il lavoro in Germania. Prima di volare sopra Berlino (1987), con Wim Wenders aveva già realizzato *L'amico americano*, e poi sarebbe tornato a raccontare la storia dell'angelo Damien in *Così lontano, così vicino*.

Tra i maggiori protagonisti del Nuovo Cinema Tedesco, Ganz lavorò con Werner Herzog, quando decise di rileggere il *Nosferatu* di Murnau, affrontando un Klaus Kinski in versione Dracula (1979). Ma intanto, aveva fondato, con Peter Stein, la compagnia della Schaubühne, capace di rinnovare la scena teatrale tedesca - e non solo - con spettacoli come il *Peer Gynt* di Ibsen, il *Torquato Tasso* di Goethe, *Il principe di Homburg* di Kleist. Nell'ambito del ciclopico *Antikenproject*, interpretò le *Baccanti* di Euripide diretto da Klaus Michael Grüber. Nel 2000 fu Faust nell'omonimo spettacolo di oltre venti ore che Peter Stein trasse dal poema di Goethe. Tra gli altri lavori per il palcoscenico, si ricorda *L'ignorante e il folle*, di Thomas Bernhard, interpretato al Festival di Salisburgo del 1972, per la regia di Claus Peymann.

Molto amato anche oltreoceano, nel 2007 partecipò a *Un'altra giovinezza* di Francis Ford Coppola, assistendo - nei panni del dottor Stanculescu - al ringiovanimento di un Tim Roth colpito da un fulmine. Ha lavorato anche con Éric Rohmer, Volker Schlöndorff, Peter Handke e Theo Angelopoulos. Dopo la sua morte, è tornato in sala col nuovo *thriller* di Lars Von Trier, *La casa di Jack*. In Italia, lo si ricorda nei panni del cameriere con manie suicide di *Pane e tulipani*, con cui vinse il David di Donatello nel 2000, ma ha lavorato anche con Giuseppe Bertolucci, Mauro Bolognini e Nelo Risi. Nel 2013, lo abbiamo applaudito al Piccolo di Milano nel *Ritorno a casa* di Pinter, in francese, diretto da Luc Bondy. Negli stessi giorni, un altro bel *Ritorno a casa* andava in scena, in italiano, con la regia del suo vecchio compagno di strada, Peter Stein.

Gherardo Vitali Rosati



Alain Platel, l'organizzazione del caos e la mano invisibile della coreo-regia

Pedagogo, animatore sociale, Platel ha sublimato la sua formazione non-teatrale realizzando spettacoli con persone "comuni" insieme a ballerini e performer. L'esito è la danza popolare, eclettica e anarchica espressa nel trentennale percorso dei Ballets C. de la B.

di Marinella Guatterini



Sul difficile crinale di un teatrodanza di pura improvvisazione correvano i novanta minuti di *La tristezza complice* dell'allora trentasettenne Alain Platel. Era il 1996 e conveniva già tenere a mente quel titolo e soprattutto quel nome: sarebbe diventato famoso. Alto come un giocatore di pallacanestro, riccioluto, spesso assalito da timidi rossori, il regista-coreografo di *Requiem Pour L.* (in tournée sino al 2020) aveva già lanciato il suo messaggio "post-realistico": «Fare spettacolo con persone comuni, sceglierle dalla strada, metterle insieme per alcuni mesi, stando ad aspettare cosa avessero da dirsi».

Stupito del successo che gli era piovuto addosso due anni prima, con *Bonjour madame*, una pièce tutta maschile con una sola donna, Platel non si sentiva ancora un teatrante. «Non insegnavo a nessuno come muoversi e non avevo idee quando iniziavo

un lavoro. Mi limitavo a organizzare quel che nasceva dalla gente che avevo scelto». Lui era un pedagogo, un animatore in comunità disadattate, e aveva studiato per diventarlo. Tuttavia, alla fine degli anni Settanta decise di lasciare Gand – la cittadina fiamminga dei suoi natali, nel 1959 – e di entrare a far parte del gruppo parigino di Barbara Pearce, a suo dire «una strana coreografa marginale» che lavorava sia con professionisti, sia con dilettanti. Quando tornò in Belgio imitò la sua *talent-scout*.

Debuttò in vari appartamenti a Gand, con famigliari (la sorella) e amici: arrivò il pubblico, giunsero persino i critici, incuriositi da quel fenomeno sotterraneo, qualcuno parlò di danza. Fu così che, nel 1984, nacquero i Ballets C. de la B., ovvero Les Ballets Contemporains de la Belgique (con qualche ironico riferimento alle grandi formazioni di balletto d'inizio secolo). La struttura era mobile, accogliente:

funse subito da prototipo delle tante aggregazioni di coreografi, ballerini-performer ma anche drammaturghi e videomaker sulla nuova scena contemporanea di allora.

La danza come rivoluzione

Nello sfascio urbano de *La tristezza complice* (titolo rubato all'immagine di un fotografo guatemalteco), tra impalcature che però sorreggevano già fisarmonicisti alla prese con *The Fairy Queen* di Henry Purcell – un anticipo della sua mai interrotta relazione con la grande musica del passato –, un ragazzino avvolto nella bandiera italiana mimava il gesto del tagliagole, una, due, tre volte. Con una semplicità da grande "non attore", surclassava la schizofrenia delle ragazze assalite da tic, gli sfoghi di un travestito, i guizzi di un esilarante imitatore di Michael Jackson. Platel amava lavorare con i bambini: in *Bernadette*, del 1996, li mise in scena in un auto-

scontro. Anche per i più piccoli poteva valere un suo motto politico, oggi addolcito: «Se non fossimo qui, forse avremmo già abbracciato un fucile».

Difficile immaginare questo "organizzatore del caos" dai pacati occhi azzurri, come un rivoluzionario in carne e ossa. Eppure la sua sensibilità si rivolgeva e si rivolge verso sofferenti, emarginati, diversi. In **Gardenia** (2010) si tuffò nel ricordo di certi cabaret parigini prebellici come "Cocinelle", "Bambi", "Chez Madame Arthur" e con sei attempate *drag queen*, creò uno spettacolo toccante, divertente, mai volgare, nonostante i riferimenti sessuali del testo. La dilatazione sino allo sfinimento del teatrodanza "post-Bausch" era però emersa in **lets op Bach** (*Qualcosa di piccolo su Bach*) che, nel 1998, gli valse un successo planetario e, nel 2003, nel mozartiano **Wolf** (abbreviazione di Wolfgang, ma allusione al cane, unica compagnia nella claustrofobica vita alla spinetta del piccolo Mozart). In entrambi gli spettacoli *borderline*, disadattati, portatori di *handicap*, *homeless* multietnici, stagliati in squallide periferie o centri commerciali di desolante squallore al neon, sfidavano la loro finitudine umana entro musiche "assolute". Ma le note del Cantore di Lipsia, come la leggerezza cristallina del genio di Salisburgo, venivano porte da strumentisti e cantanti sempre a contatto con i performer, magari sorseggiando del tè, oppure buttandosi da un elevato recinto metallico per raggiungere il palco di *Wolf*. Qui quattordici cani addestrati entro un divenire di ostentazioni cantate, parlate, danzate di ogni tipo (*break dance*, *hip hop*, balletto, capoeira, acrobazia), sembravano far parte, nel loro deambulare, di una coreografia-regia invisibile, come se tutto accadesse con naturalezza, senza un preciso disegno.

Dopo le oltre 400 recite di *Wolf*, la via creativa di Platel subì però una svolta. In **vsprs**, titolo del 2006, contratto dal *Vespro della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi, niente più spaccati di fatiscenti periferie, bensì una montagna candida e ondulata di indumenti intimi, più una gran nicchia-presepio, abitata da musicisti e un soprano. A dieci pro-

vetti performer di Paesi diversi, Platel aveva sottoposto filmati dello psichiatra Arthur Van Gehuchten e dell'antropologo Jean Rouché, in modo che isteria devozionale dell'Ottocento e riti di possessione africani anni Cinquanta fornissero lo spunto per una conversazione col Monteverdi sacro, ma anche camuffato dal jazz e dai violini tzigani, secondo il progetto di Fabrizio Cassol, alla sua prima collaborazione con Platel.

Dal formalismo ai riti ancestrali

La presenza di un testo, per quanto cantato, nel successivo e potente **pitie!** (2008) sulla *Passione secondo Matteo* di Bach, avrebbe lasciato emergere da altri dieci interpreti creativi quella danza "bastarda", personalissima, ormai professionale ma diversa per ognuno, inaugurata in *vsprs*. Tuttavia, nell'enfasi emotiva di un dirimente montaggio musicale ancora jazz, con musicisti e cantanti/personaggi (Cristo, Maria, Maddalena) sempre dal vivo, sarebbe comparso anche un certo "figuralismo", tecnica barocca, qui forse espunta da Brueghel. L'impalpabile scrittura scenica di Platel dovette manifestarsi nella creazione di *tableaux vivants* su nitide impalcature lignee in verticale, e panchette in orizzontale, con corpi urlanti ma senza voce, gesticolanti, avvinghiati, protesi e muniti di minacciose scuri.

Nel silenzio e nella nudità di **Out of Context-for Pina**, nato per celebrare la scomparsa della regina del Tanztheater, Platel si sarebbe dimostrato un formalista dell'espressione, in un'autentica sfida "astratta" a Pina. Dal Teatro Real di Madrid, il ritorno alla musica, questa volta di Verdi e Wagner in **C(H)OEURS**, del 2011 (mai approdato in Italia), lo avrebbe indotto nel 2016 a vincere persino un timore personale nella costruzione del mahleriano **Nicht Schlafen** (titolo tratto dal *Canto di mezzanotte* nel nietzschiano *Così parlò Zarathustra*), avvolto nelle *Sinfonie*, non tutte e dieci e mai completate nella scelta dell'arrangiatore Steven Prengers. «Non ho mai voluto affrontare Mahler – ci confessò l'artista a Torinodanza, festival ospite, da *vsprs* in poi, di tutte le sue creazioni –, per la tragicità apocalittica della sua musica, imbevuta dalla tensione della fi-

nis Austriae. L'ho fatto solo in memoria dello scomparso Gerard Mortier, sovrintendente e amico del Théâtre de l'Opéra di Parigi, appassionato mahleriano».

L'esito fu superlativo e inatteso: Platel era infatti tornato a un teatro di parola in **Tauberbach** (2014), con Elsie de Brauw, grande attrice impegnata a combattere una tignosa battaglia contro la vita dentro un mare di vestitistracci. In più aveva debuttato in **Coup Fatal**: un concerto danzato, sul possibile rapporto fra barocco europeo e musica di Kinshasa, esaltato da tredici *dandy* congolese in divise azzurro fumo. La passione per le uniformi gallonate sarebbe poi emersa in **En Avant, marche!** (2015), tratto dall'*Uomo con il fiore in bocca* di Pirandello: una banda, un solo danzatore-acrobata e tre straordinari attori. Wim Opbrouck, dal corpaccione aggredito da un tumore, si consumava nell'impossibilità di suonare il suo trombone. A ogni recita della pièce Platel pretese una banda locale. Curioso che in nessuna "prova d'orchestra" quasi felliniana si arrivasse a suonare Mahler come avrebbe desiderato una voce fuori campo... Ma Mahler sarebbe tornato, in forma perfetta e registrata, in **Nicht Schlafen**. Davanti a un fondale chiaro strappato qua e là, simile a certe tele di Burri, o di Kounellis – e a tre grandi carcasse di cavalli rese scultoree da Berline de Bruyckere – danzatori arabi, ebrei con una strana *kippà* in testa, ancora congolese ed europei con Dario Rigaglia, *danseur* accademico, si gettavano in una serie infinita di conflitti. La veemenza barbarica veniva attutita dalla danza in proscenio sulla *Pigmea Song*, dettata dagli africani: apparente vittoria di riti primitivi ancestrali. Ma l'acre sapore di paura e morte non cessava. Nel mondo in guerra di *Nicht Schlafen*, la vita contava meno di tre cavalli imbalsamati; solo l'*Adagio* dalla *Quarta Sinfonia*, mitigava dolore e sofferenze. Un ex-torturato abbracciava quasi eroticamente uno dei cavalli. La natura, se ancora con e attorno a noi, potrà essere risorsa vitale. Calate le luci, la notte di *Nicht Schlafen* non era però totalmente buia... Persino in *Requiem Pour L.* si dischiude a un sorriso. ★

Settant'anni di Legnanesi quando l'abito fa la differenza

La Compagnia de I Legnanesi festeggia i suoi primi 70 anni di attività, traguardo esaltato anche nel titolo del loro spettacolo celebrativo *70 voglia di ridere... c'è*, in stagione al Teatro della Luna di Milano, dove si moltiplicano i record di *sold out*.

di Sandro Avanzo

Legnano, inverno 1949. Una decina di volonterosi della Filodrammatica San Genesio esordisce sul palco parrocchiale dell'oratorio del Redentore nella rivista *E un dì nacque Legnarello*, momento collettivo di svago strapaesano nell'operosa Lombardia agricola del dopoguerra. In sé nessuna novità sotto il sole, se non fosse che gli interpreti sono tutti di sesso maschile e che, *en travesti*, interpretano anche i ruoli femminili. Il cardinale Schuster ha infatti di recente vietato che negli oratori recitino compagnie teatrali miste di ragazzi e ragazze così che diventa gioco-forza per la coraggiosa decina di maschietti indossare anche abiti donneschi. È l'anno zero della fortuna della compagnia che di quel travestimento ha fatto la sua cifra identitaria e che da lì in poi sarà celebrata da tutti come "I Legnanesi".

Teresa, donna lombarda

Fenomeno prima regionale e poi nazionale, si posiziona come una singolare stravaganza in un'Italia teatrale che non ha alle spalle la tradizione britannica della recitazione maschile *en travesti* (d'ascendenza elisabettiana, confermatasi nella Belle Époque). Anima e motore della compagnia è il geniale Felice Musazzi, di giorno operaio alla Franco Tosi, affiancato da subito da Tony Barlocco, che non solo è autore dei copioni scritti in dialetto locale e protagonista sul palco, ma impara a dirigere da intuitivo regista autodidatta un'affollata schiera di dilettanti che la sera si ritrovano per "fare il teatro" (la caratteristica del dilettantismo perdurerà fino al tempo presente).

Con vincente intuizione, Musazzi pone al centro degli spettacoli una satira non certo amabile delle caratteristiche tipiche della

donna lombarda, cucendosi addosso la maschera trasandata e vitalissima della Teresa, casalinga pratica e vera capofamiglia. La ritrae in una realtà rurale/paesana che ben conosce, ben nota *in primis* ai suoi spettatori, e la colloca in relazione ai fatti più eclatanti dell'attualità. Fedeli a questa ricetta, rimasta inalterata e declinata nei vari contesti storici, i Legnanesi hanno attraversato ben sette decenni, riproponendo ogni volta il medesimo microcosmo del cortile in cui, accanto alla Teresa, intervengono il consorte introverso e burbero Giuan Colombo (in origine operaio di fonderia) e la figliola Mabilia (in origine lavoratrice in filanda), appariscente vamp alla costante caccia di un marito nonché ideale *alter ego* in chiave *cheap* di Wanda Osiris. Attorno a loro una schiera di vicine e paesani: il parroco, l'operaia, il sindaco, la zitella, la vedova, l'immigrata dal Me-



ridione... con le loro piccole invidie, i litigi, le ripicche, di volta in volta posti a confronto con vicende locali e planetarie, la squadra del Legnano promossa in serie A piuttosto che lo sbarco dell'uomo sulla Luna.

Di assoluta importanza e attesissimi dal pubblico gli inserti musicali. Se era il trio I 3 Gatti ad accompagnare il primo spettacolo, col crescere del successo si arriva nel tempo a sfolgoranti numeri da vera rivista dove Barlocco spadroneggia da gran dama come quelli di *Va la batèl ca sèm sù tūti* che fecero impazzire i Milanesi al primo approdo all'Odeon nel 1958 (a tal proposito va sottolineare che, dopo la morte del teatro di rivista a fine 1960, i Legnanesi sono rimasti l'ultima compagnia italiana a mantenere in vita la tradizione teatrale della rivista e della passerella finale). Ogni nuova produzione, stagione dopo stagione, si rivela un autentico trionfo popolare, *Teresate* (1957), *Teresa di notte* (1965), *Fam fūm frec* (1968), *Regna la rognà* (1975) solo per citare alcuni titoli. I dilettanti lombardi si sono trasformati in un fenomeno di costume e in una piccola industria locale. Tra i fan annoverano Luchino Visconti, Wanda Osiris, Camilla Cederna, Alberto Arbasino, Federico Fellini e Giorgio Strehler, che riguardo a Musazzi affermava: «Peccato che la più grande attrice italiana sia un uomo!».

Entrati nel novero delle compagnie dai maggiori incassi su territorio nazionale, continuano ad allestire con regolarità un nuovo lavoro ogni stagione. Fino al 1988 quando la morte di Musazzi impedisce la messinscena di *Va là tranvai*. Già dal 1986, con la morte di Barlocco, Musazzi era stato costretto a scrivere, per una famiglia Colombo ridotta ai soli Teresa e Giuan, nuovi testi che andassero incontro ai desideri del pubblico e mantenessero viva l'azienda.

Tutti palcoscenico, tv e social

Con la scomparsa delle "madri fondatrici" inizia un periodo complesso in cui sono coinvolti gli attori della compagnia e gli eredi delle famiglie Musazzi e Barlocco. Una parte degli interpreti continua ad agire sotto il lo-

go ufficiale dei Legnanesi in mano agli eredi Barlocco ma porta in scena spettacoli del tutto differenti da quelli originali, mentre un più cospicuo nucleo si riunisce nella Compagnia Teatrale Felice Musazzi e continua a recitare le vicende della famiglia Colombo in testi "storici" come *Chi vusa püsè... la vaca l'è sua* sotto tutela di Sandra Musazzi, figlia di Felice. Solo dal 2004 le due realtà si fondono in un'unica compagnia che torna a far risplendere il nome storico e che continua l'attività fino a oggi.

Nella complessa fase di questo periodo qualche compagnia locale tenta di sostituirsi ai Legnanesi o di ripeterne l'esperienza di teatro dialettale *en travesti*, come I Bustesi (di Busto Arsizio), ma si tratta di fuochi fatui che si spengono nell'arco di un paio di stagioni. Dalla compagnia originale di Musazzi emergono invece gli attori capaci di ereditare con autorevolezza i ruoli fondamentali: Antonio Provasio (Teresa), Enrico Dalceri (Mabilia) e Luigi Campisi (Giuan). Il primo, divenuto capocomico, si occupa delle drammaturgie, e al secondo, che lavora nell'ambito dell'alta moda milanese, è affidata la realizzazione dei costumi e la cura dei numeri musicali (partiture e testi). Anno dopo anno la nuova compagnia continua a riprendere e ad aggiornare alle esigenze nuovo millennio i titoli di Musazzi, ma nell'ultimo lustro si affranca del tutto dai testi del maestro per percorrere nuovi e personali esperimenti come nel secondo atto de *I Colombo viaggiatori* (2017), interamente giocato nei tempi veloci e nei modi degli *sketch* a due personaggi dell'attuale cabaret (para)tevisivo.

Oggi il loro dialetto si è italianizzato e sono finiti i tempi degli spettacoli che facevano perdere agli spettatori l'ultimo autobus della notte, perché le scene richieste dal pubblico non avevano mai una fine. Ma i Legnanesi di oggi sono i figli di quelli di ieri. Se un tempo furono punto di riferimento e di identificazione di un mondo gay che non aveva molte altre figure pubbliche a cui rifarsi, oggi si ritrovano superati a sinistra dalle *drag queen* televisive all'ora di pranzo e possono finalmente giocare col travestimento e farne ragione di astrat-

ta ironia e satira atemporale. Così come negli anni Sessanta-Settanta furono tra i primi a incidere su vinile a 45 giri singoli brani dai loro monologhi (come *Teresa di notte*) o lp di interi spettacoli (*Fam fūm frec*, *Regna la rognà*, *Pover crist superstar*), così, con l'avvento dell'*home video*, sono stati tra i primi a proporre in dvd tutte le riprese dei lavori portati in scena nel corso dei decenni. Consapevoli della notorietà che deriva oggi dallo schermo televisivo, sono stati protagonisti nel 2008 della *sit-com* televisiva in 10 puntate *Casa Colombo* trasmessa dalla stra-lombarda Antenna 3 e negli anni 2011-13 hanno promosso il proprio teatro su scala nazionale anche su Rai 5 ottenendo inaspettati record di *audience*. Nell'era dei *social* sono tra i teatranti più attivi sulle differenti piattaforme con personale d'ufficio appositamente assunto per mantenere i contatti diretti con i fan e per diramare aggiornamenti e opinioni sulle più varie attività (tra i primi a trasmettere in diretta *streaming* le proprie conferenze stampa).

Ancora non hanno in Milano un proprio palcoscenico fisso, ma è a Milano che tornano regolarmente nei mesi invernali più freddi e commercialmente più proficui. Dopo gli anni mitici del boom all'Odeon, hanno trovato lunghe ospitalità al Teatro Smeraldo, al Nazionale e attualmente al Teatro della Luna (transitando anche dal Manzoni, dal Lirico, perfino dall'Elfo) senza mai un approdo definitivo, anche se Milano resta la loro piazza d'elezione. Icone in Lombardia, lo scoglio per il totale trionfo lungo l'intero stivale è sempre stata la comprensione del dialetto/lingua e, sebbene abbian raccolto acclamazioni a Bolzano come a Firenze, a Torino come a Roma, il bastione meridionale di Napoli e del Sud è ancora tutto da conquistare. Nell'attesa di compiere l'impresa (entro i prossimi 70 anni?), ci deliziano con la pubblicazione del nuovo libro gastronomico di ricette rigorosamente legnanesi che sta anche al centro del loro ultimo spettacolo secondo la battuta di prammatica: *Signori, il pranzo è servito!* ★

In apertura, Enrico Dalceri, Antonio Provasio, e Luigi Campisi.

I premi, le giurie, le *lobbies* non è tutto oro quello che luccica

Intorno alle assegnazioni dei premi teatrali si scatenano sempre discussioni, più o meno legittime. Qualche spunto di riflessione e quattro “carte d’identità”.

di Claudia Cannella



Da che mondo è mondo, ricevere un premio fa sempre piacere. E spesso i più felici sia di riceverlo che di assegnarlo sono quelli che, fino al giorno prima, lo schifavano come risultato di pastette tra giurati e aree di potere teatrale. Parafrasando Andreotti, si potrebbe dire che un premio logora chi non lo prende e chi non faceva parte di quella giuria. Splendori e miserie dell’animo umano e soprattutto di quel mondo fragile che è il teatro, dove i premi probabilmente non portano più né successo né denaro, ma almeno tirano un po’ su il morale. Sono comunque un piccolo rito collettivo, non virtuale e specchio antropologicamente interessante dei tempi. Ma i premi sono tutti uguali? E i riconoscimenti assegnati finiscono sempre nelle mani dei soliti noti in virtù del fatto «che i giurati sono sempre gli stessi da un premio all’altro» ovvero «espressione della stessa consorzeria critica», come sostengono Anna Bandettini sul suo blog (9 gennaio 2019) e Roberto Rinaldi sul sito Rumorscena? Mi sembrano teorie piuttosto superficiali, almeno per quanto riguarda l’aspetto identitario che ogni premio, nel bene o nel male, possiede.

A questo proposito, e per arginare la penosa tendenza italica di parlare per sentito dire e perché si è convinti di sapere tutto, ho chiesto ai responsabili dei quattro premi teatrali a mio avviso più importanti di compilare una carta d’identità “tecnica”, che trovate nella pagina accanto. Basta leggere le caratteristiche dei Premi Anct, Hystrio, Le Maschere del Teatro Italiano e Ubu per comprendere che ci sono differenze macroscopiche: di vocazione (su episodi/artisti meritevoli nell’arco di una stagione teatrale per Le Maschere del Teatro e Ubu, su percorsi più articolati nel tempo per Anct e Hystrio), di modalità di voto, di composizione della giuria. Che poi ci sia un passaggio di giurati da un premio all’altro di per sé mi sembra abbastanza naturale. Siamo quattro gatti. Così come il fatto che, all’interno di ogni giuria, si faccia un po’ di *lobbying*. Pratica che ritengo sana se esercitata per non disperdere voti e per non creare candidature fondate sul nulla stile consultazioni pentastellate sulla piattaforma Rousseau. E anche se è pratica volta a segnalare, con respiro ampio e a livello “nazionale”, artisti, tendenze, progetti meritevoli di attenzione. E qui sta il primo problema.

Due dei quattro premi citati sono dominati da *lobbies* connotate più geograficamente che teatralmente, pronte a difendere innanzi tutto gli artisti del territorio, i teatranti dop. E non importa se sono imbarazzanti o se i riconoscimenti finiscono sempre ai soliti, che ormai ci hanno arredato casa. L’Ubu è governato da alcuni anni – chissà cosa ne penserebbe Franco Quadri... - da due potenti “famiglie”: quella emiliano-romagnola e quella romana. Solo nell’ultima edizione, su 15 categorie, 9 hanno avuto per vincitori artisti provenienti – per nascita, adozione, produzione – da quelle due aree. Stesso discorso per Le Maschere del Teatro Italiano: Napoli fa sempre il bottino più ricco (nel 2018, 9 artisti dop su 13 categorie).

E poi c’è la questione della composizione e dell’autorevolezza delle giurie. Non voglio ritornare sull’andamento psicologicamente ondivago di Bandettini che, dal 2014 a oggi, è passata dal difendere a spada tratta l’Ubu (vedi suo blog, 27 maggio 2014 a commento del mio articolo “Nel labirinto dei premi teatrali c’è bisogno di regole chiare”, *Hystrio* n. 2.2014) al dimettersi dalla giuria e infine a denigrarlo. Ma vero è che quella che, ai tempi di Franco Quadri, era la giuria più prestigiosa d’Italia, in cui era rappresentato tutto l’arco costituzionale della critica, oggi ha perso per dimissioni alcune figure autorevoli (Renato Palazzi, Maria Grazia Gregori, Magda Poli, Anna Bandettini...), altre continuano a essere assenti ingiustificate, mentre sono in costante aumento nomi teatralmente poco significativi. Cosa che ha trasformato lo spirito curioso e lungimirante à la Quadri in un mix banale di “famolo strano” e di provincialismo. E che dire poi degli 800 giurati delle Maschere del Teatro Italiano? Sarebbe interessante conoscere i nomi e i criteri con cui vengono scelti. Credo che tutte le giurie abbiano dei punti deboli, ma su un paio di cose non si dovrebbe mai transigere: che siano formate da persone che vanno a teatro assiduamente, vedendo di tutto, e che, possibilmente, esercitino la funzione di critico o di studioso del settore. Anche solo per una questione di rispetto: del teatro, degli artisti e del loro faticosissimo lavoro. ★

PREMIO DELLA CRITICA

NOME Premio della Critica, assegnato dall'Anct (Associazione Nazionale Critici di Teatro).

ANNO DI FONDAZIONE agli inizi degli anni Ottanta quando era presidente dell'Anct Renzo Tian. Successivamente, nel 2001, con la presidenza Liotta, è stato "rifondato".

DOVE E QUANDO il Premio è a vocazione itinerante. È stato ospitato da teatri e festival, ogni anno cambiando sede. Generalmente viene assegnato in un periodo che va da settembre a dicembre.

CARATTERISTICHE il Premio della Critica, con relative motivazioni, è assegnato ad attori registi, drammaturghi, scenografi, costumisti, illuminotecnici, ma anche studiosi, organizzatori di eventi e festival, realtà e artisti emergenti. Non esistono categorie predefinite, tutta la filiera del teatro è interessata. Tra i riconoscimenti, da alcuni anni si sono aggiunti anche il Premio alla carriera "Paolo Emilio Poesio" e quelli "gemellati" con due riviste teatrali: il Premio Hystrio-Anct e il Premio Catarsi-Teatri delle diversità.

GIURIA è composta dal Consiglio direttivo e dai soci dell'Anct.

MODALITÀ DI VOTAZIONE avviene in due fasi. Una prima in cui i soci dell'associazione, circa una sessantina, inviano le loro segnalazioni al Consiglio direttivo che, dopo una discussione in cui vengono vagliate le varie indicazioni giunte dalla base, decide un certo numero di premiati per poi rimandare ai soci una lista di possibili candidati tra cui, con un secondo voto, scegliere tre dei premiati (gli altri, sempre all'interno della rosa, rimangono a discrezione del Consiglio direttivo).

CONTRIBUTI ATTUALI il Premio della Critica non ha sponsor ma gode dell'ospitalità e del sostegno dei teatri o degli enti ospitanti.

Sito www.criticiditeatro.it

**PREMIO HYSTRIO**

NOME Premio Hystrio, organizzato dall'omonima rivista di teatro e spettacolo.

ANNO DI FONDAZIONE 1989.

DOVE E QUANDO dal 1989 al 1996 a Montegrotto Terme (Pd) con il nome "Premio Europa per il Teatro", dal 1999 a oggi a Milano, ospite al teatro Elfo Puccini (in precedenza Teatro Litta e Teatro Franco Parenti). Si svolge nel mese di giugno.

CARATTERISTICHE è destinato ad artisti già affermati della scena italiana, di cui si premia un "percorso artistico" e non un singolo episodio della carriera (spettacolo, performance, testo...). Le categorie sono: interpretazione, regia, drammaturgia, Altre Muse (professioni dello spettacolo), Iceberg (compagnia emergente), Corpo a Corpo (linguaggi del corpo) e Twister (spettacolo dell'anno votato online dal pubblico in una rosa di titoli proposti da *Hystrio*). A queste categorie si aggiungono due concorsi: Premio Hystrio alla Vocazione per attori under 30 e Premio Hystrio-Scritture di Scena per drammaturghi under 35. I trofei, accompagnati da motivazioni, consistono in targhe realizzate a mano.

GIURIA è composta dalla direzione, dalla redazione e dai collaboratori fissi della rivista *Hystrio* (circa 40 persone).

MODALITÀ DI VOTAZIONE avvengono in 3 fasi: 1) riunione plenaria, a febbraio, aperta a tutti i collaboratori fissi di *Hystrio*, in cui si formano le prime rose di candidati al Premio; 2) le rose vengono sottoposte nuovamente ai giurati via email (con tutti in copia visibile) per arrivare a una terna di candidati per ogni sezione; 3) le terne, in un ulteriore e ultimo giro di email, vengono riproposte ai giurati per arrivare a selezionare i vincitori.

CONTRIBUTI ATTUALI Mibac, Regione Lombardia, Comune di Milano.

Sito www.premiohystrio.org

**PREMIO LE MASCHERE DEL TEATRO ITALIANO**

NOME Premio Le Maschere de Teatro Italiano, organizzato dal Teatro Stabile di Napoli – Teatro Nazionale.

ANNO DI FONDAZIONE 2003.

DOVE E QUANDO dal 2003 al 2010 al Teatro Olimpico di Vicenza con il nome Gli Olimpici del Teatro organizzato dal Teatro Stabile del Veneto e dall'Et; dal 2011 al 2014 con il nuovo nome Le maschere del Teatro Italiano, ospite del Teatro di San Carlo di Napoli, organizzato dal Napoli Teatro Festival Italia; dal 2015 al 2018 a Napoli, al Teatro Mercadante, organizzato dal Teatro Stabile di Napoli – Teatro Nazionale. Si svolge nel mese di settembre.

CARATTERISTICHE è destinato alle eccellenze espresse dalla scena italiana nell'arco della stagione teatrale. Le categorie sono: spettacolo, regia, attore/attrice protagonista, attore/attrice non protagonista, attore/attrice emergente, monologo, scenografo, costumista, disegnatore luci, autore di musiche, autore di novità italiana. Due i premi speciali: Premio del Presidente e Premio alla memoria di Graziella Lonardi Buontempo. Non sono previste motivazioni.

GIURIA è composta da 12 operatori teatrali e giornalisti e da circa 800 artisti e professionisti del teatro.

MODALITÀ DI VOTAZIONE si articolano in 4 fasi: 1) consultazione pubblica dei 12 giurati per stabilire le terne finaliste per ognuna delle categorie (a maggio); 2) le terne finaliste vengono inviate per posta a circa 800 artisti e professionisti del teatro per la scelta del vincitore; 3) lo spoglio delle schede ricevute avviene alla presenza di un notaio; 4) la proclamazione dei vincitori per le varie categorie avviene nel corso di una serata di gala trasmessa in differita su Rai 1.

CONTRIBUTI ATTUALI rientra nelle attività complessive del teatro.

Sito www.teatrostabilenapoli.it

**PREMIO UBU**

NOME Premio Ubu, ideato da Franco Quadri che, con la Ubulibri, lo ha realizzato fino al 2010; dal 2011 è organizzato dall'Associazione Ubu per Franco Quadri.

ANNO DI FONDAZIONE 1978.

DOVE E QUANDO finora a Milano, prevalentemente al Piccolo Teatro; la premiazione si svolge in dicembre o gennaio; dal 2016 trasmesso in diretta su Rai Radio3.

CARATTERISTICHE il Premio Ubu cerca di individuare non solo il meglio che c'è, ma quello che verrà, aprendosi alle nuove prospettive. Suddiviso in quindici categorie, che vengono perfezionate periodicamente a seconda dei mutamenti della scena: dallo spettacolo dell'anno (di teatro e di danza) a regia, attori, drammaturgia, fino ai Premi Speciali. Il trofeo cambia a seconda delle edizioni, talvolta coinvolgendo artisti nella realizzazione; nelle ultime edizioni l'Ubu è tornato ad adottare la Coppa da competizione sportiva, come fu alle origini del Premio. Non sono previste motivazioni.

GIURIA i vincitori sono determinati dagli esiti di una consultazione referendaria tra più di sessanta critici e studiosi teatrali italiani.

MODALITÀ DI VOTAZIONE la votazione si svolge via mail in due fasi, dapprima l'invio delle preferenze da parte di ogni votante, poi il ballottaggio. Ad uso dei referendari, viene compilato annualmente un database che raccoglie (senza selezione) tutti gli spettacoli presentati in prima nazionale in Italia nel corso di una stagione teatrale (dal 1° settembre dell'anno precedente al 31 agosto dell'anno in corso). Un comitato di gestione, nominato dal direttivo dell'Associazione, imposta i lavori e verifica lo svolgimento delle votazioni e dei conteggi.

CONTRIBUTI ATTUALI Mibac e Fondazione Cariplo per il 2018.

Sito www.ubuperfq.it



PREMIOUBU

Peppino Mazzotta, il teatro come desiderio ossessivo e occulto

Una necessità, personale e politica, quella della scena, per l'attore e regista calabrese. Dagli esordi con Albertazzi, a RossoTiziano, alla tv, Peppino Mazzotta persegue un'idea forte di teatro basato sull'attore e sulla sua capacità di farsi *medium* di un senso.

di Emilio Nigro



Calabrese, di Domanico, un piccolo centro della catena costiera cosentina, classe 1971, è noto al grande pubblico nelle sembianze di Giuseppe Fazio, l'ispettore zelante e di poche parole da vent'anni nella squadra poliziesco/televisiva del commissario Montalbano, e per aver prestato volto e mestiere in tv a serie di successo (*Solo*, *Distretto di Polizia*, *Squadra Antimafia*, per esempio) e nel cinema (tra i protagonisti di *Anime nere*, trionfatore ai David del 2017). Ma è fare teatro il suo «desiderio ossessivo e occulto». L'ambiente di coagulo di vocazione e professione, il territorio originario di nutrimento. Attore, regista e drammaturgo, si fa notare per la spiccata autorialità dei lavori, segnati da un'autonomia artistica lontana dai manierismi, mai pomposa o referenziale, e per una sensibilità alle peculiarità testuali e recitative, trasformate in partiture precise e al contempo innovative e originali, che gli hanno valso più di un riconoscimento (uno fra tutti, il Premio della Critica 2011 per *Radio Argo*).

Una vita a calcare le scene, dal palcoscenico al cinema, un volto e un corpo d'attore ma anche un regista e un drammaturgo. Qual è il suo *habitat* preferito?

Credo che ormai la scrittura e la regia siano divenuti, per me e mio malgrado, il terreno più agevole e stimolante da praticare. Attivare dei processi creativi nella loro interezza mi fa sentire più vivo e anche più sicuro di quanto accada nell'atto di creazione parziale che riguarda un solo segmento del racconto. Forse sono egocentrico, o semplicemente molto insicuro. Sta di fatto che scrivere e fare regia sono diventati con il tempo una sorta di necessità o meglio un obbligo a cui non posso sottrarmi. Un compromesso tra le mie paure, le mie fragilità e il desiderio ossessivo e occulto di continuare a fare teatro. Diverso è per il cinema che ha dei processi creativi talmente parcellizzati da rendere il controllo complessivo impraticabile. La cosa migliore che si può fare è, perciò, rinunciare a priori. Dedicandosi esclusivamente ai frammenti, in una sorta di felice miopia, un'illusione in cui si accetta la parte per il tutto.

Ci parli del suo ultimo lavoro da regista *La resa dei conti* (pubblicato a pag. 98) che ha debuttato al Napoli Teatro Festival 2018.

Un testo complesso e ambizioso. Ma necessario. Sono stato felice di confrontarmi con la drammaturgia di Michele Santeramo e con il tema trattato. Questa regia mi ha costretto alla rilettura dei *Fratelli Karamazov*. Di quella meraviglia di creazione mi nutro ancora oggi. Quel romanzo è stato una medicina preziosa per la mia anima. Il testo di Santeramo lo onora e ne amplifica il contenuto filosofico sintetizzandolo in maniera miracolosa. Lo spettacolo deve molto al lavoro magnifico dei due interpreti Andrea Di Casa e Daniele Russo. Oltre che alla grande intuizione di Lino Fiorito che ha pensato a uno spazio scenico elementare e allo stesso tempo altamente suggestivo e significativo.

Come ha cominciato?

Ho frequentato a 19 anni l'Accademia d'Arte Drammatica di Palmi, diretta da Alvaro Piccardi. Al secondo anno di scuola, Albertazzi mi volle per la parte di Adriano giovane in *Memorie di Adriano*, con la regia di Scaparro. Ho lasciato la scuola. Subito dopo sono stato ingaggiato dallo Stabile di Parma per *Mol-*

to rumore per nulla, con la regia di Gigi Dall'Aglio e ho cominciato a fare il teatro di tournée. Ho fatto lo scritturato per dieci anni circa. Recitando in moltissimi classici fino al *Tartufo* di Molière con la regia di Toni Servillo (avevo 28 anni, il più giovane attore a interpretare quel ruolo). A Napoli, nel 1995, ho formato la compagnia RossoTiziano con cinque amici e colleghi, Francesco Saponaro, Alfonso Postiglione, Fabio Cocifoglia e Antonio Marfella. Quelli di RossoTiziano sono stati dieci anni di intensa attività e grandi gratificazioni. Il nostro era un lavoro caotico dove non c'erano ruoli definiti: scrivevamo insieme e insieme mettevamo in scena quello che avevamo scritto. C'era una bellissima intesa. Era un caos che a un certo punto diventava ordine. Le opere più rappresentative del nostro lavoro sono racchiuse nella trilogia sulla storia della bomba atomica: *Variazioni Maiorana*, *Gli apprendisti stregoni* e *L'America contro Julius Robert Oppenheimer* e lo spettacolo su Pino Pascali, *Arpa Muta*, *melopea per Pino Pascali*. Queste opere hanno avuto un grandissimo successo, vincendo molti premi e sono state rappresentate per molti anni in tutta Italia. Ma nel 2005 siamo stati costretti a chiudere la compagnia per varie ragioni e per problemi col Ministero che pagava con ritardi eclatanti. Un vero disastro per quasi tutte le circa trenta compagnie giovani finanziate in quegli anni. Intanto, nel 2003, ho fondato una nuova compagnia, Teatri del Sud, con Francesco Suriano, con cui ho avuto la fortuna e la gioia di lavorare per tre anni.

La sua concezione di teatro?

Il teatro è l'attore. Non può esistere il teatro senza un attore. Un attore è una macchina emotiva sorretta da una tecnica solida che si compone di intuito e dedizione. Ma un attore per diventare strumento di teatro ha bisogno di un racconto e di una lingua. Quindi drammaturgia e accadimento sono le cose su cui ci si deve concentrare quando si prova a fare teatro. Il teatro implica il sottoporsi a uno sforzo immane per non cedere al superfluo e obbligarsi al necessario, o al minimo necessario. Fare teatro è una battaglia contro il proprio ego, dove la tentazione di sovrapporre sensi deve lasciare spazio al dovere di sottrazione e scarnificazione dei sensi. Tutto il resto attiene al gusto personale, allo stile, alle idee, al desiderio di essere compresi, al compiacimento, alla vanità e alla presunzione. Tutte cose di cui, secondo me, il teatro può fare a meno.

Nelle sue prove d'attore, suscita particolare attenzione la cura nel tratteggio del personaggio, eludendo se stesso a vantaggio del rappresentato, marginalizzando il personale. Ci sveli qualcosa sul suo processo creativo.

Ho sempre creduto che l'attore sia un *medium*, un tramite, un'antenna che amplifica un segnale. Questo è il compito di un attore in una qualsiasi comunità: intercettare e trasmettere. Ogni antenna amplifica certe frequenze e ne trascura altre: ecco perché ogni attore è diverso dagli altri. Ma mi sono sempre opposto all'idea dell'attore vanitoso, narciso, egocentrico. Credo sia esattamente il contrario; bisogna imparare a mettersi da parte per non costituire un'interferenza, e cercare di trasmettere il "segnale" nella maniera più limpida possibile lasciando che il demone, il "Duende" Lorchiano, si manifesti pienamente. Non amo gli attori compiaciuti o che tentano di dimostrare di essere più intelligenti del loro pubblico o più bravi dei loro colleghi. Amo gli attori che si concedono in tutta la loro imperfezione. Instaurando con il pubblico un rapporto di cruda sincerità e di disarmata debolezza. Se un testo contiene un "demone" l'attore si fa solo strumento di quel demone. In caso contrario, l'uso delle diverse voci e di un corpo caratterizzato, il ricorrere a una muscolarità espressiva, può risultare una sterile e grottesca caricatura. Il pubblico è disposto a credere agli esseri umani e mai alle caricature.

Il teatro e le incursioni nel quotidiano, la sua potenza politica. Quali indagini preferisce? Di cosa deve parlare il teatro?

Tutto il teatro è spettacolo. Ma non tutto lo spettacolo è teatro. Il fare teatro deve rispondere a un richiamo di necessità. Se non è necessario, non serve. Non conta la validità o la perfezione della performance. Non conta quanto sia corretto e ben confezionato un allestimento. Senza una necessità che informa di sé un lavoro teatrale, siamo di fronte a uno spettacolo che al massimo può intrattenerci o distrarci per il tempo della sua durata. Ma non produrrà mai una catarsi. Il teatro come ogni arte è politico per definizione. Con il teatro ci esponiamo, andiamo oltre i confini leciti o dettati dal senso comune, andiamo a esplorare meandri dell'animo umano che fanno di tutto per rimanere nascosti. Con il teatro ci occupiamo di abusi che vengono occultati sistematicamente, ci riappropriamo del nostro valore di esseri umani, misuriamo e assorbiamo le contraddizioni che ci aggrediscono o ci feriscono. Con il teatro guariamo dalle ferite che ci procura il vivere quotidiano, ci distraiamo dal pensiero della morte, esorcizziamo l'idea della morte, ci illudiamo di vivere. Con il teatro la vita è sopportabile, il mondo diventa più reale del reale, ci illudiamo di mettere in ordine il caos, possiamo sognare che tutto abbia un senso e la mancanza di senso diventa sensata. Il teatro è scomodo. Fastidioso. Intollerabile. Controverso. Cattivo. Ma necessario. Ancora oggi è necessario. ★



Parigi, atlante europeo della modernità da Shakespeare ai gilet gialli

Dall'Illiria del duca Orsino alla Francia di oggi di Didier Eribon, il teatro di Thomas Ostermeier si propone come specchio di una complessità difficile da spiegare, ma sulla quale è necessario interrogarsi, per comprendere l'evolversi della civiltà e della cultura europee.

di Giuseppe Montemagno

LA NUIT DES ROIS OU TOUT CE QUE VOUS VOULEZ, di William Shakespeare. Traduzione francese di Olivier Cadiot. Adattamento e regia di Thomas Ostermeier. Drammaturgia di Elisa Leroy e Christian Longchamp. Scene e costumi di Nina Wetzel. Luci di Marie-Christine Soma. Musiche di Nils Ostendorf. Con Denis Podalydès, Laurent Stocker, Stéphane Varupenne, Adeline d'Hermey, Georgia Scalliet, Sébastien Pouderoux, Noam Morgensztern, Anna Cervinka, Christophe Montenez, Julien Frison, Yoann Gasiorowski. Prod. Comédie-Française, PARIGI.

RETOUR À REIMS, di Didier Eribon. Regia di Thomas Ostermeier. Drammaturgia di Florian Borchmeyer e Maja Zade. Scene e costumi di Nina Wetzel. Luci di Erich Schneider. Musiche di Nils Ostendorf. Con Irène Jacob, Cédric Eeckhout, Blade Mc Alimbaye. Prod. Théâtre de Vidy, LAUSANNE.

Non portano i pantaloni, nelle bianche spiagge dell'Illiria immaginata da Thomas Ostermeier per *La dodicesima notte* di Shakespeare, scelta dal direttore della Schabühne di Berlino per il suo attesissimo debutto alla Comédie-Française. Ma forse basta pensare al sottotitolo dell'opera, *What You Will*, per comprendere quanto l'effetto di straniamento voluto dall'*enfant terrible* tedesco possa diventare esplosivo. Chiusa su tre lati da luminose pareti bianche, la scena non potrebbe essere più minimalista: in alto un lampadario in cui i neon evocano i raggi del sole, in basso alcune palme finte e un trono su cui si issano due

scimmie, simbolo del desiderio incontenibile, quasi animalesco, che anima i personaggi convenuti sulle sponde dell'Adriatico orientale. Ma una passerella unisce la scena alla sala, da cui approdano i personaggi, la follia, il soffio di una storia improbabile tanto da apparire romanzesca.

La pluralità di stili di abbigliamento – e di biancheria intima – come di registri espressivi, serve perfettamente a descrivere la complessità di una scrittura che mescola i generi teatrali come le attitudini sessuali: nella ronda che ha il suo fulcro nell'androgino Cesario, ambiguo oggetto del desiderio del duca Orsino come dell'algida contessa Olivia. Ostermeier non sbaglia un colpo,

dà fondo a tutte le strategie possibili, come l'ambiziosa colonna sonora che trascorre dalle suggestioni del barocco italiano, eseguite dal vivo da un controttenore, fino allo scatenato *divertissement* in stile Iggy Pop affidato al prorompente *fool* di Stéphane Varupenne. È una girandola inarrestabile, sostenuta dalla limpida traduzione di Olivier Cadiot, che sposa l'ambiguità del gioco dell'amore e del caso in un finale che è poetico e misterioso, tragico e insondabile: quando la catena dei cinque protagonisti si (s)compono e ricompono senza posa, alla ricerca di un equilibrio (im)possibile; mentre sullo sfondo le pareti crollano per lasciar vedere le mura del teatro, ma soprattutto il cadavere del puritano Malvolio, travolto dalla tempesta di un'insana passione.

Lotta di classe e metateatro

Una conclusione metateatrale condivisa anche con *Retour à Reims* elaborato a partire dall'omonimo scritto di Didier Eribon, al tempo stesso romanzo autobiografico e indagine sociologica che Ostermeier ha nuovamente allestito al Théâtre de la Ville dopo una lunga tournée internazionale. In una sala d'incisione una doppiatrice (una Irène Jacob semplicemente magistrale) registra l'audio di un film, in cui l'autore ripercorre il ritorno nella città d'origine dopo la morte del padre, quarant'anni dopo averne abbandonato l'ambiente proletario, culturalmente chiuso, socialmente omofobo, nel quale era cresciuto. Il contrasto tra capitale e periferia, così fortemente avvertito in Francia, diventa l'occasione per discutere sull'evoluzione della storia europea e sul ruolo del teatro, che Ostermeier auspica *engagé*: le immagini d'archivio, il ricordo delle manifestazioni del 1968, dell'ascesa al potere del socialismo di Mitterrand e delle grandi battaglie della sinistra storica sbiadiscono e sembrano incapaci di spiegare il fenomeno dei gilet gialli e l'avanzata del populismo, in un'Europa dimentica di quegli ideali di cittadinanza sui quali era fondata. La riflessione del filosofo francese diventa cartina di tornasole per un dibattito sulla cultura operaia che è stata di sinistra ma adesso vota per l'estrema destra, come sullo scollamento tra pubbliche istituzioni e necessità primarie, da cui esplode la protesta.

Nel finale arriva il colpo d'ala: quando interviene il proprietario dello studio, il *rapper* Blade Mc Alimbaye, senegalese di terza generazione, nipote di un militare costretto ad arruolarsi nell'esercito francese per partecipare al massacro di Thiaroye, pagina tra le più torbide della decolonizzazione. A lui, oggi, si chiede di integrarsi in un Paese che fatica a fare i conti con

le diversità. Dall'Illiria di Shakespeare alla Francia contemporanea, il teatro di Ostermeier si fa atlante di una complessità che è difficile spiegare, ma indispensabile interrogare. ★

In apertura, *La nuit des rois ou tout ce que vous voulez* (foto: Jean Louis Fernandez); nel box, *Kanata*.

PARIGI/2

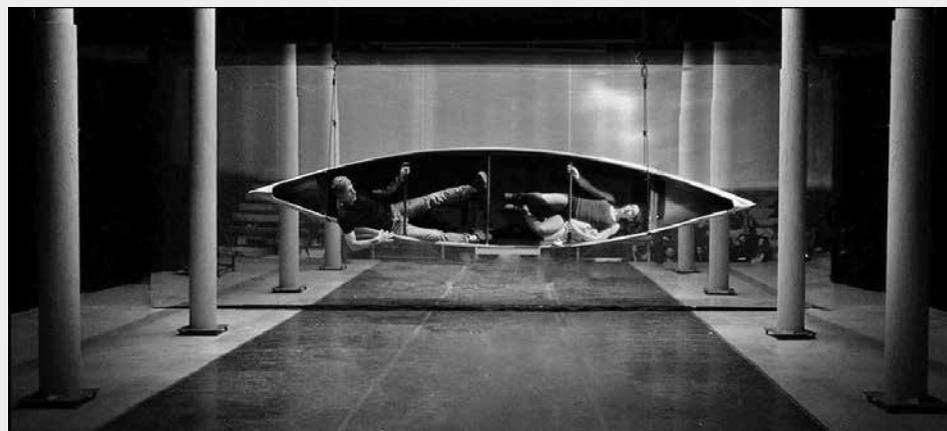
Kanata, ovvero la controversa arte del teatro

KANATA - ÉPISODE I - LA CONTROVERSE, regia di Robert Lepage. Drammaturgia di Michel Nadeau. Scene di Ariane Sauv . Luci di Lucie Bazzo. Con 32 attori della Compagnia del Théâtre du Soleil. Prod. Théâtre du Soleil, PARIGI e Festival d'Automne a Paris, PARIGI.

Una canoa scivola silenziosamente sull'acqua, in un bosco avvolto nelle nebbie del passato. Poi, di colpo, un frastuono di seghe elettriche: cadono gli alberi, le case, una donna cerca invano di salvare il bambino che un prete le porta via. Con questo fulminante *flashback* si apre *Kanata - Épisode 1 - La controverse*, proiettando così indietro nel tempo il dramma dei nativi canadesi, spogliati del loro *habitat* e dei figli (messi in collegi religiosi), che faceva parte del progetto originario di Robert Lepage. L'accusa nei suoi confronti di indebita "appropriazione" della cultura indigena canadese per uno spettacolo che non prevedeva la partecipazione di attori delle comunità autoctone (vedi *Hystrio*, n. 1.2019), ha determinato un radicale cambiamento e spostato i riflettori sul presente. Dopo quel breve antefatto, siamo infatti a Vancouver, ai giorni nostri. La scena si trasforma: in un loft affittato da una giovane coppia, in una strada dove ci si prostituisce e ci si droga, in una stazione di polizia...

Mentre la macchina scenica di Lepage opera con invisibile maestria sul fondale, gli attori, *à la manière* del Théâtre du Soleil, modificano gli spazi a vista. Diretta per la prima volta da un altro regista, la compagnia di Ariane Mnouchkine dispiega tutto il suo talento nella creazione dei tanti personaggi che animano uno spaccato sociale multietnico. Molte storie si intrecciano, soprattutto di giovani, mossi da sogni e desideri, capaci di guardare il mondo coi propri occhi (la pittrice Miranda, il documentarista Tobie), o persi nei miraggi della droga, come Tanya, una giovane di origini autoctone. La sua uccisione da parte di un *serial killer*, smascherato da un attore che si finge compagno di delitti, è il centro occulto della trama. E tutto concorre nello spettacolo ad affermare con forza la capacità di svelamento e di mimesi del teatro.

Kanata risponde così alla "controversia" che mette in discussione la possibilità di "dipingere" l'altro da sé. Nel finale, la pittrice, a cui si nega di esporre il ritratto di Tanya, traccia nuove immagini sulla tela di un invisibile sipario. Ed ecco che quelle pennellate riportano in vita i personaggi, proprio come sa fare solo l'arte del teatro. **Laura Caretti**



Nei cieli del teatro londinese brillano stelle di prima grandezza

Un poker d'assi segna l'inizio della stagione teatrale 2019 di Londra: Cate Blanchett claustrofobica interprete di Crimp, Simon Russell Beale un gigantesco Riccardo II, Ivo van Hove alle prese con *Eva contro Eva* e il nuovo, feroce testo di Mark Ravenhill.

di Jacopo Panizza



Se queste sono le premesse, la presenza di così tanti grandi nomi all'inizio dell'anno teatrale in corso alza la posta in gioco per tutto il prosieguo della stagione. *When We Have Sufficiently Tortured Each Other*, oltre a essere l'evento più atteso dell'anno, segna la collaborazione di tre nomi importanti nel panorama teatrale internazionale. **Cate Blanchett** al suo debutto al National Theatre, viene diretta da **Katie Mitchell** su una drammaturgia scritta da **Martin Crimp**. Preceduto da un'isteria collettiva, che ha fatto sì che la vendita dei biglietti fosse regolata tramite una lotteria, lo spettacolo tanto atteso delude le aspettative. Crimp prova a modernizzare il primo proto-romanzo *Pamela* in una drammaturgia praticamente a due (oltre alla Blanchett, anche Stephen Dillane nel ruolo di protagonista) con l'utilizzo sporadico e forzato di quattro ulteriori attori. Si tratta della dissezione di una relazione che rileva come cambino le di-

namiche di potere, tra signore e serva (o tra servo e signora) attraverso il sesso. I due protagonisti si scambiano la pelle di frequente: indossano entrambi un grembiule vittoriano da cameriera e alternativamente un completo da uomo. Scenografia nell'ambito dell'iperrealismo: un garage ricostruito nei minimi dettagli con persino un'automobile, che diventa casa per una scena lunga oltre venti minuti. È difficile vedere i volti degli attori chiusi in una macchina e, alla lunga, diventa frustrante. Disporre di un'attrice di questo calibro, che non cammina ma fluttua, capace di sostenere la tensione a lungo e di modulare la voce passando da un registro profondo a uno acuto senza mai sembrare una macchietta e confinarla in spazi ridotti è un peccato mortale. Le scene più descrittive, sessualmente caricate e atte a provocare il pubblico, restano incastonate nella memoria e ottengono l'effetto opposto: infastidiscono gli spettatori (voci mormorano di svenimen-

ti la sera della prima) e offuscano il bel gioco sulla fluidità di genere che gli attori erano riusciti a creare.

Un campionario di umana fragilità

All'Almeida Theatre è andata in scena, per quasi due mesi, *The Tragedy of Richard The Second*, diretta da **Joe Hill-Gibbins** con **Simon Russell Beale** nel ruolo del re omonimo. Dopo il successo settembrino della *Lehman Trilogy* e prima del prevedibile *transfer* di maggio nel West End, l'attore riesce a infilare i panni dell'ennesimo personaggio shakespeariano, questa volta lontano dalla sua età e dal suo *type casting*. Si tratta di una versione troncata del classico, con otto attori sempre in scena, per un totale di cento minuti. Su un palco plumbeo, nudo e claustrofobico si trovano dei secchi contenenti sangue, terra e acqua che non aspettano altro se non di essere lanciati e di insozzare prevedibilmente l'ambiente circostante.

Il cuore di questa messinscena è il potere: i cambiamenti di fedeltà mettono in luce un Paese spesso confuso, anarchico, allo sbaraglio (che risuona con il panorama politico inglese contemporaneo). Tutti i personaggi sono alla mercé di questo re capriccioso con una corona che sembra di cartone, manifesto esempio di fragilità del potere. La regia rispetta l'idea di uno Shakespeare quasi classico nell'essenzialità scenografica, totalmente immaginativo, con costumi neri e solo guanti colorati per caratterizzare i personaggi. Beale, novello Atlante, sorregge il peso di tutto lo spettacolo sulle sue spalle. È femminile, non effeminato, ha l'eleganza di un cigno ma è sempre pronto ad attaccare. Non perde mai il suo *aplomb*: anche quando è sdraiato, umiliato, coperto di torba, risulta dolente, potente, aggressivo, puerile, affranto. Il testo fluisce dalla sua bocca come la musica da uno strumento musicale. Uno dei più efficaci interpreti del Bardo attualmente sulle scene. L'immagine finale del palco insozzato è l'emblema dello spettacolo.

All About Eve, adattamento della pellicola hollywoodiana *Eva contro Eva*, è l'ultima fatica del fiammingo **Ivo van Hove**. Nel ruolo di Margo Channing, stella in decadenza, l'attrice americana **Gillian Anderson** mentre nei panni di Eve Harrington, il nuovo che avanza, la britannica **Lily James**. Entrambe forniscono prove attoriali eccellenti (tutto il cast è ben coeso e denso), ma a torreggiare è Monica Dolan, nei panni della moglie del drammaturgo, unico essere umano a non appartenere al corrotto mondo dello *show business*. Ricattata, ferita, ma anche doppiogiochista, sfodera una performance impressionante. Lo spettacolo non aggiunge molto al film e nemmeno al percorso artistico del regista, che non è nuovo a esperimenti di questo tipo (di pochi anni fa il lavoro con Jude Law su *Ossessione* di Visconti); sembra anzi una *summa* dei suoi lavori precedenti. Lodevole il tentativo di miscelare elementi cinematografici con il teatro (operatori di macchina presenti sul palco, microcamere nello specchio per cogliere i mutamenti del viso delle attrici) ma l'impressione è che la tecnologia non serva il testo come dovrebbe: perché non fare direttamente un *re-make* del film?

Infine un gradito ritorno, quello di **Mark Ravenhill** al Royal Court, con **The Cane**. Dopo anni meno felici, il drammaturgo sforna un testo feroce e tagliente, dando una prova eccellente della sua sensibilità. La verga

del titolo è l'arma che un vecchio insegnante ormai in pensione usava per punire gli allievi più indisciplinati. A partire da questo oggetto, presenza ingombrante quasi fosse un prolungamento del braccio, dal quale l'ex professore non si può distaccare, si dipana una critica agli abusi di potere e all'imperante patriarcato. Sotto la tela delle relazioni familiari emergono il ruolo dei figli che contestano i padri, dei padri attaccati alle tradizioni, che non riescono a evolversi e delle madri che difendono i mariti (nonostante i continui

soprusi) ma, al contempo, spalleggiano i figli. La forza del testo sta nell'assoluto bisogno che tutti hanno di tutti. La messinscena è claustrofobica, realistica, chiusa tra le mura di una stanza. La regia, di Vicky Featherstone, completamente al servizio del testo, nascosta, silenziosa, quasi invisibile. ★

In apertura, Cate Blanchett in *When We Have Sufficiently Tortured Each Other*, di Martin Crimp, regia di Katie Mitchell (foto: Stephen Cummiskey); nel box, una scena di *The Wedding*, della compagnia Gecko.

LONDRA/2

Mime 2019, esperimenti teatrali tra circo, mimo e marionette

Durante il mese di gennaio è andata in scena la 41a edizione del London International Mime Festival. Sparpagliata tra sei sedi differenti, la rassegna ha portato nella capitale britannica alcuni dei più premiati spettacoli nazionali ed europei, con il proposito di sfidare la definizione e i limiti del teatro fisico. Niente Pierrot o pantomime silenziose, ma opere fortemente visuali che indagano il concetto di linguaggio, anche quello parlato, ma soprattutto qualunque tipo di comunicazione non verbale.

The Wedding, della compagnia britannica **Gecko**, esplora il tema dell'accordo (matrimoniale, lavorativo, sociale). Quali sono gli obblighi e quali i vantaggi del contratto? Si inizia in un turbinio di abiti di tulle e orsacchiotti, passando per una spassosa famiglia di immigrati che vive letteralmente dentro una valigia, fino ad arrivare alla grigia noia dell'ufficio o alla soffocante vita di coppia dalla quale i corpi, come polpi in un acquario, premono per uscire. Presenti, anche in questo caso, le firme artistiche della compagnia: pezzi danzati da tutto l'*ensemble* all'unisono e l'uso di oggetti scenici sostenuti da lunghe stecche nere che, su fondale nero, scompaiono, dando l'illusione che questi fluttuino nell'aria. Una potente iniezione di speranza, energia e spinta alla rivoluzione.

Di tutt'altro tenore invece **Vader-Father** della compagnia belga **Peeping Tom** (vedi recensione su *Hystrio* n. 1.2015). Prima parte di un trittico incentrato sulla famiglia, racconta uno spaccato di vita in una casa di cura per anziani. Alterna attimi di straziante realismo (il continuo tentativo di fuga di un recluso, il passaggio graduale tra colui che cura e colui che viene curato) a lunghi cicli di follie che descrivono perfettamente il disagio e l'alienazione del luogo (il karaoke in giapponese o la costruzione di una lunghissima scopa per spolverare il soffitto). Che cos'è realtà, cosa ricordo e cosa allucinazione? La figura paterna, dapprima faro di questa società disfunzionale, lentamente si sgretola e diventa passato. Una festa per gli occhi che si deposita sul fondo del cuore come un macigno.

Altri spettacoli degni di menzione sono **Anywhere** (di **Théâtre de L'Entrouvert**), viaggio di Antigone con il padre Edipo (dove Antigone è la burattinaia ed Edipo un burattino di ghiaccio che si scioglie con il progredire della performance, sottolineando la caduca ed effimera natura del tempo e della relazione), e **Waltz of the Hommelettes** (dei francesi **Les Antiacclastes**), favola onirica che si dipana in un teatro delle marionette a grandezza naturale, con la forma di un enorme orologio a cucù, dove un coniglio e un passero dirigono uno straniante flusso di novelle a episodi. **Jacopo Panizza**





I moschettieri, Dante e Pasolini tutti per uno, uno per tutti

A Basilea e a Monaco di Baviera, Antonio Latella firma due delle cinque regie del suo anno teatrale, con una voglia di mettersi in gioco che ne conferma il momento di grande vitalità artistica.

di **Claudia Cannella**

Quel che più sorprende, del fare teatro di Antonio Latella, è la curiosità onnivora nell'attraversare generi e secoli, un motore (im)mobile che lo porta a mettersi continuamente in gioco. Ormai ha raggiunto una fama internazionale, potrebbe starsene comodamente seduto in stilemi acclarati e vivere un po' di rendita. E invece no: prova, sperimenta, rischia. Una vitalità artistica che lascia spiazzati e ammirati. Nell'arco di un anno, dallo scorso novembre al prossimo, oltre a dirigere la veneziana Biennale Teatro, firma cinque regie che più diverse non si può: *Aminta* da Torquato Tasso, *I tre moschettieri* da Alexandre Dumas a Basilea, *Una Divina Commedia Dante < > Pasolini* a Monaco, *L'isola dei pappagalli con Bonaventura prigioniero degli antropofagi* da Sergio Tofano e *La valle dell'Eden* da John Steinbeck.

Da uscirne pazzi. Ma intanto, per chi ha occasione di seguirlo nell'impresa è puro divertimento. Come incontrare quei tre balordi

moschettieri più uno (D'Artagnan), con relativi servitori e cavalli, che prendono a pretesto Dumas per mettere a soqquadro l'intera sala teatrale, ballando il tip-tap, cantando il repertorio pop italiano (Nannini, Pausini, Tozzi, Albano, Zucchero, Celentano...) e interagendo con il pubblico con sgangherate gags da improbabili Comici dell'Arte. Bravissimi. Tanto quanto il "perfido" drammaturgo Federico Bellini che, in stato di grazia, infila nel testo anche mirabili stoccate, degne di un quinto moschettiere, contro le ossessioni della «drammaturgia ragionata alla tedesca», ma anche contro se stesso e il suo regista, disseminando il testo di citazioni amletiche. Puro *divertissement*? No, o almeno non solo. Perché, tra le pieghe dell'irrisone, trape-la un senso di solitudine, di inadeguatezza, di identità smarrita: per chi e per che cosa si combatte? Che tenuta ha un "ruolo di gruppo" quando si agisce singolarmente? Cos'è l'amicizia oggi?

Questo a febbraio, a Basilea. Poi si passa alla

tragedia, a Monaco di Baviera, a marzo. Un ragazzino palleggia nel mezzo della scena nuda. Potrebbe andare avanti all'infinito, ma a un certo punto si nasconde dietro la sagoma di un'auto coperta da un telo, ne prende un lembo e scopre un'Alfa Gt. Siamo improvvisamente sul litorale di Ostia. Il candore del piccolo calciatore – i campetti polverosi di periferia e le partitelle erano una delle passioni di Pier Paolo Pasolini, così come gli incontri omosessuali ai margini umani e urbani – lascia il posto all'assassino (o agli assassini) dell'intellettuale friulano, quella notte tra l'1 e il 2 novembre 1975. La scena del pompino, della marchetta finita male, delle botte fino alla morte si ripete per molte volte. Urticante e violenta. Con i killer che, vestiti uguali, si moltiplicano di scena in scena. Come riavvolgere e rivedere la stessa sequenza ogni volta con dettagli diversi, che ben suggeriscono le ombre ancora irrisolte sulla morte di Pasolini. In *Eine Göttliche Komödie. Dante < > Pasolini*, Antonio Latella, per la sua prima produ-

zione con il Residenz Theater, affronta uno dei misteri d'Italia. Mistero politico, morale, giudiziario. Qui, come Dante, anche Pasolini cerca una qualche collocazione tra Inferno e Paradiso. Anche lui nel mezzo del cammin della sua vita. Anche lui con problemi "politici" e con un rapporto complesso con il femminile: l'idealizzata Beatrice come donna da amare per Dante, così come per Pasolini era la madre, tra sublimazione e incesto, un po' Madonna e un po' Giocasta. Latella e Bellini disseminano di indizi il viaggio ultraterreno del poeta: corvi da *Uccellacci e uccellini*, *Edipo*, *Petrolio*... probabilmente di comprensione non immediata per il pubblico tedesco e/o non di stretta osservanza pasoliniana. Ma forse non è sempre necessario capire tutto. E il finale, con Pasolini solo e nudo che subisce i colpi immaginari dei suoi aggressori, invocando la madre mentre si ascolta *Vedrai, vedrai* di Tenco, è un colpo al cuore che difficilmente si dimentica. Così come la sua uscita di scena quando, infradiciato dalla pioggia e dopo aver segnato un goal, forse solo sognato, si dirige, finalmente sorridente, verso il suo Paradiso. ★

DIE DREI MUSKETIERE, dal romanzo di Alexandre Dumas. Adattamento di Antonio Latella e Federico Bellini. Drammaturgia di Federico Bellini e Carmen Bach. Regia, scene e musiche di Antonio Latella. Costumi di Simona D'Amico. Coreografia e movimento di Francesco Manetti. Con Nicola Mastroberardino, Michael Wächter, Elias Eilinghoff, Vincent Glander. Prod. Theater Basel, BASILEA (Svizzera).

EINE GÖTTLICHE KOMÖDIE. DANTE <> PASOLINI, di Federico Bellini. Drammaturgia di Federico Bellini e Laura Olivi. Regia di Antonio Latella. Scene di Giuseppe Stellato. Costumi di Graziella Pepe. Luci di Gerrit Jurda. Musiche di Franco Visioli. Coreografia di Francesco Manetti. Con Philip Dechamps, Gunther Eckes, Max Gindorff, Franz Pätzold, Nils Strunk, Tim Werths. Prod. Residenz Theater, MONACO (Germania).

In apertura, *Eine Göttliche Komödie. Dante <> Pasolini*, in questa pagina, *Die Drei Musketiere*; nel box, *Medea*.



VIENNA

E tutto finì in cenere Simon Stone riscrive *Medea*

MEDEA, drammaturgia e regia di Simon Stone. Scene di Bob Cousins. Costumi di An D'Huys. Con Mavie Hörbiger, Christoph Luser, Joachim Meyerhoff, Caroline Peters, Falk Rockstroch, Irina Sulaver. Prod. Burgtheater, VIENNA.

L'intelaiatura è quella di Euripide ma, com'è sua consuetudine, il drammaturgo e regista Simon Stone fedelmente riscrive *in toto* la tragedia classica, traendo ispirazione da un fatto realmente accaduto: negli anni Novanta, il medico statunitense Deborah Green, non accettando il divorzio, diede fuoco alla propria casa, uccidendo così i suoi figli. Quella Medea contemporanea diventa ora Anna - Caroline Peters, di straordinaria bravura, capace di suggerire sentimenti complessi con un semplice gesto delle mani o con un'alzata di ciglia - una farmacista reduce da un soggiorno in clinica psichiatrica. Apparentemente guarita, la donna vorrebbe tornare alla sua vita precedente, con i due figli e il marito Lucas. I piani di quest'ultimo, però, sono ben diversi: trasferirsi in Australia con la giovane sorella del suo capo, da cui, fra l'altro, aspetta un figlio. Un progetto che Anna non può certo sottoscrivere e al quale tragicamente si oppone...

Stone ambienta la vicenda in uno spazio completamente bianco e, a tratti, proiettando nella parte alta del fondale i primi piani degli interpreti in scena ovvero sipari recitati nel retropalco. Un candore abbacinante nel quale si stagliano quali figurine quasi irreali i personaggi, impegnati in dialoghi serrati eppure mai esagitati, improntati a una pur empatica orizzontalità che scansa tanto toni da melodramma quanto il parossismo dei sentimenti. Anna/Medea prova certo rancore e rabbia nei confronti di quel marito incapace di rivelarle subito le proprie intenzioni, quell'uomo che fa ancora l'amore con lei ma già ha pronte le valigie, eppure non si tramuta mai in virago aggressiva e furente. Il dolore cova dentro lei, un veleno che gradualmente si propaga nel suo corpo, così come la cenere che, altrettanto lentamente, inizia a scendere a sporcare il bianco del palcoscenico. Un crescendo quasi impercettibile e tuttavia implacabile, che mozza il respiro allo spettatore senza che questi ne abbia concreta coscienza. La tragedia avviene, con naturale necessità, suggellata da quella straziante immagine finale: Anna e i due figli, abbracciati in posizione fetale in una sorta di ritorno al grembo materno, di impossibile rinascita, piano piano ricoperti dalla cenere scura.

Simon Stone conferma il suo indiscutibile talento tanto di drammaturgo - le sue riscritture dei classici non sono che sonore conferme dell'universalità di quei testi - quanto di regista, abilissimo nel generare tensione e *pathos* "semplicemente", ricorrendo a dettagli minimi, parole sospese, sguardi smarriti e attoniti, gesti incoerenti e vibranti note musicali. **Laura Bevione**

Al Teatro Bol'šoj la tradizione non basta

A Mosca, nel tempio dell'opera e del balletto, il sipario si apre su tre sale distinte per programmazione – repertorio, piccole produzioni, musica da camera e novità – e accomunate dalla presenza costante del pubblico, che al teatro proprio non rinuncia.

di Fausto Malcovati

Il Bol'šoj si fa in tre. Il leggendario teatro moscovita da un paio d'anni ha tre sale: quella storica, con la sontuosa facciata ottocentesca a colonne, nella piazza vicino al Cremlino, da poco restaurata e ampliata, con nuovi spazi ricavati dai sotterranei (scale mobili, marmi, specchi e una piccola sala per concerti dedicata a Beethoven); quella nuova, costruita accanto alla storica tra il 1995 e il 2002, che per sette anni, fino alla fine del restauro nel 2011, ha accolto tutti gli spettacoli lirici e di balletto; infine, dall'anno scorso, la sala "da camera" per piccole produzioni, nella stessa piazza, nata nel 1997 come teatrino personale di Boris Pokrovskij, per anni regista al Bol'šoj, sulle rovine del celebre ristorante Slavjanskij Bazar (dove nel 1897 Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko decisero di fondare il Teatro d'Arte). Ogni sala ha naturalmente il suo repertorio: in Russia non esistono, come da noi, le "stagioni" con un numero definito di spettacoli che non si

ripetono la stagione successiva. La sala storica ha alcuni spettacoli che da cinquant'anni e più si replicano con immutate scenografie, immutata regia, immutato successo, anche se i cast si aggiornano: spettacoli pomposi, tradizionalissimi, magnifici per sfarzo e ricchezza, testimoni di una scuola operistica che va scomparendo. E sono **Boris Godunov**, con piazza del Cremlino come scenografia, e campane, e icone, **La fidanzata dello zar** con interni affrescati come in San Basilio, costumi popolari pieni di ricami e pellicce. Un'immersione nella stessa Russia medioevale celebrata dai film di Ejzenštejn *Ivan il Terribile* e *La congiura dei boiari*, una Russia che piace agli oligarchi e ai presidenti, da Eltsin a Putin, ma piace anche al pubblico di tutte le età e di tutti i ceti (anche se i biglietti sono più cari che alla Scala): di stagione in stagione, le repliche si moltiplicano e non smettono di essere salutate da interminabili ovazioni. Altro spettacolo storico, il ballet-

to **Spartaco** (*Spartak*), osannato dai nostalgici staliniani, con duelli e battaglie in difesa degli oppressi. La musica di Kačaturjan non è un capolavoro, ma lo è di certo la coreografia di Grigorovič, ormai novantaduenne ma che ancora viene in teatro a ogni ripresa per controllare che nulla venga alterato. *Spartak* è un balletto maschile per eccellenza, con al centro lo schiavo ribelle e il suo rivale Cassio, che si affrontano e si combattono, anche se le due parti femminili, la cortigiana Eghina e la schiava Frigia, fidanzata di Spartaco, vengono di solito interpretate da grandi star come Svetlana Zacharova e Marija Vinogradova, stella nascente del Bol'šoj.

Rigore formale e scandali

La sala storica accoglie anche nuove produzioni, molto più interessanti: per esempio una **Dama di picche** di Čajkovskij, andata in scena pochi mesi fa con la regia di Rimas Tuminas,



direttore del Teatro Vachtangov. Uno spettacolo severo, essenziale, scene e costumi bianchi e neri, pochi elementi architettonici fissi, cantanti impressionanti per intensità drammatica, diretti evidentemente con mano sicura da un regista che di teatro se ne intende. Formidabile la scena della morte della vecchia contessa: inizialmente è di schiena, intona la sua nenia nostalgica dei tempi passati, poi lentamente si gira e prosegue, sola nell'immenso spazio vuoto, guardando il pubblico, come se a lui volesse raccontare la sua vicenda di giocatrice alla corte del Re Sole. Strepitosa l'ultima scena nella casa da gioco, con i giocatori ammassati intorno al tavolo dove vengono scoperte, una dopo l'altra, le tre carte, fino alla faticosa dama di picche che condanna alla morte il protagonista, mentre fuori scena il coro intona un lugubre *requiem*.

Grande scandalo ha fatto l'anno scorso il balletto **Nureev**, dedicato al grande ballerino morto di Aids, con la regia/scenografia dell'incriminatissimo regista teatrale Kirill Serebrennikov, ancor oggi agli arresti domiciliari con l'accusa (molto contestata) di uso indebito di soldi pubblici. La direzione del teatro ha esitato a lungo prima di autorizzare lo spettacolo, sia per i guai giudiziari del regista, sia per il fatto che celebrare un ballerino notoriamente omosessuale, fuggito dal suo Paese non è ancora gradito in Russia, sia per la scenografia dominata da una foto di Nureev nudo. Basta molto meno in Russia per gridare allo scandalo, per mobilitare i comitati anti-gay, tanto da far intervenire il Ministro della Cultura a rimandare la prima.

Nella sala nuova c'è un repertorio misto, con opere, ma soprattutto balletti: per esempio un delizioso **Onegin** con la coreografia di John Cranko, molto vecchio stile, izbe e betulle nel primo atto, sale da ballo con ori e velluti nel secondo. Ma c'è anche un notevole **Eroe del nostro tempo**, balletto tratto dal racconto di Lermontov, con musica di Il'ja Demuckij e libretto, regia e scenografia di Kirill Serebrennikov, che ha da poco scoperto interessanti opportunità nel lavorare da regista accanto al coreografo. Fra i progetti di Serebrennikov – non appena gli arresti domiciliari glielo consentiranno – c'è infatti **Kafka**, uno spettacolo che unisce opera, balletto e testo drammatico. Sempre nella nuova scena si può vedere un'incantevole **Fanciulla di neve** di Čajkovskij e un suggestivo **Flauto magico**.



(foto: Sergey Omshenetsky)

MOSCA/2

La tragica potenza di Re Lear, quando il padre è travolto dal sovrano

RE LEAR, di William Shakespeare. Regia di Evgenij Kamenkovic. Scene di Aleksandr Borovskij. Costumi di Marija Borovskaja. Con Karen Badalov, Jurij Butorin, Aleksandr Mucchov, Polina Kutepova, Serafima Ogareva, Dar'ja Kovizeva, Jurij Titov. Prod. Teatro Masterskaja Fomenko, MOSCA.

Un sipario nero di strisce di gomma si solleva: dal fondo avanza Lear, vestito di bianco. Trascina con una corda una pesante piattaforma semicircolare chiusa da una parete di legno bianco. Arriva in prosenio, pronuncia la prima battuta diretta alle figlie. La piattaforma è il suo regno: divisa in tre sezioni, ognuna per ciascuna figlia. Iniziano le dichiarazioni d'amore e la piattaforma si divide: una a Regan, una a Goneril. Quella a Cordelia, naturalmente, viene divisa tra le due maggiori. Le tre figlie sono vestite di bianco come il padre. Bellissima la scenografia di Aleksandr Borovskij: tutta bianca e nera, come i costumi. Bianchi per Lear e le figlie, neri per tutti gli altri. Unica macchia rossa il berretto del *fool*.

È la prima tragedia shakespeariana al Teatro Fomenko dopo tre testi comici. Grandioso il protagonista, Karen Badalov, di una forza tragica impressionante, superbamente calibrata: nella tempesta, ottenuta con il movimento delle strisce nere di gomma, la sua ragione barcolla, la sua lucidità si fa toccante. Affonda nella disperazione e nella follia, con una potenza straordinaria. Nel finale, di fronte al cadavere di Cordelia, il suo grido è un rantolo straziante. Grandiosa prova di attore. **Fausto Malcovati**

Opere da camera

Delle tre sale, la meno frequentata è quella da camera, ma vale davvero la pena di vedere qualche spettacolo: il repertorio è naturalmente orientato su opere di piccole dimensioni, come *Il turco in Italia* di Rossini, *Pierino* e *Il lupo* di Prokof'ev, *Pagliacci* di Leoncavallo, *Glis tivaletti* di Čajkovskij. Ci sono anche novità: è andata in scena recentemente una riduzione di **Una giornata di Ivan Denisovič**, tratta dal celebre racconto di Aleksandr Solženicyn, messo in musica da Aleksandr Čajkovskij (niente a che fare con l'autore del *Lago dei cigni*, pura omonimia), autore anche del libretto. L'opera in due atti è diretta dal figlio dello scrittore Premio Nobel, Ignat Solženicyn, che ha cominciato la sua carriera come pianista in Ame-

rica, è poi passato alla direzione d'orchestra ed è ora chiamato in tutto il mondo. Curioso che questo spettacolo si svolga in un teatro che è a poche decine di metri dalla sede del Kgb, la Lubjanka, da dove è partita la stragrande maggioranza dei condannati ai lager siberiani. *Una giornata di Ivan Denisovič* è sicuramente, e non solo per i russi che quella storia l'hanno vissuta, un pugno nello stomaco: filo spinato, baracche di legno, panche con i detenuti ammassati, su ogni divisa cucito un numero, e guardie armate, fari, violenze, aggressioni, percosse, perquisizioni, appelli, atmosfera angosciante. Ma vale la pena di vederlo. La nostra memoria è corta, si fa presto a dimenticare tutto, anche il *gulag*: questo spettacolo aiuta a non farlo. ★



Skopje, nel Paese diviso a metà torna la vocazione multiculturale

Dimenticato Alessandro Magno e il nazionalismo, la Macedonia del Nord cerca stabilità e benessere, attratta dalle luci dei mercatini e dei locali. In questa transizione storica, il teatro resta il luogo principe per elaborare gli anticorpi contro i rischi della modernità.

di Franco Ungaro

Ci vorrà un po' di tempo perché Skopje possa riprendere il suo profilo identitario di città multiculturale e multietnica, dopo il decennio appena passato a coltivare mitologie nazionaliste alimentate dall'ex premier Nikola Gruevski ora scappato non si sa con quali mezzi e sostegni in Ungheria per evitare processi e pene. Eppure in città si respira un'aria diversa, meno cupa, culturalmente più viva. Più che la maestosa sagoma di Alessandro Magno in piazza Macedonia, ora sono la pista ghiacciata e il mercatino natalizio ad attrarre gli sguardi e le simpatie dei passanti. I macedoni sono ferocemente critici verso le decine e decine di statue e monumenti di stile neoclassico messe lì da Gruevski per ricordare e legittimare antiche e nuove aspirazioni sovraniste. La gente si aspetta da un giorno

all'altro il nuovo nome che verrà dato al Paese, la Macedonia si chiamerà d'ora innanzi Macedonia del Nord spegnendo polemiche, ostilità e crisi diplomatiche con la Grecia. Anche il Stara Čaršija, il vecchio bazar, sembra riprendere la sua vocazione di luogo di incontro fra generazioni, culture e tradizioni diverse: durante il giorno deborda di merci e clienti e di notte ferve la movida con sonorità turche, albanesi e macedoni che esplodono qui e là.

Collettivo Artopia, tra realismo e utopia

«Qualcosa è cambiato – dice il regista **Vladimir Milchin** – anche se le promesse della rivoluzione colorata sono state tradite; in Macedonia non ci sarà pace senza giustizia sociale e purtroppo continua il nepotismo e comandano le solite oligarchie».

Milchin è figura eretica della scena teatrale, osteggiato negli anni Sessanta e Settanta dai comunisti e negli anni più recenti dai nazionalisti. Si è dato anche il compito come docente dell'Accademia di Arte Drammatica di accompagnare nella crescita professionale i giovani artisti. Sua la regia di *Rancidity (Užehlost)*, un testo di **Ivan Vyskochil**, considerato una leggenda nella letteratura e nel teatro contemporaneo cechi, fondatore del Teatro Divadlo na Zabradli dove le prime opere di Václav Havel venivano eseguite a partire dal 1965. Attrici e attori del giovane collettivo indipendente **Artopia** portano in scena le vicende di un gruppo di funzionari statali pagati per lavorare seduti con del burro nascosto sotto i cappelli neri all'interno del Palazzo Bianco che, in realtà, è un grande frigorifero. Il burro si scioglierà

al primo *default* elettrico, diventa rancido e si spalma sul pavimento, facendo cadere e scivolare i superiori. L'inchiesta porterà alla luce la corruzione e le ipocrisie degli impiegati, le miserie di chi combatte contro il potere con le stesse armi del potere. Milchin disegna maschere che prendono linfa dai sentimenti e dai personaggi amorfi ed enigmatici di Kafka e Ionesco.

Lo stesso cast di *Rancidity* (Simona Spirovska, Natascia Petrovic, Bojan Kirkovski, Nenad Mitevski) è protagonista di altri due lavori, *Say Hi and Blow Me (Di ciao e fammi saltare)* ed *Experiment*, affidati alla regia di **Biljana Radinowska** e **Jane Spasikj**, l'una e l'altro diplomati all'Accademia e che cominciano ad affermarsi sia in teatro che sul set cinematografico.

Nel primo spettacolo gli attori raccontano e svelano i loro sogni e speranze, i loro desideri di cambiare il mondo che li circonda, il loro modo di vivere il teatro sempre con l'atteggiamento di chi cerca e non di chi già sa. Il secondo, ispirato al libro dello psicologo sociale Philip Zimbardo *L'effetto Lucifer: cattivi si diventa?*, racconta di personaggi fantasiosi chiamati buffoni che sono in possesso di tutte le memorie dell'umanità e ne rappresentano la coscienza critica. Una volta all'anno entrano nel mondo reale e insegnano agli umani gli errori che stanno compiendo, vedi l'Olocausto, la guerra in Vietnam, i massacri in Ruanda e altri esperimenti.

Tra realismo, autobiografia, teatro di narrazione e immedesimazione, gli spettacoli di Artopia attraversano le molteplici traiettorie e tradizioni del teatro contemporaneo, partendo dai grandi Maestri del Novecento, Stanislavskij e Mejerchol'd, per finire al teatro post-drammatico dei nostri giorni, sempre ispirati e motivati da una critica radicale al potere e alle sue pulsazioni virali, violente e mostruose.

Spettacoli che vengono sempre più spesso rappresentati negli spazi un po' retrò del **Mkc-Macedonian Cultural Center**, diventato il polo delle arti contemporanee più importante e attrattivo in Macedonia e nei Balcani, diretto da **Ruse Arsov**, con le tante produzioni di teatro e danza che vengono ospitate e i festival. Il Mot (Festival Internazionale del Teatro giunto alla 43a edizione), *in primis* con le sue incursioni sul teatro contemporaneo internazionale ma anche il bellissimo Taksirat (in turco vuol dire peccato) che nel dicembre scorso ha attirato miglia-

ia di adolescenti e giovani con concerti fino all'alba e tanti incontri con gli artisti Pendulum DJ Set (Austria), Dubioza Kolektiv (Bosnia), Mando Diao (Svezia), Therapy? (Uk), Nouvelle Vague (Francia), Rahzel + Total Eclipse&Precision (Usa) e i macedoni Smut, Saf Sound System, Trap Da Fuck Up e K.U.R.

Ironia e satira, Janikijevic e Neziraj

Pare che le attenzioni istituzionali si stiano indirizzando più verso le organizzazioni indipendenti e meno verso le grandi istituzioni pubbliche come il Teatro dell'Opera e del Balletto o il Teatro Nazionale Macedone, che pure ha inaugurato un progetto di teatro per l'infanzia con una bella fiaba *Sylijan the Stork (Sylijan la cicogna)*, versione macedone di *Peter Pan* scritta da **Dejan Dukovski** il più importante drammaturgo macedone vivente, dopo la morte recente di Goran Stefanovski a Londra. La regia di **Srdjan Janikijevic** sfrutta pienamente i diversi linguaggi della pantomima, della danza e della musica trascinando il pubblico dentro le atmosfere magiche di un paesaggio rurale, animale e dentro la crudeltà dei sentimenti. Le citazioni minimali in italiano a opera di Nino Levi, che molti ricordano per il suo ruolo in *Prima della pioggia* di Milcho Manchevski, i siparietti musicali dal vivo con Le Cicogne Beat e gli *sketch* cabarettistici con le nere Galline dall'Inferno (Nina Dean, Tina Trpkovae Ana Stojanovska) sollevano onde di *humour* e freschezza in una storia che fa riflettere sul difficile equilibrio fra la propria personale identità e i valori della comunità e della nazione di appartenenza.

A ruoli invertiti, laddove si è sempre programmato il teatro per l'infanzia, il **Children's Theater Center**, si è invece potuto apprezzare un testo contemporaneo del drammaturgo kosovaro **Jeton Neziraj**, finalmente conosciuto e valorizzato anche in Italia, dove è prossima la pubblicazione integrale delle sue opere in italiano a cura di Editoria & Spettacolo e dove sta collaborando per la performance *Humana vergogna* di Silvia Gribaudi e Matteo Maffesanti, in una coproduzione fra Reteteatro41 di Potenza e la Fondazione Matera Basilicata 2019. *The Hypocrites or the English Patient (L'ipocrita o il paziente inglese)* è l'ultimo pungente atto di accusa alle leggi capitalistiche che regolano le nostre società contemporanee, un atto d'accusa che viene dai Balcani dove la transizione alla democrazia, anch'essa illiberale, sta causando ancora più danni sociali di

quanti ne abbia procurato il precedente regime comunista. Sotto tiro questa volta è il sistema sanitario diventato fonte di *business* e di corruzione per le industrie farmaceutiche, le compagnie assicurative, le bande criminali e i politici. In una scena popolata da mega-flebo, lettini, camici bianchi e verdi, lo spettacolo diretto da Blerta Neziraj & Agon Myftari naviga tra il *Frankenstein* di Mary Shelley e il teatro epico di Bertolt Brecht e s'infila come una sonda tra le piaghe e le contraddizioni del presente, dove crescono gli squilibri sociali e a perdere più di tutti sono i deboli e gli emarginati. Soggetti questi che entrano anche nella poetica cinematografica del giovane regista **Vardan Tozija** che si è imposto sulla scena indipendente europea con *Amok*, storia di Phillip, una sorta di angelo ribelle, un feroce *leader* di un gruppo di ragazzi perduti che imboccano le strade della violenza. C'è quindi un'effervescente leva giovanile di attori e artisti che si impone sulla scena macedone: da Petar Andonovska a Frosina Parmakovska, da Nikola Ristanovski a Darja Rizova, da Irena Ristic a Simona Spirovska, dinamicissima performer e attivista sociale. Provano a cancellare, con il loro grande talento e con la loro sensibilità l'estetica *kitsch* che avvolge e connota il paesaggio urbano di Skopje. ★

In apertura, una scena di *Experiment*; in questa pagina, un'immagine da *The Hypocrites or the English Patient*.





Orgoglio femminile, un'onda rosa attraversa gli States

Negli Usa, da sempre attenti alle “quote”, il conservatorismo maschilista marcato Trump, che ha rafforzato i movimenti femministi, ha la sua eco anche in teatro dove si persegue la parità di genere e dove in scena Janet McTeer e Glenda Jackson vestono abiti maschili.

di **Laura Caparrotti**

Il movimento #metoo, nato subito dopo l'insediamento di Donald Trump a quarantacinquesimo presidente degli Stati Uniti, ha fatto spirare un vento rosa, come si direbbe in Italia, in tutta la società americana. Non è stata una tempesta, almeno non in tutti i campi, ma un venticello più forte del solito sì. Ha portato una maggiore attenzione sul mondo femminile, un maggior numero di donne in cariche importanti e soprattutto una voglia – o necessità – di parlare di donne. Solo nell'ultima elezione dello scorso novembre, per i membri al Congresso e al Senato americano si è visto un numero record di presenze femminili, di varie origini e religioni. Delle 225 in corsa, ben 117 sono state elette fra Camera (100, a maggioranza democratica) e Senato (17, a maggioranza repubblicana). Molte di loro hanno origini ispaniche, africane, mediorientali e alcune di loro sono apertamente omosessuali. La maggior parte sono giovani e da poco in politica. Questa ondata originata

da una presidenza e da un partito, quello repubblicano, a maggioranza maschile e bianca, atrocemente conservatrice, ha toccato tanti ambienti, incluso in parte quello del teatro. Le donne si sentono più forti e più ascoltate e la società si sente, almeno così appare dall'esterno, più obbligata a considerare l'altra metà del cielo.

A livello teatrale, in America, ha prevalso da sempre il maschio bianco – negli Stati Uniti il colore della pelle, che rivela determinate origini, ha una sua importanza – come protagonista organizzativo e creativo delle produzioni teatrali. Le grandi figure femminili che hanno cambiato la storia del teatro da dietro le quinte – e non solo calcando il palcoscenico – sono arrivate negli anni Sessanta con le avanguardie. Si pensi a **Ellen Stewart**, fondatrice de La Mama Etc, e a **Crystal Field**, ancora indefessa conduttrice del Theater for a New City.

A fine anni Settanta, **Julia Miles**, allora direttrice associata dell'American Place Theatre di

New York, fondò ben due entità che si sarebbero dovute occupare esclusivamente di aumentare il numero e il riconoscimento delle donne in ruoli chiave come la regia, la scenografia o la scrittura. Nacquero così il **Women's Project** (ora chiamato solo Wp), compagnia dedicata alla produzioni di testi scritti e diretti da donne, in cui tutta la troupe è rigorosamente composta di donne, e la **Lega delle Donne Professioniste di Teatro** che avrebbe dovuto portare visibilità e lavoro alle donne registe e autrici all'interno del mondo di Broadway. Mentre il Wp continua a fare produzione e a offrire una scuola interna, tramite bando, per varie figure teatrali (dalla regia alla produzione), la Lega è diventata la paladina delle donne in teatro in America e anche nel mondo, visto che fra i vari riconoscimenti che assegna c'è quello dato ogni tre anni a una donna che ha rivoluzionato il teatro in qualche parte del pianeta. Di recente creazione, infine, la **Parity Productions** che

sostiene attivamente le produzioni che impiegano più del 50% di donne fra regia, scenografia, scrittura e tecnica.

I capolavori non hanno genere

Mentre tutte queste associazioni lavorano alacremente per riconoscere alle donne la possibilità di fare lavori che in passato erano destinati agli uomini, ecco negli ultimi mesi approdare a Broadway alcuni spettacoli che hanno narrato di grandi attrici che hanno voluto interpretare ruoli solitamente maschili, a volte a discapito della fama e del giudizio altrui. Un caso che persino le testate più importanti, incluso il *New York Times*, hanno citato come stranamente attuale.

Si parte con la produzione del Roundabout Theater di un nuovo testo di **Theresa Rebeck**, autrice di vari spettacoli di Broadway e Off Broadway, **Bernhardt/Hamlet**, in cui si racconta la storia di Sarah Bernhardt e del suo *Amleto* del 1899. La Divina – interpretata magistralmente da **Janet McTeer** – allora sulla cinquantina è in crisi perché desiderosa di affrontare un personaggio mai portato in scena prima: decide quindi di essere Amleto, cosa mai fatta da nessuna attrice prima di lei. Appena la voce inizia a spargersi a Parigi, la reazione è una sola: la Bernhardt è impazzita. Da Edmond Rostand, suo amante, a Louis, il critico per eccellenza, ad attori e produttori, tutti tentano di dissuaderla in un modo o nell'altro dicendo che una donna può, anzi deve fare solo ruoli femminili e che di questo passo rovinerà la sua carriera. La Bernhardt non ascolterà nessuno e porterà in scena il suo *Amleto*, rigorosamente vestita da uomo. Il testo della Rebeck ritrae la Bernhardt come una donna forte che non si piega al volere dei maschi che la circondano, fautrice del suo stesso destino. Lo spettacolo si chiude sulla Bernhardt che, nel leggere il nuovo testo di Rostand, *Cyrano di Bergerac*, ne prevede il grande successo, rinunciando però a essere Rossana e tornando con forza al suo *Amleto*. Nella realtà le reazioni allo spettacolo furono feroci, nonostante il successo – la Divina ne era pur sempre la protagonista. Elizabeth Robins, scrittrice, pur elogiando la grande attrice, scrisse che «per una donna recitare la parte di un uomo è senza dubbio un *handicap*» e Max Beerbohm, critico, disse addirittura che «il potere crea-

tivo di concepire delle idee e di eseguirle fa parte della virilità».

A seguire, alla fine di febbraio 2019, è giunta a Broadway un'altra grande attrice, meno divina forse e sicuramente meno criticata per la sua scelta, **Glenda Jackson**. La famosa attrice inglese affronta *King Lear* in uno spettacolo dove le donne interpretano sia personaggi maschili che femminili. In un'enorme stanza dorata, la Jackson è il re disgraziato, mentre l'Earl of Gloucester è Jane Houdyshell e il Fool/Cordelia è Ruth Wilson. Anche i ruoli minori dei servitori sono ricoperti in parte da donne vestite da uomini, mentre figlie, figli e mariti rispecchiano la tradizionale suddivisione dei ruoli. Nonostante la regia non brilli, per caos e soluzioni illogiche e incomprensibili, lo spettacolo ha il valore di provare, a mesi di distanza da quello della Rebeck, che una donna, una grande attrice può tranquillamente affrontare un grande ruolo maschile, senza che il testo perda di significato e d'intensità. La Jackson è Lear, ne vive le contraddizioni e la disperazione da persona che si rende conto degli errori fatti. Vestita da uomo, in un semplice completo nero, e poi, durante la pazzia, in un pigiama alquanto trasandato, la Jackson e, insieme a lei, la Houdyshell provano che i capolavori non hanno genere e che una donna può superare l'handicap di cui parlava nella sua critica Elizabeth Robins.

Donne, professioniste di teatro

Per avere un'idea, però, più concreta di quanto stia succedendo nel mondo del teatro americano, conviene leggere gli studi che ogni anno vengono pubblicati dalla **Legale delle Donne Professioniste di Teatro** (Lptw) sulla quantità di donne impiegate nel mondo del teatro Off Broadway. Realizzato da Martha Wade Steketee e Judith Binus, il *Women Count: Women Hired Off Broadway* analizza l'utilizzo di tredici ruoli di professionista dello spettacolo – attrici, registe, *designers*, direttrici di scena e così via – in 515 produzioni Off e Off Off Broadway di ventidue compagnie dalla stagione 2013-14 a quella 2017-18. Lo studio più recente ha rilevato che la presenza di attrici donne è quasi raddoppiata da un 28% nel 2013-14 a un del 42% nel 2017-18, mentre le registe e le scenografe, *light de-*

signers e foniche hanno visto solo un lieve aumento di circa il 10% in quattro anni. Interessante invece notare come le creatrici dei costumi rappresentino il 70% della categoria così come le direttrici di scena che raggiungono lo stesso numero su scala addirittura nazionale.

La conclusione è dedicata alle nuove leve del teatro americano, coloro che hanno avuto un numero importante di testi o regie prodotto negli ultimi cinque anni. Quattordici attrici hanno ottenuto un minimo di tre produzioni dei propri testi: Anna Ziegler, Anne Washburn, Cori Thomas, Halley Feiffer, Laura Eason, Lindsey Ferrentino, Lucy Thurber, Martyna Majok, Naomi Wallace, Kate Hammill, Penelope Skinner, Quiara Alegria Hudes, Sarah Ruhl e Suzan-Lori Parks. Solo undici, invece, le registe a cui sono state affidate più di cinque regie: Anne Kauffman, Charlotte Moore, Daniella Topol, Jo Bonney, Kate Whoriskey, Leigh Silverman, Liesl Tommy, Lila Neugebauer, Lileana Blain-Cruz, Rebecca Taichman e Sarah Benson. L'augurio è ovviamente che queste statistiche possano presto non servire più. Se non ora, quando? ★

In apertura, Glenda Jackson in *King Lear*; in questa pagina, Janet McTeer in *Bernhardt/Hamlet* (foto: Joan Marcus).



India, nella terra delle divinità dove il teatro è un grande rito

Nel Kerala l'International Theatre Festival ospita ogni anno compagnie provenienti dal mondo. Un evento che coinvolge la locale Accademia Teatrale di Thrissur e attira da tutta la regione un pubblico curioso e numeroso.

di Nicola Pianzola



«**G**od's own country» è una frase spesso associata al Kerala, regione meridionale della grande India. «La terra di Dio», o forse nel caso di questa striscia di terra tra il mare Arabico e la catena montuosa dei Ghats occidentali, dove coesistono più religioni, sarebbe meglio dire: «Terra delle divinità». È in questo luogo sospeso nel tempo, dove le arti tradizionali più antiche di tutto il subcontinente affondano le proprie radici, che si svolge ogni anno a fine gennaio l'**Itfok - International Theatre Festival of Kerala**, la manifestazione teatrale internazionale più

importante della regione, probabilmente la più grande del Sud dell'India. Come nel caso della maggior parte dei festival che ospitano compagnie straniere, dietro la complessa organizzazione dell'Itfok vi è un'Accademia teatrale, la Ksna-Kerala Sangeetha Nataka Akademi, che ha sede a Thrissur, città poco più a nord della più turistica Cochin (famosa per la Muziris Biennale d'arte contemporanea). Thrissur è più conosciuta per le sue festività e manifestazioni folkloristiche e ha la dimensione giusta per ospitare un cartellone compatto di spettacoli che si svolgono in una serie di luoghi non lontani tra loro e concentrati per lo più all'interno dell'Accademia.

La conferma di partecipazione al festival per Instabili Vaganti, la nostra compagnia, è giunta con pochissimo anticipo da parte della direzione poiché l'intero evento è stato minacciato dalla grande alluvione che lo scorso agosto ha messo in ginocchio gran parte del Kerala. La gente ci ha raccontato che interi villaggi sono stati spazzati via e le famiglie sono rimaste isolate e separate per giorni, soprattutto nelle zone interne della regione, segnate dalle *back waters*, un'intricata rete di canali navigabili e laghi che attraversa gran parte del Kerala. Eppure, arrivando a Thrissur, non abbiamo la benché minima impressione di un luogo devastato da un recente

disastro ambientale. La popolazione locale ha saputo reagire prontamente all'accaduto e anche questa undicesima edizione del festival ha potuto svolgersi regolarmente.

Vietnam, Iran, Italia

Molte le compagnie teatrali indiane, inserite in un vasto cartellone che vede la presenza di Paesi quali l'Iran, il Vietnam, la Malaysia, lo Sri Lanka. L'unico Paese europeo è l'Italia, che la direzione ha scelto di rappresentare con il nostro spettacolo *Il Rito*, quasi a sancire la relazione tra due Paesi ricchi di tradizione teatrale e nelle arti performative e a ricucire i rapporti diplomatici, messi in crisi dalla vicenda dei marò, che ha avuto inizio proprio nelle acque del Kerala.

Portare in un luogo così ricco di tradizioni vive uno spettacolo come *Il Rito*, esito di un processo di rielaborazione e attualizzazione delle tradizioni performative che va avanti da oltre dodici anni, nell'ambito del nostro progetto di ricerca *Stracci della memoria*, si è dimostrata un'operazione molto interessante. Prima di tutto perché ha posto il pubblico del Kerala di fronte a una nuova possibilità: lavorare nel contemporaneo a partire dalle proprie radici e tradizioni. È stata proprio questa possibilità, questa nuova via, che ha orientato la scelta della giuria su uno spettacolo come *Il Rito*. La selezione dei lavori da presentare nel programma del festival, così come accade in diversi festival indiani, avviene infatti tramite un gruppo di registi, direttori artistici e critici teatrali, in modo da non dare un'impronta soggettiva e individuale al cartellone, ma contemplare una molteplicità di sguardi in grado di abbracciare il vasto ed eterogeneo pubblico locale.

A differenza di altri festival, ai quali abbiamo partecipato nelle grandi metropoli indiane, il pubblico incontrato in Kerala è sicuramente meno educato ad assistere a un teatro contemporaneo. Molti spettatori parlano solo il malayalam, la lingua locale nella quale sono stati preparati anche i sottotitoli del nostro spettacolo, seppure recitato in inglese. Eppure la sete di teatro sperimentale spinge il pubblico a formare file chilometriche e ordi-

nate di fronte alla biglietteria, che apre un'ora prima dello spettacolo in programma, e dove non esistono accrediti o pass per artisti e operatori che, come il normale pubblico, eludono la lunga attesa in fila sotto il sole cocente con un *chai* bollente. Nel Paese delle caste il teatro mette tutti allo stesso livello.

Dall'inglese al sanscrito

L'intenso programma di lavoro ci costringe per la maggior parte del tempo a estenuanti montaggi tecnici in teatro con poco tempo per riallestire la scena tra una replica e l'altra. Giunti alla quarta tournée in India, sappiamo che a ogni imprevisto si trova sempre una soluzione e «we will arrange it, Sir» («lo risolveremo, signore») è la frase che abbiamo più udito nei teatri indiani. Così, mentre la squadra di tecnici del festival si arrampica sulla struttura di tubi innocenti che forma la graticcia, il sarto riproduce alla perfezione i nostri costumi, che durante lo spettacolo si riempiono di terra, acqua, carbone, per consentirci di replicare dopo solo due ore. Durante il montaggio in sala, squadre di fonici e tecnici si alternano rapide, mentre gruppi di studenti dipingono minuziosamente l'esterno del teatro raffigurando scene epiche e religiose della propria cultura. La macchina del festival è in piena corsa dato che siamo nei giorni finali di programmazione, dove si concentrano gli spettacoli più attesi.

Quando cala il buio in sala le tre repliche in soli due giorni sembrano un battito di ciglia. Il teatro si riempie a ogni spettacolo e la curiosità degli spettatori si riversa subito sull'utilizzo del corpo e della voce da parte dei performer, qualità rara nel teatro indiano, basato sempre di più sul testo, da un lato, sulla ripetizione e conservazione di forme tradizionali, dall'altro.

Al nostro spettacolo assiste anche una compagnia di teatro dalla Malaysia e, parlando con gli attori, scopriamo di avere un interesse comune per le forme performative tradizionali del Kerala. Il giorno dopo, ci rechiamo insieme in un villaggio nei pressi di Thrissur per vedere uno spettacolo di *kudiyattam*, l'unica forma di teatro in sanscrito soprav-

vissuta, nonché una delle tradizioni performative più antiche al mondo. Assistiamo a *Draupadi*, straordinaria performance, di circa due ore, di Usha Nangiar, che attraverso quest'arte millenaria narra alcuni episodi del *Mahābhārata*.

Prima che il festival si concluda con la classica *closing ceremony*, disturbata dai continui *blackout* e dall'oscillare dell'intensità dei fari dovuta ai cali di potenza dei generatori, abbiamo giusto il tempo di assistere a uno spettacolo di *water puppets*, forma tradizionale di teatro d'animazione vietnamita, che ha luogo in una grande vasca d'acqua di fronte a una enorme scenografia che riproduce la facciata di un tempio.

I giorni a Thrissur scorrono veloci e prima ancora di realizzare che il festival è finito, ci ritroviamo seduti in un'auto diretta a Cochin, con indosso una maglietta con la scritta "It-fok", nelle mani un trofeo con inciso "The Ritual-Italy", e nel cuore gli occhi emozionati del pubblico del Kerala. ★

In apertura, un momento di teatro *kudiyattam*; in questa pagina, una scena di *Il Rito*.



G(L)OSSIP

La pipì delle foche

di Fabrizio Sebastian Caleffi



«Ma è lecito distruggere questo inganno? Non si scompiglierebbe tutto il dramma? Poiché è proprio questa illusione, questo trucco a tener incatenati gli spettatori... E la vita umana che altro è se non una commedia?»

Erasmus da Rotterdam

Su Rostand che fa Cyrano han fatto un film. Come dice Greenway, il cinema è morto, mentre il teatro è immortale. Chiosando: il teatro, morto da più tempo, in quanto nato prima e in un certo senso nato morto, non potrà morire, ma replicare il suo agone con la realtà in un'agonia dalle repliche infinite. Ma *quelle est la réalité?* Parlando di teatro, di che cosa parliamo quando parliamo di realtà? Insomma, il Rutto si addice a Elettra?

Parliamo piuttosto dell'unica realtà che esiste: quella che non esiste. Teatro come Non Luogo, dunque: non luogo a procedere. A carico della verità. Evviva il Teatro e W la Foca! Perché il teatro è circo e/o giardino zoologico. Come il circo e il ricordo dello zoo, conserva il suo fascino, il fascino indiscreto dell'anti-borghesia, ma è insidiato dal *politically correct*. Che dissangua (toglie il sangue dal) il circo e svuota le gabbie. Ma anche nei teatri svuotati (più di senso che di pubblico) ancora aleggia l'odor di pipì: la pipì delle foche.

Che cosa sono *donc, les acteurs*, questi Fantasmì? Ogni foca ammaestrata che fa il suo numero (47 Morto Che Parla, cfr. Ettore Petrolini) è appunto morto che parla. Ogni spettacolo, dovunque e comunque vada in scena, è Notte dei Morti Viventi. Festa *fiesta ferié* feroce di semidei *zombies* pericolosi e *vamp vampire* che rappresentano *el di di Mort, aleigher*. In forma, cioè, di *Totentanz* carnascialesca. *Purim* polimorfo, sagra della primavera, corteo di maschere bistrate, maschera sull'anima, menzogna e sortilegio, *Walpurgisnacht*.

E quindi *vos vet zeyn* codesto teatro della realtà di cui si parla nel presente numero di *Hystrio*? Parmi di capire dalla consultazione del poderoso materiale squadernato nel dossier si tratti di squisita questione urbanistico-sociologica. La locazione e dislocazione dell'atto scenico, più propriamente dell'atto o-scenico, scaturisce dal ventre, dal basso ventre dell'architetto. Fallica è la penna scrivente intinta negli umori amori malumori dello spazio vaginale di rappresentazione. Nel *site-specific* del teatro della realtà, la scrittura (in

tutti i sensi e con quasi tutti i sensi e relativi *nonsense*) si "realizza" traslata fuoricena. Ma tagghiamo un po' l'argomento: realismo, realismo socialista, neorealismo, *realpolitik*, *nouveau realisme*. Che, partendo dal movimento promosso più o meno cinquant'anni fa dal critico Pierre Restany, nuovo realismo, significa soprattutto Niki de Saint Phalle. Catherine Marie-Agnès de Saint Phalle (dal predicato paterno Fal de Saint Phalle, controllare per credere!) in arte Niki è autrice della gigantesca Nana incinta a cui il pubblico accede dalla vagina.

La virtù di cui fa di sua necessità il teatro nell'attuale civiltà virtuale è propriamente la sua innata propensione alla realtà aumentata. E l'interattività altro non è se non il *transfert* palco/platea. Ecco che diventa qualificante la collocazione nello e dello spazio. «Spazio, Ultima Frontiera»: il *claim* di *Star Trek* conduce l'Enterprise, astronave dei comici, nell'universo dei teatri della realtà. Vale a dire: entrare nel fatto teatrale attraverso la vagina della Nana Gigante (il Gigante Nano, cfr. Wedekind). E affrontare i Giganti scalandone la Montagna (cfr. mia recensione alla Versione Lavia in questo fascicolo, sezione "critiche"). Poiché *tout ce tient*. E poiché *tout ce tient...* torniamo alla Foca.

Giochiamo allo zoo, cerchiamo il numero da circo. Secondo le opinioni di un clown (cfr. Böll, Heinrich, Nobel Prize winner), il naso (cfr. Gogol e i Gogol Bordello) rosso è la metafora umana del pallone sul naso della foca e viceversa, cioè la palla tenuta in equilibrio dal naso della foca metaforizza il naso rosso del clown. Ci siamo? Quasi. Fochina, fochina. Se fossi Foca, arderei pel mondo. Ci stiamo avvicinando: fochina, fochina. Il naso annusa. Il naso della foca regge il pallone rosso per distrarre e distrarsi dall'odore della pipì delle foche. Foca! Basta sostituire, per capirci qualcosa, a naso "teatro" e a foca "realtà". Procedimento analogo e inverso per orientarsi nel dotto dossier del teatro della realtà: porre "foca" al posto di realtà. E il gioco è fatto! Sesso sesso delle mie brame/qual è il più bel teatro del reame? Il teatro della realtà bello è/ma un teatro ancor più bello c'è. È la realtà del teatro: Biancaneve va nel bosco travestita da lupo a incontrare Nonna Cenerentola che le infila una Manolo Blahnik e la manda a ballare in costume da Bestia *trans* con il Bello delle Nonne alla festa delle 7 spose per 7 nani (giganti, come già sapete). Buon divertimento! E niente ansia: tanto, mezzanotte non verrà.

DOSSIER: Il teatro della realtà

a cura di Roberto Rizzente e Corrado Rovida

Se ne parlava già ai tempi di Stanislavskij. Ma è con il dadaismo, il teatro-documento, Kantor e poi Pina Bausch che il reale irrompe sulla scena. Alimentando un fenomeno che mette in crisi le tradizionali coordinate della rappresentazione, bypassa il personaggio, responsabilizza lo spettatore, invade le strade per mettere in scena, letteralmente, la vita. L'obiettivo? Ri-attivare una più compiuta percezione del quotidiano, messa sempre più in crisi dalla mediatizzazione della soggettività.



Scurati, la letteratura colpevole, arte e teatro al tempo del *fictual* e dei *reality*

Tramontata la figura dell'artista demiurgo, è col reale che l'autore deve, oggi, fare i conti. Senza presumere di arrivare alla mimesi *tout court* ma anzi dichiarando la finzione della rappresentazione, come antidoto necessario alla presente atrofizzazione dell'esperienza.

di Roberto Rizzente e Antonio Scurati



Il suo ultimo romanzo, *M. Il figlio del secolo* (2018), ha suscitato un "caso", guadagnandosi la candidatura al Premio Strega 2019 per l'approccio documentaristico, che parte da un'ampia messe di fonti storiche per descrivere i personaggi, i fatti, i discorsi, le parole del ventennio fascista, senza nulla inventare e senza pregiudiziali ideologiche. Ma **Antonio Scurati** (Napoli, 1969), in linea con una tendenza insita nella letteratura italiana contemporanea, non è nuovo a imprese del genere: già *Il bambino che sognava la fine del mondo* (2009), più de *Il sopravvissuto* (2005), era costruito a partire da una miscellanea di fonti cronachistiche. E i saggi *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (2006) e *Gli anni che non stiamo vivendo. Il tempo della cronaca* (2010) sono un'analisi accorta di quella mediatizzazione e frammentazione dell'esperienza,

imposta dalla televisione, da Internet e dai giornali, che è concausa della presente demonzizzazione e disaffezione al reale.

La vita in diretta, la realtà sul palcoscenico: dove sono le storie? Abbiamo esaurito l'immaginario?

No, niente affatto. Si tratta, invece, di un diverso tipo d'immaginazione, di una nuova, formidabile risorsa creativa. La storia delle arti – e sicuramente quella della letteratura – ci insegna che nel corso del Novecento, soprattutto nella prima metà, l'immaginazione veniva "dal di dentro". La grande letteratura modernista compie un enorme sforzo espressionista per esprimere la realtà interiore dell'uomo prendendo a pretesto il mondo, l'intero mondo talvolta, ingurgitandolo e poi vomitandolo in un'inesausta estroflessione dell'io. Un secolo dopo, avviene il contrario: l'immaginazione viene dal di fuori. La

locuzione "le storie", poi, è per me priva di significato. Fa parte di una ideologia dello *storytelling* dominante ma fuorviante, a mio avviso. In ogni caso, non vi è dubbio alcuno che il mondo fornisca molta più materia narrativa di quanta non ne fornisca l'io.

Semplice copista o fabbricatore di mondi, chi è l'autore realista per lei?

Il realismo, anzi il "neo-realismo", ha generato una marea di equivoci e ha rappresentato, soprattutto per gli scrittori italiani della mia generazione, una sorta di condanna a vita. È una vecchia storia e una questione annosa. Di certo, all'alba del XXI secolo l'artista non fa più i quadri ma le cornici. L'artista demiurgo è storicamente tramontato.

Qual è il modo peggiore per rappresentare il reale? Quale parte del reale è ir-rappresentabile?

Il modo peggiore, nel nodo etico-estetico, è quello in cui l'autore genera un'illusione di presenza ingannando il pubblico con il surrogato di un'esperienza che il pubblico non potrà mai fare o avere. Qui bisognerebbe tenere sempre presente la distinzione lacaniana tra realtà e "reale" come parte della triade concettuale reale-simbolico-immaginario. Il "reale" di Lacan è il nucleo traumatico della realtà umana, l'appuntamento con se stesso che l'uomo non può mancare, l'irriducibile alle equivalenze simboliche e alle illusioni di padroneggiamento dell'immaginario. L'indicibile che dobbiamo costantemente sforzarci di dire. La fiammella della candela da cui la falena è irresistibilmente attratta e che le brucerà le ali. Su questo lavoro l'arte.

Sul palco, oggi, cosa vede, un personaggio o un attore? E chi dei due è interessato di più?

Io sto con Diderot. Il paradosso dell'attore resta il medesimo. Un artificio che si affina fino al punto di fingere la naturalezza.

La rappresentazione insegue il flusso della vita, la durata si dilata: è un tempo an-

tieconomico, non finalizzato. È un'eresia o una necessità?

Gli archi narrativi, è vero, si tendono fino allo spasimo. Si prolungano in narrazioni tendenzialmente infinite. Anche questa è una caratteristica dell'attuale arte del racconto che la differenzia dal XX secolo. Non si insegue più la compiutezza, l'opera-mondo, ma l'opera-tempo. Non è un male di per sé e sprigiona risorse creative enormi. Ma non credo che ciò significhi inseguire il flusso della vita. Al contrario, in questo modo si creano delle bolle d'immanenza, degli stati autonomi di separazione dalla realtà esperienziale.

La televisione dei *reality*, gli attori non professionisti, gli spettatori protagonisti: è la rivincita dell'uomo comune? I quindici minuti di celebrità pronosticati da Andy Warhol? O c'è dell'altro?

Nella storia della cultura la prima attestazione della celebre massima di Warhol sui quindici minuti di celebrità si trova in Marcel Proust, nelle prime pagine di *All'ombra delle fanciulle in fiore* (se non ricordo male). Ma quasi nessuno lo rammenta mai. Warhol se ne appropriò, consapevolmente o inconsapevolmente. La riuscì, la serigrafò. Questo solo per dire che l'ideologia del *reality* ha una lunga storia che coincide, grossomodo, con quella della modernità. Viene da lontano e va lontano. Non si può ridurre a un fenomeno di mera decadenza o aberrazione.

Cronaca e letteratura, fattuale e finzionale, dove sta la differenza? Può essere, l'una, risorsa per l'altra? È il mix tra le due la via maestra per rilanciare la letteratura italiana nel dibattito internazionale?

Anni fa formulai il concetto di *fictual*. Vale a dire una crasi tra *fictional* e *factual*, a indicare quel nuovo regime confusivo di rappresentazione del mondo rispetto al quale la distinzione tra finzionale e fattuale non solo tende a diventare impossibile ma viene proposta come impertinente, irrilevante. Ciò accadeva, allora, soprattutto nell'ambito dell'informazione, con esiti politici e civili disastrosi. Lo stesso regime confusivo lo

si ritrova ora anche sul versante delle arti e della letteratura, con esiti altrettanto nocivi. Ma si tratta di una lama sottile. Anche la migliore letteratura europea di questi decenni corre sul filo di quella lama. Sia la migliore sia la peggiore. Dove cresce il massimo pericolo, sorge anche la salvezza (ammoniva il poeta). Alla fine, però, l'arte – della scena o della pagina scritta – deve sempre, in qualche modo, dichiarare la propria finzione, rimandare a un autore e riconoscere di rivolgersi a un pubblico. La letteratura deve sempre dichiararsi "colpevole", diceva Ba-

taille. Se non lo fa, se si pretende "innocente", allora cade sul versante sbagliato.

L'esposizione alla realtà è enormemente aumentata, grazie ai media. Può dirsi lo stesso della percezione di questa realtà?

Il nodo, per me, è quello dell'esperienza. La crescita smisurata della realtà mediata è inversamente proporzionale a quella della realtà. L'atrofia dell'esperienza, la caduta delle azioni individuata da Walter Benjamin al principio del XX secolo. Stiamo ancora in quel solco. Soltanto, ora, il solco si è aggravato. ★

Per saperne di più

- AA.VV (a cura di), *Joined Forces. Audience participation in theatre. Performing Urgencies #3*, Berlin, Alexander Verlag, 2016.
- F. Arcuri, I. Godino (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2011.
- P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London, Routledge, 1999.
- C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Bologna, Luca Sossella, 2015.
- A. Boal, *Games for actors and non-actors*, London, Routledge, 1992.
- G. Boccia Artieri, *Stati di connessione*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- J. Carroll, S. Giles, K. Jürs-Munby (a cura di), *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, Bloomsbury, Methuen Drama, 2013.
- G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2008.
- E. de Martino, *Il mondo magico*, Torino, Einaudi, 1948.
- M. Dreysse, F. Malzacher, *Experts of the everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag, 2008.
- H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- G. Guccini, *Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche*, in G. Guccini (a cura di), *Teatro/Realtà linguaggi, percorsi, luoghi*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/2011, Corazzano (Pi), Titivillus.
- E. Guzzo Vaccarino, *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Genova, Costa & Nolan, 2005.
- W. Hammond, D. Steward, *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, London, Oberon Books, 2008.
- J. Harvie, *Theatre and the City*, London, Palgrave Macmillan, 2009.
- V. Iacobini (a cura di), *Rodrigo Garcia*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007.
- H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola (Bo), Cue Press, 2002.
- C. Martin, *Theatre of the Real*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- A. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- R. Palazzi, *Kantor. La materia e l'anima*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2010.
- M. Rau, *Globaal realisme / Réalisme global*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2018.
- J.A. Sanchez, *Etica y representacion*, Ciudad de México, Paso de Gato, 2013.
- A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.
- A. Scurati, *Gli anni che non stiamo vivendo*, Milano, Bompiani, 2010.
- K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963.
- H. Steyerl, *Duty Free Art*, Monza, Johan&Levi, 2018.



Non sembrare, essere: dal cubismo a oggi breve storia del teatro della realtà

Anticipato dalle sperimentazioni cubiste e poi dadaiste, il teatro trova nel teatro-documento degli anni Sessanta un punto di svolta, rinnovando il proprio impianto drammaturgico grazie alle fonti d'archivio. Dagli happening di Kantor alle coreografie di Pina Bausch, il passo è breve: Pippo Delbono, Rodrigo García, Alvis Hermanis, She She Pop, Milo Rau e Armando Punzo non sono che i depositari di una tradizione, sempre più radicale nell'azzerare i confini tra vita e rappresentazione.

di Renato Palazzi

Catturare dei segmenti di realtà attraverso le proprie opere – o all'interno di esse – è un vecchio sogno degli artisti del nostro tempo. L'origine di questi fenomeni, compresi gli scavalcamenti dei confini tra la vita d'ogni giorno e la sua rappresentazione metaforica nel teatro di oggi, è facilmente rintracciabile nella rivoluzione avviata da **Braque**, da **Picasso** e dagli altri cubisti con la scoperta del *collage*. Il *collage* non è soltanto un originale procedimento compositivo, è un attacco alla convenzione stessa della pittura: nel quadro, accanto alla parte dipinta, appaiono piccoli residui concreti di attività a essa estranee, biglietti ferroviari, spartiti musicali, ritagli di giornale. Grazie a essi la realtà viene annessa alla sua riproduzione

illusoria, l'inafferrabile divenire delle cose resta simbolicamente intrappolato sulla tela e dentro la cornice.

A tracciare definitivamente la strada nel modo più scioccante e provocatorio è stato ovviamente **Marcel Duchamp** coi suoi *ready-made*. Questo genio destabilizzante e incommensurabile è da considerarsi probabilmente la fonte principale e l'autentico capofila di tanta parte dei sommovimenti intellettuali che hanno scosso la cultura dell'intero Novecento. Quello scolabottiglie, quell'orinatoio, quella ruota di bicicletta sottratti alla più disadorna quotidianità ed elevati al rango di creazione artistica hanno segnato un passaggio comunque irreversibile: con Duchamp viene messa per sempre in discussione l'idea in sé dell'o-

pera d'arte come prodotto estetico compiuto, come risultato di un'abilità tecnica del suo creatore.

Egli inoltre dimostra, al di là delle circostanze specifiche, il fondamentale ruolo della decontestualizzazione, della contaminazione fra sfere d'esistenza diverse, in cui gli oggetti d'uso comune, la materia grezza o certe componenti del paesaggio esterno, per il solo fatto di essere strappati alla loro collocazione naturale e precipitati in un ambiente a essi incongruo, uno spazio espositivo, un palcoscenico, assumono una connotazione del tutto diversa, acquistano un insospettabile valore emblematico.

Il graffiante lascito di Duchamp e del Dadaismo, forse troppo sconquassante per assurge-

re a prassi diffusa, sembra cadere nell'ombra per qualche tempo, ma di fatto procede sotterraneo per riemergere, negli anni Sessanta – in un ritorno alla concretezza dopo le eteree sublimazioni dell'astrattismo – col **New Dada**, con **Fluxus**, soprattutto col **Nouveau Réalisme**, il movimento fondato da Pierre Restany che ha puntato sul ripristino, seppure in forme diverse, del contatto col manufatto, coi materiali di recupero, coi residui della civiltà industriale: resta indimenticabile la mostra realizzata nel '70 alla Rotonda della Besana di Milano, dove le azioni dirompenti dello scultore **César**, che infieriva sulle carcasse di automobili, di **Mimmo Rotella** che strappava i manifesti, di **Christo** che impacchettava i monumenti confinavano già strettamente con la performance e con l'invenzione a ruota libera dell'*happening*. E chissà fino a che punto certi *exploit* successivi, il ragazzo down "esposto" nel '72 alla Biennale di Venezia da **Gino De Dominicis** o le truculente performance di **Marina Abramović** hanno abbattuto le barriere della sensibilità collettiva lasciando tracce anche in altri ambiti espressivi. Si pensi, ad esempio, che persino **Ermanna Montanari**, nel suo *Lus*, indossa un costume tinto con sangue vero dall'artista visiva Margherita Manzelli.

Da Antoine al teatro-documento

Per quanto riguarda il teatro nel suo insieme, l'idea stessa che esso sia una mimesi della vita implica la tentazione di spostare i confini di questa mimesi. Giova dunque ricordare, fra gli illustri precedenti, almeno il caso dei famosi quarti di bue sanguinolenti sfoggiati da **André Antoine** nel suo Théâtre Libre per dare veridicità a una scena di macelleria. Ma si tratta di uno dei tipici eccessi di crudeltà con cui la nascente regia naturalistica cercava di dare valore esemplare alle proprie proposte, con l'effetto di colpire violentemente i gusti correnti del pubblico senza intaccare però sostanzialmente l'essenza profonda della convenzione drammatica.

Quest'ultima subiva invece un autentico scossone a partire dalla metà degli anni Sessanta, e per almeno un decennio, grazie a quella importante corrente drammaturgica internazionale che è stata definita del "**teatro-documento**", una forma di scrittura basata non sulla finzione rappresentativa ma su testimonianze storiche fedelmente attinte a materiali d'archivio, atti processuali, verbali di assemblee e riunioni di partito, memoriali, epistolari dei protagonisti di eventi pubblici realmente avvenuti e minuziosamente ricostruiti nel loro

svolgimento oggettivo. Un metodo di approccio alla realtà tutto sommato non lontano da quello adottato da una star del teatro di oggi come **Milo Rau**.

A inaugurare questa tendenza sono alcuni autori di area tedesca e post-brechtiana, come **Rolf Hochhuth** e **Heinar Kipphardt**: il primo è noto per un testo acclamato e contestato, *Il vicario*, sui silenzi di Pio XII e del Vaticano in merito alla deportazione degli ebrei e all'Olocausto, al centro di un clamoroso caso di censura quando fu affrontato da **Carlo Cecchi** nel '65 in una cantina romana. Meno eco ha avuto da noi un altro suo testo, *Soldati. Necrologio per Ginevra*, in cui si accusava Churchill della responsabilità dei bombardamenti sulla popolazione civile tedesca e dell'assassinio del premier polacco Władysław Sikorski. Del secondo il pubblico italiano ha avuto modo di conoscere *Sul caso J. Robert Oppenheimer*, che ripercorreva l'inchiesta nei confronti di uno dei padri dell'atomica di Hiroshima, colpevole di non aver voluto lavorare alla bomba all'idrogeno: lo spettacolo, una sorta di propaggine della *Vita di Galileo* – di cui infatti utilizzava la scenografia – è stato in cartellone al Piccolo Teatro di Milano nella stagione '64-65 sotto la guida di un insolito collettivo di regia di cui facevano parte fra gli altri Strehler, Virginio Puecher, Fulvio Toluoso.

Il "caso" Peter Weiss

L'esponente di maggiore spicco del teatro-documento fu senza dubbio **Peter Weiss** – già autore del trascinate *Marat-Sade* – col suo celeberrimo e ormai classico *L'istruttoria*, un testo gelidamente costruito sulle deposizioni delle vittime e dei carnefici durante il processo di Francoforte ai capi e ai funzionari dei lager nazisti: vale la pena di ricordare che la sua prima messinscena, firmata nel '67 da **Virginio Puecher** per il Piccolo Teatro, al Palazzetto dello Sport di Milano gremito ogni sera da una folla di migliaia di persone, fu un evento memorabile che coinvolse un'intera città, e influì a mio avviso profondamente sulla coscienza politica di una generazione di giovani spettatori.

Dopo quel risultato straordinario, Weiss produsse almeno altre due opere di larga risonanza, la *Cantata del fantoccio lusitano*, sulle nefandezze del colonialismo portoghese in Angola, famosa per essere stata allestita nel '69 da Strehler dopo la (temporanea) uscita dal Piccolo Teatro, con la sua cooperativa Teatro e Azione, e il *Discorso sul progresso della prolungata guerra di liberazione del Vietnam e gli eventi che hanno portato a essa come illustrazione della necessità della resistenza armata contro l'oppressione e sui tentativi degli Stati Uniti di distruggere le fon-*

La vita in diretta, tra *reality* e *real-tv*

Tra teatro e realtà corre un rapporto complesso, a partire dalla considerazione che la realtà è una nozione convenzionale e che prima dobbiamo convenire su quale e cosa essa sia, e come si presenti, e come si riconosca, e infine se si debba rappresentare o riprodurre, e come. Il tema innerva tutto il teatro moderno. Lo si potrebbe affrontare da un punto di vista diverso, però. E addirittura su un banco di prova diverso: la tv.

Il campo televisivo è stato colonizzato prima dal nuovo realismo del piccolo schermo e poi dall'autoproduzione degli (ex) utenti. Da un lato c'erano e ci sono i **reality** sul modello *Big Brother*; dall'altro c'è la **real-tv** che, in Italia, ebbe nei primi anni Novanta un'originale elaborazione in chiave neorealista con la tv-verità di Angelo Guglielmi (*Un giorno in Pretura, Chi l'ha visto?*). Ma, prima ancora, il dispositivo televisivo aveva esaltato se stesso con la scoperta della diretta: il brivido di un evento dal vivo, ripreso e riprodotto ovunque, che univa miliardi di persone nella stessa unità di tempo. Emerse allora l'effetto-teatro di massa: si pensi alla folla di uno stadio, che è sia spettatrice sia parte dello spettacolo.

Reality e *real-tv* cambiano le regole del gioco. Quest'ultima pretende di essere una rappresentazione trasparente del mondo. Parti tutto dall'impatto ludico di **Candid Camera**: la tv poteva catturare le persone prima che queste assumessero un contegno o una parte. Da qui le telecamere sulle auto della polizia o l'uso spettacolare di quelle di sorveglianza, per non parlare dei video amatoriali, tra la goliardia delle origini e il **citizen journalism**. Sono tanti, in Italia e nel mondo, i programmi e i canali del genere. Per raccontarci l'effetto che facciamo, senza la maschera abituale. E farci spettacolo.

La tv **user generated content** s'interseca invece con la pesantezza del dispositivo, in show come *Il Grande Fratello*, *Survivor* o *X Factor*. Qui l'apparato televisivo ha un ruolo (iper)attivo, provocatorio, esibizionistico di sé e del proprio potere: prende persone qualunque e s'inventa dei nuovi attori, che rappresentano solo se stessi, risolvendo la loro azione in una mera posizione di esistenza. È l'erosione del codice di rappresentazione tradizionale che s'innesca dal "basso" del mezzo televisivo e che prelude alla rivoluzione dei **social** (si pensi ai canali autoprodotti di YouTube), in cui l'utente è produttore di se stesso. Un'erosione che – sorpresa? – non elimina, ma anzi esalta il diaframma tra realtà mostrata e realtà comune. Perché la realtà è sempre una costruzione. **Pier Giorgio Nosari**

Verbatim Theatre: la responsabilità del vero

Raccontare la verità può significare molte cose. **William Shakespeare** traeva spunto dalle cronache storiche. Alcuni dei più celebri personaggi di Charles Dickens furono sagomati su persone reali. Nel 1980, **Arthur Miller** confezionò il *vaudeville* *The American Clock* (1980) a partire dalla biografia del padre e da *Hard Times: An Oral History of the Great Depression* (1970), di Studs Terkel. Se si stringe il fuoco sulla forma documentaristica a teatro, non si può che tornare a **Erwin Piscator** e al suo teatro giornale che in Inghilterra influenzò il lavoro di **Joan Littlewood**, a sua volta figura di riferimento per i primi esperimenti di “*verbatim theatre*” di **Peter Cheeseman**, tra gli anni Sessanta e la metà degli anni Ottanta. Cosa rende dunque il “*verbatim theatre*” diverso rispetto ad altro teatro-documento?

Se è unanime l’idea che ci si trovi di fronte a una pratica interpretabile, è sempre più evidente che non si tratti né di un genere né di una tecnica univocamente applicata alla drammaturgia. Nel volume *Verbatim, verbatim: contemporary documentary theatre* (2008) i curatori **Will Hammond** e **Dan Steward**, raccogliendo testimonianze tra i maggiori esponenti - Alecky Blythe, David Hare, Nicholas Kent, Richard Norton-Taylor, Robin Soans, Max Stafford-Clark - preferiscono parlare di “metodo”, capace di produzioni anche molto diverse tra loro. Per fare qualche esempio, rientrano sotto questa etichetta lavori anche distanti nel tempo da *Yesterday’s News* del 1976 della **Joint Stock Theatre Company** ai *Tribunal Plays* del **Tricycle Theatre** (1994-2012), attraverso *The Power of Yes* sulla crisi finanziaria del 2008 di **David Hare**, fino a *London Road* (2011) e *Little Revolution* (2014) di **Alecky Blythe**.

Giornalismo e drammaturgia si sovrappongono nel “*verbatim theatre*” perché il materiale grezzo è il frutto di una raccolta di testimonianze vocali. Opportunamente riviste, editate, ricombinate queste voci reali, così come le relative identità, vengono plasmate in una drammaturgia che intende ribadire la sua matrice di verità e affrontare domande scomode senza la pretesa di dare risposte. Come racconta Soans, si chiede agli interpreti un’adesione etica alle figure di cui si usano le precise parole. Il pubblico diventa un ulteriore personaggio a cui ci si rivolge mentre si è spesso collocati in uno spazio vago che fornisce scarsi appigli. L’esplicita e insistita dichiarazione di veridicità intende trasmettere un messaggio politico, restituendo voce a chi non è rappresentato nel discorso pubblico, contrastando le falsità e riportando equilibrio rispetto a vicende anche complesse che i media e le autorità hanno rappresentato parzialmente se non manipolato. Il punto di partenza può essere un tema o un evento, ma quello che conta è assumersi la responsabilità di quel “vero” che ogni testimone porta con sé. **Laura Santini**

damenta della rivoluzione, comunemente abbreviato in *Discorso sul Vietnam* (1968).

In Italia questo filone del teatro-documento ebbe per anni largo seguito, e con la sua impronta severa, informativa, caratterizzata da un taglio fortemente ideologico, divenne

in un certo senso l’espressione scenica più adeguata al clima dell’epoca, quella che meglio rispondeva ai gusti e alle aspettative del pubblico sessantottino: persino **Franco Enriquez** e la sua borghesissima Compagnia dei Quattro, con un lungimirante spettacolo-

dibattito su don Milani il cui lungo titolo riecheggiava Weiss, *Discorso sulla lettera a una professoressa della scuola di Barbiana e la rivolta degli studenti* (1968), scritto da Enriquez a quattro mani con Franco Cuomo, conquistarono l’adesione di vaste masse giovanili.

Genova e Brescia, poli di sperimentazione

La corrente italiana del teatro-documento ebbe in particolare due epicentri, lo **Stabile di Genova** e la **Compagnia della Loggetta di Brescia**, poi Centro Teatrale Bresciano. L’esperienza genovese ruotò soprattutto attorno alla figura del magistrato-autore **Vico Faggi**, che con quella particolare tecnica di rievocazione del passato mise a punto degli spaccati storici di potente impatto come *Il processo di Savona* (1965), l’ultimo condotto da giudici ordinari prima delle Leggi Speciali imposte dal regime, *Cinque giorni al porto* (1969), sul grande sciopero dei portuali di Genova all’inizio del Novecento, e *Rosa Luxemburg* (1976), questi ultimi due in collaborazione con **Luigi Squarzina**.

A Brescia le fortune di questo genere teatrale furono dovute soprattutto all’intraprendenza registica di **Mina Mezzadri**, che a sua volta propose *L’obbedienza non è più una virtù* (1969) dell’allora citatissimo don Milani, *Lettera a un sindaco* (1968), su atti del Consiglio Comunale, *E per compir la pari, giù botte ai popolari* (1965), sulle aggressioni fasciste al partito fondato da don Sturzo. Ma lo stesso **Massimo Castri**, ai suoi esordi registici proprio a Brescia, firmò un paio di spettacoli-documento, *Fate tacere quell’uomo: Arnaldo da Brescia* (1973), sul religioso ribelle impiccato e bruciato nel 1155, e poi *È arrivato Pietro Gori, anarchico pericoloso e gentile* (1975), scritto a sei mani con Sergio Liberovici ed Emilio Jona. Col teatro-documento la realtà senza dubbio irrompe prepotentemente in palcoscenico. Ma si tratta pur sempre di una realtà mediata, di una verità testuale filtrata attraverso gli apparati dello spettacolo tradizionale, la rilettura registica e l’interpretazione attoriale. Per portare questa sfida a un altro livello di deflagrante consapevolezza ci vorranno i due grandi rivoluzionari del teatro della seconda metà del Novecento, per molti aspetti gli autentici padri fondatori – anzi, un padre fondatore e una madre fondatrice – della scena contemporanea, ovvero **Tadeusz Kantor** e **Pina Bausch**.



Kantor, tra *happening* e *object trouvé*

Per Kantor le spiazzanti contaminazioni fra realtà e illusione si pongono all'origine stessa del suo percorso teatrale, in quel *Ritorno di Ulisse* di Wyspiański allestito nel '44 col Teatro Clandestino, in piena occupazione nazista, fra le macerie di un appartamento di Cracovia distrutto dalla guerra e arredato solo da una ruota di carro infangata e un cavalletto da muratori imbrattato di calce recuperato in un cantiere, i suoi primi *object trouvé*.

Da artista, Kantor ha attraversato tutti i movimenti avanguardistici più innovativi del secolo, privilegiando però soprattutto quelle esperienze che, da Duchamp in poi, ponevano al centro delle proprie ricerche gli oggetti recuperati dall'immondezzaio, gli infimi resti della vita. È emblematica, in questo senso, la mitica **Esposizione Popolare** o Anti-Esposizione da lui organizzata nel '63 alla Galleria Krzysztofory di Cracovia, in cui aveva appeso alle pareti un campionario dell'effimera transitorietà delle cose, fogli d'appunti, vecchie ricette, lettere, cartoline emerse dal fondo dei cassette.

Questa tensione verso la cruda predominanza del reale – il reale *tout court*, senza traccia di realismo – dalla metà degli anni Sessanta troverà piena espressione soprattutto nella pratica degli *happening*, che sono per Kantor il trionfo delle azioni "libere" e "gratuite", governate dal caso: i nerboruti energumeni che cospargono di carbone delle ragazze nude, la donna obesa che lava e stira pagine di giornale mentre un altoparlante diffonde futuri annunci di matrimoni e funerali, previsioni del tempo, resoconti di cronaca nera compiono gesti senza scopo, e perciò stesso "reali". Ma anche le dissestate macchine sceniche, i legnami tarlati, le umili suppellettili che caratterizzavano i suoi spettacoli costituivano i simboli e l'anima di quella che Kantor definiva eloquentemente «la realtà del rango più basso».

A sottolineare la vena anti-rappresentativa, anti-interpretativa del lavoro di Kantor, tutto teso al qui e ora della ribalta, gli attori non venivano, per lo più, dalle fila del teatro professionale ma erano dei pittori, degli artisti che, in quanto tali, spostavano la natura dell'evento da semplice spettacolo a puro atto creativo. Per escludere ancor più ogni immedesimazione psicologica, erano chiamati a incarnare la quintessenza della mancanza di reazioni interiori, ovvero dei personaggi morti, ingab-

Gob Squad: l'Occidente alla berlina

Politicamente molto scorretti, ironici, intelligenti, consapevoli dei limiti del teatro e, di conseguenza, capaci di esaltarne i punti di forza: questi sono i **Gob Squad**, collettivo anglo-tedesco nato a Nottingham nel 1994 - dove tuttora ha una sede - ma da tempo di stanza a Berlino. La compagnia è stata capace di conquistare l'attenzione del pubblico e della critica



mettendo in scena i propri spettacoli in luoghi non convenzionali in giro per l'Europa e non solo. La loro particolare cifra stilistica è un'originale commistione di copioni non rigidi, video - preregistrati o realizzati "in diretta" nel corso dello spettacolo -, musica dal vivo, interazione non pretestuosa col pubblico e, certo, recitazione. Così, in *Revolution Now!* (2010), la compagnia da una parte dibatte con consapevole ironia della supposta necessità di rivoluzionare la nostra stanca società occidentale, mentre dall'altra mette alla berlina le superficiali velleità di cambiamento che mossero i presunti rivoluzionari degli ultimi decenni del Novecento. E la succitata *Western Society* è l'oggetto dell'omonimo spettacolo (2013) realizzato con il concreto aiuto di alcuni spettatori. Sul palcoscenico viene messa in scena una stralunata e surreale festa di compleanno, costruita secondo il modello di tanti video di analogo tema presenti su YouTube. Obiettivo del collettivo è quello di evidenziare i cambiamenti intervenuti negli ultimi decenni nella "società occidentale", quella che nel passato fu modello di civilizzazione e oggi, invece, si realizza postando sui *social* eventi privati e, in fondo, per nulla interessanti. Una finalità, questa, che è alla base anche di *War and Peace* (2016), in cui il capolavoro di Tolstoj è rivisitato in chiave contemporaneo-grottesca, divenendo serbatoio di innumerevoli spunti tematici. Ovviamente il tutto va articolato seguendo il densissimo ed eccentrico flusso di pensiero dei Gob Squad, per cui il discorso sulla sopravvivenza della borghesia nel XXI secolo si interseca alla presa d'atto del ribaltamento delle consuete gerarchie di valori, ben testimoniato dal proliferare di immagini e video di gatti sui *social networks*. Malgrado tutto ciò, ci dice il collettivo, una speranza per il futuro esiste ancora ed è incarnata dalle giovani generazioni, come dimostrano i giovani protagonisti di *Before Your Very Eyes* (2011), capaci di stimolare una riflessione sulla consistenza delle aspettative e dei sogni che fanno diventare "grandi".

Laura Bevione

biati in comportamenti ottusamente ripetitivi. Erano equiparati a degli oggetti, ai manichini che ne riproducevano le fattezze. Infine, a certificare il definitivo superamento degli artifici della finzione, c'era in scena lo stesso Kantor, che, seduto in un angolo, osservava l'opera con cui esternava i propri incubi e le proprie angosce personali, intervenendo talora a indicare con la mano l'attacco delle musiche o a scoraggiare gli eccessi di veemenza della recitazione.

La rivoluzione di Pina Bausch

Meno improntato a implicazioni metafisiche, e dunque capace di un impatto più diretto, più aspro e immediato su convenzioni sceniche consolidate è stato il **Tanztheater** di **Pina Bausch**, che infatti, forse non a caso, sembra avere inciso sul mondo del teatro più che

su quello della danza. Anche la Bausch, come Kantor, si serviva di **interpreti del tutto atipici**, attori-danzatori dai tratti fisici sgraziati, poco accattivanti, ballerine troppo alte o dai piedi troppo grandi, che altri coreografi giudicavano inadatte, più vicine alla disadorna normalità di ogni giorno che a un astratto canone di grazia e di armonia nei movimenti.

Anche la Bausch, come Kantor, non calava l'azione all'interno di scenografie vere e proprie, intese come costruzioni evocative che rimandassero a un metaforico "altrove", ma in **spazi neutri**, mutevoli, delimitati da ogni sorta di oggetti estranei, sedie, scarpe, mattoni, fiori finti, acquari coi pesci, e invase da materiali sottratti alla realtà, mucchi di terra, foglie, pozze d'acqua che intralciavano i movimenti più che assecondarli. E sostituiva gli eteri tutù della tradizione con capi di uso corrente,



giacche e cravatte, vestitini di cotone stampato anni Cinquanta, biancheria intima, eleganti abiti da sera.

A differenza degli attori di Kantor, i ballerini della Bausch non provenivano da una formazione extra-teatrale, avevano studiato danza, possedevano una tecnica coreutica che non ripudiavano, ma in qualche modo la scavalcavano, andando oltre. Soprattutto – ciò che più incide – questa tecnica non la usavano per rappresentare delle trame narrative pre-esistenti, mettevano da parte le Cenerentole, le Coppelie del balletto classico per sostituirle con delle dense partiture, febbrilmente soggettive, di sentimenti, di stati d'animo, di desideri, di frustrazioni, di precarie relazioni tra gli esseri umani, attraverso le quali la Bausch si proponeva di afferrare il pulsare della vita. Fondamentali, a questo scopo, erano i **famo-**

si questionari che la coreografa usava, specialmente nella fase iniziale delle prove, per scavare nell'inconscio dei suoi interpreti, per far riaffiorare sensazioni rimosse, spingendoli a ricordare se da piccoli facevano la pipì a letto, se avevano paura del buio, se si sentivano sufficientemente amati dai loro genitori. Venivano indotti a confessare i propri complessi, i propri imbarazzi, le parti del proprio corpo che non amavano o di cui avvertivano il disagio, e utilizzavano questi spunti come base per le improvvisazioni. La sostanza dello spettacolo era data così in tutto e per tutto dal mondo interiore dei suoi protagonisti.

Delbono, il grado zero dell'interpretazione

Proprio da Pina Bausch "discendono" i due artisti che forse più di ogni altro hanno contribuito a traghettare il teatro verso le sue forme attualmente più avanzate, **Pippo Delbono** e **Rodrigo García**, che hanno guardato con particolare interesse alla coreografa tedesca, o con lei hanno avuto modo di lavorare per qualche tempo. Quello dei due che più considera fondamentale l'incontro con la Bausch è proprio Delbono, che ne ha recepito con furiosa intensità le suggestioni sugli intrecci fra ricerca estetica e frammenti biografici. Il suo lancinante *Barboni*, del '97, lo spettacolo in cui portava in scena un eterogeneo gruppo di veri emarginati, vagabondi, senz'atletica, frequentatori di dormitori pubblici, ex-pazienti di istituti psichiatrici, ha segnato per il teatro una svolta decisiva.

Già **Romeo Castellucci**, in verità, aveva investito il pubblico con spiazzanti commistioni fra l'invenzione scenica e l'inquietante realtà dei corpi degli interpreti, l'Amleto autistico, chiuso nel suo isolamento, il focomelico senza braccia che incarnava Apollo e l'Agamennone down e la Clitemnestra obesa dell'*Oresteia*, oltre al quasi contemporaneo *Giulio Cesare* (che debuttò una decina di giorni prima di *Barboni*) col Marco Antonio laringectomizzato e le due ragazze anoressiche nei panni di Bruto e Cassio. Ma, senza volerne limitare la portata eversiva, si trattava pur sempre di interpretazioni anomale, di modalità – per quanto esasperate, per certi versi "scandalose" – di affrontare i personaggi.

Delbono è andato oltre, **ha azzerato il concetto stesso di interpretazione**. Il poliomiolitico Armando, l'ipercinetico Mr. Puma, il clown di strada Sergio e soprattutto il sordomuto microcefalo Bobò, per quarant'anni ospite del

manicomio di Aversa, non erano chiamati a sostenere una parte, esibivano solo se stessi, si manifestavano alla ribalta per ciò che effettivamente erano, con tutto il carico di dolente quotidianità o di inconsapevole poesia che si portavano addosso. Lo stesso regista-autore, legando la propria evoluzione teatrale alla scoperta della malattia che lo affligge, facendo tutt'uno fra l'immaginario teatrale e l'angoscia della malattia, ha contribuito ulteriormente a questo vertiginoso impasto fra la sfera esistenziale e quella creativa.

Con questo spettacolo, Delbono ha abbattuto convenzioni millenarie, ha intrapreso la via di un teatro che non sviluppa delle storie, non si ferma alla rappresentazione metaforica di una sofferenza, ma mette direttamente in scena degli individui che la loro storia ce l'hanno impressa sulla pelle, ai quali quella sofferenza appartiene come un marchio che li accompagna dalla nascita. La sua scelta scavalcava per sempre la scissione fra persona e personaggio, scavalcava la funzione stessa dell'attore. Poi, con gli spettacoli successivi, questa fulminazione è talora scaduta in una formula di maniera. Ma *Barboni* resta forse il più potente squarcio di realtà che abbia mai scosso gli equilibri del teatro.

Rodrigo García, la morte dell'artificio

Ancora più estremo, in qualche modo, è **Rodrigo García**, l'artista che ha maggiormente contribuito a fissare le linee portanti del teatro contemporaneo. Negli spettacoli della sua compagnia, La Carnicería Teatro, è stata abolita la scenografia, sono stati eliminati i costumi, è stata messa da parte ogni traccia di vicenda narrativa, è stata eliminata, per certi versi, persino la recitazione. L'autentico nucleo del teatro di García è una sorta di materia magmatica, eruttiva, che assume forme molteplici, ma che può essere ricondotta a un unico principio, quello di una totale, rabbiosa distruzione di ogni genere di artificio.

Il palco ostentatamente nudo, con cavi elettrici, porte di servizio e muri scrostati bene in vista, dove l'arredamento si riduce tutt'al più a scaffali metallici per contenere gli oggetti e forni per cuocere polli, viene invaso via via da una quantità di sostanze organiche, avanzzi alimentari, ortaggi andati a male, scatole di patatine o di *cornflakes*, succhi, liquami, simboli dell'indifferenza con cui l'Occidente ricco e industrializzato spreca risorse sottratte al Terzo Mondo. Gli attori indossano felpa,

infradito, ginocchiere, accappatoi, ostentati richiami all'abbigliamento più sfrontatamente *casual* che sia dato immaginare, o appaiono seminudi, in mutande.

L'azione, scandita da musiche martellanti e da rudimentali coreografie, si limita per lo più al loro frenetico rotolarsi fra questi rifiuti, infarinandosi, ricoprendosi di salse, trasformandosi a propria volta – “reificandosi”, si sarebbe detto nella terminologia marxista – in prodotti commestibili. L'abbattimento della finzione non si ferma di fronte all'esibizione di una vera morte in diretta, come avviene in *Accidens (matar para comer)* (2004), dove si assiste all'agonia di un astice appeso al soffitto e via via fatto a pezzi sotto gli occhi degli spettatori: è inevitabile la citazione del famoso cavallo macellato durante una replica di *Genet a Tangeri* presentato nel 1985 dagli allora Magazzini Criminali al Mattatoio di Riccione.

Vale la pena di sottolineare che nel dna di García c'è anche l'impronta di **Jan Fabre**. Il regista-coreografo belga non è stato propriamente un precursore delle incursioni nella realtà, le sue tematiche sviano su una gamma espressiva più ampia e articolata. Ma i corpi imbalsamati dei cani morti nell'aspro *My Movements Are Alone Like Streetdogs* (2000), le secrezioni fisiologiche – pianto, sudore, sperma, urina – prodotte dai performer nel conturbante *The Crying Body* (2005) hanno certo lasciato il segno. E non a caso, in *Jardinería humana* (2004), gli attori di García raccolgono su un tavolo peli del pube, muco, l'abbondante orina emessa davanti a tutti da una ragazza.

Una delle caratteristiche principali del teatro di García è che non vi sono delle figure che si possano definire come personaggi dotati di una propria fisionomia psicologica: in scena si aggirano delle ambigue entità indicate solo coi nomi degli attori o con le loro iniziali, che si rivolgono frontalmente al pubblico – prevalentemente attraverso dei lunghi monologhi – esponendo delle opinioni e dei punti di vista sul mondo, che sono essenzialmente le opinioni e i punti di vista di García. Non c'è struttura drammatica, non c'è mediazione interpretativa, l'attore è un diretto portavoce dell'autore. Questo flusso verbale ricalca i toni di una normale parlata quotidiana, all'apparenza del tutto naturale. Solo ascoltandola di spettacolo in spettacolo ci si rende conto che quell'ipotetica naturalezza è una maschera vocale scrupolosamente messa a punto.

Vita e teatro, qui e altrove

Meno radicale, ma assai importante come tappa di avvicinamento a queste ardite mescolanze fra vita e teatro si è dimostrato un certo filone di confessioni e racconti autobiografici, particolarmente efficace quando è entrato in cortocircuito con testi canonici di grandi autori del passato. Esempio, in tal senso, è stato uno straordinario spettacolo di una quindicina d'anni fa, *By Gorky* (2005) di **Alvis Hermanis**, una rielaborazione dell'*Albergo dei poveri* di Maksim Gorky in cui alcune battute del dramma originale, ridotte a pure citazioni, si intersecavano con le private confidenze degli attori: come in un *reality show*, una ragazza parlava spudoratamente dei propri amori adolescenziali, e un nano ex-campione di sollevamento pesi spiegava perché aveva rifiutato l'aiuto dello Stato per un'operazione di allungamento delle ossa. In una linea analoga si muovono le **She She Pop**, che nell'illuminante *Testament* (2010) evocavano e commentavano situazioni del *Re Lear*, commentavano il *Re Lear* coi loro veri padri e discutevano con essi di questioni di eredità.

Negli stessi anni in cui questi fenomeni s'imponavano nei grandi festival internazionali, si

è andato affermando un po' ovunque il teatro che nasce fuori dai circuiti teatrali, i laboratori, gli spettacoli realizzati con carcerati, pazienti psichiatrici, ragazzi cresciuti in quartieri turbolenti. Soprattutto **Armando Punzo**, con la sua compagnia dei detenuti di Volterra, ha dato un insostituibile apporto a questo superamento del concetto di spettacolo ben fatto, di bravo attore come depositario dell'arte della finzione: quella recitazione “sporca”, contaminata da chissà quali tumultuose vicende personali, quella dizione ispida, appesantita da forti accenti stranieri o dialettali, svelano ignote stratificazioni dei testi rappresentati, livelli di penetrazione quali un attore “regolare” non potrebbe mai raggiungere. Non sono i detenuti che si accostano alle opere di Shakespeare, di Genet, di Borges, sono queste opere che si rimodellano sulle loro esistenze ribaltate, prendendo altri significati. ★

In apertura, *La classe morta*, di Tadeusz Kantor; a pagina 32, *Testament*, di She She Pop; a pagina 33, *Revolution Now!*, di Gob Squad; nella pagina precedente, *Barboni*, di Pippo Delbono e *The Crying Body* di Jan Fabre.

L'etica della rappresentazione nell'epoca della video-sfera

«Ogni inquadratura è un atto politico», Godard *dixit*. Qualcuno parafrasò, forse attenuò: e disse che era un fatto morale. Il punto è che il rapporto tra teatro e realtà è sempre - prima di tutto - una scelta di campo. Ma il punto è anche un altro: nell'epoca della video-sfera, in cui lo spettacolo è il contesto in cui siamo immersi, il tessuto connettivo del (nostro) mondo, il rapporto tra teatro e realtà va calato entro un più generale discorso sul rapporto tra rappresentazione e realtà.

La questione è complessa. Prendiamola dagli estremi: c'è un limite al rappresentabile, se decidiamo che il teatro (e ogni altro dispositivo di rappresentazione) ha il compito di mostrarci (o dimostrarci) la realtà? Pochi anni fa alcuni si scandalizzarono per l'astice cucinato in *Accidens (matar para comer)* (2004) di **Rodrigo García**. Con quel lavoro si voleva, appunto, dire che per vivere commettiamo ogni giorno piccoli o grandi atti di violenza. Risultato: dei poveretti mandarono la Digos in teatro. Non al ristorante, però. Prima c'era stato il cavallo dei **Magazzini** (non per niente ancora **Criminali**) in *Genet a Tangeri* (1985): lo spettacolo era in un mattatoio e il cavallo venne ucciso come doveva. Apriti cielo: seguì dibattito.

Gli esempi sono tanti. La **body art** sfida da decenni il concetto di rappresentabile, a partire dal fatto che erode il diaframma fino a negare lo scarto tra scena e azione, rappresentazione e reale. **Gina Pane**, **Marina Abramović**, **Orlan**, **Franko B**: chi si feriva il volto con una lametta, chi provocava con il corpo nudo, chi si svenava, chi ha ridotto il proprio viso a un mascherone. Il corpo come sacrificio, campo d'operazione, gesto estremo per scuotere uno sguardo intorpidito: la polizia non arriva solo perché la **body art** si rifugia nelle gallerie d'arte, che piacciono alla gente che piace.

Il problema qui può solo essere circoscritto. Nella nostra cultura c'è una frattura tra i concetti di “rappresentazione” e “presentazione”, determinatasi alla cesura tra mondo greco-romano e mondo cristiano: le polemiche antiteatrali di Tertulliano e Agostino, fino a Pierre Nicole e Rousseau, nascono da qui. Ci portiamo dietro tutto questo: Molière con il *Tartufo* e le polemiche che ne seguirono; Goldoni con il “libro del mondo” da porre in relazione con il “libro del teatro”; avanguardie e conservazione; arte e vita. Ma ora c'è il teorema di Warhol: se tutti hanno diritto a quindici minuti di celebrità, allora il mondo è rappresentazione e la realtà è dissolta. La polarità s'inverte. Guy Debord inventò pochino, dopo. Aveva capito tutto Marshall McLuhan, in *The Mechanical Bride*, nei primi anni Cinquanta. **Pier Giorgio Nosari**

Realtà vs realismo: Čechov, Stanislavskij e l'estetica del naso tagliato

Il dibattito tra Čechov e Stanislavskij sulla materialità della rappresentazione adombra un conflitto realismo/realtà: l'irruzione sulla scena della seconda svela l'artificio del primo. Se Stanislavskij reagiva addomesticandone gli eccessi, il teatro contemporaneo risponde abolendo le coordinate della rappresentazione.

di Gerardo Guccini



Cechov non amava gli effetti realistici di Stanislavskij. Ancorché limitate a concise osservazioni, le sue critiche ai versi animali, alle sonorità rumorali e agli infiniti arredi che dilagavano negli allestimenti del Teatro d'Arte, contengono *in nuce* un raffronto fra estetiche epocali. L'una è quella del **realismo letterario**, che compattava i dati ricavati dall'osservazione del reale in coerenti organismi formali. L'altra è l'**estetica del disomogeneo**, del composito, del radicalmente diverso. Osservando le messinscène di Stanislavskij, Čechov si rispecchiava nei tentativi di cogliere ed esprimere la natura dei personaggi, mentre non condivideva la traduzione delle realtà drammatiche in realtà teatrali. La poesia del testo gli sembrava venire contraddetta, anziché affermata, dagli aspetti puramente materiali dello spettacolo. Chiedeva, ironico: «Che succederebbe se si tagliasse via il naso [in un ritratto] e lo si sostituisse con un naso vero? Il naso sarebbe di un realismo perfetto, ma il quadro sarebbe rovinato». Čechov suggeriva di non mescolare realtà effettiva e narrazione drammatica, mentre Stanislavskij lavorava al rinnovo dei rapporti fra arte scenica e dati di realtà, salvo, però, sospendere questa linea di ricerca qualo-

ra una realtà non mediata, non addomesticata, non diluita nei processi compositivi del regista e degli attori, avesse minacciato i loro esiti artistici. Stanislavskij evitava, allora, di spingere oltre la dilatazione del realismo scenico e ripiegava entro i confini del naturalismo cechoviano. Dice ad esempio, dopo aver ricordato un'improvvisazione degli attori del Teatro d'Arte all'interno d'un parco: «La mia recitazione in mezzo alla natura vera mi sembrava falsa. [...] Come sembrava convenzionale quello che eravamo abituati a fare sulla scena». Nel mondo naturale, la recitazione teatrale risulta inadeguata e stridente, così come, all'interno del teatro, la realtà effettiva può sembrare fuori posto al modo d'un naso di carne appiccicato su un ritratto.

La vecchia contadina

Ma è soprattutto durante le prove de **La potenza delle tenebre** di Tolstoj, rappresentata al Teatro d'Arte nel 1902, che la realtà, nella persona d'una vecchia contadina, irrompe nella dimensione rappresentativa del Teatro d'Arte mostrando, in anticipo sui tempi, originali potenzialità performative che ricordano gli odierni coinvolgimenti fra teatro, persone e mondo sociale.

Per evitare di riprodurre gli stereotipi teatrali sui caratteri e i comportamenti della gente del popolo, Stanislavskij aveva portato a Mosca dal governatorato di Tula **una vecchia e un vecchio contadino**. I loro compiti «consistevano nel dirigere l'opera dal punto di vista delle usanze campagnole». La donna, però, mostrò un'insospettata predisposizione attoriale, tanto che le venne affidata la parte della vecchia Matrjona. Allora cominciarono i problemi. La donna non poteva recitare il testo di Tolstoj così come era scritto, aveva bisogno di tradurlo nel linguaggio del popolo, di improvvisarci sopra e di aggiungere, nei momenti di rabbia, imprecazioni «che nessuna censura avrebbe lasciato passare». Fu necessario toglierle la parte e trovarle un altro impiego scenico. Cosa che si rivelò alquanto difficoltosa e, alla fine, irrealizzabile.

La ricerca d'una collocazione idonea alle doti e alla "presenza" della vecchia contadina, mostra come, negli allestimenti del Teatro d'Arte, gli elementi concretamente reali venissero ricercati, valorizzati e sperimentalmente innestati al contesto scenico, ma anche armonizzati a una logica rappresentativa d'insieme, che, allorché contraddetta o infirmata, non esitava a espellerli. Per Stanislavskij la vecchia è una fonte di meraviglie performative teatralmente inutilizzabili. Riportiamo la sua descrizione delle peripezie di questo "naso" sulla "tela" de *La potenza delle tenebre*:

«Trasferii [la vecchia contadina] nella folla che si riuniva davanti alla izba del defunto Pietro, marito di Anisja, da lei avvelenato. La nascosi nelle ultime file, ma una nota del suo pianto copriva tutte le altre esclamazioni. Allora, non avendo la forza di separarmene, escogitai una pausa apposta per lei, durante la quale ella passava sola attraverso alla scena, canticchiando una canzoncina e chiamando qualcuno da lontano. Questo debole richiamo di debole voce di vecchia dava talmente l'idea della vastità dell'autentica campagna russa, così fortemente si incideva nella memoria, che dopo di lei nessuno poteva più apparire in scena. Facemmo l'ultimo tentativo: non lasciarla uscire, ma obbligarla a cantare soltanto dietro la scena. Ma anche questo si mostrò pericoloso per gli attori. Allora incidemmo il suo canto, e questa canzone sullo sfondo del dramma diede un buon risultato senza che l'insieme ne fosse turbato». (Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*).

Mescolandosi alla rappresentazione, la realtà mette lo spettatore nella condizione di confrontare entità disomogenee: persone e personaggi, oralità del parlare e oralità drammatica, azioni spontanee e azioni teatralmente composte. Per l'attore/interprete, questa eterogeneità risulta "pericolosa" poiché svela la distanza fra il modello e la replica, distruggendo l'impressione del vero.

La fine della rappresentazione

D'altra parte, il conflitto fra "naso" e "tela" – e cioè, fuor di metafora, fra realtà e rappresentazione – si presta a venire risolto sia filtrando le manifestazioni per-

formative del reale (ed è la scelta di Stanislavskij), sia rifondando la processualità teatrale in senso extra-rappresentativo. In questa prospettiva, l'*excursus* scenico della vecchia contadina coniuga diverse anticipazioni degli **odierni linguaggi postdrammatici**. La donna, infatti, rifonda oralmente il testo, accentua la dimensione vocalica, improvvisa, viene scenicamente veicolata da *media* tecnologici e, a somiglianza degli attori dei teatri d'interazione sociale (adolescenti, attori-reclusi e diversamente abili), fa «intuire l'invisibile», per dirla con Meldolesi. Come osserva Stanislavskij, il debole richiamo della sua voce bastava a evocare la «vastità dell'autentica campagna russa». E cioè, in altri termini, sostituiva alla dimensione metaforica del rappresentare una sinne-doché concreta che, parte materiale del tutto per il tutto, rendeva presente la realtà del mondo diegetico. L'introduzione scenica della persona reale (attore sociale, testimone diretto o performer epico) rigenera il teatro rinnovandone obiettivi e strumenti. Alle arti cresciute intorno alle funzioni sceniche (la drammaturgia, la recitazione, la scenografia, la regia) è venuta così a combinarsi – e, in parte, a succedere – l'arte di comporre lo spettacolo accompagnando i percorsi degli attori/persona nelle coordinate di vita dell'esperienza teatrale. Arte che troviamo nella simbiosi (ora spezzata) fra **Pippo Delbono e Bobò**; nel collettivo corpo a corpo della **Compagnia della Fortezza** contro la realtà carceraria; nelle stratificazioni di situazioni reali, indagini sul campo e riferimenti letterari nelle drammaturgie di **Gabriele Vacis**; nella scrittura con cui **Marco Martinelli** risponde alla corporerità e agli sguardi dei suoi destinatari scenici.

Per queste vie e altre ancora, l'esistenza quotidiana si moltiplica sempre più in estensioni performative che non nascondono le identità individuali, ma le rilanciano in quanto soggetti d'un processo trasformativo che, invece di trasporre mimeticamente l'esistente, lo accoglie al proprio interno ricavandone ulteriori drammaturgie e modalità di scrittura scenica. Si pensi, a proposito dei casi più recenti, alle sovrapposizioni di fonti testuali e realtà personali negli spettacoli delle **She She Pop**, del duo **Deflorian/Tagliarini** e della compagnia **Kepler-452**. È come se Stanislavskij avesse deciso di mettere al centro del lavoro scenico, non più la restituzione integrale de *La potenza delle tenebre* di Tolstoj, ma i repertori e le abilità della vecchia contadina. Se fosse riuscito a intrecciare gli uni alle altre senza guastarne la necessaria ingenuità, avrebbe riportato il "naso" lì dove era stato tagliato, in mezzo al viso, facendo del teatro un luogo di interazioni umane che comunicano la poesia del reale attraverso la realtà. ★

In apertura, una scena di *La potenza delle tenebre*, di Tolstoj, regia di Stanislavskij e Tichomirov (Mosca, Teatro d'Arte, 1902).



L'autore-attore: fenomenologia di una mutazione antropologica

Per vocazione radicato nel reale, sul quale getta uno sguardo critico e rigenerativo, il teatro di ricerca investe l'attore di una nuova responsabilità, chiamandolo a essere se stesso, prima che personaggio, in un rapporto dinamico e mai scontato con lo spettatore.

di Rossella Menna

Com'era prevedibile, sotto il cappello teorico del "teatro della realtà" negli ultimi dieci anni è stata staccata larga parte del teatro contemporaneo: il teatro di narrazione della bottega italiana e quello documentario di **Milo Rau** o **Mohamed El Kathib**, il teatro di figura "low profile" dei **Forced Entertainment**, con gli oggetti della quotidianità a fare le veci degli attori; le passeggiate guidate con le cuffie in spazi remoti della città alla **Rimini Protokoll**; la danza che porta sul palcoscenico i non professionisti, come fanno **Virgilio Sieni** e **Silvia Gribaudi**, e quella urbana che occupa lo spazio pubblico, e poi i giochi di ruolo e società, dai **Ligna** ai **Kaleider** agli **Ontroerend Go-**

ed; le varie forme di sovrapposizione tra attivismo politico e performance, come in **Lola Arias**; le contrattazioni e lo scambio di denaro tra attore e spettatore, e viceversa, in **Daniel Hellmann** o **Ivo Dimchev**, il lavoro con categorie sociali eccezionali (diversamente abili, persone con corpi "non conformi", detenuti, migranti, come pure anziani, azdore e così via); ma anche le opere di stretta osservanza rappresentativa che mimano l'attualità, e i tentativi neo-drammatici di chi prova a riconquistare tensione mitica alle vicende di un lo fatto a pezzi, come il duo **Deflorian/Tagliarini** o i giovani **Kepler-452**. teatro della realtà, insomma, significa tante cose, spesso intersecate: teatro "sulla realtà" e "a pro-

posito" della realtà, fatto "con la realtà", per "cambiare la realtà", per "toccare" la realtà, per rivelare una realtà "dietro la realtà", nonostante la realtà e finanche per scagliarsi "contro" la realtà e "sottrarsi" alla realtà.

La scena come avamposto

E poco importa che il suo padre nobile, il **Living Theatre**, contasse ancora di fare la rivoluzione (come i nonni altrettanto nobili, da **Piscator** a **Brecht**), mentre l'attualissimo **Teatro Sotterraneo** racconti l'*impasse* di un presente assoluto. Tra esperienze diverse, talvolta contrapposte, studiosi, critici e pubblico più avvertito hanno riconosciuto un'aria di famiglia. Tutto questo, si diceva, era pre-

vedibile perché il teatro contemporaneo è di fatto iscritto in una semiosi artistico-culturale fondata sulla missione della demistificazione e della disautomatizzazione della percezione. Insomma, più ci sembra di essere sommersi di *fake news* e di *big data*, più l'arte si assume il compito di farci aprire gli occhi, svelare l'inganno, renderci cittadini più consapevoli, arrabbiati, attivi e attivisti, oppure di farci esperire, attraverso la scena, una vita paradossalmente più vitale e vera dell'esistenza opaca di ogni giorno. Al di là delle forme e delle ideologie, tutto il teatro di ricerca finisce per sembrare un teatro che in qualche modo traffica con la realtà, perché gli artisti rivendicano un fatto comune: che mentre fuori avanzano il deserto e l'idiozia, la scena rimane una sorta di avamposto in cui non si rinuncia alla complessità, dove si può lavorare controcorrente e prefigurare un modello diverso di società. Tutto vero, eppure l'ecumenismo teorico che ha affastellato e inglobato, cercando più somiglianze che particolarità, non sempre ha reso un buon servizio alla causa, poiché ha preso per buone le intenzioni e trascurato di ragionare sugli esiti, non solo dei "prodotti", cioè degli spettacoli, ma anche dei processi stessi attivati con le suddette buone intenzioni.

La crisi del personaggio

Durante la cerimonia di premiazione degli ultimi Ubu, **Chiara Bersani**, performer dal corpo «non conforme», come lei stessa lo definisce, ha dichiarato: «Vorrei che si uscisse dal pensiero narrativo-naturalistico per cui uno spettacolo contenente un attore appartenente a una qualsiasi minoranza debba necessariamente affrontare tematiche relative a essa». Le sue parole hanno smascherato un equivoco diffuso, per il quale i corpi e le voci eccezionali, portatori di biografie non ordinarie, guadagnerebbero la scena solo per raccontare la propria condizione, per affermare il proprio diritto politico a stare su un palco (ovvero nella società). Difficile immaginare una prospettiva più ottusa, dal momento che l'essere attori è facoltà del tutto diversa, che presuppone la possibilità, per un corpo singolare, di farsi carico di un generale, ovvero di potersi fare simbolo non della propria condizione puramente contingente, ma di un rilancio del sé verso al-

tre, sorprendenti opportunità dell'essere. D'altronde, l'ambigua e spesso fraintesa posizione dell'attore in questo sovraffollato circo affamato di realtà illumina bene diversi nodi che ora giungono al pettine. Sono emblematiche le polemiche di chi rivanga i bei tempi andati, quando per essere attori occorreva saper recitare, e non bastava essere detenuti, o disabili, o anziani, o migranti, per poi lanciarsi, un momento dopo, in una strenua difesa della mirabile vitalità di uno stare in scena che non passa attraverso il mestiere e la tecnica, ma brilla in virtù di un disegno registico che sa strappare alla vita perle di autentica bellezza. Una militanza con casacche alternate, insomma, a favore ora dell'una, ora dell'altra cosa, in base a un personale giudizio sulla qualità degli esiti. Questo bipolarismo, tuttavia, non è in malafede, ma il segno di qualcosa che non si afferra. Quando si assiste a uno spettacolo che non sia di derivazione ottocentesca, infatti, benché l'occhio dello spettatore sia ormai allenato alla rottura del patto finzionale, c'è qualcosa che sembra sfuggire alla comprensibilità di chi osserva: l'attore, appunto. Di quella irrinunciabile figura che anima la scena si dice che è eccezionale oppure mediocre, ma difficilmente si prova a spiegare perché, soprattutto di fronte a spettacoli in cui la sperimentazione di interazioni tra *mimesis* e *performance* fa capo agli interpreti e non solo alla regia.

Il problema che si pone, nel caso dei cosiddetti "attori-autori" è il seguente: sulla scena teatrale di ricerca, a cominciare dagli esperimenti futuristi fino al XXI secolo, la relazione tra attore e personaggio viene meno e, laddove persiste, subisce notevoli sollecitazioni, spesso "a vista", come se la deflagrazione di quella relazione costituisse il cuore stesso dell'opera. L'attore, cioè, comincia a farsi carico delle idee di cui parla, ovvero a portare sul palco le proprie idee, magari elaborate insieme a un regista-maieuta, andando in scena come se stesso senza il filtro di un altro (in questo caso si definisce appunto performer) oppure parlando ancora per bocca di un personaggio, ma che tuttavia addita chi lo sta "indossando" come responsabile autentico di quanto va dicendo sotto forma di simbolo. Allora, se la preoccupazione di chi recita non consiste più in un preciso "saper fare", se recitare non significa interpreta-

re un personaggio, che cosa significa? E soprattutto, come stabilire se sia bravo o meno, senza un modello di riferimento?

La credibilità, prima di tutto

Ora, dal momento che un'opera che ambisce a sconfinare nel reale si compie, nel suo significato, solo se la cornice di realtà viene letta da chi la osserva, e che senza questa esperienza di de-sublimazione l'opera d'arte contemporanea non si realizza, di fronte alle esperienze degli artisti che sulla questione della realtà sabotata o aumentata fondano i propri lavori, da **Oscar Gomez Mata** a **Pascal Rambert**, da **Richard Maxwell** al **Nature Theatre of Oklahoma**, molto probabilmente è utile adottare un posizionamento flessibile che tenga conto proprio della centralità della *audience reception* nella creazione del significato dell'opera stessa. La qual cosa, in riferimento a ciò che fanno gli attori-autori, ovvero quelli che assumono su di sé il carico di realtà della creazione, attraverso la dimensione ostensiva della propria presenza, non vuol dire in alcun modo rinunciare al giudizio di "qualità", ma anzi, osservare ogni volta da capo il funzionamento della relazione teatrale rispetto al famoso nesso arte-vita.

Per esempio, di fronte a uno spettacolo come *MDLSX* dei **Motus**, fondato sul racconto dell'identità androgina della protagonista, molte cose "non teatrali" risultano pertinenti nella ricezione: per capire e godere dello spettacolo, infatti, conta fantasticare su ciò che fa in scena Silvia Calderoni, certamente, ma anche sui suoi tatuaggi, sui suoi vestiti, sui suoi viaggi, su ciò che sappiamo di lei prima di entrare e su ciò che scopriremo dopo. Tutto ciò che afferrisce alla sua immagine estetico-etica e che riesce in qualche modo a evocare, suggerire, concorre alla credibilità, al valore dello spettacolo e della "prestazione" dell'attrice. In ciascuna occasione si tratta dunque non di stabilire cosa dovrebbe o non dovrebbe fare un artista, ma se è credibile in ciò che effettivamente fa. In altre parole, mettere a fuoco cosa intendeva fare, valutare se ci è riuscito davvero e spiegare come. ★

In apertura, una scena di *MDLSX*, dei **Motus**
(foto: Angelo Maggi).

Gli spettatori nell'era 2.0, tra illusioni di potenza e utopie generative

Stimolato da più parti all'interazione, il cittadino trova nel teatro della realtà un nuovo e più coinvolgente modo di essere spettatore. Come e più di un attore, spetta a lui, ora, il processo decisionale e creativo che genera lo spettacolo. Ma al di là delle mitologie, stanno davvero così le cose?

di Maddalena Giovannelli

Voti online, giurie del web, interazione social: da ogni parte il cittadino viene sollecitato a partecipare e a dire la propria. Meglio se comodamente seduto sul divano di casa.

Ma se la realtà ci invita ossessivamente a essere spettatori interattivi, come reagisce il teatro? La forma d'arte che, da millenni, indaga i processi di relazione con il pubblico è stata molto rapida a confrontarsi con i cambiamenti in corso. Cellulari, ipad, cuffie, e collegamenti Skype hanno cominciato ad affollare con crescente frequenza le performance e i festival: i *device* sono diventati allo stesso tempo *medium* e oggetto dello spettacolo, e hanno radicalmente riconfigurato il rapporto con il pubblico.

Quello che gli studi teatrali affermano da sempre – che lo spettatore è un fruitore atti-

vo, e che è determinante nel dare forma alla materia artistica – oggi viene riscoperto e messo sotto i riflettori grazie alle nuove tecnologie. Ma c'è una novità, e non è cosa da poco: possiamo ancora sostenere che pubblico e attori condividono il medesimo qui e ora, cioè lo stesso luogo e lo stesso momento? La realtà è aumentata: spazio e tempo si espandono e si moltiplicano, e i performer possono agilmente parlarci da un "altrove", mentre noi percorriamo scene allargate, virtuali e multiformi con i *device* in mano.

In cabina di comando?

Perdiamo i corpi in presenza, ma in cambio otteniamo qualcosa: possiamo decidere noi le regole del gioco. Attraverso sms, click o telefonate, possiamo influire sul processo performativo, e determinarlo in prima perso-

na. Gli apripista di questo campo di ricerca sono ormai noti: nomi come **Roger Bernat**, **Rimini Protokoll**, e poi **Berlin**, **Gob Squad** hanno dettato le nuove forme del teatro partecipato e hanno già creato epigoni. E ora, anche in Italia, non c'è festival in cui non vengano proposti al pubblico un percorso urbano interattivo o una drammaturgia che si snoda *on demand* a seconda delle scelte dell'utente; ma si ha la sensazione, talvolta, che l'obiettivo sia semplicemente attrarre e intrattenere quel pubblico refrattario a sedersi in platea. A fare la differenza è la capacità degli autori di porre il fenomeno in prospettiva critica: siamo davvero noi a determinare le cose, come spettatori e cittadini? O forse, proprio quando abbiamo l'impressione di incidere, scopriamo che i margini per i nostri interventi decisionali non sono poi

Overload (foto: Filipe Ferreira)



molto estesi? In Italia, non sono pochi quelli che hanno colto gli aspetti più politicamente corrosivi della questione, e hanno saputo scomporre i meccanismi della partecipazione per mostrarne le contraddizioni. Tra i primi, i romagnoli **Fanny&Alexander** hanno posto con forza al centro della loro ricerca i limiti e l'illusorietà dell'autodeterminazione: ne è nato un vero e proprio metodo di lavoro, l'"eterodirezione". L'attore, negli spettacoli della compagnia, non interpreta liberamente un testo, ma ripropone in diretta all'uditorio la trasmissione di tracce registrate in cuffia. Il demiurgo può essere nascosto in *console* (così, per esempio, in *West*, 2009) oppure la cabina di comando può spostarsi in platea: durante *To be or not to be Roger Bernat* (2016) Marco Cavalcoli mette nelle mani del pubblico un mixer che contiene le più celebri interpretazioni dell'*Amleto* shakespeariano, da Carmelo Bene a Kenneth Branagh. L'attore si trasforma davanti agli occhi degli spettatori ed esegue, come un *juke-box*, le scelte che gli vengono dettate; non è raro che, tra le sedie, si manifesti un certo gusto nel proporre ritmi o sequenze particolarmente ostici, come a mettere in difficoltà l'interprete. Avere in mano una tastiera conferisce un potere, e attraverso quel filtro – che crea un distacco "corporeo" tra attore e spettatore – ci sentiamo legittimati ad agire con più libertà di quanto faremmo *vis-à-vis*.

Un'ossessione: partecipare

Sui meccanismi di deresponsabilizzazione scatenati dai dispositivi tecnologico-interattivi si è concentrato di frequente il lavoro di **Collettivo CineticO**. Nella performance *I x I No, non distruggeremo (...)* (in tour dal 2010) la compagnia lascia a disposizione del pubblico un unico mixer che, attraverso comandi sonori, determina i movimenti dei performer: i partecipanti possono – in gruppo o singolarmente – decidere come spostare gli attori nello spazio e come farli interagire con altri corpi o oggetti. La creatrice Francesca Pennini racconta, dopo più di sette anni di repliche, come le indicazioni veicolate dalla tastiera siano spesso violente o portatrici

di disagio: i performer vengono "guidati" a picchiare con mazze da baseball i compagni di scena, o a cadere su qualcuno del pubblico. Quanti degli spettatori proporrebbero gli stessi comandi senza sentirsi al sicuro dietro un *controller*?

Le zone d'ombra create dall'ossessione per la partecipazione interattiva sono al centro anche di *Overload*, ultima creazione di **Teatro Sotterraneo** (Premio Ubu 2018 come miglior spettacolo). Mentre una reincarnazione di David Foster Wallace cerca invano di proporre alla platea una riflessione sull'irrimediabile peggioramento della nostra capacità di attenzione, gli spettatori possono scegliere di interromperlo per attivare un ipertesto: basta una sola mano alzata, e il "contenuto extra" compare sul palco, come nelle nostre menti. Inutile dire che la curiosità del pubblico non si fa scrupoli: implacabili, gli spettatori interrompono senza sensi di colpa scene drammatiche e monologhi filosofici. Presto! Aprire un'altra finestra, fare zapping, cliccare sul *link*: perché rimanere ancorati nel qui e ora, quando è in nostro potere scoprire qualche possibilità che sta altrove?

Al centro della scena, noi

La possibilità (o la capacità) degli spettatori di fare una scelta è dunque costantemente sotto i riflettori. In alcuni casi la performance coincide con la spettacolarizzazione di un intero processo decisionale: lo svizzero **Christophe Meierhans** (più volte ospite a Santarcangelo) ha invitato gli spettatori a discutere e sottoscrivere collettivamente una costituzione immaginaria (*Some use for your broken clay pots*, 2015), mentre gli inglesi **Kaleider** (di recente a Milano presso Zona K) lasciano al pubblico 60 minuti per decidere come destinare un piccolo fondo monetario (*The Money*, in tour dal 2013).

Possiamo conquistarci il centro della scena per quello che scegliamo, ma anche per quello che siamo: le drammaturgie della realtà ci coinvolgono come (veri o supposti) demiurghi, ma anche come autori di scritture collettive. **Muta Imago**, Santasangre, laca-sadargilla, Matteo Angius hanno ideato con

questi presupposti *Art you lost?* (Teatro India nel 2013, Santarcangelo nel 2014); il *format* si articola in una prima fase di raccolta dei materiali, e una seconda di restituzione pubblica. Gli spettatori sono guidati a lasciare tracce legate alla propria biografia e a riflettere sulla deperibilità della memoria individuale; e così biglietti, ricordi, e tracce musicali diventano nutrimento per la drammaturgia di una collettività.

La testimonianza di ogni individuo compone un mosaico capace di raccontare una comunità: intorno a questa idea si articola anche la ricerca della compagnia svizzera **Officina Orsi**. In *Su l'umano sentire* Rubidori Manshaft, invisibile dietro la telecamera, chiede ai suoi interlocutori di raccontare aneddoti personali che abbiano al centro la memoria di un luogo (il *format* è stato adattato, tra il 2016 e il 2019, a diverse città tra cui Lugano, Milano, Varese, Cagliari, Bari). Tra piccole commozioni, improvvise perdite di controllo, confessioni e descrizioni di angoli che non esistono più, i cittadini danno forma a un vero e proprio immaginario condiviso e riflettono sulle trasformazioni della propria comunità. Con gli stessi obiettivi **Massimo Furlan** si è fermato un anno in un piccolo paese a sud della Francia, La Bastide-Clairence, intervistando gli abitanti e raccogliendo testimonianze fino a portare sulla scena, nell'esito performativo, una rappresentanza dei cittadini (*Hospitalités*, presentato a Drodeseira nel 2017). Alziamo la mano per votare, discutiamo, lasciamo tracce, raccontiamo di noi: ma se tutti agiscono – diventano cioè "attori" – chi resta a fare lo spettatore? Eppure c'è sempre, in qualunque forma partecipativa, qualcuno che osserva. E difficilmente sarà uno spettatore neutro: forse il vicino di tavolo che sta prendendo parte al processo decisionale con noi, o forse l'autore di quel biglietto che sto leggendo proprio ora o, chissà, il padre di quel ragazzo che parla nel video. Il pubblico, disposto a cerchie concentriche, è chiamato a "ri-conoscersi". Come gli spettatori del teatro greco, seduti nella cavea, si rispecchiavano in quei quindici concittadini chiamati "coro". ★

Oltre la scatola nera del teatro, il mondo che non ti aspetti

Sull'onda lunga delle neoavanguardie e della propria storia millenaria, il teatro contemporaneo continua ad abitare i luoghi della vita e della città. Non più (o non solo) per ridefinire il rapporto con l'attore o con la polis, ma per modificare la percezione del reale, oggi alterata dal flusso mediatico.

di Francesca Serrazanetti



Nel 2010 Lola Arias e Stephan Kaegi avviano **Ciudades Paralelas**. Al centro del progetto è l'idea che gli spazi funzionali delle città abbiano esistenze equivalenti in tutto il mondo, con regole e dinamiche comportamentali che si ripetono. Invitano quindi otto artisti a creare installazioni urbane di diverso formato, pensate per entrare in relazione con delle specifiche tipologie di luoghi. Appartamenti privati, tribunali, fabbriche, stazioni di treni, centri commerciali, biblioteche, alberghi, diventano scenari in cui la performance modifica e orienta il modo in cui si guarda la realtà. A partire da Berlino, Buenos Aires, Zurigo e Varsavia i lavori gireranno in luoghi analoghi di diverse città. Nel progetto si trova un catalogo di quegli "spazi della realtà" che, negli ultimi anni, sono stati contesto privilegiato di nuove esplorazioni performative. Uno degli spettacoli creati in questa occasione è *The Quiet Volume*, di **Ant Hampton** e **Tim Etchells**, arrivato nel 2014 in Italia, nell'ambito del Festival Uovo. Ma negli ulti-

mi anni sembrano essere tanti gli esperimenti che vanno in questa direzione, anche italiani: si pensi alle case esplorate da **Cuocolo/Bosetti**, dal **Teatro delle Ariette** o da **Virgilio Sieni**, o alle stazioni attraversate seguendo i passi dei performer di **Strasse**, o ancora alle stanze di albergo abitate da **Snaporaz** o ai tavolini dei bar che diventano palcoscenico per **Rotozaza** o per *l'Amleto "da tavolo"* di **Scarlattine Teatro**.

Tra dentro e fuori

A ben pensarci, nella sua plurimillenaria storia, il teatro è stato chiuso in una sala separata dal reale solo per dei frammenti di tempo: ben più a lungo ha invece cercato un contatto con i luoghi della vita, e in particolare con lo spazio pubblico (e politico) della città. Da un punto di vista spaziale, quindi, il teatro dimostra la sua necessità di aprirsi alla realtà ogni volta che (ri)mette in discussione la propria chiusura in una scatola nera isolata dall'esterno, creando connessioni con il "fuori".

Le esperienze contemporanee riconoscono

una qualche continuità con la fuga dai contesti "istituzionali" che a partire dagli anni Sessanta del Novecento ha cercato nuovi modi di interrogarsi sul rapporto tra spazio e rappresentazione: dall'Internazionale situazionista di **Guy Debord** agli *happening* sviluppati a partire dagli anni Sessanta negli Stati Uniti, dal **Living Theatre** a **Jerzy Grotowski**, all'*Orlando Furioso* (1969) in cui **Luca Ronconi**, reinventando la festa medievale, articolava lo spettacolo su palchi mobili all'aperto. Quindici anni dopo, lo stesso Ronconi utilizzava il video per moltiplicare il "qui e ora" dell'evento teatrale e coinvolgere la città nell'azione scenica (*Il viaggio a Reims*, 1984). L'utilizzo del video per portare la realtà nel teatro (e viceversa) è uno strumento utilizzato anche in anni recenti. Un esempio per tutti: in *Revolution Now!* (2010) di **Gob Squad** una telecamera riprende la sala proiettando quello che succede su uno schermo all'esterno, mentre dei passanti vengono fermati fuori dal teatro per intervenire, sempre tramite video, nello spettacolo.

Realtà e straniamento

L'esigenza di uscire dalla scatola nera dell'edificio teatrale sembra essere il presupposto di una ricerca performativa che negli ultimi anni ha preso diverse strade, giocando sulla relazione con gli spazi del reale per modificare la percezione.

Azioni teatrali "dislocate" che si confondono con il reale (sull'onda del "teatro invisibile" di **Augusto Boal**), spesso mediate da dispositivi digitali che contribuiscono a moltiplicare e sovrapporre i piani di realtà, orientano i meccanismi di rappresentazione.

Il senso più sollecitato in queste operazioni è la vista, ovvero il senso più attaccato in questi anni dal mondo delle immagini. «A forza di vedere non si vede più niente»: è questo l'assunto da cui parte *L'uomo che cammina* (2016) di **DOM**, evocato da Antonio Moresco nel testo utilizzato per l'edizione milanese della camminata-spettacolo. Nel lavoro di Leonardo Delogu e Valerio Sirna è il camminare l'atto che, usato in modo non funzionale ma esperienziale, consente di re-incontrare il mondo. Il pubblico "vede", finalmente, la realtà e in essa riconosce le forme rituali del teatro: luce, suono, spazio, la ripetizione di segni si sovrappongono in un "palinsesto" stratificato di realtà e finzione, che genera spaesamento.

Il disorientamento come strumento per mutare il proprio sguardo sulla città guida, tra gli altri, i progetti di **Lotte van den Berg**: *Agoraphobia* è una performance itinerante, che dal 2012 si sposta nelle piazze di tutto il mondo, nella quale un attore (in Italia Daria Deflorian) si muove nello spazio urbano mentre gli spettatori lo ascoltano tramite i propri telefoni cellulari. In *Cinéma Imaginaire* (interpretato in Italia nel 2018 ancora da Deflorian/Tagliarini), sono gli spettatori stessi i registi di un'esplorazione urbana, portati a comporre nella propria mente un racconto teatral-cinematografico che risveglia i sensi e, con essi, la percezione del reale.

I **Rimini Protokoll** hanno dapprima interrogato la dimensione spaziale facendo uso di dispositivi che moltiplicavano il "qui e ora" proiettando gli spettatori in altri spazi reali ma remoti (in *Call Cutta*, 2005, attraverso le telefonate a impiegati di un *call center* in diretta dall'India all'Europa), e portando il pubblico negli spazi urbani con performance ormai *cult* come *Remote X* (2013). In *50 Kilometres of Files*, del 2011, la compagnia mette in relazione i luoghi della Berlino di oggi con la

memoria legata agli archivi della Stasi: la performance si può vivere anche attraverso una *app* dal proprio cellulare, in un percorso urbano che sovrappone epoche e realtà diverse. Uno degli ultimi lavori della compagnia è *DO's & DON'Ts* (2018): un camion – una trasformazione di quello utilizzato nel precedente *Cargo X* (dal 2006) – accoglie il pubblico, seduto dietro a una grande vetrata che incornicia la visione della città, orientando lo sguardo attraverso le azioni di una bambina che cammina nello spazio urbano.

Max Hermann nel saggio *Das theatrale Raumerlebnis* (1931) affermava che le arti performative sono arti dello spazio, poiché

accadono e rivelano le loro qualità più essenziali nello spazio reale. Nella sua relazione con la realtà il teatro pone una cornice a ciò che vediamo e mette in discussione, attraverso questa selezione, ciò che abbiamo (o non abbiamo) davanti agli occhi. Allo spettatore chiede quindi di scegliere, montare e interpretare frammenti spazio-temporali che mescolano memoria, realtà e finzione. In questo tipo di attivazione del pubblico si definisce la specificità della ricezione spettacolare: mettendo in discussione il reale ci si riconosce parte attiva di una realtà che spesso, nel quotidiano, viene guardata da spettatori distratti. ★

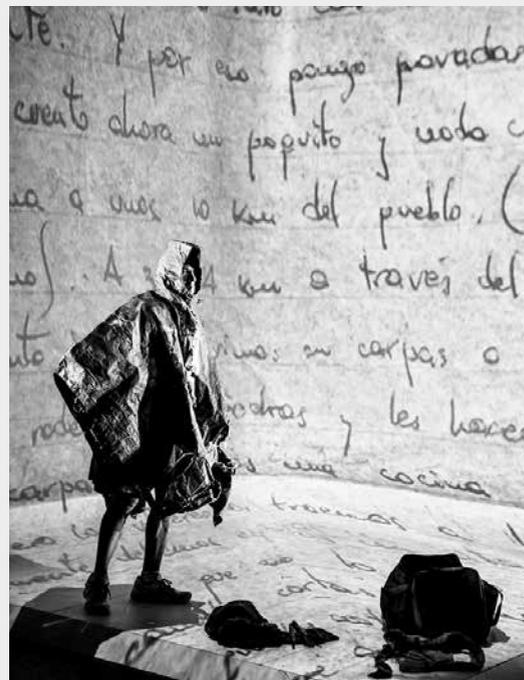
Lola Arias: la macchina del tempo nella finzione del teatro

Fra i maggiori esponenti del "teatro della realtà", Lola Arias rappresenta un caso peculiare: la sua ricerca parte dall'idea della scena come luogo immaginario dove passato e presente possono non solo coesistere ma anche fondersi. Un'astrazione che attinge dal lavoro con i comuni cittadini, poliziotti (*Chácará Paraíso*, 2010), nomadi bambini (*Airport Kids*, 2008), mendicanti, musicisti di strada e prostitute (*L'arte di fare soldi*, 2013); dalla ricerca documentaristica (le vite dei genitori di sei artisti in *Mi vida después*, 2009, ricostruite con foto, lettere, cassette e vecchi vestiti); e dai ritrovati finzionali della rappresentazione (le storie d'amore vere o presunte di *El amor es un francotirador*, 2007) per restituire la stratificazione e complessità del presente, in esiti spesso *crossmediali*, secondo una prassi che l'artista argentina condivide, tra gli altri, con Stefan Kaegi (insieme hanno curato il festival di interventi urbani *Ciudad Paralelas*).

L'incontro "italiano" con Arias è avvenuto nel 2018 al Romaeuropa Festival con *Minefield/Campo minado* (2014, nella foto) e a Milano, Zona K, con la video-installazione *Veterans* (2014): entrambi i lavori sono frutto di un processo di indagine (un libro, *Campo Minado/Minefield*, e un film, *Theatre of War*, completano il ciclo) che ha visto Arias lavorare con un gruppo di reduci della guerra delle Falkland/Malvinas e che solo in apparenza mantiene un approccio documentaristico. Dietro il castello di immagini e informazioni, le indagini biografiche, la narrazione degli eventi di guerra, i taccuini scritti a mano e raccontati pagina dopo pagina, è infatti "l'anima da scrittrice" dell'artista argentina a governare (e manipolare) il processo creativo. Esempi, in questo senso, sono i casi del testimone-*top gun*, che racconta del suo disperato salvataggio in volo, stando seduto alla scrivania di casa sua, con l'elmetto da aviatore e un modellino di aereo, o del soldato che sul gommone, dal palcoscenico di un teatro e coi ventilatori a "fare tempesta", rievoca la notte gelida passata su di una scialuppa, in mezzo al mare.

Cosa resta allo spettatore di questo codice ibrido, fra documentarismo e volontà esplicita di finzione? Arias è evidentemente interessata alle potenzialità del linguaggio, alla memoria, al passaggio della Storia, che s'insinua nelle pieghe delle vite individuali (la dittatura di Pinochet, ne *L'anno in cui sono nata*, 2012). Ma cosa resta, dopo quel passaggio? Cosa fanno oggi i veterani, che vita conducono? Sono medici, cantanti lirici, psicologi in ospedale, meccanici. Li potremmo incontrare nella nostra vita di tutti i giorni. Di queste vite, per mezzo della rappresentazione, l'arte rivela tutta la profonda e spesso invisibile problematicità.

Renzo Francabandera



Poco Rimini, molto Protokoll analisi e vivisezione di un "metodo"

Una chiacchierata con Cornelius Puschke per entrare nel "metodo", il Protokoll con cui il collettivo tedesco tratta i dati, i fatti, le esperienze che segnano le nostre vite. Delineando spettacoli che ben sarebbero piaciuti al teorico del post-drammatico, Hans-Thies Lehmann.

di Roberto Canziani



Remote Milano (foto: Luca Meola)

Se la realtà irrompe nel teatro, la responsabilità, il merito, la colpa – fate voi – è anche di Rimini Protokoll. Poco a che fare con Rimini, molto con Protokoll. Un protocollo è una serie di regole che permettono di organizzare meglio un lavoro, eseguire un compito, raggiungere un traguardo, senza lasciare che a decidere siano i tentativi, o addirittura il caso. I *Protokollen* su cui Rimini Protokoll basa il proprio lavoro s'inscrivono perfettamente nella comune tensione contemporanea verso la scena post-drammatica. Quel percorso che già nel 1999, in un suo libro capitale, Hans-Thies Lehmann additava all'attenzione degli addetti ai lavori. E che oggi, vent'anni dopo, è finalmente patrimonio del pubblico anche in Italia.

Amare Rimini e partire da Berlino

«Capita che molte persone, soprattutto in Italia, ci chiedano: "che c'entra Rimini?". Mi spiace deluderli: tutti noi amiamo Rimini, ma nel nostro lavoro Rimini non gioca un ruolo

importante». A parlare è **Cornelius Puschke**, che da più di dieci anni segue, con compiti di supervisione drammaturgica, il lavoro del gruppo fondato attorno al 2000 da **Helgard Haug** (1969), **Daniel Wetzel** (1969) e **Stefan Kaegi** (1972), tutti e tre studenti, allora, dell'Institut für Angewandte Theaterwissenschaft dell'Università di Giessen, 50 chilometri a nord di Francoforte.

«Detto ciò, torniamo al Protokoll, che invece è davvero importante. – prosegue Puschke – È il nostro metodo di lavoro teatrale, il modo con il quale ci rapportiamo alla realtà. Ogni nostro spettacolo, in questo senso, è un **documento che produce una realtà**. Attenzione: non c'è nulla di "autentico". I nostri spettacoli sono artificiali, come qualsiasi altra pièce teatrale, come qualsiasi opera d'arte. Ma sono anche lavori concreti, con cui cerchiamo di colmare il divario tra teatro e mondo esterno: ciò che appunto molte persone chiamano realtà». L'esempio che Puschke porta è quello di **100% Berlin**, lavoro dove era responsabile

della ricerca e della drammaturgia. Lo spettacolo è stato presentato per la prima volta nel 2008 al Teatro Hebbel am Ufer di Berlino, ma il collettivo ha continuato e continua ancora a svilupparne internazionalmente nuove versioni (a Vienna, Melbourne, Londra, Montreal, Marsiglia, San Paolo...).

Una città è un diagramma a torta

«Cinquantuno donne e quarantanove uomini. Cinque individui di età inferiore ai 6 anni, cinque tra i 6 e i 12, ecc. Abbiamo adottato cinque criteri diversi per creare un **campione statistico di Berlino**: genere, età, composizione familiare (*single*, sposato, divorziato, ecc.), Paese di nascita, luogo di residenza. Solo la prima persona è stata scelta da noi. Questa persona ha avuto 24 ore per individuare una successiva, che a sua volta aveva 24 ore per reclutare la prossima, e così via. Una reazione a catena: un protocollo. Negli istituti di ricerca a fini statistici le persone vengono convertite in grafici: spicchi di torta, barre, curve. Ma co-

sa succede se a queste statistiche diamo facce e corpi di **uomini e donne reali**? Cosa succede se i 3,6 milioni di persone che compongono la popolazione di Berlino vengono rappresentati sul palco da 100 persone? Con **100% Berlin** abbiamo cercato di sviluppare una modalità diversa di rappresentazione della realtà cercando di mettere in scena "letteralmente" una città intera.

Con i loro pensieri, le loro azioni, le loro decisioni, le loro storie individuali, raccontate su un palco di 100 metri quadrati, i 100 berlinesi erano Berlino: la città, i suoi pensieri, le sue azioni, le sue decisioni. «Noi proviamo a evitare di guardare noi stessi dentro una stanza chiusa, e ci concentriamo invece su fatti che stanno accadendo dietro l'angolo», è il manifesto di cui si fa portavoce Stefan Kaegi.

«Potrebbe anche sembrare assurdo – sostiene Puschke – ma il teatro è un mezzo della rappresentazione, o no? Di conseguenza, il teatro è il luogo in cui possiamo esplorare anche le possibilità e le impossibilità della **rappresentazione statistica**. Capita che a teatro, sul palcoscenico, si vedano un Amleto o una Tosca, e di loro diciamo che sono personaggi rappresentativi. Ma Amleto o Tosca sono proprio l'opposto di una statistica. Cosa o chi rappresenta la verità? Qual è l'obiettivo? Una persona o cento? Una storia o un numero? Una maggioranza o una minoranza?».

Non attori, esperti invece

Il protocollo di Rimini Protokoll – almeno così come si è andato solidificando in 15 anni – è ormai chiaro. Nessun attore, nessun interprete, **Experten** invece: individui che si fanno portatori di una personale esperienza sul caso preso in esame: professionisti, conoscitori, o persone che hanno vissuto quell'esperienza, magari critica o dolorosa.

E poi, niente *storytelling*, nessun procedimento narrativo. Analisi comparativa invece, *case histories* e partecipazione attiva del pubblico, promosso negli ultimi lavori anche a performer assoluto di installazioni che non possono che trovarsi in un posto solo, frammenti singoli di realtà particolari, come nei recenti **Remote X**, **Situation Rooms**, **Nachlass**.

Così sono nati, già nello scorso decennio, **Sabenation: Go Home & Follow the News** in cui protagonisti erano piloti e controllori di volo licenziati della Sabena Airline. Così è nato **Call Cutta. A mobile phone theatre**, dove il pubblico era invitato a interagire con gli operatori dei *call-center* indiani. Così, nei sempre

più frequenti incontri italiani: **Karl Marx: Das Kapital, Erster Band**, lettura collettiva del caposaldo marxiano, e **Black Tie** sulle adozioni internazionali (entrambi al festival modenese Vie, 2010), così in **Bodenprobe Kasachstan (Soil Sample Kazakhstan)**, esplorazione a distanza del Kazakistan contemporaneo (presentato alla Biennale Teatro nel 2011, dove Rimini Protokoll ha ricevuto anche il Leone d'Argento). E ancora: **Europa a domicilio** (a Milano e ad Ancona, 2016), gioco di società domestico sui destini passati e futuri del continente.

Anche questa chiacchierata con Cornelius Puschke è avvenuta in Italia, durante i lavori di **C'è posto per tutti** (dicembre 2018), tre giorni di incontri organizzati dal Csa del Friuli Venezia

Giulia per indagare, oggi, le diverse formule del teatro partecipato e capire in che forme la partecipazione entra in rapporto con le realtà da cui i partecipanti provengono.

«C'è una domanda centrale: – conclude Puschke – "Possiamo abbandonare le convenzioni del teatro e al tempo stesso continuare a fare teatro?". L'approccio con cui descrivo il mio interesse e la responsabilità nella costruzione, collettiva, di una performance è questo: utilizzare ogni singola esperienza per provare a cambiare il teatro. Rendendo visibili coloro che sono invisibili. Mettendo in discussione il ruolo del pubblico. Aprendo spazi appropriati per le persone e le loro storie, quelle che di solito non sono rappresentate nel teatro come lo abbiamo finora conosciuto». ★

UDINE

Il vero Sessantotto. Quello quotidiano secondo le donne de *L'assemblea*

Quelle che l'hanno fatto. Quelle che glielo hanno raccontato. Quelle che «io c'ero, ma non capivo». Quelle che «senza quel passato non ci sarebbe questo presente». In due sole parole: le donne e il Sessantotto. **L'assemblea**, progetto prodotto dal Csa-Teatro Stabile d'Innovazione del Fvg, è un gioco teatrale che **Rita Maffei** ha inventato per provare a capire qual è il sentimento del Sessantotto che le donne hanno oggi, quarant'anni dopo. Maffei ha messo in giro un bando. Venite, parliamone. Ne sono arrivate un centinaio. In ottanta hanno deciso di giocare a *L'assemblea*. Che era un momento canonico del Sessantotto, e si è trasformato adesso in un esempio efficace di teatro partecipato.

Dunque, stiamo tutti seduti attorno a un'enorme pedana quadrata. A una a una salgono e raccontano il proprio Sessantotto. Da protagoniste o da osservatrici. Come l'hanno sentito raccontare dalle mamme o come se lo sono immaginato. Non sono attrici, sono donne di tutte le età, dai 17 ai 70, di tutte le provenienze, di tutte le professioni. Esperte di vita quotidiana. Alcune c'erano, e ti raccontano cosa voleva dire litigare in famiglia per scendere in corteo. Altre hanno vissuto il Settantasette, invece, e sanno cosa significa movimento e cariche della polizia. Altre ancora sono *millennials*. Alcune non salgono sulla pedana: si alzano e intervengono dal posto. Una è *barricadera*, quella che parla subito dopo è timida. Una è più brava a raccontare, l'altra è capace di far commuovere.

Sulle pareti gli slogan, gli stessi che una volta si scrivevano sui muri. Sugli schermi proiezioni di immagini d'epoca, canzoni d'epoca, il sapore di un'epoca. La giovane Joan Baez che intona *We Shall Overcome*. Ma anche la musica dal vivo. Un salto nella Storia raccontato da cento voci diverse. Ma una certezza in comune. Che rispetto alle battaglie di allora, prevalga oggi la regressione. Che nulla è acquisito per sempre, nulla è scontato (tanto meno i diritti conquistati con fatica in quarant'anni). Che bisogna stare all'erta. **Roberto Ganziani**





Milo Rau: reale delle mie brame, chi è il più incomprensibile del reame?

Al bando la rappresentazione, che il teatro torni a essere spazio di creazione: questa la via indicata da Milo Rau. Quasi a ricordare che «l'arte non è uno specchio per riflettere il mondo, ma un martello con cui scolpirlo» (Majakovskij). Riflessione su cui il direttore di NTGent ha incentrato buona parte della sua attività.

di Diego Vincenti

Appena si muove succede il pandemonio: Milo Rau, 42 anni vissuti fra colpi di genio e provocazioni. Spesso in una zona di ambiguità rispetto al reale, che è diventata caratteristica specifica del suo intendere il teatro. Oltre a un approccio para-sociologico nell'affrontare i grandi temi del contemporaneo. Difficile non riconoscerne il valore. Difficile non rimanere turbati dai meccanismi manipolatori con cui sembra pilotare l'emotività del pubblico. L'occasione per la chiacchierata sono state le repliche all'ex Paolo Pini di *Hate Radio*, accolto a dicembre all'interno della stagione "Power" di Zona K. In scena il genocidio ruandese del 1994 e il ruolo svolto dall'emittente Rtlm nel veicolare odio e propaganda (straordinario il lavoro con il cast: Afazali De-

waele, Sébastien Foucault, Diogène Ntarindwa, Bwanga Pilipili). Uno spaccato d'orrore. In confronto diretto con alcuni sopravvissuti.

Milo Rau, perché occuparsi del Ruanda?

Inizialmente mi ha interessato la particolarità dell'approccio, attraverso la radio e la musica. Una decina di anni fa incontrai in Belgio alcuni sopravvissuti, diventati attori, che stavano lavorando sulla vicenda. Confrontandomi con loro mi sono reso conto del fatto che nel 1994, quando io avevo 17 anni, nella mia scuola svizzera ascoltavamo le stesse canzoni che venivano messe in onda durante il genocidio, gruppi come MC Hammer o i Nirvana. Quella è stata la prima riflessione, che poi mi ha portato a viaggiare a lungo in Ruanda e a costruire il lavoro, un pezzo alla volta.

Unire intrattenimento e slogan politici è stata la chiave della propaganda?

Sicuramente ne è stato il meccanismo centrale. Ma la storia in sé del Ruanda e di quello che è successo è molto più lunga, inizia ancora ai tempi della colonizzazione, quando furono i belgi a creare due gruppi distinti all'interno della società, una scelta machiavellica per applicare il *divide et impera*. Dopo la liberazione del Paese, questa separazione è proseguita fino a degenerare nel genocidio, con la volontà di eliminare completamente la minoranza Tutsi. In quel momento la radio ha avuto un'importanza enorme, anche per la modernità con cui gestì la comunicazione.

Come rielabora la realtà sul palco?

Sono molto più interessato ai temi, che a vol-

te possono essere così reali da risultare incomprensibili. Ad esempio: come è possibile che i vicini di casa si ammazzino fra loro? Nel fare arte, ciò che mi spinge, è il tentativo di comprendere l'incomprensibile. E il reale è la cosa più incomprensibile fra tutte.

La realtà di oggi racconta di una società sempre più razzista.

È così. Una direzione inimmaginabile pensando alla tradizione liberale europea e alle recenti esperienze avute coi fascismi. Mi pare che lo stesso stia capitando in Italia. Ero da voi qualche mese fa per preparare un nuovo film e ho notato un radicale cambio dell'orizzonte politico, con un ritorno al nazionalismo, a tematiche etniche, a una politica che per decenni non è stata nemmeno concepibile. E invece ora è lo stesso negli Stati Uniti, in Gran Bretagna, in Russia, in Turchia, ovunque nel mondo. È un momento decisivo, bisogna capire se vogliamo proseguire sulla strada della libertà e della democrazia o se preferiamo tornare ai nazionalismi del XX secolo. Lo considero un grande problema.

All'università è stato allievo del sociologo Pierre Bourdieu, quanto ha influito sulla sua visione dell'arte?

Il mio punto di vista effettivamente è piuttosto sociologico e il pensiero di Bourdieu è sempre stato molto diretto, immersivo, non fraintendibile. Come se la sociologia fosse un'arte marziale: se vuoi descrivere la boxe vai su un ring; se vuoi studiare il genocidio, vai in Ruanda, parla con gli assassini e i sopravvissuti, lavora con loro. E questa per me è diventata una regola base per non limitarmi alla rappresentazione.

Quali obiettivi si è posto con il Manifesto di Gent?

È stato piuttosto duro redigerlo, è molto tecnico, ha avuto bisogno di un continuo confronto fra i vari uffici di NTGent. La riflessione nasce dal fatto che in Europa discutiamo da anni su alcuni temi centrali per il nostro lavoro, su come, ad esempio, aprire il teatro alla realtà o creare nuovi classici, evitando così di rifarci sempre ai soliti cinque/sei autori del Seicento o del Novecento.

Quelli che al punto 4 sottolinea di utilizzare per «non oltre il 20% della durata complessiva della messinscena»...

Esattamente. Su questo stiamo discutendo. Come smetterla di considerare il teatro

“l'arte dell'adattamento” e fare in modo che torni a essere “l'arte della creazione”. Ma ne parliamo ormai da troppo tempo e quindi mi sono detto: continuiamo così per altri vent'anni senza cambiare nulla o tentiamo di modificare qualcosa, a partire dalla nostra struttura? Questo è l'obiettivo del mio manifesto, dieci regole da seguire per rimettere in moto la macchina e produrre nuovi e moderni classici.

È considerato un regista provocatorio e anticonformista: si ritrova in questa definizione?

Molti dei miei progetti offrono motivi di dibattito, alcuni sono addirittura proibiti. Recentemente non sono potuto andare a San Pietroburgo per il Premio Europa per il Teatro perché la Russia mi ha negato il visto d'entrata, a causa delle posizioni critiche all'interno di **The Moscow Trials** nei confronti del regime di Putin. Sono abbastanza diretto nelle mie affermazioni ma, allo stesso tempo, credo che la provocazione in sé sia qualcosa di stupido. La provocazione deve avere una sua complessi-

tà, delle necessità emotive e poetiche. Non è mai superficiale, è più un voler affermare: «Svegliamoci, proviamo a osservare le cose da più vicino anche se alcune non ci piacciono», come ad esempio in **Five Easy Pieces**. Allo stesso tempo lo spazio artistico è un luogo dove, oltre all'aspetto scioccante, trovi anche dialogo, solidarietà, bellezza. Molte volte nel mio sguardo diventa scandalosa la bellezza umana. Anche se forse ci sarebbe da fare una piccola riflessione sul concetto di scandalo nella realtà contemporanea.

Cosa intende?

Mi sembra evidente che nella realtà di tutti i giorni siamo circondati da veri e propri scandali, pensi solo alla gente che muore in mare cercando di raggiungere l'Europa. Eppure questo genere di scandalo pare non interessarci molto. ★

(traduzione dall'inglese di Diego Vincenti)

In apertura, una scena di **Hate Radio** (foto: Daniel Seiffert).

Il Manifesto di Gent

Publicato lo scorso primo maggio, il decalogo redatto da Milo Rau incrocia indicazioni artistiche a pratiche produttive, arrivando a definire obiettivi legati alla distribuzione e soluzioni logistiche. Evidente la volontà di delineare una **disciplina del cambiamento** che coinvolga tutte le fasi di lavoro, non a caso sviluppate in confronto diretto con i vari settori di NTGent. Se il primo punto rimane il più teorico, proseguendo s'incontrano riflessioni specifiche sul concetto di autorialità, classici, spazio scenico, repertorio. Un rinnovamento complessivo. Che pone il teatro al centro del tempo presente e della società internazionale, di cui torna a essere strumento di cambiamento. In una visione che non si sottrae dall'affrontare interrogativi economici e le possibilità di democratizzazione dell'arte. Di seguito il testo integrale del Manifesto.

Uno: Non si tratta più solo di raffigurare il mondo. Si tratta di cambiarlo. L'obiettivo non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa.

Due: Il teatro non è un prodotto, è un processo di produzione. La ricerca, i casting, le prove e i relativi dibattiti devono essere accessibili al pubblico.

Tre: L'autorialità spetta interamente a coloro che partecipano alle prove e alla performance, quale che sia la loro funzione - e a nessun altro.

Quattro: L'adattamento letterale dei classici sul palco è proibito. Se un testo sorgente - che si tratti di un libro, un film, una pièce - viene utilizzato all'inizio del progetto, non può superare il 20% della durata complessiva della messinscena.

Cinque: Almeno un quarto delle prove deve avvenire all'esterno di un teatro. Si considera spazio teatrale un qualsiasi spazio in cui sia stata provata o portata in scena una pièce.

Sei: Almeno due lingue diverse devono essere parlate sul palco in ogni produzione.

Sette: Almeno due attori sul palco non devono essere attori professionisti. Gli animali non contano, ma sono i benvenuti.

Otto: Il volume totale del materiale di scena non deve superare i 20 metri cubi, cioè deve poter essere contenuto in un furgone che può essere guidato con una normale patente di guida.

Nove: Almeno una produzione per stagione deve essere provata o portata in scena in una zona di conflitto o di guerra, senza alcuna infrastruttura culturale.

Dieci: Ogni produzione deve essere portata in scena in almeno dieci località e in almeno tre Paesi. Nessuna produzione può essere tolta dal repertorio di NTGent fino a quando questo numero non sia stato raggiunto. (traduzione dal francese di Diego Vincenti). **Diego Vincenti**

Campioni di realtà, nell'Italia-laboratorio, la forma è sostanza

Non solo materia del narrare, il reale nelle pratiche sceniche nazionali diventa, ogni giorno di più, modalità di rielaborazione drammaturgica: assorbe in scena il dispositivo documentale quanto la chiacchiera e il "soggettivo" quotidiano; sfrutta il contesto urbano e paesaggistico; dà voce alle persone e reinventa creativamente la tradizione.

di Corrado Rovida



Correva il 2015 quando la trilogia sui fratelli Lehman firmata da Luca Ronconi diventava una delle dimostrazioni più eclatanti di quanto il desiderio di attualità, se ben indirizzato, fosse in grado di condurre anche gli spettatori più recalcitranti nei ridenti pascoli teatrali italiani, convincendoli perfino ad accettare mansueti durate *monstre* superiori alle cinque ore, che in altre occasioni avrebbero generato più di un reclamo. Un successo che non solo fece impennare la fortuna del suo autore, **Stefano Massini**, presso la corte del Piccolo Teatro, ma che lo consacrò al grande pubblico come narratore del reale, grazie a lavori sempre ben radicati nel contemporaneo come *7 minuti* (2016) o *Credoinunsolo* (2017), complice anche la presenza fissa del drammaturgo in un programma televisivo d'attualità come *Piazza Pulita*.

Ma a ben vedere, pur puntando al contemporaneo, il canto del cigno ronconiano di realistico aveva ben poco: in scena infatti le

lancette degli orologi vorticavano impazzite in barba a qualunque intento cronachistico, i fratelli morivano, ma, ostinati, restavano sul palco a ballare, cantare, fare qualche battuta di spirito e così via. Insomma, si registrava una considerevole distanza tra un testo edificato su di una materia terrena, concretissima, e una resa scenica quasi totalmente onirica, capace di trasformare il resoconto di una stirpe di banchieri in un'allegoria metafisica sul potere e il nostro tempo. Segno che il reale, nella recente tradizione di prosa del Belpaese, rimaneva più ancorato al "cosa" che al "come": era materiale per una (riuscitissima) rilettura che, attraverso un filtro epico-narrativo, faceva riflettere su ciò che era accaduto fuori. In altre parole: lenti adatte per la lettura di un romanzo ma non a camminare per strada tutti i giorni.

A distanza di qualche anno, la tendenza teatrale nazionale sembra invece puntare in tutt'altra direzione. Non solo in termini di contenuti, dove alla Storia (seppure contem-

poranea) molte compagnie sembrano preferire la cronaca privata e il vissuto personale, ma anche, e soprattutto, nel modo di trattare, studiare l'oggetto "reale". Ecco allora che la realtà entra in alcune drammaturgie come campione da vivisezionare: i teatri si fanno sale-laboratorio dove il segmento spaziotemporale, l'identità degli abitanti, ma anche gli aspetti ideologici vengono sottoposti da "scienziati drammatici" a continue sollecitazioni, prove, messe a punto. Sul palco il significante ruba la parte da protagonista al significato, in un sondaggio continuo delle forme con cui la realtà può essere riprodotta dalla macchina teatrale. D'altra parte si registra una rinnovata attenzione al relativismo che è connaturato alla realtà: la soggettività diventa l'appiglio più concreto, il bersaglio spettacolare sicuro a cui puntare.

Mentre, diversissimi, proliferano gli esiti di questa sperimentazione e il panorama si fa ogni giorno più fluido, si può ancora tentare di tracciare qualche possibile latitudine.

Il documento spettacolare

Tra i titoli che negli ultimi anni hanno sorpreso per un approccio "formale" al reale c'è sicuramente *Between Me and P.* (2016) di **Filippo M. Ceredi**. Lavoro dove l'artista – in scena per tutta la durata della rappresentazione – rimane in un ostinato silenzio, limitandosi a proporre allo spettatore una partitura di documenti (diapositive, interviste, canzoni ecc.) che raccontano la scomparsa di Pietro, suo fratello. L'archivio "spettacolare" di Ceredi elimina ogni commento esplicito, facendo del dispositivo documentale l'unico filtro cui affidare la propria narrazione. Non sappiamo davvero perché P. si sia allontanato dal mondo, voltando le spalle a società e famiglia in quel lontano 1987, possiamo solo ricostruire delle ipotesi attraverso le fonti di prima e seconda mano offerte dal performer. Quella di Ceredi è quasi una lezione metodologica su come costruire una narrazione storica: da una parte mostra come la giustapposizione delle fonti possa offrire interpretazioni differenti, dall'altra sottolinea la portata espressiva, emotiva e, in fin dei conti, politica del suo materiale. Un mix che ricorda per molti versi le modalità sceniche di **Rabih Mroué**, che con il suo *Riding on a cloud* (2013) intrecciava il montaggio dei documenti a tema familiare (anche lì un fratello!) a quelli di carattere storico-politico (il recente passato del Libano); ma anche quel *Finir en beauté* (2015) di **Mohamed El Khatib** che, attraverso alcune registrazioni audio, tracciava uno *storytelling* privatissimo sulla morte della madre.

Senza uscire dai confini nazionali, un esempio di teatro-archivio altrettanto interessante è quello offerto dai **Muta Imago** già nel 2015 a Santarcangelo di Romagna con *Antologia di S. Qui*, in una strana installazione-appartamento, erano messi a disposizione dello spettatore musicassette, testimonianze scritte, ma anche ninnoli e *memorabilia* raccolti da Riccardo Fazi durante la ricerca di una fantomatica S., conosciuta durante un'estate del 1993. Amica di gioventù o fugace passione estiva che fosse, S. si fa utopia nostalgica collettiva: i documenti, come tessere di un rompicapo emotivo, spingono lo spettatore verso un desiderio "ri-com-

positivo", nella speranza di incappare in un indizio rivelatore che possa illuminare di nuovo senso l'intera vicenda. Come in Ceredi, anche qui, il coefficiente di realtà insito nel documento innesca il meccanismo del giallo: si fa *quest*, ricerca aperta, caccia. Non a un colpevole, ma al senso delle cose, del proprio sentire.

Il reale soggettivo

Daria Deflorian e **Antonio Tagliarini** sul quotidiano e sul proprio sentire hanno costruito la loro teatrografia. Dai quaderni di Janina Turek di *Reality* (2012), dove la normalità veniva schedata in notazioni puntuali e ossessive, fino all'ultimo lavoro, *Quasi nien-*

Building Conversation: educare lo spettatore alla comunicazione

Edit Kaldor ci scherzava su. *C'est du Chinois* (Dro, 2011) era un *divertissement* intorno alle difficoltà di comprensione tra lingue e culture diverse. Ma il problema, quando si parla di cattiva comunicazione, è anche altro, ha a che fare con l'"intenzione" dei parlanti: statutariamente falsa, manipola il senso, celebra il sé, corteggia uno scopo o, come già aveva inteso Heidegger, affoga nella chiacchiera. A questa "cattiva comunicazione" si riferisce **Building Conversation**, collettivo di artisti di stanza in Olanda (tra gli affiliati, Lotte van den Berg), opponendole modelli alternativi, mai finalizzati e autenticamente interattivi, desunti da civiltà e teorie "altre", e intorno ai quali viene cucita la performance.

Il più noto è *Conversation Without Words* (Dro, 2018): ispirato alle usanze degli Inuits e a Marina Abramović, mette gli spettatori in circolo, vicini o distanti a seconda, e li lascia liberi di esprimersi, a patto di non usare le parole, per una durata prestabilita dal gruppo. Ancora inedito per l'Italia è **Time Loop** che, mutuando una pratica degli Indiani nella regione canadese dei Grandi Laghi, allena lo spettatore ad analizzare un problema e le ricadute che ha sul presente da una prospettiva temporale diversa, di duecento anni prima e dopo. Desunta dall'Occupy Movement, oltreiché dalle abitudini degli anziani in Congo, **General Assembly** lavora sui diversi gradi di partecipazione a un dibattito, disponendo il pubblico su tre cerchi concentrici, interscambiabili per mutare prospettiva e testare la propria posizione; mentre **Thinking Together - an Experiment** è un esercizio per costruire una coscienza collettiva, dalle teorie del fisico quantistico David Bohm, secondo le quali esiste un meccanismo autoregolante che consente alle persone di un gruppo di parlare senza un moderatore.

Agonistic Conversation è una coreografia ispirata ai Maori e alle idee di Chantal Mouffe: gli spettatori discutono di un conflitto esistente fra loro assumendo posizioni diverse l'uno rispetto all'altro, in piedi, sdraiati, vicini, ecc. Centrate sul rapporto con gli oggetti e Dio sono, infine, **Parliament of Things**, da Bruno Latour e il Council of All Beings, per esercitarsi a parlare per conto delle cose e a nome della natura; e **Impossible Conversation**, ideata dai Gesuiti per parlare con Dio, e che prevede che i pensieri vengano prima scritti su carta e quindi letti ad alta voce. **Info: buildingconversation.nl** **Roberto Rizzente**





te (2018), dove *Deserto rosso* di Antonioni diventa il pretesto per affrontare insicurezze e angosce esistenziali che ci attanagliano tutti i giorni. Il loro teatro da camera scardina ma al tempo stesso attinge alla tradizione di un certo dramma borghese, decostruendo ad esempio il naturalismo degli arredi che caratterizzava le scenografie à la Ibsen, e trasformando i mobili in rimandi di senso. Non più ricostruzioni posticce dunque, ma simboli del quotidiano (la cassettera di *Quasi niente*, ma anche il termosifone de *Il cielo non è un fondale*) che, come totem della propria abitudine, diventano allo stesso tempo oggetti rassicuranti e minacciosi: numi tutelari del proprio io-borghese ma anche comodità-catena difficili da spezzare.

Anche la parola cambia radicalmente di segno rispetto al "teatro da camera": si spoglia quasi del tutto della sua funzione dialogica e, sotto le innocue sembianze di chiacchiera da salotto, si fa mezzo per liberarsi dalle proprie nevrosi sociali. Diventa flusso incessante, tentativo di decodifica del mondo, autoanalisi, finendo per vivisezionare ogni frammento dell'esistente. Da questa vertigine verbale, e dal lavoro intellettuale che ne consegue, ecco che il quotidiano riesce a risultare perfino ideologico: l'orizzonte in cui siamo immersi, intimo o banale che sia, diventa l'occasione per una presa di coscienza e, di conseguenza, il primo passo per uscire dall'impasse. Se tutto ciò innescherà poi qualche cambiamento di prospettiva nello spettatore, rimane tut-

to da verificare: crogiolarsi nei propri affanni (teatrali) può risultare un passatempo dolcissimo e consolatorio.

Esperire la realtà

«Il mondo è teatro» scriveva Goldoni. Chissà se il padre del *Teatro Comico* si sarebbe mai immaginato che qualcuno lo avrebbe preso in parola, anzi alla lettera. Gli spettacoli itineranti che sfruttano il contesto urbano, sociale o anche semplicemente paesaggistico per creare performance e narrazioni *en plein air* hanno visto, negli ultimi tempi, ingrossare notevolmente le fila dei propri estimatori. Tanti potrebbero essere i nomi da porta-

re come esempio: da **Cuocolo/Bosetti** (*The Walk*, 2013 o il più recente *Dickinson's Walk*, 2018) a **Circolo Bergman** (*Macinante*, 2016) passando per **Strasse** che, dopo le periferie (*Drive_IN Barona*, 2017), ci ha portati a passeggiare, incuranti di qualunque evento atmosferico, tra le aiuole di parco Sempione verso l'ora di chiusura (*The End*, 2018 in collaborazione con Lotte van den Berg).

E se spesso la narrazione avviene attraverso cuffie o altri dispositivi acustici, c'è anche chi preferisce lasciar parlare l'ambiente circostante, magari forzando un po' la mano al caso, ingaggiando attori o comparse tra popolazione comune. È il caso di **DOM** che con il suo *L'uomo che cammina* (in continua rielaborazione dal 2015) rappresenta sicuramente una delle esperienze più interessanti della categoria. Seguendo i passi di una guida misteriosa, eccoci a esplorare scorci inediti delle nostre città, a guardare con occhi diversi i paesaggi che attraversiamo nel quotidiano, in un continuo gioco tra vero, verosimile e aperta finzione. Attraverso percorsi elaborati e cuciti su misura per ogni *location*, **Leonardo Delogu** e **Valerio Sirna** confezionano analogicamente una "realtà aumentata" che spinge lo spettatore a mettersi in ascolto di ciò che lo circonda. Un modo di generare non solo partecipazione attiva nel congegno performativo, ma di far percepire al singolo "utente" il suo essere parte di un meccanismo più ampio. Sia artificiale o meno, poco importa: ciò che conta è il senso di appartenenza allo stesso universo. Chiamatelo, se volete, panismo 2.0.



La questione del biografismo

C'è un passaggio di *MDLSX* (2015) dei **Motus** in cui Silvia Calderoni mostra un video in cui lei, da bambina, su invito paterno, partecipa a un'esibizione canora. Immediato si crea il cortocircuito: quella che stiamo guardando è una versione più giovane del personaggio di *MDLSX* o dell'attrice? C'è differenza ai fini della fruizione? La questione dell'identità e, in genere, del biografismo è sicuramente una delle declinazioni che più interessa il teatro della realtà nostrano. Se già con Deflorian/Tagliarini, Ceredi e Muta Imago il vissuto personale si prestava a diventare materia da palco, con i Motus il tema viene rielaborato e portato alle sue estreme conseguenze.

Nel 2018 la compagnia presenta *Panorama*, una sorta di «biografia plurale e visionaria» che fa raccontare in prima persona agli attori della Great Jones Repertory Company (La MaMa, NY) le proprie esperienze di esseri umani, ancor prima che di artisti, con tutte le implicazioni politiche e socio-antropologiche del caso. Dove la stagione politica italiana (quanto quella a stelle e strisce) impone di ridare la voce al popolo, i Motus scelgono di dare il microfono alle persone, componendo il loro affresco partendo dalle minoranze, etniche, di genere, professionali (teatranti). E, a differenza di altri esperimenti di narrazione post-drammatica in cui, per aumentare il senso di realismo, si ricorre a video-interviste a testimoni terzi, extradiegetici – esemplari i casi di **Tom Struyf** con *Another Great Day for Fishing* (2014) e di **Samira Elagoz** con *Cock, Cock... Who's There?* (2016) – i Motus cercano il più possibile di rimanere nel qui e ora. Sono gli stessi protagonisti di *Panorama* a operare, nella maggior parte dei casi, le riprese delle proprie video-confessioni, come a mostrare in presa diretta il processo che trasforma un'identità reale in identità potenzialmente fittizia. «Siamo noi la realtà, anche se stiamo su un palco!».

Un'affermazione che si accorda perfettamente anche ai giovanissimi **Kepler-452**, insigniti solo qualche mese fa del Premio Retecritica, che con il loro *Giardino dei ciliegi* (2018) portano in scena il tradizionalissimo testo di Cechov innestandovi però al suo interno la storia di Annalisa Lenzi e Giuliano Bianchi, coppia bolognese doc, sfrattata dai terreni in cui ha vissuto per una vita

Ballo anch'io: l'Accademia di Virgilio Sieni

Ha fatto ballare bambini, anziani, partigiani, migranti, artigiani, non vedenti: oltre quattromila persone che dal 2007 hanno partecipato a più di 250 azioni coreografiche. Chissà se, quando ha fondato la sua Accademia sull'arte del gesto, **Virgilio Sieni** si aspettava il successo che l'ha portato a girare dalle vie e le piazze di Marsiglia ai musei di Bruxelles, dai boschi di Siena fino alle Ramblas di Barcellona.

La mappa degli interventi è fitta e intricata, e trova un centro ideale a Firenze, dove ha sede la sua compagnia, e a Venezia, dove Sieni ha diretto la Biennale fra il 2013 e il 2016. Ma il progetto è nato prima ancora del debutto ufficiale dell'Accademia, con lavori come *Ossso* (Santarcangelo, 2005), in cui il coreografo danzava al fianco del suo anziano padre, e poi *Corpi d'oro*, che portava in scena tre donne ultrasessantenni in una vecchia dimora di Dro (2006). Poco dopo si è formata anche una compagnia, la Damasco Corner, composta da ragazzi non vedenti, che nel 2010 ha portato in scena *Atlante del bianco*, un assolo con Giuseppe Comuniello in una immaginaria ricerca dei colori.

Il percorso dell'Accademia è vasto e denso, e alterna lavori più intimi, come *Cinque nonne* (Armunia/Castiglioncello, 2011), con le signore del titolo che danzavano nel giardino di una di loro, a progetti ciclopici come *Trois Agoras*, realizzato per Marsiglia Capitale della Cultura 2013: 25 azioni coreografiche in tre diversi spazi vicino al porto della città. Spesso gli spettacoli sono anche occasioni per riscoprire spazi meravigliosi e non facili da visitare, come il ciclo *Grande adagio popolare* (2011), che Sieni ha dedicato ai cenacoli fiorentini, affrescati da maestri come Andrea del Sarto o Domenico Ghirlandaio.

Per ripercorrere questi e altri progetti dell'Accademia, c'è anche la bella collana *Il gesto* (Maschietto Editore): una trentina di testi con interventi di critici e studiosi come Giorgio Agamben, Renato Palazzi e Rodolfo Sacchettini, che si alternano con i bozzetti e le foto dei lavori che hanno fatto danzare una bella fetta d'Europa. **Gherardo Vitali Rosati**



e chiamata sul palco a portare avanti le proprie istanze. La sovrapposizione tra persona e personaggio si prende ancora una volta il centro della scena. Ma non finisce qui. L'ambiguità indentitaria offerta dai Kepler si arricchisce infatti di un ulteriore livello: contando tra i suoi esponenti quel Lodo Guenzi, ormai celebre alle cronache televisive, la compagnia gioca con calcolata sfrontatezza sul suo personaggio pubblico, facendogli intonare il tormentone sanremese di *Una vita in vacanza*. Catarsi o manipolazione?

A segnare un ulteriore scarto prospettico sul tema dell'identità, torna utile infine una piccolissima, ma interessante, performance allestita nella Sala Consiliare di Santarcangelo di Romagna la scorsa estate. La già "ZimmerFrei" **Anna Rispoli** presenta, in collaborazione con la compagnia tedesca Lotte Lindner & Till Steinbrenner, *Your Word in My Mouth*. Qui, addirittura, non viene portato in scena nessun attore, ma sono gli spettatori stessi a essere chia-

mati, copione alla mano, a reinterpretare la trascrizione di una discussione-intervista sul tema dell'amore fatta a persone normalissime. Una sorta di rivendicazione di autenticità che rimette al centro del dibattito lo statuto ontologico dell'arte, contestando implicitamente la rivoluzione estetica del secolo scorso che aveva liberato l'arte dal malinteso che l'assillava da secoli con pretese di realismo, o peggio, di oggettività, avvicinando i prodotti culturali di tema reale alla *fiction*. Come a dire: ci pensi il reale a rappresentare il reale. Il teatro ha già fatto la sua parte! ★

In apertura, *L'uomo che cammina*, di Leonardo Delogu e Valerio Sirna/DOM; nel box a pagina 49, *Thinking Together-an Experiment*, di Building Conversation; nella pagina precedente, in alto, *Quasi niente*, di Deflorian/Tagliarini (foto: Claudia Pajewski); in basso, *The Walk*, di Cuocolo/Bosetti (foto: Ilaria Costanzo); in questa pagina, *Cinque nonne*, di Virgilio Sieni.

Minuscolo come una nocciola: l'universo personale di Rodrigo García

Argentino di stanza a Madrid, classe 1964, vincitore del Premio Europa Nuove Realtà Teatrali, Rodrigo García è uno degli antesignani del teatro della realtà, per lavori chiave come *La historia de Ronald el payaso de McDonalds* (2003), *Accidens (matar para comer)* (2004) e *Muerte y reencarnación en un cowboy* (2009).

di Roberto Rizzente e Rodrigo García

Considera Pina Bausch e Jan Fabre due "padri nobili" per il suo teatro?

Non ho mai sentito il bisogno di seguire la strada di nessuno, il problema è sempre stato quello di costruire un proprio percorso. Non so perché lo definisco un problema, diciamo che è un modo di vivere moderatamente divertente. Se vivere fosse eccitante per me, non scriverei drammi. Poiché la vita mi sembra un peso, mi sento in dovere di distrarmi con cose che invento, per diventare una persona cordiale e di buon umore. E generosa. Gli artisti che nomini sono fondamentali per la storia della scena contemporanea, mi sento privilegiato per aver visto *Two Cigarettes in the Dark* di Pina Bausch e *The Power of Theatrical Madness* di Jan Fabre. L'influenza che possono aver esercitato è indiretta, ma importante, e ha a che fare con la libertà. Questo tipo di creatori ci ricorda che siamo liberi e che non dovremmo avere limiti o paure, soprattutto per vivere.



Il suo teatro è stato definito scandaloso: è il linguaggio più adeguato, oggi, per veicolare un messaggio?

Ho sempre fatto ciò che sentivo di dover fare. E l'ho espresso nel modo in cui ho potuto. Limitato, magari, ma mio. Abbiate pazienza, lo sto completando. Devo concludere un lavoro, quindi iniziarne un altro che risponda al precedente. Solo così alla fine l'opera è una sola, è il lavoro di una vita. Un flusso. Se non cerco, mi annoio. Ho bisogno di sperimentare, è un desiderio naturale, non mi sforzo di farlo. Ogni immagine, ogni parola, risponde a un bisogno narrativo e ha la sua coerenza. Le etichette arrivano dopo: per alcuni è provocazione, per altri è naïf, dipende da chi interpreta. Penso al film di Lars Von Trier, *La casa di Jack*. Per me è uno spettacolo narrativo impressionante, coraggioso per il mix di stili diversi, ritmi impropri... Ma molti critici non hanno saputo apprezzarlo, rimangono nel superficiale, definendolo *gore* o pura provocazione. È un peccato che queste persone non abbiano la capacità – forse a causa di una mancanza di sensibilità, mi rifiuto di pensare che sia ignoranza – di apprezzarne la destrezza formale.

In scena ha distrutto ogni artificio: per quale motivo? Che cosa rimane?

L'obiettivo è creare una finzione. Una poesia scenica. Lavoriamo, cerchiamo. Questo è tutto. Puoi rifiutare i costumi o le scenografie, va bene, ma devi mettere qualcosa al loro posto. Questo è l'aspetto stimolante. Lavorare e scoprire e, grazie a ciò, sentirti felice, per un attimo. Quindi esci di casa e non sei più amareggiato, puoi essere cordiale e tollerante.

Con la morte del personaggio, ha ancora bisogno di un interprete? Come lavora con gli attori?

In trent'anni di lavoro, non ho mai scritto un personaggio. Né un dialogo. È per provocare? Ah, ah, no. Non so perché. Sono un autore che non sa scrivere un dialogo né sviluppare un personaggio, la sua psicologia, all'interno di un'opera. E allo stesso tempo, sono

attratto dal teatro, intendo l'evento, quello che succede in sala. Per questo ho dovuto inventarmi una forma. Un teatro senza attori? Per me non avrebbe senso. Se potessi fare un lavoro solo con animali lo farei, ma alla fine inserirei sempre almeno un attore: anche se poi, nell'opera, non sarebbe mai il capo della fattoria, ma lo sarebbero un rospo o un cigno, l'attore sarebbe un animale inferiore. Con gli artisti lavoro a partire dal mistero e dall'occultamento. Il poco che conosco del lavoro al momento delle prove, non lo rivelo mai. Ci incontriamo e iniziamo. Quando arrivo alle prove, chiedo agli attori di aiutarmi a rimuovere tavoli e sedie. Dobbiamo stare in piedi, non possiamo sederci a un tavolo. Quello avviene dopo, quando andiamo a cena. Cerco anche di fare in modo che la letteratura arrivi il più tardi possibile. Prima, creiamo situazioni, ci muoviamo, usiamo gli oggetti. Sono uno scrittore, mi piace quel lavoro, ma voglio che le parole si facciano aspettare. Cerco di circondarmi di persone più intelligenti di me, attori, tecnici, creatori di video, musicisti: come posso pensare di spiegare io qualcosa a loro? Scopriamo tutti insieme il lavoro che stiamo creando. Non sappiamo cosa sia. È un processo in cui bisogna tenere a bada l'impazienza. E per me è difficile farlo.

Se il testo scompare e la realtà va in scena, c'è ancora bisogno dell'autore? Come immagina l'autore del futuro?

Ci sono milioni di possibili teatri. Per fortuna. Ci può essere qualcuno in grado di esprimere cose belle e precise senza bisogno di parole. E chi usa la parola in modo impeccabile e suggestivo. Bisogna lasciare in pace gli artisti, lasciare che ognuno ci doni il suo universo personale, minuscolo, come una nocciola. Perché parla di "autore"? Ci sono milioni di persone che scrivono per il teatro, non esiste "l'autore". Né esiste il futuro, che sarà presto raggiunto dal presente e sarà presto passato. La storia dell'arte è un flusso. Lasciamo in pace gli artisti: che facciano quello che possono, semplicemente. ★

(traduzione dallo spagnolo di Roberto Rizzente)

Veni, vidi, vici: lo spett-attore secondo Roger Bernat

Nemico giurato dei cliché e delle idee precostituite, Roger Bernat ha sviluppato negli anni un originale modello scenico che mira alla rifondazione dello statuto dello spettatore, come presupposto per una lettura critica e partecipata della realtà.

di Carmen Pedullà

“Teatro” e “realtà” sono le cifre indispensabili alla definizione della poetica scenica di **Roger Bernat**. L’una, linguaggio e dispositivo critico; l’altra, riferimento e interrogativo costante. Il rapporto di reciprocità che unisce i due termini ha conosciuto nel tempo sviluppi differenti, fino a giungere a una complessa “smarginatura”. A “teatro” e “realtà” si è aggiunta una terza parola, quella di “spett-attore”. La partecipazione del pubblico nella dinamica scenica rappresenta il tratto costitutivo ed enigmatico dell’attuale ricerca sulla realtà praticata dal regista catalano.

Fin dall’esordio, Bernat si è reso celebre per il modo anticonvenzionale di accostarsi al fatto teatrale, divenendo ben presto l’*enfant terrible* di un teatro di “irritazione”, “indisciplinato” e “di prova”. Bernat ripensa l’arte scenica a partire da quelli che lui stesso definisce come **apriorismi teatrali** – ossia l’idea che ha ciascuna persona sul concetto di “teatro” – nel tentativo di decostruirli, per osservare e interrogare l’arte scenica da un’angolazione differente. Si tratta di un’operazione di messa a nudo del fatto teatrale, che Bernat compie nelle vesti di drammaturgo, regista e attore, alla ricerca di un proprio linguaggio scenico. Il rifiuto di un testo drammatico preesistente, il rifiuto della finzione, l’indispensabile riferimento alle istanze della realtà sociale e politica, la predilezione per l’improvvisazione e l’attenzione alla relazione con lo spettatore divengono gli elementi centrali della sua poetica d’esordio. Sono gli anni in cui Bernat fonda e dirige insieme a Tomàs Aragay la compagnia **General Elèctrica** (1997-2001) con i lavori *10.000 kg* (1997), *Confort Domèstic* (1998), *Àlbum* (1998), *Trilogia 70 – Joventut Europea* (1999), *Flors* (2000), *Que algú em tapi la boca* (2001). Sviluppa successivamente il proprio “teatro indipendente” (2002-08), proponendo alcuni spettacoli anticonvenzionali, tra cui *Bona Gent* (2002-2003), *La La La La La* (2003) e *Amnèsia de fuga* (2004).

A partire dal 2008, data spartiacque che vede la nascita di **Roger Bernat_FFF** (let-



Domini Públic (foto: Blenda)

teralmente, *The Friendly Face of Fascism*, compagnia che il regista dirige attualmente), Bernat inizia a lavorare unicamente con gli spettatori, con la progressiva scomparsa di attori professionisti. La piazza di **Domini Públic** (2008) diviene il micro-cosmo entro cui trova spazio il “gioco alla vita” del pubblico, fatto di scelte e di biforcazioni. Prima immerso nella dinamica ludica, poi intento a osservare le pedine che rappresentano il gioco appena terminato, lo spettatore ricontestualizza il proprio ruolo in qualità di osservatore e di agente di quanto lo circonda a livello scenico, con un più ampio riferimento al contesto sociale. **Pendiente de voto** (2012) riflette sulle logiche parlamentari, svelando il “teatro della politica” agli spettatori-deputati, chiamati a confrontarsi con la responsabilità del voto e con i paradossi della democrazia rappresentativa. **Numax-Fagor-plus** (2014) ridà vita alle parole dell’assemblea operaia grazie al contributo facoltativo dello spettatore, che reinterpreta i dialoghi degli operai di Numax, impegnati nell’autogestione per scongiurare la chiusura della fabbrica, e quelli di Fagor, perlopiù rassegnati alla perdita del lavoro. **No se registran conversaciones de interés** (2016-17) propone allo spettatore la possibilità di costruire un proprio *fil rouge* scegliendo quale delle

tre conversazioni seguire, tra giovani mogli abbandonate dai mariti, fuggiti per immolarsi come combattenti dello Stato Islamico. Piazza, parlamento, assemblea e platea: i luoghi della socialità diventano per Bernat gli spazi entro cui ripensare l’essere sociale e politico di ciascun individuo, chiamato a intervenire *de facto* nella situazione scenica. Il teatro rappresenta per il regista un efficace dispositivo critico, attraverso cui osservare e immortalare i micro-funzionamenti delle relazioni, dei processi di identificazione e di partecipazione del singolo alla vita sociale e politica. La poetica del regista non si limita infatti a trasformare – in termini di emancipazione – lo spettatore, ma tende a metterne in crisi il ruolo, problematizzando i meccanismi del suo stesso coinvolgimento scenico.

Nell’era post-digitale, dominata dalla diffusione sempre più capillare delle pratiche a base partecipativa, il dispositivo teatrale elaborato da Bernat propone un allontanamento da una concezione ideologica della partecipazione, per favorire un “riposizionamento” scenico, sociale e politico dell’individuo, sia in qualità di spettatore (colui che osserva) sia in qualità di attore (colui che agisce), attivando un “ri-conoscimento” critico del suo essere “spett-attore”. ★

Agrupación Señor Serrano: se la realtà è una questione di scale

Utilizzato nella museografia e introdotto a teatro dagli Hotel Modern, il modello in scala è uno strumento efficace per realizzare, nel piccolo e a costi contenuti, spettacoli di grande formato e denunciare il potere mistificatorio delle immagini. Come dimostra il lavoro del gruppo catalano.

di Francesca Serrazanetti



Il modello in scala è un dispositivo che in molte discipline, prima di tutto museografiche, è utile a riprodurre qualcosa che non può essere fisicamente presente: “simulacro” di luoghi lontani nel tempo o nello spazio, di architetture, di spazi immaginati e mondi utopici. Sembra del tutto naturale, allora, il suo uso in teatro, per rappresentare una realtà che resta fuori dalla scena. Lo hanno dimostrato, tra i primi, gli olandesi **Hotel Modern**, fondendo arte visiva, cinema, teatro di figura e performance: in *The Great War* (2001) e in *Kamp* (2005) i plastici, rispettivamente delle trincee di guerra e di Auschwitz, vengono ripresi e proiettati in diretta da una telecamera, come fosse una lente di ingrandimento, conferendo drammaticità alla scena.

Uno dei “casi” più eclatanti (e contemporanei) che fa uso di questi dispositivi è quello della compagnia **Agrupación Señor Serrano**, fondata nel 2006 da Àlex Serrano (a cui si uniscono oggi Pau Palacios e Barbara Bloin). Il motivo sembra essere politico, oltretutto estetico. La crisi economica del 2008 che ha attanagliato la Spagna sembra aver infatti indotto la compagnia a circoscrivere lo sguardo sulle problematicità del presente, senza

poter ricorrere ai grandi apparati rappresentativi. Un po’ come è accaduto al valenciano **David Espinosa** che, con *Mi gran obra (un proyecto ambicioso)* (2012), fa del teatro “in scala” uno strumento per mettere in scena quello che avrebbero fatto 300 attori, un’orchestra, animali, un elicottero: realizzando, cioè, uno spettacolo “di grande formato” ma in miniatura. O ai catalani **El Conde de Torrefiel**, i cui *tableaux vivants* (negli ultimi lavori *Guerrilla*, 2016; *La Plaza*, 2018) si prestano a uno sguardo molteplici capace di produrre, nella separazione di parole e azione, una lettura dei fatti a più livelli, come in una *matrjoska*. Le parole, proiettate sul fondo della scena – generalmente dei frammenti di stati d’animo e memorie personali raccolti tramite interviste e processi di scrittura partecipativi – fanno da contrappunto alle azioni delle persone che si muovono sul palco, senza concessioni alla recitazione.

Questa moltiplicazione dei piani, nel teatro di Señor Serrano si concretizza su tre diverse scale che, parallelamente, rappresentano la realtà: quella “micro” del modello, quella umana dei performer e quella “macro” del video in presa diretta. Unica regola, svelare ogni trucco, e mostrare al pubblico come

“accade” il teatro. La compagnia catalana parla spesso, a questo proposito, della fine della sospensione dell’incredulità. Non siamo più disposti, oggi, a “fare finta” di essere in altri tempi e in altri luoghi, né a modificare quello che vediamo: il loro teatro è piuttosto un invito a penetrare le immagini per comprendere ciò che rappresentano a un livello più profondo. La scena diventa allora un meccanismo con ingranaggi precisi, governati dalla moltiplicazione dei dispositivi e da una raffinata ricerca sull’uso del video.

Katastrophe (2011) è il primo di quattro spettacoli che sperimentano una grammatica sempre più complessa: un mondo abitato da orsetti gommosi è il contesto per indagare la minaccia delle grandi catastrofi, in un continuo rimando tra realtà e finzione: i tre performer simulano esplosioni, eruzioni vulcaniche e guerre, mentre gli zuccherosi protagonisti si sciolgono su piastre roventi o investiti da miscele chimiche. In **A House in Asia** (2014) i video in presa diretta all’interno del modellino che riproduce la casa dove è stato catturato Osama Bin Laden stimolano una ricerca che mette in discussione la caccia al terrorista per come ci è stata raccontata dai media. In **Birdie** (2016) la fotografia di due uomini che giocano a golf mentre, a ben guardare, un gruppo di persone tenta di scavalcare la recinzione che divide la città autonoma spagnola di Melilla dal Marocco, è l’occasione per affrontare il tema delle migrazioni; e infine, nell’ultimo lavoro, **Kingdom** (2018), King Kong e le banane sono l’abbrivio per parlare di capitalismo. L’invito allo spettatore, reiterato a più riprese e messo a punto attraverso tecniche e strategie di spostamento dello sguardo, è quello di mettere in discussione cosa ci sia dietro a ciò che vediamo, prendendosi del tempo per guardare. Torna così l’idea di “simulacro” per come la intendeva **Jean Baudrillard**: non come qualcosa di meno reale dell’originale ma come una ricostruzione che manifesta tutta la sua forza diventando persino più evidente del vero. Anche una micro-realtà, nella sua restituzione performativa, può assumere allora i connotati di una realtà aumentata. ★

Tiago Rodrigues: le persone, soltanto le persone

Il coinvolgimento della platea come occasione per innescare il racconto, il contributo attoriale che viene reinventato, il depotenziamento della parola e la manipolazione del linguaggio: il teatro della realtà secondo Tiago Rodrigues.

di **Graziano Graziani**

L'Europa si guarda, dal punto di vista artistico, molto più di quanto non facciano i nostri politici. L'Unione è un'utopia concreta, ma oggi la si sente scricchiolare sotto i colpi dei sovranismi locali. È un paradosso, perché culturalmente un positivo processo di contaminazione è già avvenuto da qualche decennio e ci troviamo, oggi, di fronte ad artisti il cui linguaggio può definirsi integralmente europeo, pur in presenza di una significativa radice nazionale.

È il caso di **Tiago Rodrigues**, drammaturgo e regista portoghese, classe 1977, da qualche anno alla direzione del Teatro Nacional D. Maria II di Lisbona. Rodrigues ha sviluppato un approccio alla scrittura personale ma, allo stesso tempo, in linea con la ricerca europea più avanzata, che inserisce nel congegno del testo degli elementi di partecipazione del pubblico. Un esempio è **By Heart** (2015), che in inglese significa "a memoria", e che inizia chiedendo a quattordici spettatori di mandare a memoria un verso di un sonetto di Shakespeare, fino a comporre per intero la poesia. L'idea di partecipazione di Rodrigues, tuttavia, non si limita al mero coinvolgimento della platea, che rischia di far slittare il teatro verso una forma di animazione, sia pure colta e sofisticata, ma se ne serve per innescare il racconto. Nel caso di **By Heart** le storie sono due. Una personale: la nonna che sta perdendo la vista e chiede al nipote di consigliarle qualcosa da mandare a memoria; e una storica: la disperata resistenza di Nadežda Mandel'stam, che salvò le poesie del marito dall'oblio in cui voleva gettarle il regime staliniano, mandandole a memoria e facendole memorizzare a decine di amici e sodali. La storia con la esse maiuscola e quella con la esse minuscola che si intrecciano. Ovviamente il suggerimento che Tiago diede a sua nonna fu quello di mandare a memoria i sonetti di Shakespeare – così come fanno gli spettatori durante lo spettacolo – perché se anche la cecità fosse sopraggiunta prima di ultimare il libro (come difatti fu) non avrebbe intaccato il valore delle poesie, poiché ognuna è autoconclusiva.

Nel suo lavoro più recente, **Sopro** (2017), a partecipare fin dalla progettazione è invece, nella parte di se stessa, **Cristina Vidal**, di professione suggeritrice del Teatro Nazionale di Lisbona. Una situazione ha fatto scattare in Rodrigues la molla dell'immaginazione. Di fronte al rifiuto di Vidal di recitare, non essendo lei un'attrice, Rodrigues ha pensato bene di coinvolgerla per farle compiere, esclusivamente, la propria mansione: suggerire. Ecco allora svilupparsi una drammaturgia che racconta il dietro le quinte del teatro, i vari mestieri che lo animano, con la presenza costante della suggeritrice che svela sul palco il suo mestiere in via di estinzione. In questi due lavori sembra che l'inesco della possibilità di raccontare, per Rodrigues, provenga dall'esterno della drammaturgia, e cioè dalla dimensione relazionale che il teatro è in grado di creare.

Una traccia di questa sensibilità la ritroviamo anche in spettacoli più classici, che si basano sulla semplice messa in scena di un testo. Ad esempio, in **Gioie e dolori nella vita delle giraffe** (2011) – dove Giraffa sta a indicare la protagonista di nove anni, una sorta di Zazie contemporanea più me-

tropolitana e più sola –, l'intera storia viene "estroflessa", offerta al pubblico attraverso una serie di monologhi serrati diretti a chi siede in platea: i personaggi (ovvero gli attori) parlano di se stessi quasi sempre in terza persona, rientrando solo di rado nelle forme classiche dell'interpretazione, dando così la possibilità al pubblico di esplorare il mondo interiore della protagonista. Allo stesso modo che in **Antonio e Cleopatra** (2014), reinvenzione del classico shakespeariano, dove per di più i due personaggi invertono le parti che li riguardano, creando un sofisticato gioco di specchi che racconta, assai più della parola, l'intreccio di sentimenti che lega i protagonisti del dramma. La parola diventa un elemento materico cui il teatro imprime la sua torsione, venendo distorta grazie a una ripetizione ossessiva e imperfetta che la trasforma in parole simili ma di significato diverso, in una catena di mutazione sonora e semantica. Per Tiago Rodrigues, insomma, il linguaggio è quasi uno spazio fisico dove gli attori e gli spettatori, prima ancora dei personaggi, si danno convegno per ingaggiare il proprio confronto con la realtà. ★



By Heart (foto: Farina)

Sorvegliare e resistere la rivincita dell'extra-estetico

In un presente "mediatizzato" che non distingue tra vero e falso, la performance della realtà ha valore aggiunto di resistenza, ridisegnando le coordinate spazio-temporali e riscrivendo il rapporto tra performer e spettatore. Gli esempi più eclatanti? Arrivano dall'America Latina e dall'Europa dell'Est.

di Marco Scotini

La mediatizzazione della soggettività

Definire i termini di una "performance della realtà" è tutt'altro che facile: bisognerebbe prima accordarsi su cosa si intende per "reale". E ciò non perché esista un concetto di "realismo" in senso assoluto a cui ci si dovrebbe progressivamente adeguare ma, all'opposto, perché i nostri concetti sono sempre relazionali e mutano con il mutare dei contesti in cui si enunciano. **Guy Debord** affermava: «Nel mondo "realmente rovesciato", il vero non è che un momento del falso». Nel processo di "mediatizzazione" contemporaneo è sempre più difficile distinguere il fittizio dal reale, il virtuale dall'attuale. Il primo effetto di "mediatizzazione" della soggettività capitalista (che il cinema ha inaugurato) è una stratificazione di immagini che ricopre la percezione immediata della realtà e che fa coesistere falde di presente e passato in un permanente sdoppiamento del tempo.

Risulta perciò sempre più difficile discernere il reale dall'immaginario, l'immagine dalla cosa, la copia dall'originale. D'altro canto, scavare nelle infinite proposte avanguardiste della modernità ci aiuta soltanto a non confondere il naturalismo (il grande nemico dell'arte moderna) con il realismo. Il rapporto arte-vita ha avuto tante declinazioni nel XX secolo quanti sono stati i movimenti artistici a rappresentarlo. Di fatto, nella contemporaneità, il linguaggio è diventato produzione e la fabbrica è diventata loquace.

La rivincita dell'extra-estetico

Nonostante tutto questo, scegliere il realismo dell'anti-spettacolo ha significato finora – per me –, mantenere un certo disprezzo per l'immaginazione e per la seduzione dell'effetto, in favore del carattere di prova documentale, dell'emergenza irriducibile e dell'extra-estetico. In questo senso quello che intendo (o ho

inteso) con performance della realtà ha più a che fare con l'azione che si iscrive nello spazio e nel tempo del vissuto generico (del lavoro, del politico) e meno entro i confini istituzionali (dell'arte, del teatro, ecc.). Anche se un'istituzione artistica, per sua natura, non è meno reale di una piazza, di una strada, di una fabbrica. Ma qualsiasi *happening* – per quanto improvvisato – ripropone sempre le regole del gioco del teatro, dove ciascuno conosce il suo ruolo in anticipo ed è prestabilito chi deve recitare e chi deve guardare, anche senza la quarta parete. Nessuno, in questi contesti, mette in dubbio le condizioni di esecuzione, di partecipazione, i modelli di comportamento. La stessa performance di **Marina Abramović**, *Lips of Thomas* (1975), che forzava il pubblico a intervenire, non portava nessuno ad agire per salvarla. Gli spettatori, pur trovandosi contesi tra i postulati dell'etica e quelli dell'estetica, rimangono spettatori.



Fenomenologia di un "genere"

Dunque, se dovessi rintracciare una genealogia della "performance della realtà" comincerei con **The Paterson Strike Pageant**, tenutasi nella Madison Square Garden a New York nel 1913. Fu una rappresentazione nella tradizione collettiva del *pageant*, nella quale un migliaio di lavoratori della fabbrica di seta Paterson del New Jersey interpretavano loro stessi. Di fronte a un gigantesco fondale dipinto che rappresentava una fabbrica, tra un coro della *Marsigliese* e uno dell'*Internazionale*, si mettevano in scena le dinamiche di uno sciopero che aveva coinvolto circa ventimila lavoratori. L'aspetto più interessante di *The Paterson Strike Pageant* è che non si tratta solo di una rappresentazione ma è parte di uno sciopero reale. Un po' quello che succede a **Joris Ivens** quando gira il film *Borinage* nel 1934 sullo sciopero delle miniere di carbone in Belgio.

Molta *performance art* intorno al '68 si misura con questo senso della realtà: dalla **San Francisco Mime Troupe** o dal **El Teatro Campesino** alle performance di **Oscar Massotta**, quando decide di ingaggiare mendicanti, psicotici dell'ospedale psichiatrico e lustrascarpe per l'azione *Para inducir al espíritu de la imagen* del '66. O anche la performance di **Oscar Bony**, quando, nel '68, mette una famiglia operaia seduta sopra una pedana per otto ore al giorno e per tutta la durata della mostra all'Istituto Di Tella di Buenos Aires. Non solo in Argentina (con **Graciela Carnevale**, **Tucumán Arde** e **Marta Minujín**) ma in tutta l'America Latina questo tipo di approccio vede molti protagonisti.

Un riferimento importante nel contesto è anche il Teatro dell'Oppresso di **Augusto Boal**, soprattutto quella parte dove si definisce l'idea di un "Teatro Invisibile". Per Boal questa è la condizione di una performance libera dalle convenzioni teatrali e non-istituzionalizzata. Il teatro è invisibile perché gli spettatori ignorano di essere tali e agiscono da attori nella situazione che li vede coinvolti. Questo tipo di performance (pur nelle varianti) è stata molto importante anche al di là della Cortina di Ferro, nel momento in cui tutto doveva essere programmato, teatralizzato e re-

so artificiale. La scena artistica cecoslovacca dopo la Primavera di Praga non fa altro che richiamare a una partecipazione invisibile, involontaria, e ad azioni impercettibili. Oltre alle performance minimali di **Jiri Kovanda** in piazza San Venceslao, anche quelle di **Jan Mlčoch** e le azioni di **Ján Budaj** a Bratislava, quando trasferisce il suo tavolo da cucina, le sedie e il pasto nell'area del parcheggio di un complesso abitativo, invitando la gente a partecipare. Non dimenticherei neppure le azioni effimere e post-dadaiste del **Gruppo Gorgona** di Zagabria, che anticipano molta arte concettuale e irridono le ritualità dei *vernissage* delle esposizioni.

Il situazionismo di ritorno

Molta parte della performance contemporanea si rifà a queste tendenze del passato, con il recupero anche del situazionismo, nel suo intento di costruzione sperimentale della vita. Anche in questo caso, è noto il concetto di "spettatore" in Debord.

La scena latinoamericana e quella dell'ex Est-Europa sono, ancora una volta, i centri propulsivi. Mi viene in mente l'azione *30 de Junio* del 2000 dell'artista guatemalteco **Anibal Lopez**, scomparso recentemente, e che usava come *nickname* A-1 53167. Durante la notte l'artista getta dieci sacchi di carbone sul corso principale di Città del Guatemala, dove l'indomani si sarebbe celebrata la festa dell'esercito. L'artista sapeva che avrebbero cercato di raccogliere il carbone prima della parata e che avrebbero cercato anche di cancellare ogni traccia. Il carbone gettato sulla strada ha un valore simbolico: con le sue tracce nere ricorda all'esercito i crimini commessi, le vittime occultate. Ancora le tracce rimosse (identità e memoria) sono al centro dell'azione di **Regina José Galindo** *¿Quién puede borrar las huellas?* del 2003, quando la giovane artista attraversa il centro di Città del Guatemala con i piedi nudi macchiati di sangue. Ma, ancora, ne sono un esempio le prime azioni performative per delega di **Santiago Sierra**. In queste l'artista spagnolo (ma allora in Messico) replica le ingiustizie del capitalismo sul corpo di lavoratori occasionali disposti ad assumere incarichi umilianti in

cambio di un salario minimo. Ho lavorato con lui a Santiago del Cile nel 2008. Titolo dell'azione era *La Trampa* e il luogo era il Teatro Matucana. Qui Sierra cerca di capovolgere il rapporto tra attori e spettatori, riempiendo la platea di trecento emigrati peruviani, pagati per l'occasione. Ad affacciarsi sul palco, uno alla volta, sono tredici ministri del governo, ignari di ciò che stava loro accadendo, in quanto esclusivamente invitati a vedere la mostra.

Dalla Repubblica Slovacca alla Polonia: è ancora una riedizione di teatro invisibile a presentarsi. Se **Roman Ondák** nel 2001 parcheggia per due mesi dieci vecchie Skoda socialiste nel retro del Palazzo della Secessione a Vienna o fa indossare uniformi sovietiche ai guardia-sala dello Stedelijk Museum di Amsterdam, **Pawel Althamer** allestisce nel 2000 un teatro del tutto ordinario in una piazza di Lubiana, senza che nessuno ci faccia caso: quest'azione la chiama *Film*. Molti altri sono i casi esemplari, ma quello che mi interessa sottolineare è come un certo tipo di teatro della realtà abbia costituito la matrice di molta *community-based art* degli ultimi vent'anni, come ha sottolineato **Claire Bishop** in *Inferni artificiali*, anche se in un'accezione negativa che non condivido. D'altra parte il mio progetto più importate di questo recente passato è stato **Disobedience Archive** in cui gli *urban performer* erano gli artisti e attivisti nati sull'onda lunga del movimento di Seattle, che manifestavano realmente. Non è forse questa creatività ridistribuita a livello sociale?

Lo straniamento

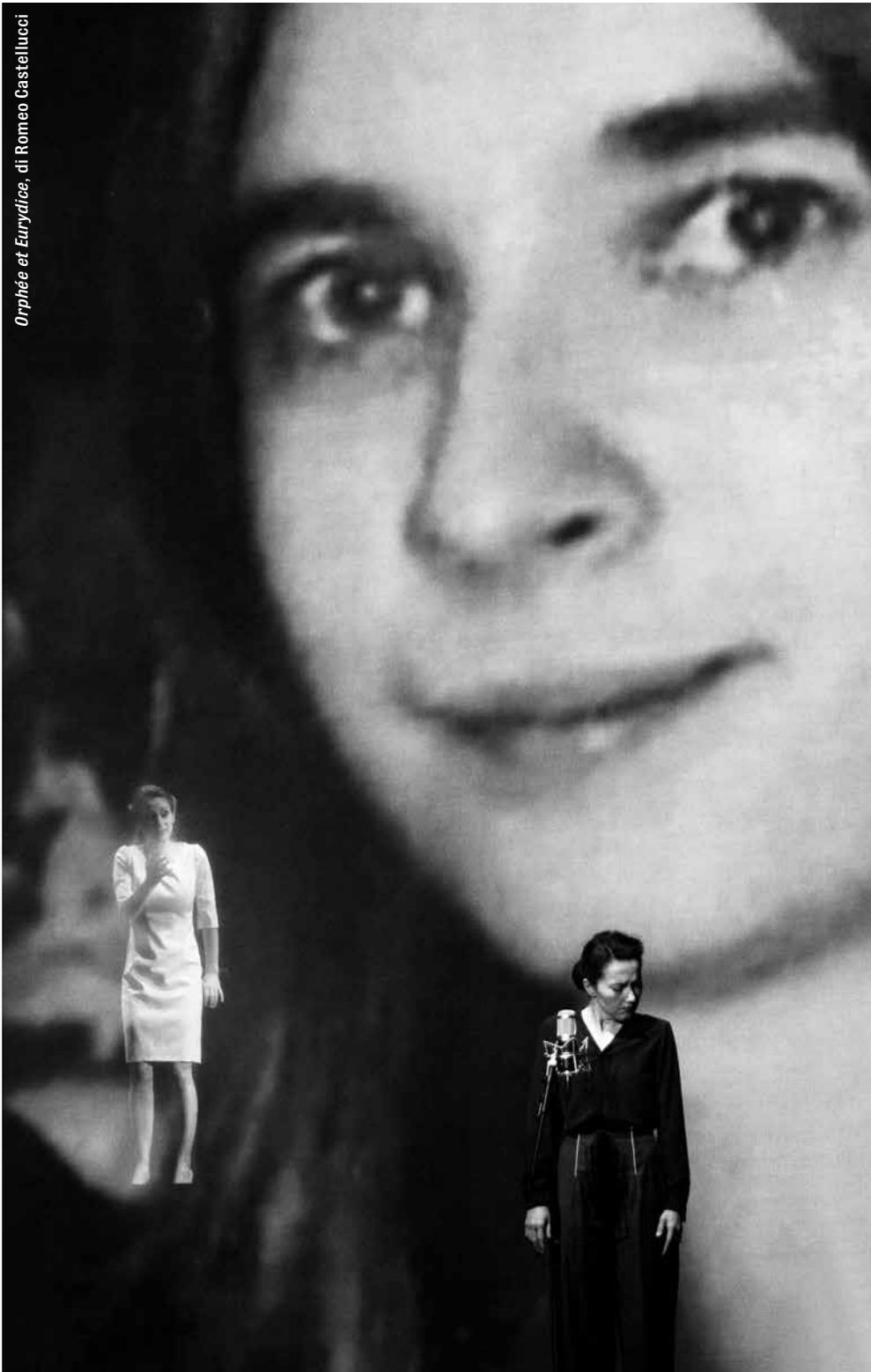
Oggi viviamo in un momento dove il controllo non permette più di trovare spazi temporanei di libertà e la vita è stata integralmente (bio-politicamente?) teatralizzata. Penso adesso che **Brecht** e lo straniamento potrebbero tornarci nuovamente di aiuto. È necessario continuare a smascherare la realtà ma ora, attraverso la maschera. ★
(testo raccolto da Roberto Rizzente)

In apertura, *Kissing Through Glass*, di Jiri Kovanda (foto: Sheila Burnett).

Presenzio dunque sono: l'esserci oggi, tra simulacro e realtà aumentata

Aumentate esponenzialmente, grazie alla Rete e all'intelligenza artificiale, tanto le occasioni di aggregazione quanto le potenzialità dell'individuo, emergono nuove e più preoccupanti problematiche legate al controllo, alla categorizzazione del reale e all'autenticità dell'essere. Come dimostrano Hito Steyerl e Trevor Paglen.

di Anna Maria Monteverdi



Orphée et Eurydice, di Romeo Castellucci

«L'artista deve essere presente, come suggerisce il titolo della performance di Marina Abramović (*The artist is present*, 2012). E non solo presente, ma presente in via esclusiva, presente per la prima volta, o in qualche altra concitata declinazione del nuovo. L'economia dell'arte è oggi profondamente immersa in questa economia della presenza fisica».

Così parla l'artista tedesca di origini giapponesi **Hito Steyerl**, tra le più influenti voci dell'arte contemporanea, la quale ha dedicato un libro (*Duty Free Art*, Johan&Levi, 2018) allo smascheramento della "realtà proxy", della realtà contraffatta o per procura, dell'arte che tenta di sfuggire al "panico del *Dasein* totale". L'importante è, dunque, esserci, presenziare a tutte le ossessive occasioni di aggregazione che internet e l'iperconnessione digitale ci propongono, gestendo acrobaticamente il nostro corpo contemporaneamente in più luoghi tramite proxy, tra avatar digitali e chatbot in una "sovraesposizione dei vissuti" che ci impone la Rete. Non è solo il settore del gaming o dell'automazione industriale a trasformarsi: la Rete e le nuove tecnologie producono, come sappiamo, nuove forme di relazione sociale, nuove identità, nuovi intrecci tra realtà "reale" e digitale, dove «gli individui sembrano rivisitare le strategie di produzione di senso imparando a vivere con/nei media, forgiando i territori reali/mediali a partire da linguaggi dell'essere-nel-mondo» (G. Boccia Artieri, *Stati di connessione*, Franco Angeli, 2012).

Lo spazio eccezionale, connesso e condiviso

La compagnia di teatro-danza catalana **Kònic Thtr** (Rosa Sánchez e Alain Baumann) specializzata in *telematic performance*, con #14 Skyline ha proposto a Belgrado (International Federation of Theatre Research), uno spazio di connessione condivisa, uno skyline digitale fatto solo d'immagini, risultato dell'interazione con reti informatiche e connessioni. La nuova realtà urbana video-mappata è riscritta nell'*instagrammismo* dei

nostri tempi; come dice la Steyerl, affoghiamo nel *junktime* (il tempo frammentato e distratto) e nel *junkspace* fatto di “immagini adulterate” dove ci geolocalizziamo per non perderci, nell’ancestrale istinto di sfuggire alla “crisi dell’esistenza” di demartiniana memoria (E. de Martino, *Il mondo magico*, Einaudi, 1948), e ottenere così il necessario “riscatto culturale”.

Nel rito teatrale che trasforma lo spazio profano non in una piattaforma *social*, ma in uno spazio eccezionale, sono possibili le versioni tecnologiche di **Romeo Castellucci** e quelle dei **Rimini Protokoll**: il primo nel suo stupefacente *Orphée et Eurydice* (2014), privilegiando una partecipazione emotiva e sensoriale, aveva scelto una videoproiezione con immagini *live* dall’ospedale di una donna privata dei movimenti del corpo ma senziente, in stato di *locked-in* o coma vigile, portando la tecnologia ad agire come un rituale sciamanico collettivo. I secondi hanno usato l’immediatezza della realtà aumentata, dei *videogame* o dei collegamenti radio in cuffia (*Remote Milano*, 2014; *Best Before*, 2010) per offrire allo spettatore un doppio digitale con cui confrontarsi e relazionarsi, una voce (tecnologica) interiore come maschera che, accompagnandoci a vedere con occhi diversi gli spazi della quotidianità, ci proietta in una realtà “altra”, rinnovata, fuori dal tempo. Entrambi, in modalità differenti, tornano a cementare la comunità grazie alla tecnologia, riaffermando la piena attuazione dell’umana realizzazione, ovvero la “presenza”.

La realtà perturbante: la robotica

I *cobots*, o *collaborative robot*, avranno un’intelligenza artificiale sempre più evoluta e lavoreranno fianco a fianco con noi, imparando dall’esperienza (tramite il *machine-learning* o auto-apprendimento), saranno anche “potenziatori” delle nostre funzioni. Alter è il nome di un robot di ultima generazione “quasi vivo” grazie al tipo di movimento sciolto e flessibile dovuto alla complessa configurazione di reti neurali e la dotazione di sensori; insieme all’altro più famoso *social android* – ormai divo tv – Sophia, sono il frutto delle più sofisticate ricerche sull’intelligenza artificiale. Ma, dalla somiglianza all’essere umano alla replica, ci si ferma un attimo prima, seguendo la teoria dell’*uncanny valley* sviluppata negli anni Settanta da **Masahiro Mori**. Questa si riassume così: quando i robot sembrano umani e come tali si compor-

tano, l’uomo sviluppa empatia per loro, ma superata la soglia della somiglianza, si genera un senso d’inquietudine. È la proprietà antropomorfa biomimetica del robot a renderli oggetti “perturbanti”.

Rimini Protokoll dedica al tema dell’unicità umana e di cosa possa accadere alla società quando la copia prende il sopravvento sull’originale, lo spettacolo *Uncanny Valley* (Milano, 2019) con una replica in scena – in forma di robot umanoide – dell’autore Thomas Melle. **Marco Donnarumma** e **Margherita Pevere**, interessati al tema dell’*embodiment*, nella performance “tecnoribale” *Eingeweide* (RomaEuropa e Ars Electronica, 2018), generata dal precedente lavoro con l’installazione robotica *Amygdala* (2017), indossano una protesi artificiale che li porta ad assumere una forma ibrida uomo-macchina, confrontandosi con una tipologia di macchina completamente autonoma, indipendente dal controllo umano grazie alle tecnologie di A.I. e con un apparato sensomotorio non predeterminato, in grado di “improvvisare” con i corpi dei performer.

Vedere (a teatro) come una macchina

Al Festival Internazionale della Robotica di Pisa 2018 l’ingegner Massimo Bergamasco della Scuola Superiore Sant’Anna ha presentato un’opera installativa significativa, *A View from Within (Endophysical Robotic Perception)*, in cui si visualizzava il flusso continuo di dati sensoriali relativi al mondo esterno acquisiti dal robot tramite la visione artificiale. Lo sguardo della “macchina”, le fasi del riconoscimento del volto umano attraverso l’intelligenza artificiale (la *computer vision*) è stato proposto a teatro, in un concerto dal vivo dei Kronos Quartet, dall’artista **Trevor Paglen**, chiamato anche lo “Snowden dell’arte” per il suo atteggiamento critico nei confronti delle tecnologie di sorveglianza. Nel concerto, dal titolo *Slight Machine*, l’artista-attivista americano ha aggiunto proiezioni che mostrano le interpretazioni dei dati biometrici degli esecutori (con una predizione sui loro stati d’animo, condizione sociale e sessuale) da parte dell’algoritmo. Dati soggettivi non misurabili e ambigui, ma che mostrano il funzionamento di un sistema di computazione cui abbiamo delegato funzioni vitali quali elaborare la realtà, categorizzare le persone e guidare il nostro comportamento.

A teatro prendiamo, così, consapevolezza del pericolo insito in quelle che Paglen de-

finisce le «immagini invisibili», cioè immagini generate dalle macchine a uso delle macchine: «Le persone continueranno a scattare fotografie in numero sempre crescente; parallelamente, le macchine produrranno sempre più immagini che insegneranno a loro stesse a vedere il mondo. È improbabile che entrambi cambino. Ma ciò che possiamo fare è riaffermare la centralità dell’interpretazione individuale, umana di queste immagini». È ancora **Hito Steyerl** ad avvisarci del pericolo, potenzialmente connesso con l’abuso dell’intelligenza artificiale, dei processi di apprendimento automatico: al di là e oltre l’entusiasmo acritico per la tecnologia dei transumanisti e futurologi, al di là e oltre il catastrofismo delle teorie del “rischio esistenziale”, la nuova arte svela il pericolo che le tecnologie della sicurezza possano portare a una sorveglianza capillare, come accade in Cina con il sistema dei Social Credits.

Nel simposio sull’intelligenza artificiale tenutosi al Castello di Rivoli nel dicembre 2018, dove è esposta anche una sua installazione con uso di A.I. (*The City of Broken Windows*), la Steyerl ha terminato il suo intervento affermando: «Chiunque stia progettando una forma sofisticata di intelligenza artificiale è pregato di tenerla per sé per i prossimi cinquecento anni, proprio come Leonardo con i suoi modelli di sottomarino, avendone intuito i pericoli per l’umanità».

La realtà replicante: Giacomo Verde

L’albero della felicità (2016) è uno spettacolo di narrazione con l’utilizzo di video-ologrammi e grafica 3D tratto dalla fiaba di tradizione polacca *Il melo incantato*, ideato e interpretato da **Giacomo Verde**. Verde è in scena come il raccontastorie della tradizione, e personaggi creati in *computer graphics* sembrano prelevati dalle illustrazioni delle fiabe antiche, mescolate ai personaggi dei *videogame*. Sempre fedele all’artigianalità del manufatto tecnologico, Verde studia la possibilità di far apparire i personaggi dal nulla, “magicamente”, senza supporto di proiezione, tramite l’invenzione di un teatrino olografico. Sul piano tecnico ha utilizzato una pellicola trasparente che evita lo sdoppiamento delle immagini riflesse e uno specchio trasparente per la riflessione olografica di video. Così si rinnova la tradizione del “teatro di figura”, grazie anche all’esperienza ormai trentennale di Verde come affabulatore. ★

Da Trento a Catania, la danza e il suo respiro internazionale



WINTERREISE, coreografia e costumi di Angelin Preljocaj. Scene di Constance Guisset. Luci di Eric Soyer. Musiche di Franz Schubert. Con il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, James Vaughan (pianoforte) e Thomas Tatzl (voce). Prod. Teatro alla Scala, MILANO - Ballet Preljocaj, AIX-EN-PROVENCE (Fr).

Winterreise di Angelin Preljocaj vede per la prima volta il coreografo francese all'opera in una nuova creazione commissionata dalla compagnia scaligera. Restio a sviluppare nuovi spettacoli con *ensemble* diversi dal suo, Preljocaj intrattiene con la Scala un rapporto già avviato agli inizi degli anni Duemila che ha portato all'ingresso in repertorio di tre dei suoi titoli (*Annonciation*, *Le Parc* e *La Stravaganza*). Partendo dai ventiquattro *Lieder* che Franz Schubert compose sui testi di Wilhelm Müller nel 1828, poco prima di morire, questo *Viaggio d'inverno*, nella visione di Preljocaj, si incarna nei corpi di tredici ballerini, sette donne e sei uomini di alto livello tecnico, accompagnati dalla voce del basso-baritono Thomas Tatzl e dal pianoforte di James Vaughan. Atmosfere intime, dunque, che vedono nella parte sonora posizionata in proscenio l'elemento di raccordo tra spettatori e interpreti, questi ultimi alle prese con un linguaggio

coreografico da loro molto ben assimilato. La tornitura dei corpi e il lavoro di cesello dei movimenti paiono espandersi secondo differenti rivoli, offrendo allo sguardo diverse possibilità per agganciare quel lirico struggimento che porta alla morte. Da andamenti astratti in cui il movimento, con la propria energia modulata, staglia in scena forme edonistiche a sequenze dal taglio prettamente descrittivo, dove è il gesto in specifiche azioni a seguire una testualità, Preljocaj pare non voler aderire in questo caso a una rigorosa prassi compositiva ma perlopiù lasciarsi suggerire da ciò che la partitura musicale gli suggerisce al momento. Così a volte segue il cantato, dotando gli interpreti di diversi oggetti scenici, e a volte stempera il tutto in un susseguirsi di linee rette e curve che stuzzicano lo sguardo, grazie anche alle belle scene di Constance Guisset e alle argute luci di Eric Soyer. L'intimità di cui l'opera *Winterreise* necessita per essere apprezzata appieno risulta, però, qui elusa da un andamento coreografico altalenante e poco incline a restituire visivamente le sensazioni immaginate da Schubert. Carmelo A. Zapparrata

EXCERPT FROM GOLDBERG VARIATIONS, coreografia di Steve Paxton. Musiche di J. S. Bach. Con Nicholas Sciscione. **UNTITLED**

TOUCH, coreografia di Stephen Petronio. Costumi di H. Petal e Naomi Lupescu. Musiche di Son Lux. **BUD SUITE**, coreografia di Stephen Petronio. Costumi di H. Petal e Tara Subkoff. Musiche di Rufus Wainwright. **HARDNESS 10**, coreografia di Stephen Petronio. Costumi di Patricia Field ArtFashion. Musiche di Nico Muhly. Luci di Ken Tabachnick. Con la Stephen Petronio Company. Prod. Stephen Petronio Company, NEW YORK.

Un rigore compositivo dalle sfumature cangianti, in cui non si negano le possibilità del sentire umano e si accoglie il pop con passione. È questo che la Stephen Petronio Company ha presentato al Teatro Sociale di Trento. Legato a figure di spicco della *postmodern dance*, il coreografo Stephen Petronio ha fatto tesoro del proprio passato ampliandone gli orizzonti verso scenari attuali. Durante gli anni del *college* l'incontro con Steve Paxton porta infatti il giovane Petronio ad approfondire la pratica della danza sino a diventare il primo danzatore uomo della Trisha Brown Dance Company (dal 1979 al 1986). Ammirato in apertura *Excerpt from Goldberg Variations* di Paxton con l'eccellente Nicholas Sciscione, poi diversi lavori di Petronio, quali *Untitled Touch* e *Bud Suite*, l'asso della serata

trentina è stato *Hardness 10*. Si tratta dell'ultima fatica coreografica di Petronio, presentata a marzo 2018 al The Joyce Theater di New York. Come una seconda pelle, aderenti *maillot* su cui campeggiano diversi graffi femministi («She is the Boss» e «Read my hips») vestono i corpi di sette danzatori intenti a sviluppare mirabili giochi di incastro accompagnati dalle musiche di Nico Muhly. Movimenti morbidi e fluidi cedono il posto a costruzioni plastiche in cui si nota un raffinato passaggio da piani orizzontali a piani verticali e viceversa. Lucidissimo, l'andamento coreografico procede rivelando strutture ed equilibri nel rapporto tra diversi interpreti per sottolinearne le dinamiche di gruppo oppure la posizione del singolo. Con un titolo che richiama la classificazione della pietra più preziosa, *Hardness 10*, splende come un diamante rivelandone nel proprio ordito la struttura al taglio. Carmelo A. Zapparrata

THE THREAD, regia e coreografia di Russell Maliphant. Concept di Georgia Iliopoulou. Costumi di Mary Katrantzou. Luci di Michael Hulls. Musiche di Vangelis. Con 18 interpreti danzatori. Prod. Lavris Productions, ATENE - Megaron ATENE - Sadlers Wells, LONDRA - Marche Teatro, ANCONA.

Il "filo" cui fa riferimento il titolo del nuovo spettacolo del coreografo britannico Russell Maliphant è, ovviamente, quello che consente a Teseo di uscire dal labirinto, ma non solo. Si tratta di un filo ben più resistente e di lunghezza quasi infinita, la cui origine è nell'antichità leggendaria e che si dipana fino all'epoca attuale. Una linea, magari non perfettamente dritta, che unisce tradizione e contemporaneità, senza una consistente soluzione di continuità. Ecco, dunque, che la coreografia costruita da Maliphant, a capo di una compagnia formata in parte da ballerini di danze tradizionali greche quali il *sirtaki*, sviluppa un racconto gestuale assolutamente coeso, in cui il movimento strettamente codificato scivola nella sinuosa azione contempo-

ranea, senza stridii né incoerenze. La scena spoglia, illuminata da luci suggestive che, nella parte finale, disegnano sul palcoscenico strisce parallele variamente attraversate dai danzatori, apparentemente intenti a spezzare un'invisibile, rigida, geometricità. Quella della fila di ballerini impegnati in una rivisitazione del *sirtaki* ovvero quella, sinuosa in verità, che traccia una sorta di spirale umana che, con ieratica precisione, si scioglie in linee rette. È la geometria dei dipinti che ornavano i vasi greci e che ritornano sui colorati e immaginosi costumi, che mescolano fogge e arti antiche con il gusto contemporaneo. E passato e presente convivono pure nell'ipnotica partitura composta *ad hoc* da Vangelis, che campiona motivi tradizionali ottenendo un'atmosfera che è perfetto correlativo sonoro di quella geometricità ignora alla ricerca di strade alternative che contraddistingue la coreografia. Uno spettacolo concentrato e ammaliante, che mostra come la fedeltà alla tradizione si possa esprimere al meglio nella contaminazione e nel tradimento, quest'ultimo accuratamente pianificato e messo in atto, come testimoniano i danzatori, fra i quali è impossibile distinguere quelli di balli tradizionali dai professionisti di classica e contemporanea. *Laura Bevione*

BAUHAUS/BOLERO (Die Feier/ Handman/Bolero), coreografie di **Mary Wigman/Edward Clug/Mauro De Candia**. Costumi di **Elis Griebel/Edward Clug/Mauro De Candia e Margrit Flagner**. Luci di **Henrietta Horn e Julian Rickert/Tom Visser e Loes Schakenbos/Mauro De Candia**. Musiche di **Martin Rapple/Milko Lazar, Justin Hurwitz e Tim Simone/Maurice Ravel**. Con la **Dance Company Theater Osnabrück**. Prod. **Dance Company Theater OSNABRÜCK (De)**.

A celebrare il centenario di una delle più importanti e influenti avanguardie del Novecento - che sovvertì, tra l'altro, i concetti di linea, ritmo e forma - l'*ensemble* di danza del Teatro di Osnabrück ha messo in scena un tritico di indubitabile fascino e interesse, presentato per Danza a Bari. La giovanissima e assai valente compagnia (dodici ballerini che non superano i venticinque anni di età) è diretta dall'italiano Mauro De Candia. La serata si apre con una coreografia del 1928, *Die Feier* di Mary Wigman, di cui

sono presentate le prime due parti, faticosamente ricostruite in anni di ricerche da Henrietta Horn e Susan Barnett. I canoni del Bauhaus trovano modo di esplicitarsi con la danza, rivelando straordinaria ricchezza di possibilità. La Wigman allarga lo spettro di ricerca con lo studio dei colori e contaminando la modernità con espliciti riferimenti a suggestioni antiche, come le gestualità rituali balinesi o le vertiginose danze dei dervisci. **Handman** è un pezzo di gran successo creato due anni fa da Edward Clug. Un virtuosismo di composizioni coreografiche che è anche un bel banco di prova per gli interpreti, impegnati a dimostrare come ancor oggi una concettualità espressa ben cento anni fa riesca a fornire un'inesauribile fonte di ispirazione. Inoltre Clug non rinuncia a un lieve tocco di ironia in un lavoro ammirevole per complessità e leggerezza. Non era facile essere all'altezza di due momenti di così alto livello ma De Candia riesce a fare del suo **Bolero** un'avvincente conclusione di serata. Imprigionati in un tronco di piramide di fredda luce, i bravissimi danzatori, inguainati in luccicante argento, procedono all'unisono in formazione compatta secondo scansioni precise di ritmo spesso dissonante rispetto all'andamento musicale. Si crea così un flusso incessante e quasi ipnotico tra scena e platea, un'emozione che cattura inesorabilmente lo spettatore. *Nicola Viesti*

HUMANA VERGOGNA, ideazione, drammaturgia e costumi di **Silvia Gribaudo e Matteo Maffesanti**. Costumi di **Lia Zanda**. Luci di **Angelo Piccinni**. Con **Antonella Iallorenzi, Ema Tashiro, Mariagrazia Nacci, Mattia Giordano, Simona Spirovska**. Prod. **#reteteatro41/Fondazione Matera Basilicata 2019 per Matera Capitale Europea della Cultura 2019, MATERA**.

Il progetto *La poetica della vergogna* è uno dei primi ad andare in porto del nutrito programma di Matera Capitale della Cultura 2019. Un progetto complesso che ha visto dallo scorso anno susseguirsi molteplici contributi e partner anche internazionali intorno al tema della vergogna, filo conduttore dell'intera manifestazione in una città indicata, sino a cinquant'anni fa, per lo stato dei suoi Sassi, una «vergogna nazionale» e che caparbiamente in questo lasso di tempo è riuscita a trasfor-

mare il suo paesaggio degradato nel trionfo della bellezza. Atto conclusivo una performance, *Humana vergogna*, che ha lo spessore di uno spettacolo compiuto e che è stato presentato, non a caso, nella Casa Circondariale della città lucana. Silvia Gribaudo e Matteo Maffesanti fanno ricorso a una grande semplicità di allestimento, che facilita l'empatia con il pubblico, fondamentale per il necessario coinvolgimento, e a una buona dose di leggerezza e d'ironia, tipiche dello stile della Gribaudo, anche nell'affrontare temi assai profondi. Suddivisa in vari capitoli, quasi fulminei *sketch*, la performance si affida alla presenza di cinque giovani e infaticabili protagonisti impegnati, con ritmo incessante, ora in coinvolgenti dialoghi o assoli, senza dimenticare di chiamare in causa anche gli spettatori, ora in coreografie che trasmettono vitalità ed energia. Cinque corpi, soprattutto, assai diversi l'uno dall'altro, accomunati tutti dalla capacità di incontrarsi, di stabilire relazioni reciproche nel segno della cooperazione e della solidarietà. Cinque presenze dalla comunicativa contagiosa che va ben oltre il limite del palcoscenico e che rendono *Humana vergogna* un'esperienza da vivere. E per l'autrice di *Rosa*, che tanto successo ha riscosso negli scorsi anni, un ulteriore, forse più completo, passo in avanti della sua particolare poetica. *Nicola Viesti*

LIEDERDUETT (DUE EPISODI SU CAINO E ABELE), da un'idea di **Nello Calabro e Roberto Zappalà**. Coreografia, regia, luci e scene di **Roberto Zappalà**. Musiche di **Pierpaolo Cimino e Franz Schubert**. Costumi di **Veronica Cornacchini e Roberto Zappalà**. Con la **Compagnia Zappalà Danza**. Prod. **Scenario Pubblico- Czd-Centro di Produzione della Danza, CATANIA - Bolzano Danza/Tanz Bozen, BOLZANO**.

IN TOURNÉE

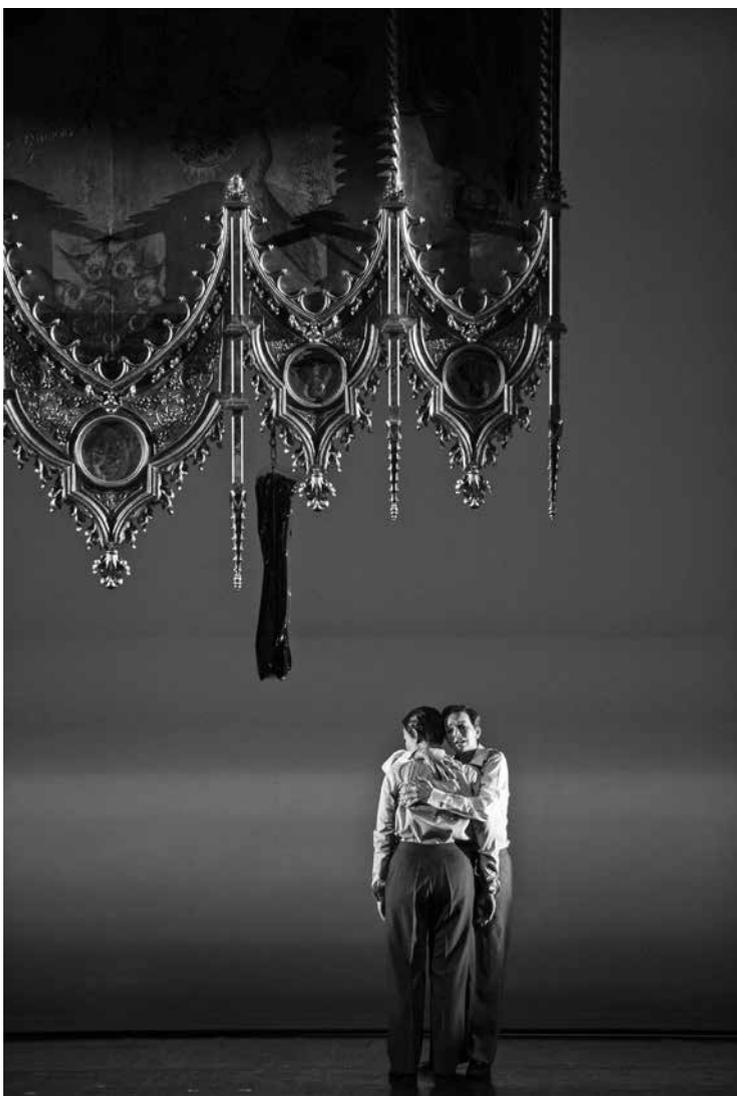
Le opposizioni binarie nascondono sempre dei rapporti simbiotici attraverso i quali si è costruita la storia dell'umanità. Pare essere proprio questo il fulcro dell'ultima creazione di Roberto Zappalà *Liederduett (due episodi su Caino e Abele)*. Il lavoro dall'ampio respiro, frutto del lungo processo creativo tipico del coreografo siciliano, ha visto gemmare prima del debutto due "meditazioni" sulla tematica dei due fratelli biblici

(*Corpo a corpo e Come le ali*) che hanno trovato una propria dimensione spettacolare in questo allestimento. Tutto al maschile, *Liederduett* si sviluppa nella forma della doppia coppia, impegnando quattro danzatori a sottolineare sia l'incontro dell'individuo con l'altro da sé, sia le differenti dinamiche che si instaurano nel dialogo tra i corpi. Più che un incontro è uno scontro quello che caratterizza la prima coppia, intenta a prendersi a pugni come in un *match* di boxe. Sulle sonorità elettroniche composte per l'occasione da Pierpaolo Cimino, i due stemperano l'aggressività in un contatto pieno tra i loro corpi in elaborati *groundworks*. Chi è il Bene e chi il Male? Chi è la vittima è chi il carnefice? Sono i quesiti mossi dai due interpreti, vestiti simbolicamente con magliette di colore rosso e blu. Ceduto il campo d'azione all'altra coppia, vestita con tute mimetiche dai colori variopinti, l'asse drammatico si sposta dallo scontro alla comunione, regalando delicati movimenti all'unisono da cui si stagliano dolci gesti delle mani. A questa nuova dimensione, impreziosita dalle poderose luci ideate dallo stesso autore, fanno da eco diversi *Lieder* di Schubert eseguiti dal vivo dal controttenore Riccardo Angelo Strano e dal pianista Luca Ballerini. Così, nelle raffinate melodie del compositore austriaco, si conclude questa creazione a due facce che ricalca la forma di una medaglia antica. *Carmelo A. Zapparrata*

In apertura, *The Thread*; in questa pagina, *Hardness 10* (foto: MoniQue).



Quando le opere liriche rileggono il presente



ATTILA, di Giuseppe Verdi. Regia di Davide Livermore. Scene di Giò Forma. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Antonio Castro. Video di D-Wok. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, direttore musicale Riccardo Chailly, maestro del coro Bruno Casoni. Con Ildar Abdrazakov, Saïoa Hernández, George Petean, Fabio Sartori, Francesco Pittari, Gianluca Buratto. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

Impossibile non riconoscerlo, impossibile non avvertire un primo, devastante pugno allo stomaco. Il libretto prescrive «una piazza di Aquileja» messa a ferro e fuoco dagli Unni; ma Davide Livermore apre il sipario di *Attila* su una citazione d'autore: una donna viene fucilata, inutilmente soccorsa dalle grida del figlio, sotto lo sguardo impietrito di un sacerdote. Pina, don Pietro e il piccolo Marcello di *Roma città aperta* sono solo il primo riferimento di uno spettacolo prezioso per più di una ragione. C'è infatti

un uso dei video che non è mai pleonastico, ridondante, ma sempre perfettamente calato nell'azione: anche solo quando sull'imponente *ledwall* si addensa una spessa coltre di nubi, foriera di tempeste. C'è la scelta di un'attemporalità distopica, genericamente ascrivibile al secondo dopoguerra, che fa cogliere l'universalità delle persecuzioni, ripetutesi nei secoli fino a un tempo non poi così distante da noi. E per questa via ritorna alla ribalta uno dei caratteri fondamentali delle opere giovanili verdiane, che oggi si ama definire *kolossal*, ma che durante il Risorgimento era semplicemente corale: a indicare una partecipazione collettiva alla fondazione della nazione, così difficile da cogliere, ancor più difficile da rappresentare. Sotto ponti e arcate diroccate, cumuli di macerie e orge di straziante, lirica bellezza, *Attila* diventa serbatoio pressoché inesauribile di rimandi, echi, rifrazioni: i ripensamenti d'autore come quelli di Rossini, sapientemente restituiti dalla bacchetta analitica di Chailly; ma soprattutto un vasto repertorio cinematografico (dal Rossellini prima citato a quello di *Germania anno zero*, fino al Visconti della *Caduta degli dei*, alla Cavani del *Portiere di notte* e perfino al *Blade Runner* di Ridley Scott) che denuncia un'arte della citazione coltissima, raffinata, eloquente. Ma soprattutto di sconvolgente teatralità, nel Finale I, con la virtuosistica ricostruzione dell'*Incontro di Leone Magno con Attila* dipinto da Raffaello nelle Stanze vaticane: studiato da Verdi, mentre attendeva alla composizione dell'opera e ora rievocato sulla scena, per coniugare il soffio della Storia allo stupore magniloquente del melodramma. *Giuseppe Montemagno*

CHOVANŠČINA, di Modest Petrovic Musorgskij. Regia di Mario Martone. Scene di Margherita Palli. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Pasquale Mari. Orchestra e coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Valery Gergiev, maestro del coro Bruno Casoni. Con Mikhail Petrenko, Sergey

Skorokhodov, Evgeny Akimov, Alexey Markov, Stanislav Trofimov, Irina Vashchenko, Ekaterina Semenchuk, Maxim Paster, Evgenia Muraveva, Sergej Ababkin. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

Spettacolo magistrale. Valery Gergiev dirige l'orchestra con intensità, una profondità, un'intelligenza di lettura mai raggiunte. Bruno Casoni ottiene dal coro risultati insuperabili, a tratti così toccanti da domandarsi come mai si esegua così poco quest'opera. Margherita Palli, scenografa audace, straordinaria, piena di talento, capace di dare all'opera una dimensione visuale fortissima per novità ed energia. L'idea di trasportare l'azione in un imprecisato XXI secolo dà forza alla vicenda, ce la rende comprensibile, richiama conflitti a noi molto vicini. La regia di Mario Martone ha momenti davvero grandiosi. Muove le masse con sicurezza, i solisti sono per lo più tutti credibili, si muovono senza i soliti artifici operistici, diretti da mano autenticamente teatrale. Sublime, emozionante l'ultimo atto: un grande sole domina la scena nuda. Al centro il capo dei vecchi credenti, Dosifej, prima è da solo, poi entrano i fedeli che si avviano al sacrificio finale. Si lascia bruciare nel loro eremo. Il sole sul fondo lentamente si infiamma, trasformando l'intera scena in un immenso rogo. Un quadro di una bellezza da togliere il fiato. Ma non tutto è perfetto. I costumi, per esempio, fagotti informi, indistinti, creano confusione fra popolani, vecchi credenti, *strelcy*. Dosifej sembra uno scaricatore di porto, Marfa un'impiegata dell'Enel, la vecchia credente Susanna assomiglia a Emma creando altra confusione. Insensati i passaggi muti della reggente Sof'ja con i due eredi al trono (il peggiore è quello con Golicyn che la bacia). Il pubblico, che già si orienta a fatica nella complicata storia, si domanda perché la signora, sempre muta, debba percorrere il palcoscenico senza nessun rapporto con gli altri personaggi. E poi la danza persiana, visto che siamo nel XXI se-

colo, è sostituita da un numero da Crazy Horse: quattro sgallettate ballerine in tenuta sadomaso dimenano il sedere e si rotolano per allietare il protagonista. Anche nel XXI secolo l'eroticismo può essere meno banale. Non bisogna inoltre dimenticare che Musorgskij ha scritto una musica magnifica per voluttà e morbidezza: ascoltando quella musica, i movimenti delle ballerine scelte per interpretare quella danza sono un pugno in un occhio. *Fausto Malcovati*

LES TROYENS, di Hector Berlioz. Regia e scene di Dmitri Tcherniakov. Costumi di Elena Zaytseva. Luci di Gleb Filshinsky. Orchestra e coro dell'Opéra national, direzione musicale di Philippe Jordan, maestro del coro José Luis Basso. Con Stéphanie d'Oustrac, Ekaterina Semenchuk, Brandon Jovanovich, Stéphane Dégout, Michèle Losier, Aude Extrémo, Cyrille Dubois, Bror Magnus Tødenes, Véronique Gens e altri 7 interpreti. Prod. Opéra national, PARIGI.

Le scatole di Tcherniakov. Sono ormai innumerevoli i "contenitori" in cui il regista russo predilige riprodurre l'azione con spirito da entomologo, pronto a infilzare le sue vittime per rivelarne nevrosi, complessi, tare. E non si allontanano da questo principio neanche questi contestati *Troïens*, ben lontani dagli intenti celebrativi con cui erano stati programmati (il 350° anniversario della fondazione dell'Opéra di Parigi, il 150° dalla morte del compositore, il 30° dell'inaugurazione della sede di Bastille). Del mito non rimane più traccia, naturalmente, perché *La presa di Troia* è ambientata al giorno d'oggi: tra le macerie della città che s'individua sullo sfondo, livida nelle luci fumanti di Filshinsky; e nell'ufficialità disfunzionale della famiglia di Priamo, in un riquadro al proscenio, sormontato da un nastro pubblicitario su cui scorrono gli aggiornamenti dal fronte. Il quadro è, come sempre,

ridondante (non è poi così utile far derivare l'ipersensibilità di Cassandra da uno stupro infantile perpetrato dal padre) e rischia di far scivolare la saga verso una dimensione *soap*, forzatamente ironica, non sempre produttiva. Ma è dalla fine della prima parte che si schiudono ben più incandescenti orizzonti: quando il fantasma di Ettore e poi la stessa Cassandra diventano torce umane, pronte a immolarsi per la collettività; e soprattutto quando Creusa si suicida perché non vuole più stare al fianco di Enea, complice degli invasori. Per questo risulta ulcerante la seconda parte, in cui il racconto dei *Troiani a Cartagine* si svolge in un centro di riabilitazione per vittime di guerra: dove Didone avrà lo stesso, orrido vestito giallo di Creusa, e con lei Enea sarà alle prese con un'elaborazione del lutto ora teneramente affettuosa, ora tragicamente straziante, come in quel *Chiaro di luna* che li unisce unicamente con gli sguardi, su tavoli separati di un algido refettorio. Minutamente calcolato, il suicidio di Didone diventa una doppia rinuncia alla vita: ai giochi di ruolo, imposti dal trattamento sanitario; ma ancor di più all'artificio del teatro, con un lacerante salto verso il buio che sbigottisce e lascia senza fiato. *Giuseppe Montemagno*

IL PRIMO OMICIDIO, di Alessandro Scarlatti. Regia, scene, costumi, luci di Romeo Castellucci. Drammaturgia di Piersandra Di Matteo e Christian Longchamp. B'Rock Orchestra, direzione musicale di René Jacobs. Con Kristina Hammarström, Olivia Vermeulen, Thomas Walker, Birgitte Christensen, Benno Schachtner, Robert Gleadow. Prod. Opéra national, PARIGI - Staatsoper Unter den Linden, BERLINO - Teatro Massimo, PALERMO.

Lo sguardo inquieto dello spettatore turba l'universo creativo di Castellucci: ne è fondamento irrinunciabile ma anche atto voyeuristico, violento, in-

trusivo. Questa sensazione aumenta se riferita al *Primo omicidio*, folgorante oratorio di Scarlatti - dunque privo di una destinazione teatrale - composto nel 1707 ma restituito alla dimensione esecutiva soltanto nel 1966. Perché questa volta si osa di più: non solo la partitura barocca debutta su un palcoscenico, adattata dalla luminosa bacchetta di Jacobs alle vaste proporzioni di Palais Garnier; ma soprattutto mette in scena la storia di Caino, in cui il crimine vive in una dimensione distaccata, straniante, onirica, difficile da immaginare, impossibile da rappresentare. Per questo lo spettacolo si biforca. La prima parte è ambientata infatti in un universo lattiginoso e impalpabile, animato da figure in abiti contemporanei che si stagliano sullo sfondo di impercettibili variazioni di colore, sospese tra il romanticismo visionario di Turner e gli enigmatici studi sul colore di Rothko, riflessione astratta eppur tragicamente avvertita sulla miseria della condizione umana. Il punto di crisi è segnato dal riferimento al chiasmo dantesco, *Ave/Eva*, in cui la prima donna si specchia nell'immagine capovolta della Madonna, che dall'alto precipita come una ghigliottina con una riproduzione dell'*Annunciazione* di Simone Martini. Lo straordinario dinamismo del tritico tardomedievale singolarmente contrasta con la fissità dei personaggi,

ignari del destino che li attende. Nella seconda parte saranno esiliati nella fossa orchestrale, per lasciare il posto a un lussureggiante paradiso terrestre in cui si muovono unicamente dei bambini, chiamati a raddoppiare non solo la prima famiglia umana, ma anche le presenze di Dio e di Lucifero. Il finale consolatorio, in cui si assicura la prosecuzione della stirpe di Adamo, nulla sottrae alla grandiosa eloquenza del gesto di Caino, che irriga con il sangue del fratello la terra intera, cancellando quell'età dell'innocenza che invece sulla scena appare naturale, indispensabile, vitale. *Giuseppe Montemagno*

In apertura, *Il primo omicidio*; in questa pagina, *Attila e Chovanščina*.



Gassmann/Mayorga, il gioco della scrittura nell'ambiguo percorso verso l'età adulta



Il ragazzo dell'ultimo banco (foto: Masjar Pasquali)

IL RAGAZZO DELL'ULTIMO BANCO, di Juan Mayorga. Traduzione di Antonella Caron. Regia di Jacopo Gassmann. Scene di Guido Buganza. Costumi di Giada Masi. Luci di Gianni Staropoli. Con Danilo Nigrelli, Mariángeles Torres, Fabrizio Falco, Alfonso De Vreese, Pierluigi Corallo, Pia Lanciotti. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

Jacopo Gassmann si misura con un nuovo, potentissimo testo di Juan Mayorga. Claudio, *Il ragazzo dell'ultimo banco*, scrive per il professore di lettere un "tema", raccontando come ha passato il *week-end*. Il suo esercizio di scrittura diventa motore di un avvicinamento - che presto oltrepassa il limite dell'intrusione - alla casa e alle vite degli Artola, Rafa e genitori, della media borghesia urbana. Il gioco della scrittura, che Claudio, genio matematico, esercita, cattura il professore, ne accende lo spirito maieutico. Ma si fa pericoloso. Qual è il limite tra osservazione e manipolazione degli altri? Cosa qualifica il rapporto educativo tra adolescente e adulto? La scrittura e la lettura sono strumenti di formazione o di affermazione di sé? Mayorga, matematico e filosofo, scrive un testo pieno di domande senza risposte, una struttura di senso a più piani che si intersecano, in una geometria non euclidea dove la direzione non è mai data in modo univoco. La scrittura asciutta dà forma a una drammaturgia perfetta, necessaria come un algoritmo. La storia procede per suggestioni successive, nelle quali vivono possibilità innumerevoli, plausibili finali diversi, sul li-

mite mai definito della tragedia o del *Bildungsroman*, dove però la parola "fine" è sostituita a ogni capitolo da un più vitale "continua". Conservando l'equilibrio tra la scrittura di Mayorga e la sua messa in vita, Gassmann si muove sicuro, trasformando anche lo spazio in oggetto significativo. In un impianto molto rigoroso, un lungo tavolo entra in profondità nella scena. Il movimento degli attori accompagna le relazioni fra i personaggi, nei diversi luoghi (la scuola, la casa di Germán e Juana). Gli ambienti di casa Artola appaiono invece in stanze chiuse, delimitate da pareti mobili e trasparenti, sempre più permeabili ai personaggi, via via che le loro relazioni si intrecciano. Bellissime e significanti le immagini video. Perfette le luci, che guidano in ogni momento l'attenzione. Perfetti anche gli attori: Danilo Nigrelli (Germán), con i suoi entusiasmi d'insegnante disilluso e appassionato, indeciso tra i ruoli di maestro-demiurgo e di padre; Mariángeles Torres (Juana), sua moglie, la sua "coscienza critica", incompresa nella sua dimensione d'intellettuale; Fabrizio Falco (Claudio), credibile nel ruolo di adolescente "all'ultimo banco" della scuola e della vita, alla costante ricerca del proprio sé futuro e poi Alfonso De Vreese, Pierluigi Corallo e Pia Lanciotti (la famiglia Artola), perfetti come famiglia modello. Menzione speciale per Pia Lanciotti, capace di rivelare da uno sguardo abissi d'inaudita profondità. *Ilaria Angelone*

Frammenti di autobiografia Fabre, il genio irrequieto

THE NIGHT WRITER, lettura teatrale a cura di Jan Fabre. Musiche di Stef Kamil. Drammaturgia di Miet Martens. Con Lino Musella. Prod. Troubleyn, Antwerp (Be) - FOG/Crt Teatro della Triennale, MILANO e altri 5 partner internazionali.

IN TOURNÉE

Se sapessimo cosa stiamo facendo, non la chiameremmo ricerca, no? Autobiografia sì, ma fino a un certo punto. Piuttosto uno zibaldone per frammenti che non ha nulla di lineare (e come potrebbe?) ma rivela in controtela la sismografia irrequieta di un processo creativo che per sua stessa natura non trova pace. *The Night Writer*, che ha aperto la seconda edizione del Festival Fog al Teatro dell'Arte in Triennale (anche coproduttore), è il primo spettacolo del fiammingo Jan Fabre in lingua italiana. Non solo, segna un incontro ravvicinato, ma in fondo non così impreveduto, con la dimensione della parola. Siamo, per capirci, molto lontani dalle monumentali (anche per durata) visioni di *Mount Olympus* o *The Power of Theatrical Madness*, dai grandi affreschi iconoclasti di *The Belgian Rules*, o dalla radicalità fisica di performance come *The Crying Body*. In questo spettacolo, sostanzialmente immobile su una scena coparsa di sale, un tavolo, una sedia, un riquadro di luce che riflette dall'alto ombre capovolte, a prendere il sopravvento è la temperatura, intima e incandescente, del pensiero, dell'intuizione, della confessione (anche ironica), a volte dell'aforisma. Lino Musella è davvero gigantesco per come doma e asseconda questo impasto insonne di parole che si affacciano sul mistero, alludono, provocano, giocano e si prendono gioco. Un Amleto che guarda Amleto. *Chapeau*. I materiali arrivano dai diari di Fabre (in Italia pubblicati da Cronopio con il titolo *Giornale notturno*), attraversano alcune delle sue opere (*La reincarnazione di Dio*, *L'angelo della morte*, *Io sono sangue*) e precipitano in una partitura che oscilla tra gli opposti del creare e del distruggere, dell'ebbrezza e della disciplina, della tensione erotica e della meditazione sublime. C'è un cuore messo a nudo, ma poi compare una marionetta con le sembianze di Fabre a cui cresce un naso da Pinocchio. Abbiamo bisogno delle parole di un artista, anche se sarebbe saggio diffidarne. *Sara Chiappori*

Il volo di Giacomo, Icaro malato di autismo

DEDALO E ICARO, di Tindaro Granata. Regia di Giacomo Ferrau e Francesco Frongia. Scene di Stefano Zullo. Movimenti scenici di Riccardo Olivier di Fattoria Vittadini. Luci di Giuliano Almerighi. Con Giacomo Ferrau, Giulia Viana, Libero Stelluti, Vincenzo Giordano. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO - Eco di Fondo, MILANO.

È da qualche tempo che Tindaro Granata, nella drammaturgia, insegue la marginalità. La pedofilia, l'omosessualità, la discriminazione di genere e ora l'autismo. Temi attuali, difficili, necessari, ma che possono suonare ricattatori nei confronti del pubblico. Perché poggiano su un vincolo, un tacito patto etico dal quale è difficile dissentire, pena la repulsione sociale. *Dedalo e Icaro* riesce, tuttavia, a eludere il problema. Lo sfiora perché quei cospicui monologhi, gli "a parte" dei personaggi, del padre soprattutto, come pure l'insistenza sulla fascinazione di Giacomo per il volo, suonano eccessivamente didascalici, a tratti stucchevoli. Ma ne esce perché poggia su una struttura aperta, polifonica, intessuta di echi e risonanze, crocevia verbali, su un substrato archetipico (il mito di Dedalo e Icaro), che altera la normale scansione temporale e mette, sì, al centro l'autismo di Giacomo, ma analizzandolo da più punti di vista (non è un caso che egli parli solo nel finale, e per bocca dei congiunti): quello del padre, guida e mentore del figlio prediletto, ma anche del medico, della madre, del fratello, del collega di lavoro, del cliente dal parrucchiere. Punti di vista che si contraddicono, che al bisogno di senso inseguito dal padre oppongono la critica al suo egoismo, la verità di un secondo figlio concepito per dare all'altro, l'autistico, la possibilità di sopravvivere, una volta scomparsi i genitori. Punti di vista, idee, azioni che non per forza devono sfogare nella resilienza, ma anzi suonano irridenti, fino al rifiuto della malattia, alla fuga da casa o all'augurio di morte. Disinnescate, in questo modo, le trappole del dramma a tesi, la malattia diviene oggetto non di *pietas* ma di analisi drammaturgica, punto di snodo di vicende umanissime, raccontate con

semplicità dal duo registico Ferrau-Frongia e con sufficiente *verve* espressiva dagli attori, Ferrau su tutti, riuscendo a congruarsi in uno spettacolo intimo, delicato, a suo modo coinvolgente. *Roberto Rizzente*

Dora M., vita tormentata della musa di Picasso

RITRATTO DI DORA M., di Fabrizio Sinisi. Regia di Francesco Frongia. Scene e costumi di Erika Carretta. Musiche di Carlo Boccadoro. Con Ginestra Paladino. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

Spettacolo onirico, dove immagini, musiche, voce si fondono, s'intrecciano in un magnifico impatto visuale. Ideato da Ferdinando Bruni e Francesco Frongia, scritto da Fabrizio Sinisi, musicato da Carlo Boccadoro, *Ritratto di Dora M.* racconta la vita di Dora Maar, amante di Picasso dal 1937 al 1944. Un amore tormentato, nato per caso al caffè parigino Les Deux Magots, finito tragicamente con un abbandono violento, una depressione devastante, un ricovero in ospedale psichiatrico, elettroshock, e poi un ritiro nell'ombra durato cinquant'anni. Sì, la biografia di Dora è una storia davvero incredibile: fotografa affermata, viene spinta da Picasso ad abbandonare la fotografia (sebbene con la sua macchina abbia testimoniato la nascita di *Guernica*) per la pittura, in cui rivela scarso talento, viene spesso tradita, maltrattata, ma ritratta in famosi dipinti (viene soprannominata *la femme qui pleure*, titolo appunto di un suo ritratto). Sinisi ripercorre la sua vicenda in un *flashback*, tra ricordi, ossessioni, aneddoti, angosce. La scena è un paesaggio devastato, sedie rovesciate, tavoli sbilenchi, bauli, indumenti abbandonati. Sullo sfondo uno schermo dove vengono proiettati frammenti di filmati, fotografie, immagini dilatate di un mondo artistico, quello della Parigi tra le due guerre, incredibile per ricchezza e densità di talenti. Picasso è assente: c'è solo una maschera di Minotauro (opera di Mimmo Paladino), immagine minacciosa che ricorda la sua tendenza a distruggere le donne della sua vita. Ginestra Paladino è Dora: la sua voce si modula sulle musiche di Boccadoro, scritte apposta per lo spettacolo, fusione interessante, una sorta di me-

LOMBARDI/PIEROBON

Abbaia ma non morde Bulgakov secondo Massini

CUORE DI CANE, libera versione teatrale di Stefano Massini dal romanzo di Michail Bulgakov. Regia di Giorgio Sangati. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Claudio De Pace. Con Lorenzo Demaria, Giovanni Franzoni, Sandro Lombardi, Lucia Marinsalta, Paolo Pierobon, Bruna Rossi. Prod. Piccolo Teatro di MILANO e Compagnia Lombardi Tiezzi, FIRENZE.

Bulgakov in salsa Massini: un piatto insulso e anche un po' indigesto. Ci si annoia nella prima ora e mezzo, nella seconda ora si fa qualche risata a buon mercato: ma dov'è finita la raffinata, sottile, tagliente ironia che fa di *Cuore di cane* un capolavoro della letteratura sovietica? Qualche anno dopo la Rivoluzione d'Ottobre, il professor Preobraženskij trapianta ipofisi e organi genitali di un vagabondo alcolizzato nel cane bastardo Pallino: l'operazione riesce e Pallino assume sembianze umane, diventa il compagno Pallinov. Evviva? Non proprio. Appena il professore si accorge che il nuovo essere ex-canino e ora umano assume in breve tutte le peggiori caratteristiche degli insopportabili proletari che gli ronzano intorno martellando slogan, sfoderando revolver, sbandierando decreti, non ha un attimo di dubbio: ripete il trapianto all'inverso e il compagno Pallinov torna ad abbaire e rosicchiare ossa.

Lo spasso del testo bulgakoviano sta nell'immediata acquisizione da parte del nuovo essere delle più turpi consuetudini della nuova classe al potere, non, come vuole Massini, della faticosa conquista della giusta articolazione delle parole, non delle «complesse dinamiche all'interno della grande convenzione umana». Bulgakov va direttamente al centro del problema che gli sta a cuore, ossia la denuncia della tragica deriva verso cui si sta avviando la società nata dalla Rivoluzione. Massini annacqua il problema politico del racconto, ossia l'arroganza del potere coniugato con ignoranza, prepotenza, presunzione, che spinge Bulgakov a fare del suo cane un torvo populista (problema, ahì noi, di un'attualità sconvolgente): Massini ne fa «un atto d'accusa contro tutto e contro tutti, contro le nostre idiozie e i nostri finti equilibri», che non è l'accusa di Bulgakov.

Lo spettacolo si regge su due magnifici interpreti, Sandro Lombardi nel compassato ritratto del professore, che alterna con magnifica maestria ingenui stupori a violente indignazioni, e Paolo Pierobon, spassosissimo bastardo, svaccatissimo proletario (con qualche compiaciuto eccesso nel passaggio tra uno e l'altro). La regia di Giorgio Sangati e le belle scene di Marco Rossi aiutano a migliorare una riduzione mediocre di un magnifico racconto. **Fausto Malcovati**



Sandro Lombardi e Paolo Pierobon (foto: Masier Pasquali)

lologo che contribuisce a rendere lo spettacolo suggestivo. Frongia è un regista originale: maneggia il testo con intelligenza, dilata gli spazi scenici, arricchisce la parola di riferimenti iconografici. Bravo. *Fausto Malcovati*

Le Nina's Drag Queens alla prova del Bardo

QUEEN LEAR, di Claire Dowie da Shakespeare. Traduzione di Michele Panella. Regia di Nina's Drag Queens. Scene di Erika Natati. Costumi di Rosa Mariotti. Luci di Andrea Violato. Musiche di Enrico Melozzi. Con Alessio Calciolari, Gianluca Di Lauro, Sax Nicosia, Lorenzo Piccolo, Ulisse Romanò. Prod. Aparte Soc. Coop., RHO (Mi) - Centro d'Arte Contemporanea Teatro Carcano, MILANO - Teatro Metastasio, PRATO.

IN TOURNÉE

Le Nina's crescono. Dopo l'impertinente Cechov, il divertente John Gay e la poetica Alma Mahler eccoli catapultati direttamente su Shakespeare. Un'audace riscrittura di *King Lear*, che ovviamente diventa *Queen*. E non più Lear ma Lea Rossi, dunque Lea R. Nella versione *en travesti* c'è non solo la declinazione al femminile del titolo, ma anche una novità assoluta: basta canzoni pop in *play back* rivisitate, ingigantite da magnifiche deformazioni, ma voci e testi delle Nina's. Delusione? Intendiamoci, le canzoni sono belle e loro sono bravi, ma il gioco ironico (e sempre intelligente) nei rimandi e nei recuperi è sempre stato un punto di forza della compagnia: ci si diverte un po' meno, perché i testi perdono lo stacco grottesco che rendeva il *play back* irresistibile. La vicenda si

svolge ai giorni nostri. L'anziana proprietaria di un negozio di giochi, Lea appunto, decide di chiudere: d'ora in poi sarà ospite delle figlie, alle quali chiede, come da copione (shakespeareano), una prova verbale del loro affetto. Gonerilla (un magnifico, energico, prepotente Lorenzo Piccolo) e Regana (Ulisse Romanò, anche lui bravissimo) si dimostrano fintamente devote, in realtà perfide: e la loro aggressività dilaga impetuosa, spassosissima. I buoni sono, in fondo, più deboli: Cordelia si defila, la signora Kent viene allontanata, il *fool* è una bambola sulle spalle di Lea mentre trionfa il ribaldo Edmund (l'unico non *en travesti*, Alessio Calciolari, che è anche Cordelia). Con Lea le Nina's si immergono nella contemporaneità e puntano allegramente il dito su problemi che allegri non sono: Alzheimer, demenza senile? Che fare di una madre fastidiosa? E qui affiorano temi ben noti: l'indifferenza verso gli anziani, gli extracomunitari invadenti, gli ospizi-lager. Le Nina's si stanno incamminando su una nuova strada, questa *Queen Lear* è chiaramente un esperimento, ancora da rifinire. Ma c'è una ragione per cui lo spettacolo non andrebbe perso: Sax Nicosia. La sua Lea è impressionante per intensità, forza, commozione. Davvero straordinario. *Fausto Malcovati*

Una madre e un figlio, biografia di un fallimento

IO LAVORO PER LA MORTE, testo e regia di Nicola Russo. Scene e costumi di Giovanni De Francesco. Luci di Cristian Zucaro. Video di Lorenzo Lupano. Con Sandra Toffolatti e Nicola Russo. Prod. Monstera, MILANO.

Fare i conti con la propria madre è sempre un problema, soprattutto se è morta e se negli ultimi anni si è murata viva in casa, dimenticando tutto, allontanandosi da tutto, figli, amici, cibo, svaghi. Solo tv, parole crociate e sigarette. Un vuoto spaventoso, vuoto esistenziale, vuoto affettivo. Ha «lavorato per la morte», rompendo ogni legame, galleggiando nel nulla. Nicola Russo ci racconta il proprio rapporto con questa madre ingombrante, lontana e vicina, amata o forse non amata, scomparsa intenzionalmente dalla vita prima di scomparire realmente, immersa in una sorta di bolla che lei vuole impenetrabile. Nicola Russo è autore, regista, interprete. Con quella sua faccia da bravo ragazzo della porta accanto, si mette di fronte alla madre, una strepitosa Sandra Toffolatti, svagata, ironica, frivola, incapace di reali rapporti con chiunque, siano figli, marito, amici: le parla e la fa parlare in un lungo confronto. Cerca di capirla e di capirsi. C'è nel testo aggressività e malinconia, ricerca di autenticità e disperato bisogno di affetto. Un ripercorrere due vite che non si sono mai veramente incontrate. La scena è spoglia: un tavolo, qualche sedia, un cubo su cui si siede il protagonista. Come se fosse in atto un trasloco di mobili e di affetti. Non gli oggetti qui sono importanti ma le parole, e come vengono dette. Parole che inducono chi le ascolta a fare lo stesso cammino: e chi, prima o poi, non lo fa? Le madri, ripeto, sono ingombranti. Nicola Russo è un buon drammaturgo e, quando interpreta se stesso, un ottimo attore. Ma la prova del nove avverrà quando non ci parlerà di lui. *Fausto Malcovati*

Nel mistero di Peer Gynt alla ricerca di un senso

PEER GYNT SUITE, da Henrik Ibsen. Progetto drammaturgico di Federica Fracassi e Luca Micheletti. Regia di Luca Micheletti. Costumi di Antonio Marras. Musiche di Edvard Grieg. Con Federica Fracassi, Luca Micheletti, Alessandro Pezzali, Lorenzo Vitalone. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Premessa numero uno: *Peer Gynt* di Ibsen a teatro non si può fare, a meno di non star seduti dieci ore e

aver prima letto un bel po' di pagine. È un poema drammatico e filosofico in versi, non scritto per essere rappresentato, lunghissimo, complicatissimo, caotico. Decine di personaggi, continui cambi di scena, dalla Norvegia al Marocco all'Egitto, salti temporali di anni, radici profonde nella cultura norvegese, difficilmente comprensibile per chi di quella cultura sa poco o nulla. Premessa numero due: Federica Fracassi è un'attrice magnifica e anche molto intelligente, Luca Micheletti è un attore molto intelligente e anche bravo. Ma il loro *Peer Gynt* zoppica. Per questa seconda tappa del loro viaggio nell'opera di Ibsen (la prima è stata una riduzione a due personaggi di *Rosmersholm*, sempre al Parenti) hanno fatto un immenso lavoro: studi, ricerche, analisi storiche, laboratori, viaggi nei luoghi ibseniani. Hanno scelto, per realizzare il loro progetto, un suggestivo itinerario negli spazi dei Bagni Misteriosi adiacenti al Teatro Franco Parenti di Milano, stanze, corridoi, sotterranei, cercando di riprodurre il fantastico, delirante itinerario esteriore e interiore del protagonista. Fin qui tutto bene, sulla carta: un progetto stimolante, una ricerca esemplare. Uno spettacolo incomprensibile. O si arriva preparati, avendo letto prima il contenuto, la storia della composizione, le premesse storiche e folkloriche o ci si perde, ci si domanda continuamente che senso hanno le parole di Aase, della sposa, del fonditore di bottoni, del Magro, che cosa racconta Peer, che ci fa nel deserto, eccetera. Le musiche di Grieg, scritte apposta per il testo, suonate benissimo da Lorenzo Grossi, danno forza, energia lirica all'azione, la Fracassi è brava, inquietante, piena di ombre e di slanci. Micheletti è un tonante Peer. Ma si esce domandandosi: che cosa hanno voluto dirci? *Fausto Malcovati*

Antigone, oltre la politica la dimensione esistenziale

ANTIGONE, di Sofocle. Traduzione e adattamento di Maddalena Giovannelli. Regia di Gigi Dall'Aglio. Scene di Emanuela Dall'Aglio e Federica Pellati. Costumi di Katarina Vukcevic. Luci di



Queen Lear
(foto: Valentina Bianchi)

Giancarlo Salvatori. Con Carla Manzon, Aram Kian, Stefano Orlandi, Francesca Porrini, David Remondini, Arianna Scommeḡna, Sandra Zoccolan. Prod. Atir Teatro Ringhiera, MILANO.

La violenta diatriba tra le leggi non scritte degli Dei e la ragione di Stato, cuore dell'*Antigone* sofoclea, non ha mai perso di attualità. Variamente interpretata, nel corso degli anni, si presta a una critica delle politiche governative. A dispetto delle dichiarazioni, poco di tutto questo traspare dalla lettura di Gigi Dall'Aglio. I riferimenti all'attualità sono flebili, minimo lo scarto dal dettato, ben tradotto da Maddalena Giovannelli. Un'occasione sprecata? No, se si analizza il problema da un altro punto di vista, meno compromesso con la tradizione. Il primo riferimento cui guarda il regista, piú di Brecht, sembra essere infatti Beckett. C'è uno scenario post-apocalittico che pare disegnato da Burri: sacchi di iuta laceri, ci verrebbe da dire, con al piú un rilievo in pietra, la tavola della legge, o a marcare il segno di una presenza. Gli esponenti del potere, anche, Creonte, la Sentinella, sono fossili, grumi di polvere, sagome filiformi a stento distinguibili dal fondo. Tiresia, con l'animale al seguito, ricorda Pozzo col suo Lucky, l'umanità è segnata da un destino tragico, vittima di una natura maligna, cui è vano opporsi. Diversi sono invece gli "altri": Antigone innanzitutto, con la nudità accennata e poi l'abito rosso. Emone bianco, Ismene scalza. Ci sono i cori: il primo, soprattutto, costruito su base liturgica, e tutti gli altri, così debitori del modello Gualtieri e della Valdocha. Dall'Aglio, insomma, sembra contraddire il proprio passato *engagé* per scegliere un'altra strada. Meno virulenta, probabilmente meno ispirata. Ma a suo modo intrigante. Perché dell'*Antigone* rivela una dimensione finora poco esplorata, quella esistenziale. Non in modo del tutto convincente, certo (datate la caverna dell'epilogo, le maschere funebri), e in fin dei conti, se si esclude la sagoma dell'albero che spunta nel finale, poco coraggioso. Ma sicuramente coerente. E c'è bisogno anche di questo, il successo di pubblico sta lì a dimostrarlo. *Roberto Rizzente*

Mistero Buffo al femminile la Vasini si fa in tre

MISTERO BUFFO. PARTI FEMMINILI DI FRANCA RAME, di Dario Fo e Franca Rame. Regia di Emilio Russo. Scene di Lucia Rho. Costumi di Pamela Aicardi. Luci di Mario Loprevite. Musiche di Camilla Barbarito e Fabio Marconi. Con Lucia Vasini. Prod. TieffeTeatro, MILANO.

La forza, l'energia, l'ironia e la *verve* drammatica di Lucia Vasini fanno rivivere, sotto forma di monologo al femminile, tre brani recitati da Franca Rame in occasione della messinscena di *Mistero buffo: La nascita di Eva, La Parpaja Topola e Maria alla Croce*. La Vasini, tra un episodio e l'altro, spiega in proskenio anche alcune caratteristiche dell'arte di Dario Fo, della straordinaria invenzione del *grammelot*, di Franca Rame e della sua famiglia di attori girovaghi. Con la regia di Emilio Russo, la Vasini utilizza con foga le parole che si affastellano fra loro, nello stile tipico di Fo. L'espressività è esasperata, nel costruire i registri comici dei primi due brani, *La nascita di Eva* e *La Parpaja Topola*, ambientata nel XII secolo, una sorta di parabola sull'ingenuo Giovanpietro, che, con il suo buon cuore, riesce a intenerire e conquistare la neomoglie Alessia che lo ha sposato solo per continuare la sua relazione con il sacerdote del paese, con la "benedizione" della madre, la Volpessa. Passa poi al registro drammatico del terzo brano, in cui interpreta una disperata ma forte Maria che interroga, in modo del tutto umano, l'arcangelo Gabriele sul perché gli abbia dato la gioia di un figlio per poi porla di fronte al dolore di vederlo morire in croce. L'idea di Emilio Russo e della Vasini infatti è di collegare il dolore di Maria a quello delle tante madri di oggi che affrontano il mare per partire dal loro Paese d'origine e raggiungere una vita migliore. Così l'epilogo dello spettacolo diviene la vicenda di una donna che, fuggendo da un Paese straniero, affida suo figlio a una ragazzina che poi avrà la forza e la determinazione di occuparsene, raccontando i suoi sentimenti in un toccante monologo che sarebbe piaciuto a Franca Rame e che ne fa rivivere l'impegno civile. *Albarosa Camaldo*

REGIA DI MALOSTI

Federica Fracassi: una monaca nella cella della disperazione umana

LA MONACA DI MONZA, di Giovanni Testori. Adattamento e regia di Valter Malosti. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Gianluca Sbicca. Suono e luci di Fabio Cinicola. Con Federica Fracassi, Vincenzo Giordano, Giulia Mazzarino. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO - Tpe, TORINO - Ctb, BRESCIA - Teatro di Dioniso, TORINO.

IN TOURNÉE

Per interpretare Testori non basta essere bravi, bisogna avere una marcia in piú. Federica Fracassi ce l'ha. Lo ha dimostrato qualche tempo fa con la sua irresistibile *Erodiade*, lo conferma con questa austera, sofferta, inquieta, appassionata, impetuosa *Monaca*. Intanto va detto che il testo non è nel linguaggio dei lai, complesso, artificioso, costruito, misto di dialetto lombardo, arcaismi, neologismi: qui è un italiano ricercato, certo, ma non manipolato. È un linguaggio testoriano, barocco, sovrabbondante, intriso di pas-



sione e perversione: d'altra parte la storia non poteva non piacere all'autore dell'*Arialdia*. Sangue, seduzione, sesso, trasgressione, complotti, omicidi, bestemmie, Dio implorato e maledetto, chiamato a testimone della indicibile sofferenza umana.

Il testo è stato ridotto dal regista Valter Malosti a tre sole voci: la Monaca, Marianna de Leyva, la conversa che minaccia di svelare lo scandalo e viene uccisa, l'amante Gian Paolo Osio. Tre voci isolate (ogni attore recita in una sorta di cella-contenitore: le tre celle occupano l'intero palcoscenico e raramente la Monaca passa dalla sua cella a quella dell'amante o della conversa), tre voci che si intrecciano, si alternano, raccontano frammenti della terribile storia di Marianna, adolescente infelice, condannata al convento senza volerlo, divorata, devastata dalla passione amorosa.

La Fracassi è superba: ripercorre la vicenda fin dalle origini, penetra prima con circospezione, poi con crescente impeto, con incontenibile angoscia nel sottosuolo della Monaca, nel suo oscuro desiderio di amore, nella sua incontenibile pulsione di violenza e morte. Accanto a lei, bravi la conversa di Giulia Mazzarino e l'amante di Vincenzo Giordano. Malosti ha fatto con tutti e tre un ottimo lavoro: ma l'autorità, l'energia, la sottigliezza della Fracassi domina su tutti e trascina lo spettatore in un percorso allucinante di desolazione, furia, efferatezza, disperazione.

Fausto Malcovati

La Monaca di Monza (foto: Noemi Ardesi)

Sei personaggi in cerca di un impossibile equilibrio

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE DI LUIGI PIRANDELLO, drammaturgia di Francesco M. Asselta e Michele Sinisi, da Luigi Pirandello. Regia di Michele Sinisi. Scene di Federico Biancalani. Con Stefano Braschi, Marco Cacciola, Gianni D'Addario, Giulia Eugeni, Marisa Grimaldo, Ciro Masella, Stefania Medri, Giuditta Mingucci, Donato Paternoster, Michele Sinisi, Adele Tirante. Prod. Elsinor Centro di produzione Teatrale, MILANO.

IN TOURNÉE

Ha fatto bene Sinisi a inserire l'autore nel titolo. Fosse mai ci si confondesse. Perché si fa una certa fatica a ritrovare Pirandello. Se non quello più folkloristico, immediato, del teatro nel teatro e ancora nel teatro. Cosa che andrebbe anche bene: la decostruzione è pratica sana. Il problema è che si fatica a trovare anche una solida riscrittura contemporanea. Specie se non ci si accontenta di quel costante accompagnamento video alle spalle (selezionati *live* su Youtube) o del poderoso aggiornamento linguistico verso il basso. È evidente che la riflessione su identità, finzione, rappresentazione sia centrale nel presente. Ma proprio per questo meriterebbe collegamenti meno scontati. L'azione si perde così in un confuso moto perpetuo, per buona parte retto da un fittizio senso d'improvvisazione e dalla brillantezza del cast. Sul palco il consueto oriz-

zonte corale di prove teatrali. Il lavoro viene prima interrotto dai sei personaggi pirandelliani, con la loro vicenda in bilico fra psicanalisi e chiacchiera da cortile. Poi da alcuni ospiti a sorpresa. Metateatralità amplificata al cubo. Sorretta dalla schizofrenia video. In una continua ricerca di dialogo con la platea. Eppure non parte mai il lavoro. Anzi. Ma quello che lascia davvero perplessi è il radicale cambio di tono conclusivo: una fascinosa *Madama almodovariana*, due giganti (bellissimi, di Biancalani), se vogliamo altro potente riferimento pirandelliano e prima reale scelta di valore estetico. E poi, all'improvviso, ecco l'affondo sul nostro rapporto con le immagini, la realtà, il dolore. Mostrando il corpo di una bimbetta affogata e chiedendo al pubblico le urla di quale madre si intendano ascoltare, vittime di differenti disgrazie. Dinamica che sfiora la manipolazione emotiva, creando un'accozzaglia di registri differenti. Affiancare il giochetto da villaggio turistico a un'atrocità sarebbe comunque di dubbio gusto se si fosse in grado di reggere la provocazione dall'inizio alla fine. Figurarsi a usarlo come *coup de théâtre*. Un Pirandello poco lucido. Senza equilibrio né profondità. *Less is more?* *Diego Vincenti*

Una generazione in crisi senza padri né ideali

SCHIANTO, ideazione e regia di Stefano Cordella. Drammaturgia collettiva. Scene e costumi di Maria Paola Di Francesco. Luci di Stefano

Capra. Con Francesca Gemma, Dario Merlini, Umberto Terruso, Fabio Zulli. Prod. Oyes, MILANO.

IN TOURNÉE

Schianto come motore dell'azione ma, anche, schianto come fallimento di una generazione, la nostra, schiacciata dai padri e orfana di ideali. Si muove sul doppio binario l'omonimo spettacolo di Oyes, giovane compagnia emersa agli onori della cronaca per il dittico cechoviano di qualche stagione fa. Ci sono dei personaggi: un tassista che odia i cinesi, semplice suo malgrado e che sta per diventare padre; un *businessman* cinico che scopre di essere malato; Robin, il ragazzino, che decide di mettersi in proprio, via da Batman, per uccidere Joker; e la cantante di talento. C'è un intreccio: il tassista investe un animale, i passeggeri sono costretti a una sosta in un bar, ad altri incontri e alle necessarie rivelazioni. E ci sono degli "a parte", monologhi - nemmeno cori - dove il linguaggio si fa aulico, per commentare gli eventi ma soprattutto per ribadire i concetti espressi nel foglio di sala: il nichilismo imperante, la corrosione dei valori, la crisi di senso. Lo spettacolo si barcamena per un po' tra questi due filoni, ma senza trovare il giusto equilibrio (il problema di una scrittura collettiva?): i monologhi sfuggono al controllo e appesantiscono il dettato. Chè è un po' il difetto dell'essere giovani: voler osare troppo ed esprimere i concetti, non mostrarli, con parole inutilmente roboanti, astratte e troppo scontate. Mentre molto più interessante sarebbe approfondire gli spunti che, con la loro carica di surrealtà, imprimono *verve* e originalità alla pièce, senza rinunciare alla profondità, alle riflessioni care alla compagnia. Così Robin, con il suo ingenuo idealismo e il costume farsesco. Così, soprattutto, l'essere investito, che umano non è, ma che sembra interagire con gli altri, e che poi viene sorprendentemente accantonato. C'è ancora da maturare, insomma. Ma il substrato è buono. A patto di riassorbire certe intemperanze nell'azione, e di circoscrivere il campo. Con leggerezza, anche. La grande assente dal teatro contemporaneo. *Roberto Rizzente*

Se Gerolamo & Co. sbarcano a Costantinopoli

GEROLAMO FINTO ORSO ALLA FESTA DEL BAIRAN, di Carlo II Colla. Regia di Eugenio Monti Colla ripresa da Franco Citterio e Giovanni Schiavolin. Scene di Achille Lualdi. Costumi di Carlo II Colla. Luci di Franco Citterio. Musiche di Danilo Lorenzini. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Prod. Associazione Grupporiani, MILANO.

Dopo *Gerolamo falso testamentario*, la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli ha proposto, al Teatro Gerolamo di Milano, una nuova "chicca" del suo repertorio lombardo-piemontese ottocentesco. Un filone in cui costante era la presenza della maschera Gerolamo, che aveva il compito di fare da tramite fra il linguaggio colto dei protagonisti e il pubblico, spesso composto da contadini e popolani. Presente nel repertorio della Compagnia fin dal 1866, *Gerolamo finto orso alla festa del Bairan* è una commedia ambientata a Costantinopoli, l'attuale Istanbul, che, grazie alla presenza massiccia della musica, assume la spumeggiante forma del *vaudeville* e dell'operetta. Una presenza questa volta particolarmente preziosa. Non solo perché suonata dal vivo e coadiuvata dalla presenza di un soprano e di un tenore, appostati nei palchetti di proscenio di quel gioiellino architettonico che è il Gerolamo, ma anche perché di forte valenza drammaturgica nel suo essere sia descrittiva che evocativa di un mondo lontano, tratteggiato con divertite sonorità orientalesgianti. Giunti in una Costantinopoli filologica e immaginifica al tempo stesso, Gerolamo, l'amico Zanetto e il Poeta in cerca di fortuna architettano una burla degna delle maschere della Commedia dell'Arte. Non solo. Gerolamo, infatti, come una sorta di guida turistica *ante litteram*, conduce gli spettatori nelle atmosfere esotiche della città turca dove, con l'ingenuità e l'arguzia tipiche della gente del popolo, viene a capo di vari intrighi fino all'immane lieto fine. In scena le meravigliose marionette della Compagnia Carlo Colla & Figli che, tra balletti di odalistiche, caravanserragli, sultani e finti orsi ammaestrati, come sempre ci incantano. *Claudia Cannella*



Pentesilea: amore e morte in cuffia olofonica

PENTHY SUR LA BANDE, di Magali Mougel. Traduzione di Silvia Accardi. Revisione drammaturgica di Francesca Garolla. Regia di Renzo Martinelli. Luci di Mattia De Pace. Con Viola Graziosi. Prod. Teatro i, MILANO.

Se per la tradizione Achille si innamora di Pentesilea dopo averla ferita a morte, nella tragedia di Kleist *L'Amazzone*, preda di incontrollabile impeto erotico, lo uccide. Da tale ribaltamento è partita la drammaturga Magali Mougel, il cui testo è stato tradotto e revisionato (nell'ambito del progetto *Fabulamundi*. Playwriting Europe-Beyond Borders?) per essere messo in scena attraverso il corpo-voce di un'attrice: filtri e trasduzioni, atti a un progressivo raffreddamento delle passioni originarie, per giungere a un allestimento postdrammatico. Secondo Marshall McLuhan, freddi sono i *medium* a bassa definizione (che richiedono alta partecipazione dell'utente per completare le informazioni non trasmesse): analogamente Martinelli affida allo spettatore (o meglio all'ascoltatore, giacché mediante cuffie olofoniche il dramma assume la forma di un concerto scenico di suoni e bisbigli, di passi e oggetti che cadono, di respiri e sospiri) il compito di completare, appunto, ciò che si sceglie di non mostrare. Postdrammatico: sia nell'accezione proposta da Lehmann ormai venti anni or sono alorché si occupò del superamento della forma-rappresentazione (in *Penthy sur la bande* si ritrovano i principali «dispositivi postdrammatici» individuati dal teatrologo: frammentazione, incompiutezza, discontinuità, simultaneità, opacizzazione dei segni), sia nel senso comune di mostrare qualcosa che avviene "dopo" un dramma. La protagonista abita uno spazio circolare, perimetrato da una ringhiera e punteggiato da alcune marionette (Kleist, ancora), evocando per via scultorea, in sottrazione, la tragedia ormai disincarnata di un amore passato. La testa di un manichino al centro della scena si fa sinodo dello spettatore, il cui sguardo (o meglio, la cui percezione uditiva) è, come in una corte rinascimentale, al centro di ciò che è dato vedere, ascoltare, immaginare. *Michele Pascarella*

Nella Milano violenta di Pier Paolo Pasolini

LA NEBBIOSA, di Paolo Trotti e Stefano Annoni da Pier Paolo Pasolini. Regia di Paolo Trotti. Scene e costumi di Giada Gentile. Con Stefano Annoni e Diego Paul Galtieri. Prod. Teatro LinguaggiCreativi, MILANO.

Una realtà violenta di una città ritratta nella notte di Capodanno: una banda di teppisti consuma il suo tragico schema di eccessi, dal furto in chiesa alle violenze in villa, in stile *Arancia meccanica*. Poca fortuna per i deboli. Finisce male *Milano nera*, con la regia di Pino Serpi e Gian Rocco. Vietato ai minori di 18 anni, rimase nelle sale nemmeno una settimana nel 1963. Modesto esito per una sceneggiatura firmata da Pasolini (che si lamentò anche di non esser stato pagato). Ma è certo che *La Nebbiosa*, sceneggiatura scritta nel 1959 in meno di un mese in una stanza d'albergo a Milano, non ha avuto grande fortuna: a un certo punto fu persino data per persa. Ritrovata poi nel 1995 nell'archivio della rivista *Filmcritica*, fu ripubblicata da Il Saggiatore in versione integrale. È applicazione di una *format* narrativo che Pasolini, con fare letterario-documentaristico, aveva usato anche per *La notte brava*, basato sul visitare posti, intervistare la gente comune acquisendone i modi di dire, sviluppare una narrazione veristica con personaggi ispirati al mondo reale. Una tecnica compositiva incredibilmente moderna, a ben vedere, molto in linea con alcune caratteristiche della teatralità contemporanea, come ha ben compreso Paolo Trotti che ha deciso di metterlo in scena. Spettacolo di pregevole fattura: un piccolo gioiello, affidato alle interpretazioni veraci e interessanti di Stefano Annoni, in canotta aderente bianca e fare alla James Dean, e Diego Paul Galtieri, attore e percussionista con tanto di batteria a fare da colonna sonora continua (e bellissima). Il duo ha una capacità di modulazione comico-tragica del testo davvero notevole, che scorre nella narrazione di queste figure della Milano di periferia scolpite da Pasolini con tratto preciso e spietato. Creazione intelligente, ben fatta, da vedere (e magari programmare anche fuori Milano). *Renzo Francabandera*



FAMILIE FLÖZ

Teatro Delusio: da dietro le quinte la poetica fragilità degli artisti

TEATRO DELUSIO, di Paco González, Björn Leese, Hajo Schüller e Michael Vogel. Regia e scene di Michael Vogel. Costumi di Eliseu R. Weide. Luci di Reinhard Hubert. Musiche di Dirk Schröder. Maschere di Hajo Schüller. Con Andrés Angulo, Dana Schmidt, Björn Leese, Johannes Stubenvoll, Daniel Matheus, Michael Vogel, Thomas van Ouwerkerk, Sebastian Kautz, Hajo Schüller. Prod. Familie Flöz, BERLIN - Arena BERLIN - Theaterhaus, STUTTGART.

IN TOURNÉE

Il pubblico entra in teatro mentre i "tecnici" della Familie Flöz sistemano la scena. In *Teatro Delusio* la finzione e il disvelamento degli artifici teatrali sono elevati all'ennesima potenza. Familie Flöz ha portato sul palcoscenico ciò che accade dietro le quinte, raccontato ciò che gli spettatori non vedono e la vita di tecnici e attrezzisti, passata a scrutare ciò che accade in scena, una vita passata al servizio di direttori d'orchestra bizzosi, fragili *étoiles*, attori in panico da debutto, soprano capricciose.

I tre tecnici vivono, condividono il lato oscuro della scena, lo fanno con comica dedizione e con il tentativo di andare in scena a loro volta, forse per uscire dall'ombra, forse per raggiungere quel fantasma bianco che apre e chiude lo spettacolo, pupazzo animato dai tre attori, destinati poi loro stessi a farsi figure animate di quel racconto mimico e poetico che rende unica la Familie Flöz. In *Teatro Delusio* può allora capitare che il giovane e allampagnato Bernd si innamori della prima ballerina, come Bob riesca a conquistare la scena, ma poi ne sia sopraffatto. Su tutto e tutti domina il capo tecnico che si prepara la pastasciutta e grattugia il formaggio, oppure si beve il caffè incurante di ciò che gli accade intorno.

Bauli e attrezzatura sono casa, lo è la cavia che Bernd cura con affetto e di nascosto. C'è poi quella scala che dà su una finestra, unico contatto con un mondo esterno che ogni tanto viene scrutato, con la stessa non curanza che hanno Hamm e Clov in *Finale di partita* di Samuel Beckett. Tutto è effimero in questo teatro, tranne la morte, quella della cavia, e l'accidentale colpo di pistola. Tra finzione e realtà, in questo mondo sospeso in un tempo che non scorre, Andrés Angulo, Johannes Stubenvoll, Thomas van Ouwerkerk sono i tre tecnici, ma anche altri 26 personaggi, in un cambiar d'abito e di foggia continuo e stupefacente, in un gioco di pura poesia dietro quelle maschere in lattice che li rendono pupazzi, figurine di grande tenerezza, ma non per questo meno capaci di crudeltà, invidie, capricci, sogni e speranze. **Nicola Arrigoni**

Teatro Delusio (foto: Rosa Sanzone)

Saluti e abbracci prima che sia tardi

LAST GOODBYE, testo e regia di Alice Redini. Con Benedetta Cesqui Malipiero e Paola Tintinelli. Prod. Teatro LinguaggiCreativi, MILANO.

Uno spettacolo di teatro d'ansia. Quindi generazionale. Ma c'è molto di più dietro quell'ironia gonfia di stupore che caratterizza la scrittura di Alice Redini. Capace di incrociare il sorriso con la poesia. Le stramberie della vita quotidiana con improvvisi momenti di una rabbia battagliera. E disperatissima. La si conosce come ottima interprete (per la Calamaro, Oyes, l'Elfo). La si sta scoprendo come drammaturga atipica quanto ispirata. Titolo rubato a Jeff Buckley, è un lavoro in cui la Redini fa un passo indietro dal palco, per concentrarsi su testo e regia. Ma è in buone mani. Lunari come dei Pierrot, Benedetta Cesqui Malipiero e Paola Tintinelli. Per un mosaico drammaturgico che si muove a quadri. Microcosmi che durano il tempo di uno *sketch*. A interrogarsi sulla paura di non riuscire a salutare chi muore. Insomma: le parole non dette. Partendo dal paradosso di provare a dare l'ultimo saluto in vita. Emergono ricordi, frasi solo immaginate, rimorsi. Momenti di avanspettacolo s'intrecciano a frammenti impazziti, come assaggi di idee più vaste. Eppure il tutto regge. Poggiandosi soprattutto sull'attento uso delle parole (ottimi un paio di monologhi) e su una comicità nevrotica, che crea collante. Più fragile la gestione dello spazio, che cerca caparbiamente l'azione, cosa che in tempi di totale staticità teatrale sarebbe già

in sé un valore. Ma alcune soluzioni adottate vanno ancora rodiate. Poco male. Più felice e a tratti struggente la scelta di muoversi fino alla platea, con una lunga serie di abbracci che dopo un'iniziale perplessità creano totale adesione. Liberatorio e toccante. Un lavoro di scrittura e d'attore, da cui sta emergendo un gusto "rediniano". Ma oltre all'autorialità drammaturgica, c'è un percorso registico in atto che appare al momento la sfida più impegnativa e meno confortevole. Un percorso fin qui affrontato con ispirazione e concretezza. C'è ancora da lavorare. E da lì passerà probabilmente lo sviluppo di questa fase creativa in solitaria. Ma la strada è quella giusta. *Diego Vincenti*

Romeo e Giulietta tra spot e jingle

ROMEO E GIULIETTA, testi di William Shakespeare e Beppe Salmetti. Drammaturgia e regia di Cecilia Ligorio. Musiche di Simone Tangolo. Con Beppe Salmetti e Simone Tangolo. Prod. Gli Impermeabili, MILANO.

IN TOURNÉE

Il titolo è di quelli lunghissimi che ci ricordano Lina Wertmüller. E ironico, marchio di fabbrica di Beppe Salmetti che abbiamo già conosciuto nell'irriverente testo "hitleriano". Arriva subito al punto con l'illuminante sottotitolo: *L'Amore fa schifo ma la Morte di più* centrando i due cardini del capolavoro del Bardo, lo scoppio, la scintilla della passione e la fine drammatica dei due giovani amanti vero-

nesi. Ma non sarà il solito *Romeo e Giulietta*. Anzi qui Giulietta non c'è neanche. Accompagnato dalle ballate di Simone Tangolo, ora melodico ora allegro-angoscioso-sentimentale, Salmetti ha addosso la carica esplosiva per far saltare il banco, l'argento vivo, il mercurio vibrante. La scena è sua, la domina, la gestisce, tiene in pugno il pubblico. Un duo affiatato tra sopra e sotto il palco per questo recital in versione pop. Se Salmetti è l'imbonitore, Tangolo è un degno *spar-ring partner* che non disdegna la ribalta; e i due si attaccano, si azzuffano, si baciano. Il nocciolo non è tanto l'amore che va a buon fine, quanto quello non ricambiato, deluso, insoddisfatto. Il centro del discorso fa una virata secca su Paride, l'amante non ricambiato da Giulietta, il secondo arrivato, lo sconfitto che addirittura muore per amore. La coppia in scena ha un'energia febbrile, concitata, avvolgente, restando in materia shakespeariana ricordano gli "artigiani" del *Sogno*, confusionari, cialtronescamente arruffoni, deliziosamente caotici. Si potrebbe chiamare *I dolori del giovane Werther 2.0* o *L'amore ai tempi di whatsapp* questa parodia intervallata da schitarrate colme di risate dove vengono inseriti spot e jingle. La *verve* dei due è trascinate e la platea si lascia piacevolmente scuotere dentro questo zibaldone rock. La leggerezza stavolta vince sul dramma. *Tommaso Chimenti*

Il prete e la terrorista, un dialogo conflittuale

GUERRA SANTA, di Fabrizio Sinisi. Regia di Gabriele Russo. Scene di Lucia Imperato. Costumi di Chiara Aversano. Luci di Cesare Agoni. Effetti sonori di Alessio Foglia. Con Andrea Di Casa e Federica Rosellini. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

Macerie. Grigio. Polvere. Uno scheletro di un interno d'edificio sacro. Un paio di colonne rimaste in piedi. Pericolanti. Lo scenario apparso alla platea oscure le luci di sala e accese quelle di scena - bianche, fredde, basse - è di rovina. Ciò che resta dalla distruzione, dal conflitto, dalle lotte fratricide. Per credo, per disuguaglianza di vedute, per reazione. Le banalità del male. Sul palco un uomo e una donna. Entrati in

scena da quinte differenti. Un primo, impercettibile, segno. Lui un prete, lei un'adolescente scappata sette anni prima dalla parrocchia per arruolarsi in una formazione terroristica e tornata per spiegarne i motivi. Accusare, forse. E i riverberi, dalle voci di anime maltrattate, di poca libertà, di confini, di mancanza d'amore. Persona e personaggio si fondono. La metafora, intellegibile ma non palesata, è l'impossibilità di scelta che riduce l'essere alla parte, al ruolo. E fuoriuscirne comporta violenza. Verso sé, verso l'altro da sé. Con conseguenze nefaste. Il teatro ricorda la caducità della vita, giocando a farsene beffa, con l'illusione. Aderendo al reale ma sfumandone i contorni. Parole tessute in una drammaturgia articolata, verbosa, intensa, che dichiara e richiede una particolare concentrazione, un ascolto non superficiale, al di là delle comprensioni immediate e di consumo. Un atteggiamento, verticalizzato dalla regia, che instaura una relazione profonda tra attori e pubblico, minimizzando la visione, sottraendo l'estetica al significante, inquadrando la dimensione soggettiva, interiore, la ragione nel paradosso dell'irragionevolezza. Il confronto attoriale percorre fasi nette, modulate: solipsismi iniziali, assoli, a manifestare intenzioni, per diventare via via fitto dialogo di botta e risposta a mostrare (senza far vedere) l'azione ricordata da passati prossimi e remoti, con qualche colpo di scena non fragoroso. Di spessore la prova d'attore. Importante, la parola. Efficace la speculazione registica. *Emilio Nigro*

Se Jekyll è un filantropo in un mondo ronconiano

JEKYLL, di Fabrizio Sinisi, liberamente ispirato a Robert Louis Stevenson. Regia di Daniele Salvo. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Daniele Gelsi. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Marco Podda. Con Luca Micheletti, Carlo Valli, Gianluigi Fogacci, Alfonso Veneroso, Selene Gandini, Simone Ciampi, Elio D'Alessandro. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

Jekyll di Sinisi/Salvo/Micheletti è uno spettacolone, uno di quei lavori in cui il teatro di tradizione profuma di nostalgia, è un omaggio a Luca Ronconi nelle atmosfere macchino-



Last Goodbye

se e cupe, è un grosso contenitore in cui tutto confluisce: pensiero, dramma, commedia e una certa stentorea recitazione di vecchio stampo. Il Centro Teatrale Bresciano ha affidato al giovane drammaturgo e poeta Fabrizio Sinisi l'adattamento del romanzo di Robert Louis Stevenson che ne ha fatto un apologo in cui la figura di Jekyll/Hyde è per stessa ammissione del drammaturgo «l'emblema di quel linguaggio sotterraneo che dice di noi stessi e del mondo l'indicibile». Dopotutto Jekyll ricco filantropo ed ex teologo divenuto magnate della finanza è un uomo che vive di un'utopia: creare la Cittadella dell'Umanesimo per aiutare chi non ha. È uomo che per fare il bene vuole esperire il male, quasi che nel concentrarlo in un essere umano - l'altro da sé - possa isolarlo, dominarlo e forse sconfiggerlo, salvo poi esserne travolto. È in questo conflitto di una natura bipolare che Luca Micheletti sguazza con trasportato impeto recitativo, con toni eccessivi e ispirati che alla lunga rischiano di trascinare tutto e tutti su un unico registro narrativo che non può che ripetersi senza un apparente sviluppo, senza un crescendo perché partito già cresciuto nei toni e nei modi. La regia di Daniele Salvo, le maschere di Bruna Calvaresi, le scene di Alessandro Chiti costruiscono un luogo claustrale, cupo, da romanzo gotico che accompagna l'intera vicenda in un dentro e fuori, in un palazzo città/mondo all'interno del quale si compie e distrugge l'utopia di quel ricco filantropo che voleva salvare il mondo. Jekyll è uno, nessuno e centomila e dopotutto a farci simile a lui e a fare tutti i personaggi a lui somiglianti sono le maschere che astraggono i volti in un unico volto umano che tutti ci riunisce. Tutto il cast - Carlo Valli, Gianluigi Fogacci, Alfonso Veneroso, Selene Gandini, Simone Ciampi, Elio D'Alessandro - si adegua inevitabilmente alla recitazione egotica di Luca Micheletti che riempie di sé la scena, la possiede con fare bulimico. Risultato di tutto questo è un allestimento elegante, curato, ma che risente di un tempo antico, che si rifà a quel teatrone da effetti speciali (ronconiani?) volti a stupire, ad appagare lo sguardo fino allo stordimento.

Nicola Arrigoni

Da Kafka a Gleijeses, genesi della performance

UNA GIORNATA QUALUNQUE DEL DANZATORE GREGORIO SAMSA, regia e drammaturgia di Eugenio Barba, Lorenzo Gleijeses, Julia Varley. Scene di Roberto Crea. Luci e suono di Mirto Baliani. Con Lorenzo Gleijeses. Prod. Fondazione Tpe-Teatro Piemonte Europa, TORINO - Nordisk Teaterlaboratorium, HOLSTEBRO (Dk) - Gitiessie artisti riuniti, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Eugenio Barba ha acconsentito, dopo molti anni, a realizzare una regia al di fuori dell'Odin Teatret, per lo più firmandola a sei mani con il protagonista, Lorenzo Gleijeses, e con Julia Varley. Quattro anni di lavoro per creare uno spettacolo frutto dunque di collaborazioni di vaglia - anche Chiara Lagani, per la drammaturgia e Michele Di Stefano, per la coreografia - e svariate occasioni di residenza e confronto. Una messinscena che parte dalle *Metamorfosi* di Kafka per parlare, in verità, della genesi della creazione artistica e dell'estraneità quotidianità dell'attore-performer. In uno spazio neutro, invaso a tratti da oggetti vari, Gleijeses è l'artista alle soglie del debutto, costantemente impegnato a provare la sua partitura, costruita su appena sei movimenti che egli ripete ossessivamente apportando ognora minime ovvero significative varianti. Intanto dialoga con il regista, instaura una conversazione tramite messaggi in segreteria con il padre, parla al telefono con la fidanzata e con la psicoterapeuta. Prima in sala prove e poi a casa, il protagonista è impegnato in una sorta di autistica sfida con i propri limiti artistici e umani - che, alla fine, vengono a coincidere - e, come il personaggio kafkiano di cui porta il nome, si dimena alla disperata ricerca di una propria granitica identità. E se a tratti tale inchiesta è condotta con una certa autoironia, pare tuttavia prevalere un'indubbia autoreferenzialità. La generosità e la necessità che contraddistinguono la performance di Gleijeses, in costante movimento e mai velleitario, non sono però sufficienti a intercettare pensiero e cuore degli spettatori, osservatori passivi di qualcosa che, in fondo, non li riguarda affatto. *Laura Bevione*



PARAVIDINO

Abramo e Sara, migranti di oggi nella New York della *new economy*

LA BALLATA DI JOHNNY E GILL, testo e regia di Fausto Paravidino. Scene di Yves Bernard. Costumi di Arielle Chanty. Luci di Pascal Noël. Musiche di Enrico Melozzi. Con Federico Brugnone, Iris Fusetti, Fatou Malsert, Daniele Natali, Tibor Ockenfels, Fausto Paravidino, Aleph Viola. Prod. Le Liberté-Scène Nationale de Toulon (Fr) - Teatro Stabile di TORINO - Il Rossetti-Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE e altri 4 partner internazionali.

Relazioni familiari e personaggi biblici rivisitati - Giobbe, qualche anno fa - *La ballata di Johnny e Gill*, il nuovo spettacolo che Fausto Paravidino ha creato in seguito a una serie di laboratori condotti in Europa e a New York, combina *leit-motiv* e predilezioni proprie alla drammaturgia dell'autore-regista piemontese. Il mito della Torre di Babele suggerisce un lavoro cui le differenti nazionalità degli interpreti garantiscono multilinguismo, mentre la figura di Abramo, primo migrante in cerca di fortuna di cui la letteratura ci abbia dato notizia, è spunto per trattare svariati temi di attualità: dagli emigranti sfruttati dai mercanti di uomini ai compromessi necessari per fare fortuna; dall'utero in affitto al terrorismo internazionale; dalle difficoltà della vecchiaia alla *new economy*.

Abramo e Sara diventano Johnny e Gill e la loro parabola - l'arrivo fortunoso a New York e il successo economico grazie al pesce fritto - una "ballata", ovvero un susseguirsi di scene di varia ispirazione, dai cartelli vagamente brechtiani al ricorso al video, con riprese anche in diretta, da semplici coreografie di gruppo a sipari vagamente onirici. La molteplicità di temi si combina, dunque, a un accentuato plurilinguismo drammaturgico, risultando in una messinscena affastellata e tutt'altro che coesa e che, malgrado le tre ore di durata, pecca di superficialità.

Sì, poiché la costante superfetazione di motivi e immagini impedisce la riflessione sui temi affrontati, ridotti a sterili *cliché*. E devitalizzato ci è parso pure il consueto, arguto, *humour* di Paravidino, qui scontato e banale. Uno spettacolo di notevoli ambizioni annegato dall'incapacità di individuare una tematica realmente significativa, di approfondirla e di dire davvero agli spettatori qualcosa che non sia stato già sentito e abbondantemente digerito. **Laura Bevione**



Schiaparelli Life
(foto: M. Agostinetto)

Se la realtà al femminile è come un gioco dell'oca

MAGNIFICAT, di e con Lucilla Giagnoni. Collaborazione ai testi di Maria Rosa Pantè. Luci e video di Massimo Violato. Musiche di Paolo Pizzimenti. Prod. Fondazione Tpe, TORINO - Ctb, BRESCIA.

IN TOURNÉE

Un'attrice/autrice che si definisce orgogliosamente "oca" e, coerentemente, adotta quale struttura narrativa del proprio spettacolo un antico gioco dell'oca. Lucilla Giagnoni completa la sua *Trilogia dell'Umanità* - dopo *Ecce Homo* e *Furiosa mente* - con uno spettacolo che mira a riscoprire ed esaltare il troppo trascurato "femminile" che da sempre connota l'umanità. Il lancio di dadi virtuali - che compaiono sullo schermo sul fondo del palco altrimenti spoglio - consente di procedere nel gioco e di sfruttare il suggerimento fornito dalle caselle per svariate digressioni: da *La bella addormentata nel bosco* al mito di Demetra e di sua figlia Persefone; dalle molte "ocche" protagoniste di leggende ed eventi storici alle coraggiose e testarde "pennute" contemporanee che lottano affinché la realtà venga declinata anche al femminile. Lucilla Giagnoni racconta e canta, invoca e s'indigna, occupando il palcoscenico con la sua figura esile e la sua forte personalità, capace di coinvolgere ed emozionare il pubblico per quasi un'ora e mezza di generoso monologo. L'attrice unisce la salda professionalità allo studio approfondito evidente nel testo, fitto di citazioni, *excursus* etimologici,

riferimenti bibliografici. Un contenuto denso, suggellato dalla preghiera del *Magnificat* - da cui il titolo dello spettacolo - vera esaltazione dell'umile potenza del femminile. Tecnica e versatilità, accuratezza scientifica nella stesura del testo, affabilità e prontezza nel cogliere umori e minimi movimenti del pubblico, caratterizzano l'arte teatrale di Lucilla Giagnoni, mai velleitaria e sempre sinceramente emozionata. Eppure, per quanto certamente efficace, la struttura dei suoi spettacoli - compresi quelli della precedente trilogia, dedicata alla spiritualità - appare ormai ripetitiva e certi toni predicatori alla fine un po' tediosi. *Laura Bevione*

Elsa Schiaparelli, la Coco Chanel italiana

SCHIAPARELLI LIFE, di Eleonora Mazzoni. Regia di Carlo Bruni. Scene di Maurizio Agostinetto. Consulenza costumi di Luciano Lapadula, Vito Antonio Lerario, Maria Pascale. Con Nunzia Antonino e Marco Grossi. Prod. Casa degli Alfieri, ASTI - Teatro di Dioniso, TORINO.

IN TOURNÉE

Shocking Life è il titolo che Elsa Schiaparelli diede alla sua autobiografia nella quale ripercorse, ormai lontana dai riflettori, una vita all'insegna dello straordinario, o almeno dell'insolito. Una vita che la portò a essere emblema di buona parte della prima metà di un Novecento che la vide gettarsi in ogni avventura mentre girava il mondo sino a creare a Parigi il celeberrimo

atelier di Place Vendôme dove riceveva - e vestiva - i grandi eccentrici del tempo. D'altronde niente per lei era scontato o impossibile, all'unisono con i surrealisti che l'adoravano e da cui traeva ispirazione, mentre Hollywood e teste coronate la proclamavano un mito. *Schiaparelli Life* è il titolo dello spettacolo che Carlo Bruni e Nunzia Antonino le dedicano ponendo un altro ritratto nella personale pinacoteca che già accoglie l'Ada di *Lezioni di piano*, la signorina Else tratta da Schnitzler e la rivoluzionaria napoletana Lenòr. Una messinscena che tende all'inaspettato nel suo essere tratta sì dalle memorie della Schiaparelli, ma privilegiando il momento in cui, all'inizio dei Cinquanta, l'artista si rende conto che i tempi sono irrimediabilmente cambiati e il suo mondo è scomparso. Un momento critico in cui decide di abbandonare il lavoro e chiudere l'*atelier*. Bruni inventa una *ghost story* ambientata nella scura penombra della stanza da letto dove Elsa, quasi prigioniera di un talamogabbia, ripercorre la sua vita accumulando, senza ordine temporale, ricordi. Un delirio di follia lucidissima mentre consente al suo manichino preferito di prendere vita e diventare padre, madre e figlia e *alter ego* in una notte in cui si indossano e si ripongono abiti - ricreati con puntiglio filologico - in una valigia pronta per un ultimo viaggio. Uno spettacolo affascinante e, ancora una volta, un profilo di donna a cui Nunzia Antonino, con molta bravura, aderisce totalmente, questa volta in collaborazione con l'altrettanto efficace Marco Grossi. *Nicola Viesti*

L'epopea di Mendel Singer dal romanzo alla scena

GIOBBE, di Joseph Roth. Adattamento e regia di Francesco Niccolini. Costumi di Mirella Salvischiani. Con Roberto Anglisani. Prod. Teatro d'Aosta, AOSTA - Festival Montagne Racconta, MONTAGNE TREVILLE (Tn) - Festival Collinarea, LARI (Pi).

IN TOURNÉE

Il dolore, la fede, la speranza. E anche la famiglia, il rapporto genitori-figli, le aspirazioni, l'abbandono della propria terra, la nostalgia. L'epopea di una vita semplice, ma potenzialmente vicina a quella di ognuno. Temi antichi

e universali, propri di Roth e del suo romanzo *Giobbe*, sapientemente ripreso da Francesco Niccolini, nel suo adattamento teatrale. Ma che, soprattutto, diventa storia viva sul palcoscenico nel corpo di Roberto Anglisani: una capacità incredibile di farci vedere l'invisibile, solo per mezzo della voce e dello sguardo, pochi simbolici gesti, il racconto fluido di una storia apparentemente semplice, quella di Mendel Singer e della sua famiglia, dei suoi dolori tra la vita in Russia e quella in America, all'inizio del secolo scorso. La letterarietà del testo si modula attraverso i tempi e i ritmi che Anglisani infonde alla narrazione, attraverso brevi descrizioni, brevi frasi con cui tratteggia i vari snodi della vicenda. Cattura l'attenzione dello spettatore, senza "effetti speciali", grazie alla sua sola presenza di "cantastorie" moderno, che soltanto alla fine svelerà l'identità del narratore, portandoci dentro una vicenda in cui il dolore si affianca alla speranza. È l'umanità la protagonista, è l'uomo nella sua essenza, nella sua vita che travalica i significati terreni e materiali per diventare altro. È un percorso apparentemente semplice, appunto, dei protagonisti, della storia e dello spettacolo: ma che in realtà si snoda in una complessità che arriva come in una costruzione fatta di piccoli tasselli, di frasi e storie che crescono e deflagrano alla fine, senza roboanti riflessioni, senza retorica, ma tenendo fede all'essenza narrativa di Roth. Grazie alla sapienza scenica di Anglisani, che si inserisce nel solco del grande teatro di narrazione. *Paola Abenavoli*

Maschere brechtiane per un Amleto favolistico

LA FAVOLA DEL PRINCIPE AMLETO, di William Shakespeare. Traduzione di Cesare Garboli. Adattamento e regia di Marco Sciacaluga. Costumi di Maria Angela Cerruti. Luci di Aldo Mantovani. Con Maurizio Bouso, Francesco Bovara, Simone Cammarata, Giulia Chiamante, Giada Fasoli, Elena Lanzi, Lisa Lendaro, Gianmarco Mancuso, Federico Pasquali, Laura Repetto, Francesca Santamaria Amato, Chiarastella Sorrentino. Prod. Teatro Nazionale di GENOVA.

Il desiderio di narrare come una "favola" la vicenda tragica del personaggio mitico di Amleto, guida il regista Marco Sciaccaluga a un'interpretazione rivelatrice della propria poetica matura. L'adattamento (dura circa tre ore), riesce a mantenere il fascino e della storia e dei suoi impegnativi e variegati personaggi. I giovani interpreti (dodici diplomati del Master della Scuola di recitazione del teatro genovese) favoriscono una fiduciosa condivisione di entusiasmi e di responsabilità, tali da esaltare il risultato della bella prestazione. Il protagonista è recitato da un attore (Bovara) e tre attrici (Lanzi, Lendaro e Santamaria Amato) che si scambiano maschera e costume. Attraverso le diverse personalità, la stessa figura comunica sentimenti ed emozioni cangianti, pure nella coerenza che riunisce nel protagonista indignazione, rabbia e tormento di scelte; adesione al proprio destino e coscienza della sua tragicità. Il ritmo è sostenuto, sino dall'apparizione dello Spettro in corazza (Maurizio Bousso). La regia opta per una concretezza che, oltre le ipotesi critiche, offre azione ed emozione, come nell'esemplare recita dei guitti. Gli spazi comprendono oltre il palcoscenico - con tavoli mobili e componibili - la sala e le quinte, illuminati da una luce intensa e costante. In assenza di musica, le rare sonorità nascono ritmate da percussioni e/o vocalizzi degli attori. Nella recitazione, la presupposta epicità si limita al frequente volgersi dei personaggi allo spettatore, per una sottolineata complicità comunicativa. In generale, un dialogo drammatico serrato lega le sequenze nei rapidi cambi a vista delle scene. Con le maschere variegiate (opera di Ezio Toffolutti), di tessuto morbido e leggero, s'intonano i costumi d'una moderna, stravagante originalità negli accessori dai colori contrastanti. Le caratterizzazioni vanno dal grottesco comico di Polonio (Simone Cammarata), all'umile eleganza in bianco di Ofelia (Giada Fasoli), alla funerea distanza di Gertrude (Giulia Chiaramonte) e alla incongrua disinvoltura di Claudio (Gianmarco Mancuso). Un'esperienza d'assieme equilibrata e generosa. *Gianni Poli*

Tra *Bildungsroman* e noir la confessione di Aïcha

SE MIA MADRE MI FACESSE A PEZZI NESSUNO MI VERREBBE A CERCARE, dal romanzo *Et au pire on se mariera* di Sophie Bienvenu. Traduzione di Sonia Fenoglio e Anna Giaufret. Adattamento e regia di Elena Dragonetti. Con Marta Prunotto. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA - Narramondo, GENOVA.

Facendo tesoro degli spettacoli con adolescenti degli ultimi anni, la nuova regia di Elena Dragonetti parte da un romanzo con protagonista una tredicenne, l'attrice non professionista Marta Prunotto che, al suo debutto professionale, porta in scena con ingenua immediatezza, la vibrazione nervosa e l'agire emotivo mutevole di un'identità ancora contesa tra infanzia ed età adulta. Costretta dentro un lungo monologo che è, in realtà, una confessione, Prunotto spinge su un ritmo incalzante senza cedimenti, per tratteggiare la solitudine inquieta, l'animo dispersivo e incompiuto di una bambina ferita all'epoca della sua primissima innocenza, per mano di una figura pseudo paterna. La madre è il muro contro cui battere la testa e riversare ogni rabbia e responsabilità. Tra invenzioni, divagazioni, folleggianti sogni a occhi aperti, la narrazione concitata ruota intorno all'amore ideale, all'amore non corrisposto, al sesso senza amore e a quello dell'assoluto abbandono. Su un palco scisso in due lati, cresce una verità posticcia fatta di false verità e mezze bugie che si indovina andare a colmare la carenza d'affetto e i non detti di un crimine efferato. C'è lo spazio oggettivo, con tre sole sedie, in cui Aïcha è costretta a raccontare i fatti, una testimonianza sollecitata da un personaggio muto, posto in fondo alla platea, una poliziotta o assistente sociale a cui dà corpo la regista Dragonetti. L'altra parte del palco ospita un divano reso meno netto da un velatino: qui si va nel passato tra stralci di memoria e visioni opportunamente mescolate per restare a galla rispetto a traumi e solitudini. Da *Bildungsroman* giocoso e ironico ambientato in una periferia urbana si trasforma in un fatto di cronaca nera. La drammaturgia subisce poi un altro scarto. Si entra in un giallo violento in cui tutto il degrado nascosto dallo sguardo sognante di Aïcha

GALLIONE/MARCORÈ

Veri orrori e finte pallonate ai Mondiali d'Argentina

TANGO DEL CALCIO DI RIGORE, testo e regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Musiche di Paolo Silvestri. Luci di Aldo Mantovani. Con Neri Marcorè, Ugo Dighero, Rosanna Naddeo, Fabrizio Costella, Alessandro Pizzuto. Prod. Teatro Nazionale di GENOVA.

Fatti storici e memoria immaginaria nutrono questo racconto sullo sport calcistico, su come venga utilizzato a fini politici e come il potere vi sia implicato quale responsabile di scandali e corruzione. Parte dal Campionato mondiale del 1978 in Argentina, la rappresentazione ideata e diretta da Giorgio Gallione. I ricordi e la fantasia d'un bambino d'allora (il Narratore, Neri Marcorè) avviano il confronto con la situazione creata dalla dittatura del generale Videla. Assieme ai documenti delle aberrazioni e delle violenze del regime - culminate nella tragica repressione dei *desaparecidos* e la protesta delle Madri delle vittime - rivive una partita fantasiosa giocata fra tre squadre in Patagonia nel 1942 e si susseguono figure leggendarie di arbitri e calciatori, coinvolti nell'illegalità e nel malcostume.

I personaggi, interpretati da Ugo Dighero (il cowboy che arbitra con la pistola e il portiere che para i rigori), sprizzano la comicità demenziale e beffarda cara all'attore. Recuperando dal passato le spiegazioni del presente, il tifoso interpretato da Marcorè si fa chiaro e sobrio testimone dell'allarmante realtà, la segue nelle crisi e la chiude con l'esigenza di giustizia reclamata da Pablo Neruda. Momenti cantati inducono commozione, alla quale risponde, in varie figure femminili (una Madre di Plaza de Mayo, una ballerina di *milonga*, la "bella" del calciatore) - in un mondo al maschile - la limpida drammaticità canora di Rosanna Naddeo, persuasiva nel dolore e nella protesta, amabile nell'inno ai doni della vita.

Due giovani interpreti (Fabrizio Costella, Alessandro Pizzuto), un po' mascherati da "pallone", un po' da "cactus", dialogano con i protagonisti dei diversi episodi tragi-comici. La scenografia è uno spazio arredato con sedie e uno sfondo astrattamente graffito da cui avanza un pannello insanguinato, segno della tragedia. Poiché storia vera e fantasia si confondono, la vicenda ammette digressioni che comportano sbalzi di stile e di ritmo e soprattutto frammentarietà d'azione, non del tutto armonizzati dal regista. Gli arrangiamenti dei brani di Julio Sosa e Astor Piazzolla e i pezzi originali di Paolo Silvestri, compongono una colonna sonora ricca di a-solo e di cori suggestivi. *Gianni Poli*



si somma, mentre si profila un'ipotesi che è sentenza annunciata, nonostante l'adolescente tenti ancora di arrampicarsi su una sua versione della realtà. Testo intenso, bella prova di recitazione con regia in scena. *Laura Santini*

Biografie al femminile dalla cronaca all'intimità

LABBRA, di Irene Lamponi. Con Irene Lamponi e Sarah Pesca. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Dopo *Tropicana*, commedia intorno alle relazioni familiari basata su materiali autobiografici, Irene Lamponi, con una drammaturgia cresciuta tra le fila dei laboratori di Fausto Paravidino, si addentra nell'intimo della femminilità con *Labbra*. Diviso in tre quadri, lo spettacolo si apre come una commedia che oppone due tipologie di giovane donna. Ambientata tra il lavandino e il gabinetto, in una rivisitazione del realismo da *kitchen sink drama*, una lei riflessiva e autocritica dialoga con una lei tutta votata al culto del corpo, tra creme, tatuaggi e sistemi per la depilazione ma anche sessualità vissute o sognate. Nel secondo quadro, entriamo in una dimensione surreale, quando troviamo le protagoniste chiamate a metterci la faccia (letteralmente) per interpretare le rispettive vagine o sarebbe meglio dire vulve. Tra gorgoglii, brusii e smorfette trasformati i volti in due strumenti sonori e mimici dall'esito esilarante, mentre sono inquadrare all'apice di gambe stilizzate su due sagome, le due interpreti si producono in un serrato dialogo lasciato alle labbra, piccole e grandi, dei due organi sessuali - c'è anche il clitoride, lo interpreta il naso - in cui si lamentano di una vita senza pace tra vibratorii, jeans attillati, tamponi troppo asciutti e anelano a un'utopica isola su cui starsene spaparanzate e nude al sole in un clima serenamente orgiastico. L'ultimo quadro, un monologo condiviso dalle due interpreti, ci porta in una dimensione confessionale e raccolta, conteso tra il diario personale di una ragazza in una notte di pioggia e la crudezza di sentenze giudiziarie piene di attenuanti sui crimini contro le donne. Pur stentando a diventare *thriller*, funziona bene da chiusa a una narrazione che riesce a toccare in un'ora scarsa le facce non stereotipabili del femminile tra aspetti socio-culturali, storici, politici, dall'alba al tramonto, dell'essere donna. *Laura Santini*

Un teatro anti-tragico che si fa beffe di Pinter

UN INTERVENTO, di Mike Bartlett. Traduzione di Jacopo Gassmann. Regia di Fabrizio Arcuri. Scene di Luigina Tusini. Con Gabriele Benedetti e Rita Maffei. Prod. Css Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia, UDINE.

IN TOURNÉE

Il riferimento è sempre quello, Harold Pinter. *Maitre à penser* per buona parte del teatro inglese, dal dopoguerra a questa parte, contribuisce, anche nell'opera di Mike Bartlett, classe 1980, alla scarnificazione dei dialoghi, alla distillazione della parola, alla dissoluzione dell'identità, lui e lei, A e B. Manca, certo, la tensione, il meccanismo del *thrilling* è svuotato dall'interno, rimane la minaccia esterna, nella fattispecie Anna (significativamente, l'unico nome nella pièce), la fidanzata di B, amico di A, ma non ci sono killer, nessuna *suspense* che monta. C'è, però, la denuncia politica, il riferimento a un evento specifico, la guerra di Bush e Blair a Saddam Hussein in Iraq - lui, conservatore, è favorevole, lei, progressista, è contraria - ma il dibattito è condotto senza troppa convinzione, niente *pathos*, nessuna autentica ferocia. Tantomeno è mordace la regia di Fabrizio Arcuri, che è bravo, sì, a cogliere l'anima grottesca del testo, ben evidente nella traduzione di Jacopo Gassmann, ma eccessivamente (auto)compiaciuto nel prolungarla a oltranza. Come a dire: ve lo spiego io, perché del mondo di Pinter bisogna farsi beffe. Tutto diviene, allora, ostentatamente manifesto, auto-riferito: le tragedie, sottolineano gli autori, non hanno posto nel XXI secolo. Si può bombardare un Paese, ma con leggerezza, l'importante è che Blair possa farsi un *selfie* con le bombe sullo sfondo. Ci si può anche amare, fare figli, sposarsi, ma mai troppo seriamente. Ci si può addirittura abbandonare all'alcool, allontanarsi dal lavoro, provare a impiccarsi, ma per gioco, perché gli altri parlino di noi. E anche l'interpretazione degli attori, a ben guardare, deve essere ordinaria, dimessa, sempre a un passo dal cabaret, e rigorosamente distante dalla dinamica delle passioni. Il gioco, insomma, è intelligente, arguto persino, ma alla lunga annoia. Troppo metateatrale, forse. Troppo intellettuale. Elitario. Manca l'anima. E il pubblico fugge via. *Roberto Rizzente*



CUSCUNÀ

Ascesa e caduta del regno dei Fanes, 4 corvi raccontano la carneficina

IL CANTO DELLA CADUTA, di e con Marta Cuscunà. Prod. Centrale Fies, DRO (Tn) - Css Teatro Stabile d'Innovazione del Friuli Venezia Giulia, UDINE - Teatro Stabile di TORINO - São Luiz Teatro Municipal, LISBONA.

IN TOURNÉE

Davanti alle *silhouette* di quattro corvi metallici, neri incombenti, minacciosi proviamo anche noi un certo timore. *Il canto della caduta* è, prima di tutto, un elaborato sistema di cavi, leve, snodi e *joystick*, manovrati tutti da Marta Cuscunà, grazie ai quali le "bestie" parlano e si muovono. Niente elettronica: una sola mano riesce a movimentare sette meccanismi. E un'unica voce si moltiplica in una ridda di commenti striduli. Quelli dei corvi, che osservano la carneficina. «Creature meccaniche» li definisce lei, che sembra averli allevati come cuccioli, nel laboratorio dove la scenografa Paola Villani, con mente da ingegnere e componentistica industriale, ha elaborato tutto l'impianto di "animatronica" che si staglia in controluce.

Assomiglia sempre di più a un'esplorazione, la ricerca di Cuscunà, che viene dal Nordest d'Italia ma ha il respiro della scena internazionale, e che in dieci anni non si è mai arrestata. Nel tempo passato dopo *È bello vivere liberi*, primo capitolo nel 2009 di un percorso lungo sulle "resistenze al femminile", Cuscunà ha compiuto passi da gigante nel mettere in sintonia l'apparato tecnico dei suoi spettacoli con il respiro di una drammaturgia originale. Dalle monache rivoluzionarie di *La semplicità ingannata*, alle diciotto ragazze contemporaneamente incinte per scelta e per determinazione di *Sorry Boys*, le *stories* di Cuscunà sono una metafora della sua politica d'artista.

Quei quattro corvi ora costituiscono il tramite per far riemergere dalla terra delle nostre Dolomiti l'antica favola: quella del popolo dei Fanes, remoto ciclo epico della comunità ladina, che racconta la fine del regno pacifico delle donne e l'inizio di una nuova epoca: il dominio della spada. L'archeomitologia è il percorso seguito questa volta da Cuscunà che attraverso i personaggi del mito ci invita a pensare che la civiltà umana non sia figlia di un modello unico, quello delle guerre di conquista, tramandato dai manuali di storia. Vuole dirci, in altre parole, che le guerre non sono il motore inevitabile della Storia. E l'aggressività non fa obbligatoriamente parte della natura umana. C'è materia per pensare.

Roberto Canziani

Dal profondo Nord un fatto di cronaca nera

SE NON SPORCA IL MIO PAVIMENTO

- **UN MÉLO**, di Giuliano Scarpinato e Gioia Salvatori. Regia di Giuliano Scarpinato. Scene di Diana Ciuffo. Costumi di Giovanna Stinga. Luci di Danilo Facco. Video di Daniele Salaris. Con Michele Degirolamo, Francesca Turrini, Gabriele Benedetti. Prod. Wanderlust Teatro, TORINO - Csa Teatro Stabile di Innovazione del Fvg, UDINE.

IN TOURNÉE

Un fatto di cronaca nera della profonda provincia del nostro nord, il delitto Rosboch, vede protagonisti una matura insegnante - la vittima - un diciassettenne dalle molteplici identità - il di lei seduttore - e un parrucchiere cinquantenne - il di lui amante - e, come causa scatenante, un bel po' di euro incautamente affidati dalla donna al ragazzo. Ispirandosi a tale vicenda Giuliano Scarpinato - autore, tra l'altro, di *Fa'afafine*, spettacolo per l'infanzia su un bambino fluttuante tra i generi sessuali, che ha riscosso tanto successo quante violente reazioni - ha creato un'opera, mirabile e intensa, che già dal titolo sembra vivere di un fertile e singolare conflitto di opposti. Infatti è mutuato da un dialogo tratto da *Pezzo di cuore* di Müller in cui il personaggio Uno chiede al personaggio Due: «Posso gettare ai suoi piedi il mio cuore?», ricevendone come risposta: «Se non sporca il mio pavimento». A quest'ultima frase, di spaesante oggettività, Scarpinato aggiunge una precisazione a indicare che la sua messinscena in fondo vorrebbe essere un melodramma in cui l'autore sembra lontano dal giudicare i personaggi strutturati in maniera tale da non concedere empatia con il pubblico, carboni ardenti in acqua gelida. Una distanza necessaria a una materia incandescente trattata con precisione chirurgica utilizzando bisturi in grado di sezionare anime perdevute in un mondo liquido e sfuggente. E punto di forza, risolutivo per la bellezza e riuscita di uno spettacolo che conta sulla grande compattezza dell'insieme, a iniziare dagli eccellenti protagonisti Michele Degirolamo, Francesca Turrini e Gabriele Benedetti, senza dimenticare l'apporto delle scene e, soprattutto, delle sapienti e inquiete immagini video di Daniele Salaris, in cui appare, come madre incumbente e petulante, Beatrice Schiros. *Nicola Viesti*

Esplorare le emozioni nel *Canto* di Castellucci

SCHWANENGESANG D744,

concezione e regia di Romeo Castellucci. Drammaturgia di Christian Longchamp. Costumi di Laura Dondoli e Sofia Vannini. Musiche di Franz Schubert. Con Kerstin Avemo (soprano) e Alain Franco (pianista). Prod. Societas, CESENA - Festival d'Avignon, AVIGNONE - La Monnaie/De Munt, BRUXELLES.

IN TOURNÉE

Romeo Castellucci torna al Teatro della Triennale di Milano con *Il canto del cigno* (*Schwanengesang*), un insieme di *Lieder* per voce e pianoforte, composti da Franz Schubert poco prima della sua morte nel 1828. Con una sorta di afflato emotivo Castellucci allestisce il suo spettacolo nell'apparente vuoto del teatro, riempito solo con la pienezza emotiva della voce di Kerstin Avemo (soprano), accompagnata al piano da Alain Franco, situato nello spazio tra palcoscenico e platea. Il fulcro è proprio la performance emotiva del soprano, il cui volto si fa trasposizione del suono e delle parole. Lo spettacolo si costruisce quindi attorno alla struggente sofferenza dell'interprete che, dapprima immobile, va via via strutturando le emozioni nell'azione finale di girare le spalle al pubblico, dirigendosi verso il fondo della scena come verso l'orizzonte. *Schwanengesang* parte quindi dal minimalismo gestuale e scenico per arrivare a una più vivida dimensione di racconto dell'emozione. Asciugato di ogni segno "spurio" rispetto alla teatralità e ai suoi simbolismi, *Schwanengesang* affida tutto al *pathos* e all'affaticamento psico-fisico che il soprano mostra allo spettatore canto dopo canto, nell'oscurità che a un certo punto la vede restare sola, quando anche il pianista lascia la sala. È allora che la cantante, al culmine del suo empito patetico, si rannicchia su se stessa dopo essersi portata all'orizzonte e trascina a sé il telo nero che ricopre l'intero palcoscenico, piombando la sala nel buio. Un *climax* emozionale che si realizza attraverso un unico volto e un'unica voce. *Renzo Francabandera*

DANIO MANFREDINI

Viaggio al termine della notte con i reietti dell'esistenza

LUCIANO, ideazione, regia, scene e maschere di Danio Manfredini. Luci di Luigi Biondi. Con Danio Manfredini, Vincenzo Del Prete, Ivano Bruner, Darioush Forooghi, Giuseppe Semeraro, Cristian Conti. Prod. La Corte Ospitale, RUBIERA (Re) - Associazione Gli Scarti, BEVERINO (Sp) - Armunia/Festival Inequilibrio, CASTIGLIONCELLO (Li).

IN TOURNÉE

Come quegli artisti ossessionati da un tema o da un suo particolare riverbero, con ostinazione sia figurale che "morale" Danio Manfredini torna a raccontare di luoghi e di persone ai margini della società, con lo stesso *leit motiv* dei precedenti *Al presente* o *Cinema Cielo*, con la stessa caparbietà di scolpire o illustrare un mondo reietto in quella certa tendenza *maudit* che rovista tra le pieghe dell'arte e della vita.

Questo ultimo lavoro, *Luciano*, sembra posizionarsi in quel solco già segnato da una forte materia meta-temporale e allo stesso tempo apparentemente leggera, compassionevole, come un quadro impressionista "scolorato" nei paesaggi lirici di *Un Chant d'amour* di Jean Genet che assorbe l'anima popolare delle canzonette o del rock d'autore, ma lascia trasparire un frotto di violenza urbana così estrema, così dolorosa, per niente consolatoria, quanto le ferite incarnate da Francis Bacon. C'è spazio di nuovo per la poesia e per un rigurgito di autocoscienza, lì a polverizzare le minutaglie del quotidiano impastate alla solitudine e a quegli amorette d'occasione.

Sembra una danza fatta di passi lenti ma pronti a scatti repentini, stesso andamento, uguale sinuosa gestualità volutamente imprecisa, come infettata da un vuoto esistenziale. Sono corpi deambulanti, desiderosi e impauriti, che vagano nella notte, giovani prostituti e vecchi abbandonati a loro stessi, come vampiri si ritrovano a cercare linfa nel parco, nei bagni pubblici, sui viali cittadini, con le parole che si smorzano in bocca, quasi senza fiato. Pochi elementi scenici in uno spazio dove tutti i personaggi - ma non Manfredini - indossano maschere di lattice, come figure di un altrove infero hanno caratteristiche antropomorfe e mettono in gioco quel confine tra morte e sesso proprio dei luoghi di *battuage*. E ancora una volta Manfredini spiattella in faccia allo spettatore un'altra vita che solo la letteratura conosce, che l'arte ha immortalato facendosi carico di quel dolore. Intenso, bellissimo, necessario. **Paolo Ruffini**



Luciano (foto: Manuela Pellegrini)

Vie Festival, quando il teatro è sostantivo plurale

La molteplicità dei luoghi, delle lingue, delle culture a confronto caratterizza la proposta del Festival organizzato da Ert e giunto alla 14a edizione: dall'Ungheria alla Grecia, dall'Uruguay alla Germania, all'Italia, una panoramica fra le diverse declinazioni dell'umano sentire.

IMITATION OF LIFE, di Kata Wéber. Drammaturgia di Soma Boronkay. Regia di Kornél Mundruczó. Scene di Márton Ágh. Costumi di Márton Ágh e Melinda Domán. Luci di András Éltető. Musiche di Asher Goldschmidt. Con Lili Monori, Roland Rába, Annamária Láng, Zsombor Jéger, Dáriusz Kozma. Prod. Wiener Festwochen, Vienna e altri 7 partner internazionali. VIE FESTIVAL, MODENA/BOLOGNA.

IN TOURNÉE

L'ungherese Kornél Mundruczó, vanta una forte visibilità su media nuovi e tradizionali. Ad assicurargliela è stato il cinema, per una quindicina di lavori molto apprezzati e la vittoria a Cannes 2014 con *White God*, nella sezione "Un certain regard". Ma è invece il teatro, questa «realità che imita la vita», il luogo migliore in cui il regista dispiega la sua potenza di composizione visiva e narrativa. Oltre che una chiara posizione politica. Difficile dimenticare il Sudafrica di *Disgrace*, presentato sette anni fa a RomaEuropa. Altrettanto violenta e disturbante appare ora l'Ungheria ultraconservatrice di Orbán, grazie anche a due degli attori di fiducia di Mundruczó e alla loro aderenza al reale: Lili Monori e

Roland Rába. *Imitation of Life* è un'altra storia di razzismo quotidiano. Un'anziana donna di origini rom sta per essere sfrattata dal funzionario giunto a sequestrare il povero appartamento. Il video-documento, che ne filma il calvario, irrompe con la sua realtà nella nostra immaginazione. Ci racconta il suo precario stato di salute, la morte recente del marito, la fuga del figlio che si prostituisce in una stanza d'albergo. Dopo il Sudafrica è l'Ungheria, a opprimere - no, a sopprimere, con violenza fisica e psicologica, l'identità di una minoranza. Ma più forte di qualsiasi filmato, l'impatto sullo spettatore viene dal congegno scenico ideato da Mundruczó. L'impressionante rotazione della scena, che rovescia dall'alto in basso tutto l'appartamento, distrugge ogni cosa. Rottami di mobili e di vita, elettrodomestici, suppellettili, stoviglie, esorbitano dalla finzione e si riversano sulla ribalta, invadendo anche il nostro reale. Dopo 360° di catastrofe, per una nuova inquilina e suo figlio adolescente, la storia ricomincia. Una didascalia ci informa che quella vicenda ha avuto veramente luogo nella Budapest 2015, dove proprio quel ragazzino, anche lui di origine rom, è stato vittima di un'aggressione. Ed era un rom, ma convertito al nuovo corso politico, anche l'aggressore. *Roberto Canziani*

FAILING TO LEVITATE IN MY STUDIO, ideazione, regia, scene di Dimitris Kourtakis. Drammaturgia di Dimitris Kourtakis, Eleni Papazoglou, Anastasia Tzellou. Luci di Scott Bolman. Musiche di Dimitris Kamarotos. Video di Jérémie Bernaert. Con Aris Servetalis. Prod. Greek Festival, Atene e Neon-Athens Culture Net, Atene (Gr). VIE FESTIVAL, MODENA/BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Confesso a che Modena, quest'anno, ero ritornato soprattutto per vedere *Failing to Levitate in My Studio* di Dimitris Kourtakis. Da tempo girava la voce, qualcuno ne parlava entusiasta, altri raccomandavano la visione. Avevo stanato le poche clip su Vimeo. Avevo letto le scarse biografie del regista ateniese presenti in rete. Volevo apprezzare il suo più recente lavoro. Si sarebbe trattato di un'esperienza, non solo di uno spettacolo. Così è stato. Anche se l'esperienza è stata piuttosto impervia, asciutta, dura. Perché impervia è, prima di tutto, la scrittura in prosa di Samuel Beckett, soprattutto *L'innominabile*, ma non solo, da cui sono tratti i testi che sentiamo detti al microfono in lingua greca. È il mondo dei romanzi dello scrittore irlandese, ben più sofferto e ostico rispetto alle consumatissime pièce teatrali. Asciutto, gessoso, inaccessibile, è anche il dispositivo che Kourtakis ha costruito per questa esperienza. Un contenitore bianco, a forma di cubo, alto parecchi metri, che occupa l'intero palcoscenico del Teatro Storchi. Un tour di pochi minuti, prima dell'inizio, permette agli spettatori di osservarlo, intimiditi, dall'esterno. Se ne scorgono appena gli ambienti interni, su due livelli. Attraverso la gigantesca crepa frontale si intuisce l'essenzialità di questo studio, dove agirà un performer: Aris Servetalis. È lui che per i 70 minuti di questa "esperienza", striscia lungo le pareti, si eleva utilizzando scale, solleva con un argano qualcosa che assomiglia a un letto, svela un ammasso di pietre. E con una pala, riesce quasi a farsene seppellire. Tutto ciò, noi lo percepiamo solo attraverso quella crepa, e grazie alle riprese video realizzate all'interno. Intanto le sue parole instancabilmente restituiscono il disidratato universo beckettiano. Che - volendo - si potrebbe riportare alla contemporanea condizione umana. Ma che - più terra terra - io preferisco leggere come un'esperienza estrema, una poetica d'artista, una dichiarazione di pessimismo indivi-



duale. A cui Beckett presta il suo famoso motto: «Ho provato, ho fallito. Non importa, riproverò. Fallirò meglio». *Roberto Canziani*

STRANGE TALES, direzione, traduzione, musica, drammaturgia visiva e sonora di Violet Louise. Costumi di Lilian Xydia. Luci di Sakis Birbilis. Video di Vasilis Kountouris (Studio 19). Con Aglaia Pappas e Violet Louise. Prod. Festival di Atene e Epidauro (Gr). VIE FESTIVAL, MODENA/BOLOGNA.

Prendere uno dei più grandi scrittori statunitensi della storia (iniziatore del racconto poliziesco, della letteratura dell'orrore e del giallo psicologico, ma anche critico letterario, giornalista, editore e saggista) e disinnescarlo, appiattendone scenicamente la feconda complessità mediante una ridda di confuse immagini proiettate, di testi detti con monocorde veemenza e di brani cantati con algida freddezza. Al centro della scena, circondata da tre postazioni fornite di un armamentario tecnologico atto a produrre in diretta suoni e immagini, una minimale sedia a rotelle accoglie Aglaia Pappas, attrice greca che, per 75 interminabili minuti, interpreta con crescente impeto muscolare, vocale e mimico alcuni testi di Edgar Allan Poe, evocando, dell'intellettuale ottocentesco considerato il primo scrittore alienato d'America, unicamente il lato "maledetto", in una ridda di cliché recitativi che passano dal dolorismo allo strazio, tra mal simulati spasimi di ribellione e non credibili crisi di pianto. L'annunciata multimedialità, teoricamente al centro della performance, si risolve in una serie di proiezioni sul fondale, talora astratte talora figurative, articolate secondo uno sviluppo drammaturgico incomprensibile: una rutilante sovrabbondanza di segni che trova attimi di parziale requie unicamente nei passaggi in cui Violet Louise, in un inglese dall'accento malfermo, esegue alcuni brani pop dalle ambizioni concettuali, in un'alternanza detto-cantato che in breve risulta del tutto prevedibile. Un rutilante tappeto di suoni evocante atmosfere misteriose, immobili rettangoli di luce monocroma a illuminare per lunghi passaggi le due performer e la loro altrettanto pervicace staticità rendono questa «tragedia tutta esteriore» uno spreco di interessanti occasioni sceniche. *Michele Pascarella*

PRO & CONTRO

Menelao, l'eroe mancato in cerca di riscatto



MENELAO (una tragedia contemporanea), di Davide Carnevali. Costruito, interpretato e diretto da Teatrino Giullare. Scene di Cikuska. Luci di Francesca Ida Zarpellon. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena - Teatrino Giullare, Sasso Marconi (Bo). VIE FESTIVAL, MODENA/BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Teatrino Giullare e Davide Carnevali. Sulla carta era uno strano connubio. Sulla scena funziona egregiamente. Terreno comune una certa sorridente ferocia: per il primo nell'imbandire testi di grandi autori contemporanei (Beckett, Pinter, Bernhard, Jelinek) con inquietanti pupazzi, attori spesso con maschere e ingegnosi dispositivi scenici; per il secondo nell'intingere spesso la penna in un'aguzza ironia, all'apparenza scanzonata, in realtà profonda quanto perfida. A farne le spese - prima volta per entrambi - il mito di casa Atridi e, in particolare, Menelao. Che di quella famiglia era, diciamo, il più sfigato: tradito dalla moglie Elena, rimasto a casa mentre tutti partivano baldanzosi per la Guerra di Troia, nessun combattimento, nessuna possibilità di essere un eroe. Non gli resta che scrivere un libro di memorie, per sfuggire alla depressione e per sperare di essere ricordato dai posteri. Ci vuole coraggio e intelligenza per disacrare, a ragion veduta, il mito. E Davide Carnevali ne ha. Perché la tragedia di Menelao è proprio questa: non essere un eroe. Ecco allora che la sua scrittura pungente, parodistica e mai banale si sposa alla perfezione con la cifra grottesca del "teatro di figura" (e d'attore) di Teatrino Giullare. Con un fuoco di fila di sorprendenti invenzioni, Giulia Dall'Ongaro ed Enrico Deotti aderiscono alla scrittura di Carnevali creando un mondo magico, in bilico tra sogno e incubo: la testa di Zeus che partorisce una piccola Atena, una scrivania che si trasforma nel talamo di Elena e Menelao, il pupazetto di Agamennone che esce da un libro con un'ascia conficcata in testa... Altissimo artigianato scenico, che ci fa ridacchiare per le paturnie di questo eroe mancato, ma non senza provarne un'umana comprensione. Bravi. *Claudia Cannella*

Troppa ironia fa di una "tragedia" una burla, uno scherzo mal riuscito, qualcosa che drammaturgicamente fatica a stare in piedi, a convincere del tutto, stretto com'è il testo fra un "teatro dell'assurdo" ormai superato e un sarcasmo spinto fino all'irriverenza più divertita e insolente, da vecchio teatro "di rivista", che rende ogni situazione poco credibile, fine a se stessa, molto giovanilistica, scolastica. Demitizzare un eroe della guerra di Troia, che "eroe" non fu mai, può diventare uno sterile esercizio di drammaturgia contemporanea, come di una penna carica a salve che può non colpire o interessare nessuno se non riesce a trovare una sua via "seria", di forte spessore teatrale, che peraltro le stesse didascalie del testo, nella loro "inverosimiglianza", sembrano continuamente contraddire. Il Menelao di Carnevali è un eroe piccolo piccolo, d'una mediocrità imbarazzante, sopraffatto da un eccessivo e ribadito complesso di inferiorità nei confronti delle bellissima moglie Elena, del fratello Agamennone ma soprattutto di tutti gli altri re, dei e semidei che hanno combattuto la Guerra di Troia e che si sono guadagnati un posto nell'eternità: a lui non resta altro che provare a scrivere un libro di memorie (tutte a suo favore) sia per uscire dalla depressione che lo travaglia ma soprattutto per essere ricordato dalla posterità. Come se Carnevali, invece che al personaggio dell'*Iliade* si fosse piuttosto ispirato a un poema "eroicomico" omerico, con frequenti richiami, esclusivamente verbali, all'attualità odierna più superficiale. A questo testo tragicamente "panico", a questo mondo di cronica irrealtà, sembra opporsi, quasi a farne da argine, la versione scenica con marionette e burattini di Teatrino Giullare che ci regala un intelligente e spiritoso divertimento teatrale. *Giusepe Liotta*

EL BRAMIDO DE DÜSSELDORF, testo e regia di Sergio Blanco. Scene, costumi e luci di Laura Leifert e Sebastián Marrero. Video di Miguel Grompone. Con Gustavo Saffores, Walter Rey, Soledad Frugone. Prod. Matilde López Espasandin | Marea Productora Cultural, Montevideo. VIE FESTIVAL, MODENA/BOLOGNA.

Se qualcosa di nuovo arriva, è per merito di Vie, il festival di Modena e dintorni, e dei fecondi teatranti del Sud del mondo. Sergio Blanco è uruguayano e ha fatto della Francia la sua seconda casa. Dalla miscela di esuberanza sudamericana e ricercatezza europea, nasce questo lavoro, *El bramido de Düsseldorf*. Che aggiunge il suo nome, ancora più agguerrito, alla generazione di Spregelburd, Calderon, Tolcachir. Pare che i cervi, in fin di vita, emettano un ultimo struggerente bramito, per poi rotolarsi tra l'erba e prendere la via del bosco, dove morire soli, lontano dal branco. Autore e allestitore, Blanco non si tira indietro mentre racconta, in prima persona, la morte del padre, seguendolo con il microscopio affettivo nei suoi ultimi giorni in un ospedale di Düsseldorf appunto. Ma sul tappeto doloroso, una genialità mezza cinica e mezza scanzonata innesta altri motivi. A Düsseldorf, Blanco (o piuttosto l'attore che lo interpreta nello spettacolo) potrebbe esserci andato per incontrare una produttrice di film porno che commissiona piccanti sceneggiature. Oppure per convertirsi all'ebraismo e convincere della propria fede il rabbino, circonscione compresa. O ancora, non ci sarebbe mai stato, visto che la vicenda, altro non racconta se non

l'invenzione della vicenda stessa. Se ciò non bastasse, Düsseldorf richiama pure il famoso mostro, quello del film di Fritz Lang, e una esposizione criminologica di cui Blanco cura nientemeno che il catalogo. Insomma: *El bramido de Düsseldorf* è un vertiginoso gioco di scrittura, per tre attori che entrano ed escono dalla parte come fa con la pelle il camaleonte. E tra sinagoga, studios, stanze d'ospedale, tutte ovviamente da immaginare nella scena abbacinante, bianchissima, essenziale, si esercita un'acrobazia drammaturgica che strappa l'ammirazione. E, come capita sempre in questi casi, la musica è uno stimolo potente: da *Mrs Robinson* a *Lili Marlene*, dai Rem a Elliott Smith, il sound come un bramito, fa scattare ogni volta l'emozione. *Roberto Canziani*

I AM EUROPE, testo e regia di Falk Richter. Drammaturgia di Nils Haarmann. Scene e costumi di Katrin Hoffmann. Musiche di Matthias Grübel. Coreografia di Nir de Volff. Con Lana Baric, Charline Ben Larbi, Gabriel Da Costa, Mehdi Djaadi, Khadija El Kharraz Alami, Douglas Grauwels, Piersten Leirom, Tatjana Pessoa. Prod. Théâtre National de Strasbourg e altri 7 partner internazionali. VIE FESTIVAL, MODENA/BOLOGNA.

Europa, delizia e soprattutto croce di questi tempi. Al centro del dibattito internazionale e anche del palcoscenico. Identità, patria, origini, lingue, religioni, nazionalismi, populismi. A quale Europa vorremmo appartenere, si chiede Falk Richter, interrogando gli otto attori-performer di *I am Europe*.

Sono giovani, di diversa nazionalità, lingua e cultura raccontano come si sentono in questo Vecchio Continente affannato, attraversando i grandi sconvolgimenti politici dal loro punto di vista personale. E vien fuori di tutto: c'è chi è figlio di portoghesi fuggiti dalla dittatura di Salazar, chi è scampato dalle guerre balcaniche, chi è immigrato di seconda generazione nelle banlieu francesi, si parla di clima impazzito, di agricoltura devastata dalla chimica, di sbarchi e di morti in mare, di rifugiati politici e migranti economici, di razzismo e di omofobia. Ognuno racconta la sua storia, per poi unirsi agli altri in momenti comuni coreografati, mentre su tre schermi scorrono immagini di social e di telegiornali. Molta energia, grande vitalità, ma niente di nuovo sotto il sole. La prima parte dello spettacolo è una sequela di tutto quello che non va: è un atto di protesta "facile", molto giovanilistico, sacrosanto ma al tempo stesso un po' logoro e deresponsabilizzante. Tanti luoghi comuni più che condivisibili per dire qual è l'Europa a cui non si vuole appartenere. Va bene però, una volta messi a fuoco i problemi, che si fa? La seconda parte pare andare in questa direzione, ma ben presto si arena su proposte bislacche come inventare una moneta complementare, fare un figlio in tre o convertirsi al cattolicesimo. La passione politica e la rabbia giovane annegano in un bicchier d'acqua. Con *Bella ciao*, cantata lentamente in proskenio, un po' in italiano e un po' in inglese, che sembra un requiem di tutti i loro (e i nostri) sogni europeisti. *Claudia Cannella*

F. PERDERE LE COSE, di Kepler-452. Regia di Nicola Borghesi. Luci di Vincent Longuemare. Con Paola Aiello, Nicola Borghesi e (da qualche parte) F. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena. VIE FESTIVAL, MODENA/BOLOGNA.

F. Perdere le cose è un lavoro dedicato a Frederick. Frederick, anzi, ne è al centro. Su di lui ruota l'intero spettacolo. È il protagonista. Ma Frederick in scena non c'è. Non ci può stare. Impossibile scriverlo. Non ha un permesso di soggiorno. Lo ha perso, dicono, e ha perso anche il passaporto. Per la legge italiana è un clandestino. È anche senza un tetto. E



non sta nemmeno bene. Dopo aver ottenuto premi e notorietà con *Il Giardino dei ciliegi*. Trent'anni di felicità in comodato d'uso, il collettivo che a Bologna ha inventato il Festival generazionale 20-30, si cimenta con l'opera seconda. È un cemento difficile. Molto. Sempre. A Paola Aiello, Enrico Baraldi, Nicola Borghesi, il coraggio tuttavia non manca. Hanno deciso di raccontare il loro incontro con Frederick, nigeriano, 42 anni, originario di Warri, ospite di un dormitorio di Bologna. Sanno che costruire 70 minuti su un vuoto è un'ardua sfida. Ci provano. Lo spettacolo comincia con una domanda: «Quanto tempo si può guardare uno spazio vuoto senza annoiarsi?». La stessa domanda che, con un senso diverso, avevamo sentito in *Overload* di Teatro Sotterrano. Lentamente *F. Perdere le cose*, delinea comunque una storia, quella di Frederick. Lo fa attraverso le sue parole, registrate. Attraverso il suo volto, fotografato. Attraverso l'elenco di leggi, regolamenti, codici, codicilli, che fanno sì che Frederick, civilmente, in Italia, non esista. Se non in questo spettacolo, che parla di lui. Mano mano che lo conosciamo, in noi la carica emotiva sale. Forse troppo. Però l'intensità del nostro partecipare non cambierà di una virgola la sua condizione. «Il mondo così non si muta», scriveva Brecht nella poesia *Il dormitorio*, che apre lo spettacolo dei Kepler452. Ma almeno «alcuni uomini hanno un tetto per la notte». *Roberto Canziani*

TRUE COPY, ideazione e direzione di Berlin (Bart Baele & Yves Degryse). Scene di Manu Siebens, Ina Peeters & Berlin. Video di Berlin, Geert De Vleeschauwer, Jessica Ridderhof & Dirk Bosmans. Con Geert Jan Jansen. Prod. Berlin, Antwerpen (Be). VIE FESTIVAL, MODENA/BOLOGNA.

IN TOURNÉE



Che il 20 per cento dei quadri esposti nei musei di tutto il mondo sia falso, lo sapevo già. Ma che si arrivi addirittura al 40 per cento, me lo hanno fatto capire i Berlin in uno spettacolo che, come tutti i loro lavori, è intelligente. Di più: *True Copy* è piacevole e sfidante, sorprendente. Il tema su cui il gruppo belga stavolta ci invita a riflettere è quello della falsificazione nel mercato dell'arte. Per far ciò imbastisce una conversazione-conferenza di cui è protagonista Geert Jan Jansen, un signore 75enne che ha riempito con i suoi quadri i musei di mezzo mondo. Peccato che al posto della sua firma, quei quadri mettano in bella mostra le firme di Matisse, Magritte, Warhol, Botero, eccetera. Ma li ha dipinti lui, proprio lui, Jansen. Un eccezionale falsario. Così bravo che Picasso stesso, o Karel Appel in persona, li hanno autenticati come propri. Provate a chiedervi quante colombe avrà disegnato Picasso in vita sua? Qualche migliaio. Autenticarne una in più una in meno, cosa volete che conti? Invece conta, perché se quella colomba viene ritenuta un Picasso (però è un falso), vale mille volte di più di uno Jansen (invece vero). E tutti ci guadagnano. L'esperto che ne garantisce l'autenticità. Il museo che la espone. Il collezionista d'arte che l'acquista. È il paradosso della "copia vera", come sostiene il titolo dello spettacolo, con astuzia. Ma non finisce qui, perché oltre a smascherare simpaticamente il falsario, lo spettacolo dei Berlin è esso stesso un falso. E non starò qui a dirvi perché. Per non rovinarvi la sorpresa. (Tanto mi ha convinto *True Copy*, che ho cominciato a sospettare fosse falso pure *Zvzddal*, un precedente spettacolo dei Berlin, che tanto mi aveva emozionato. Meglio restare nell'illusione che fosse tutto vero - ho pensato poi - piuttosto che scoprire, anni dopo, che tutte quelle vere emozioni erano scaturite da una storia falsa). Perché il mondo è illusione. L'importante è non accorgersene. *Roberto Canziani*

FIRST LOVE, di e con Marco D'Agostin. Luci di Alessio Guerra. Prod. Van, Bologna - Teatro Stabile di Torino - Torinodanza Festival, Torino - Espace Malraux-Scène nationale de Chambéry et de la Savoie. VIE FESTIVAL, MODENA/BOLOGNA.

«Il performer è colui che parla e agisce a suo nome (come artista e persona), rivolgendosi al pubblico in tale veste»: la voce *performer* del *Dizionario del teatro* di Patrice Pavis pare utile a introdurre la prospettiva proposta da *First Love* dell'apprezzato Marco D'Agostin. Lo spettacolo si apre con l'autore (in felpa colorata, jeans con elastico e scarpe da ginnastica) in un vuoto spazio bianco che, avanzando da fondoscena, si presenta al pubblico con nome e cognome per poi labiare in sincrono, muto, l'omonima *hit* della *pop star* Adele, il cui testo è inserito in una busta argentata distribuita all'ingresso, contenente inoltre uno *sticker*, una spilletta e una cartolina sul cui fronte campeggia la dicitura: «È giunto il tempo di gridare / il mio cuore la nostalgia / al mondo / semplicemente», una vera e propria dichiarazione di poetica che racchiude *topos* e stilemi della performance. *First Love* ha per oggetto la rievocazione della più importante gara della sciatrice Stefania Belmondo, primo amore adolescenziale di D'Agostin (egli stesso praticante di quello sport in giovanissima età): in un programmatico accorciamento della distanza tra sé e ciò che si rappresenta, lo spettacolo intreccia la (radio)cronaca della suddetta competizione, gli incoraggiamenti ricevuti durante la pratica sciistica infantile e una precisa partitura fisica costituita di minimi ondeggiamenti, spostamenti di peso e allungamenti, alternativamente evocando, illustrando o astraendosi dal proprio contenuto referenziale. Un set di luci bianchissime e un consistente tappeto sonoro paiono funzionali a raffreddare l'alta densità emotivo-autobiografica di una proposizione che si iscrive pienamente nella tendenza affatto contemporanea alla riduzione della quantità di significati che si vuole veicolare, a favore della più ampia leggibilità, con molteplici significanti univocamente tesi a tracciare un segno: qualsiasi cosa se ne pensi, una vocazione alla semplificazione pienamente figlia dei nostri tempi. *Michele Pascarella*

In apertura, *Imitation of Life* (foto: Marcell); a pagina 77, *Menelao*; nella pagina precedente, in alto, *True copy*; in basso *El bramido di Düsseldorf*.



FANNY & ALEXANDER

Menni e Lagani come Lila e Lenù, le amiche geniali di Elena Ferrante

STORIA DI UN'AMICIZIA. *Le due bambole - Il nuovo cognome - La bambina perduta*, ideazione di Chiara Lagani e Luigi De Angelis. Drammaturgia di Chiara Lagani. Regia, scene e luci di Luigi De Angelis. Con Chiara Lagani e Fiorenza Menni. Prod. Napoli Teatro Festival Italia, NAPOLI - Ravenna Festival, RAVENNA - E-production, RAVENNA.

IN TOURNÉE

Un percorso ipnotico. Di codici reiterati. Come se si fosse oggetto di una continua seduzione: verbale, gestuale, musicale. Fanny & Alexander tornano a confrontarsi con la letteratura (dopo Baum, Nabokov, il recente Foster Wallace), in un processo di riutilizzo di materiale preesistente. Dinamica postmoderna. Che mantiene una radicata fedeltà con l'originale, pur distinguendosi in tutto. Possibile? Ne è un esempio felice questa trilogia ispirata alle Lila e Lenù della Ferrante, che trova un elegante equilibrio fra l'intoccabilità della parola e la sua rimodulazione, a cui si aggiungono fascinazione estetica e un orizzonte sonoro di rara ampiezza.

Tre episodi. Tre quadri estesi che si valorizzano nella totalità. Meticoloso e intensissimo il lavoro in scena di Chiara Lagani e Fiorenza Menni, colleghe e amiche. Il cui legame è all'origine del progetto. Non deve essere stato semplice lo scavo drammaturgico. Primo quadro sull'episodio delle bambole gettate nella cantina, forse il più radicale nel linguaggio, quasi scarno, con qualcosa di ieratico. Eppure ti prende e ti porta via. Grazie soprattutto alla grammatica corporea pensata dalla Menni, frammentaria, di movimenti ripetuti e citazioni coreografiche. *Doll parts*. Di straordinaria bellezza. Grammatica perturbante. Eppure in grado di accompagnare per mano lungo lo sviluppo dell'intera trilogia. E che nel secondo capitolo viene supportata dalla proiezione di documentari dell'epoca. Forse la scelta più didascalica, che occhieggia al pubblico, ma il materiale d'archivio recuperato (e lavorato) da Sara Fgaier possiede un'indubbia eleganza a cui era difficile rinunciare.

Con la *La bambina perduta* il gioco estetico si fa lisergico, psichedelico. In un dialogo di ombre, di colori, di corpi che sono forse l'apice del progetto. Lascia un segnale forte questa trilogia. Molto insegna della pratica di scavo e stratificazione che dovrebbe guidare la scoperta di un testo e il suo riutilizzo. Ma al contempo ribadisce la centralità dell'identità artistica, in un'ispirata visione scenica e drammaturgica. Da non sottovalutare l'apporto musicale dello stesso Luigi De Angelis. Che oltre a dirigere con la consueta regia eterodiretta, si diverte con sintetizzatori e sequencer. Firmando una poderosa colonna sonora che diviene terza sconosciuta protagonista. **Diego Vincenti**

Una saga familiare, tra passato e futuro

WHEN THE RAIN STOPS FALLING (*Quando la pioggia finirà*), di Andrew Bovell. Traduzione di Margherita Mauro. Regia di Lisa Ferlazzo Natoli. Scene di Carlo Sala. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Luigi Biondi. Con Caterina Carpio, Marco Cavalcoli, Lorenzo Frediani, Tania Garribba, Fortunato Leccese, Anna Mallamaci, Emiliano Masala, Camilla Semino Favro, Francesco Villano. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Teatro di ROMA - Fondazione Teatro Due, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Ha ritmi e toni di una ballata "irlandese" (un po' alla Dylan Thomas) questa lunga saga familiare che dal 1959 arriva a un avveniristico, ma poco distopico, 2039 e coinvolge quattro generazioni unite da un incrocio di destini affannati, smisurati e crudeli fino a un'agnizione finale. A prescindere da una tecnica compositiva volutamente spiazzante, che sovrappone i diversi piani narrativi passando da un momento storico a un altro senza soluzione di continuità, restiamo, in fondo, dalle parti di un testo teatrale molto "classico", quasi convenzionale, scritto da un autore australiano di grande bravura che conosce benissimo i segreti della scrittura drammatica e scenica, e se ne serve fino a rasentare il rischio di un sofisticato accademismo. L'esito è una sceneggiatura adatta a qualsiasi trasposizione, teatrale, filmica o tele-

visiva, ma priva di sostanziale necessità scenica. La regista Lisa Ferlazzo Natoli ha tratto il meglio che si poteva da questo complicato dramma, che ha origine in un oscuro episodio di pedofilia che tiene legati e distanti un padre e suo figlio, e le rispettive madri e mogli, e che si riverbera sulle generazioni successive, allestendo uno spettacolo d'insieme di immediato impatto emotivo, con l'uso delle tante possibilità che un grande palcoscenico le offre: dal bellissimo fondale-schermo che continuamente trascolora a segnare il passaggio del tempo nelle varie stanze in cui si svolgono duelli verbali e brevi incontri, alle luci che, a vista, creano le giuste atmosfere ambientali, ai suoni, alle insegne video che indicano quel giro incessante di anni, come la pioggia che fa da tappeto sonoro all'intrico di persone perdute nel tempo che, come fantasmi, o personaggi pirandelliani, sembrano tornati a rivivere le loro sventure. Coadiuvata da un magnifico gruppo di attori che scivolano nei panni di più personaggi con una intensità e una disinvoltura esemplare, semplice e sorprendente. *Giuseppe Liotta*

Madre e figli, nella gabbia dei sentimenti

PER IL TUO BENE, testo e regia di Pier Lorenzo Pisano. Scene di Giulia Carnevali. Costumi di Raffaella Toni. Luci di Vincenzo Bonaffini. Musiche di Mattia Persico. Con Alessandro Bay Rossi, Marco Cacciola, Laura Mazzi, Marina Occhionero, Edoardo Sorgente. Prod. Emilia Romagna

Teatro Fondazione, MODENA - Arca Azzurra Produzioni, SAN CASCIANO VAL DI PESA (Fi) - Riccione Teatro, RICCIONE (Rn).

Al centro di *Per il tuo bene* (*Hystrio* n. 3.2018, Premio Tondelli 2017), la storia di un ragazzo (Edoardo Sorgente) che, per via di una appena evocata malattia del padre, torna a casa, dove ritrova il suo fratello più piccolo (Alessandro Bay Rossi) e, soprattutto, sua madre (Laura Mazzi). Il testo è costruito, in gran parte, in narrazione, con i personaggi che tendono a rivolgersi prevalentemente al pubblico. Una tecnica ampiamente di moda che consente una maggiore velocità e freschezza, ma non aiuta a costruire un sottotesto. La scena è spesso sezionata verticalmente da un sipario rigido che isola personaggi e figure all'interno del palco. Al centro, una lunga panca basculante, che oscilla simbolicamente a favore dell'uno o dell'altro personaggio. Esilarante la trovata del Nonnamat, la nonna paterna rappresentata, in tutto e per tutto, da una macchina dispensatrice di banconote. Geniali anche i costumi di Raffaella Toni, che realizza, ad esempio, una gonna-sacco-della-spesa per la madre, in simil-tulle riempito di oggetti che appaiono in trasparenza. Ancor più riuscito è l'abito-*maquillage* che consente all'ottima Laura Mazzi di interpretare, da sola, un dialogo fra la Madre e la Nonna con un semplice movimento della gonna. Già tradotto in francese, inglese e romeno, il testo è certamente frizzante e ben costruito. La frivolezza del quotidiano viene interrotta, di tanto in tanto, dai riferimenti (pochi) alla malattia del padre, per poi riprendere con il suo ritmo. Ma i piccoli conflitti familiari, che parlano di letti, cibo e biglietti del treno, non sembrano lasciare spazio all'emergere di più profonde e universali problematiche, che riusciamo appena a intravedere (la malattia). E, dopo un iniziale esplosione di freschezza, lo spettacolo perde a tratti energia e ritmo, non supportato da un chiaro sviluppo tematico e appesantito dall'uso debordante della narrazione. Ottimo tutto il cast, con un solido quintetto di attori che comprende anche un tagliente Marco Cacciola, nei panni dello Zio e dello Sconosciuto, e Marina Occhionero, che sa dare il giusto spessore alla Ragazza del figlio minore. *Gherardo Vitali Rosati*

Torre-Cucciari, una coppia perfetta

PERFETTA, testo e regia di Mattia Torre. Costumi di Antonio Marras. Luci di Luca Barbati. Musiche di Paolo Fresu. Con Geppi Cucciari. Prod. Itc 2000, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Perfetta è in realtà l'operazione: per l'astuzia con cui è confezionata e per come vengono abilmente utilizzate le "materie prime" (testo, allestimento, interpretazione). La caustica penna di Mattia Torre (*Migliore*, 4-5-6, *Qui e ora*) colpisce ancora una volta nel segno, affrontando un tema che, per la maggior parte delle donne è una iattura e per la maggior parte degli uomini qualcosa di "misterioso", il ciclo femminile: 28 giorni, comici e disperati, che diventano pretesto per una satira di costume, in cui tutte le donne possono riconoscersi. Cosa che puntualmente accade in sala, con dominante presenza femminile: le signore ridacchiano, annuiscono, si danno di gomito; i gentili consorti (pochi) sorridono un po' intimiditi. Anche perché in scena c'è Geppi Cucciari, tubino nero e scarponcini, che non ha un'aria molto rassicurante. Con il suo umorismo cinico, racconta quattro martedì tutti identici tranne che per gli stati d'animo della protagonista, che cambiano rispondendo a quei "cicli" che la nostra civiltà lineare (e maschile) non sembra contemplare. Già, perché il corpo delle donne, macchina meravigliosa ma faticosa da gestire, ha invece un andamento circolare, che appunto ogni 28 giorni torna al punto di partenza. In scena è moglie di un impiegatuccio abulico e madre di due figli, fa la venditrice di auto e vuole essere la migliore: insomma una guerriera *multitasking* (altra caratteristica non proprio maschile) come ce ne sono tante. Peccato che i maschi non sappiano o non vogliano accorgersene. Eccetto Mattia Torre, che riesce a raccontare tutto ciò con un'intelligenza (anche nell'imbellare una serie di luoghi comuni) e una sensibilità oserei dire "femminili", ed è un complimento. E anche come regista riesce a far rendere al meglio Geppi Cucciari, che ha molto carisma, ma non è una grande attrice, "costringendola" quasi a non recitare - è ferma e con le mani incollate alle cosce - e trasformandone così i limiti in



When the Rain Stop Falling

punti di forza. Non ci hanno raccontato nulla di nuovo Mattia Torre e Geppi Cucchiari, ma *chapeau* per come lo hanno saputo fare. *Claudia Cannella*

Sulle tracce di Genet con le parole della poesia

DAME LA MANO, da *Le Serve* di Jean Genet e dalle poesie di Chandra Livia Candani, Gabriella Mistral, Marina Cvetaeva e Wislawa Szymborska. Regia di Cora Herrendorf. Luci di Franco Campioni. Con Natasha Czertok e Martina Pagliuoli. Prod. Teatro Nucleo, PONTELAGOSCURO (Fe).

È da tanto tempo che non si vedeva sulle scene italiane un teatro legato anima e corpo a un modello d'avanguardia che pensavamo ormai perduto per sempre, esito di un lavoro preciso e costante con gli attori. In questo caso due giovani e bravissime attrici, Natasha Czertok e Martina Pagliuoli, sulla traccia drammaturgica delle *Serve* di Genet, ci regalano una bellissima serata di teatro dove ogni cosa che accade è necessaria. Un piccolo capolavoro di perfezione formale e comunicazione emotiva dato da quell'ingegnoso intreccio sentimentale e ideologico che trasmigra dal testo genettiano ai versi delle poetesse più vicine all'universo delle donne. Tutti i temi importanti dell'opera di Genet (il rito dei cambi di ruolo, il gioco al massacro delle due sorelle, l'invidia e l'amore nei confronti di Madame) vengono in qualche modo annullati perché riassorbiti da una dinamica scenica che supera l'identificazione delle due attrici con Claire e Solange, le cameriere a servizio della ricca signora con amante, per mostrarcele invece come archetipo di una femminilità negata. Una struggente colonna sonora e il movimento delle luci, denso e pertinente, assecondano tutto ciò che avviene in scena contribuendo a dare all'intera rappresentazione un'immagine di forte spessore visivo e psicologico. Ma è nella recita delle due straordinarie attrici che lo spettacolo trova il suo punto di forza: si muovono con padronanza assoluta in quello spazio coperto di sabbia/se-gatura da cui sembrano trarre linfa per le loro corse, gli incontri e scontri, le furiose litigate e le intime rassicura-

zioni dove si muovono come in un sogno; mostrano un uso del corpo che ricorda i lavori di Pina Bausch. L'esperta regia di Cora Herrendorf tiene magicamente insieme cultura popolare di varie tradizioni etniche e i valori, anche politici e personali, di un'alta pedagogia scenica e figurativa che incrocia Brecht, Kantor, Frida Kahlo e l'espressionismo tedesco. *Giuseppe Liotta*

L'atroce banalità del male nel *Caino* di Santagata

IL MIO CAINO, ideazione e regia di Alfonso Santagata. Video di Corrado Bertoni. Con Alfonso Santagata e Sergio Licatalosi. Prod. Katzenmacher, SAN CASCIANO VAL DI PESA (Fi).

IN TOURNÉE

C'è tanto Pinter (a cui lo spettacolo è dedicato) nel nuovo lavoro di Santagata, in particolare *Il calapranzi*, la cui situazione di fondo è ripresa quasi letteralmente. Ma c'è anche, e soprattutto, tanto di Santagata e Morganti. Anche se il tempo è passato e qualcosa nel linguaggio espressivo di Alfonso è cambiato, *Il mio Caino* richiama inevitabilmente alla mente le atmosfere e la natura degli spettacoli dello storico duo, riconduce a quel loro teatro dell'inquietudine, segnato da un'ambiguità enigmatica e da una violenza incombente. Ma, in questo lavoro di oggi, si rimane come a metà: per quanto bravo, di presenza teatrale e corporea forte e incisiva, Sergio Licatalosi, che crea e sostiene momenti di altissima tensione, sembra incapace di insinuare quel senso continuo di disagio profondo, di smarrimento. Anche in *Il mio Caino* la situazione è paradossale, l'ambientazione paracriminale, laddove le atrocità di questo duo composto da un killer e da un carceriere-aguzzino sono accostate a un lato "normale" e innocuo dei due personaggi. In un contesto quasi da utopia negativa, in una realtà violenta dominata da un potere dittatoriale, persecutorio che opprime e segrega crudelmente gli oppositori (e i loro familiari), assistiamo alle spietate angherie inflitte dal carceriere (Santagata) a una serie di persone reclusi che vediamo e ascoltiamo solo in video. Anche se lui è il "buono" tra i due personaggi in scena, - facendoci dimenticare, quasi, il suo lato delittuoso - che cerca di smer-



REGIA DI TARASCO

Mauri e Sturno, viaggio nell'abisso delle anime nere di Dostoevskij

I FRATELLI KARAMAZOV, di Fëdor Dostoevskij. Adattamento di Glauco Mauri e Matteo Tarasco. Regia di Matteo Tarasco. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Chiara Aversano. Luci di Alberto Biondi. Musiche di Giovanni Zappalorto. Con Paolo Lorimer, Pavel Zelinskij, Glauco Mauri, Roberto Sturno, Laurence Mazzoni, Luca Terracciano, Giulia Galiani, Alice Gioldini. Prod. Compagnia Mauri Sturno, ROMA - Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Giunti al loro terzo appuntamento con lo scrittore russo, dopo *Delitto e castigo*, e *L'idiota*, Glauco Mauri e Roberto Sturno ci propongono una versione scenica de *I fratelli Karamazov* ritagliata addosso ai personaggi principali della vicenda.

Tale prospettiva individuale, soggettiva, permette di non sviluppare nessuna trama, ma di concentrarsi esclusivamente sulle dinamiche interiori e profonde che spingono all'azione il padre Fëdor, i fratelli Karamazov, e le donne Katerina Ivanovna e Grusen'ka: vittime, ciascuno per proprio conto, delle loro sventure. Non sono i fatti a essere importanti, ma la pulsione intima, segreta che muove e trascina quelle anime nere nel gorgo di una tragedia terribile e sconfinata, di un'infelicità senza castigo.

In una dinamica scenica da teatro postdrammatico, che sottomette le linearità degli eventi a vantaggio di una serie di tensioni circoscritte e momentanee, risultano centrali le figure di Fëdor Karamazov e del figlio Ivan. Nel monologo del Grande Inquisitore, un energico ed efficace Roberto Sturno, ripercorre i temi più significativi del grande romanzo, soprattutto quello del libero arbitrio, senza ergersi a giudice o depositario di malcerte verità, ma forte di una solitudine tutta esistenziale, mentre il Padre (Glauco Mauri), ucciso alla fine dal servitore Smerdjakov, suo figlio naturale, ha le paure, i dubbi e la tenera follia di un *Re Lear* shakespeariano, dove la recita del grande attore, ricca di sottrazioni e sottintesi, a volte perfino ironica e beffarda (beckettiana), sembra proporre un'inedita interpretazione del dissoluto e abietto Fëdor, più irresponsabile e ridicola che malvagia. I costumi sono di un'eleganza "vittoriana" perfino spiazzante, ma danno una fredda luce a quel mondo di tenebre. Matteo Tarasco firma uno spettacolo agile e accattivante, ricco di influenze cechoviane, in cui l'alternanza di vuoti e pieni nello spazio della scena moltiplica la sensazione di trovare in ogni immagine il riflesso dell'intero romanzo. *Giuseppe Liotta*



PIRANDELLO

Gabriele Lavia, con gli Scalognati sulla vetta dei *Giganti della Montagna*

I GIGANTI DELLA MONTAGNA, di Luigi Pirandello. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Alessandro Carnera. Costumi di Andrea Viotti. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Gabriele Lavia, Federica Di Martino, Clemente Pernarella, Giovanna Guida, Mauro Mandolini, Lorenzo Terenzi, Gianni De Lellis, Federico Lepera, Luca Massaro e altri 6 interpreti. Prod. Teatro della Toscana, FIRENZE - Teatro Stabile di TORINO - Teatro Biondo, PALERMO.

IN TOURNÉE

Al culmine del cammino sulla scena, ad alcuni teatranti tocca in sorte d'imboccare la Via dei Canti della drammaturgia del Mito che s'eterna nel Novecento, quando Pirandello incrocia al passo finale l'Ombra di Prospero per inabissarsi nell'ulisside mare dantesco. Qui è Lavia a indossare i panni di Cotrone, mago senza malia. Scenografia magnifica per uno spettacolo povero d'incanti. Desolati in terra desolata assistiamo all'agonia della disperata fantasia pirandelliana venduta alla superficialità del teatro fatto bene.

Ma il cinismo spericolato, spregiudicato, solo apparentemente rassegnato di Cotrone è lo spericolato, spregiudicato, per niente rassegnato cinismo del regista Lavia, che scodella quasi in sottofinale un colpo di scena come non se ne vedono quasi mai e quasi più. Il Mago ha spacciato la sua magia per trucco e il suo trucco è l'anima. Quella a cui ci ha fatto assistere fino al momento di presentare il copione del Figlio Cambiato ai Gerarchi Oligarchi della Montagna è una Prova Sbagliata. Così sicuro di sé da sfidare ogni giudizio e pregiudizio con un lungo prologo sul filo del flop per prenderci poi tutti in contropiede. Così abile a moltiplicare il gioco di specchi dell'opera più significativa del Bardo di Kaos. Opera aperta secondo la definizione di Eco, ma aperta, anzi, squarciata dalla Levatrice Nera, la morte che portò Pirandello dall'Altra Parte con il suo finale. «Ho paura» sono le ultime parole scelte per questa edizione del capolavoro incompiuto. Nessuna paura ha avuto Lavia di scalare le vette del teatro più alto, quello più vicino al cielo e più lontano dalle stelle.

Ciò detto, potremmo entrare in cronaca diretta ed elencare i passaggi a vuoto di tante battute, le marcature sbagliate di diversi ruoli, la leziosità di taluni schemi prevedibili. Preferiamo dar conto del risultato: Giants versus Contessa finisce uno a uno, ma è la squadra tutta a vincere per due a uno e il punto determinante lo segna la regia e portando in porto uno spettacolo insidioso. E Cotrone regista in scena si fa attore di un Hinkfuss che supera se stesso: con questa messinscena Lavia firma il suo *8 e 1/2* teatrale. **Fabrizio Sebastian Caleffi**

I giganti della montagna (foto: Tommaso Le Pera)

ciare una ricetta sua, empirica, per blandire la coscienza, anche al partner sicario seriale. SantaGata ci propone così, con la consueta, disturbante efficacia, un personaggio feroce e pacato insieme, emblema di una paciosa, forse insospettabile quotidianità del male. Mentre Licatalosi dà forma a una figura più estrema, tormentata, a tratti delirante, quasi frantumata in più identità, dai toni in certe scene convulsi, scomposti. *Francesco Tei*

Dai *social* alla scena le ansie dell'uomo d'oggi

STANNO TUTTI MALE, di e con Riccardo Goretti, Stefano Cenci, Colapesce. Scene di Rocco Berlingieri. Luci di Francesco Baldi. Prod. Teatro Metastasio di PRATO - laCoz srl, PRATO.

Tante risate. Così tante che talvolta si rimane quasi frastornati e non si capisce più bene a cosa stiamo assistendo. Ma anche momenti in cui non si ride e si tenta una riflessione attorno alla tematica di base del lavoro, riassunta nella frase «sto male», che assume, a seconda di chi e dove, mille e più significati. Ed è proprio partendo da qui che il trio Goretti-Cenci-Colapesce ha provato a delineare un affresco del nostro entropico presente, «dando voce a questo benedetto uomo contemporaneo», con tutte le sue paure, idiosincrasie, brame e recondite speranze. Naturalmente senza mai prendersi troppo sul serio. *Stanno tutti male* si basa su un'indagine collettiva, condotta attraverso i *social*, da cui è tratto il materiale per la messinscena. Il luogo dell'azione è un bar *karaoke* dove si incontrano svariati personaggi che, oltre a cantare, ci raccontano delle loro vite, tra confessioni, battute e *sketch* riusciti. I protagonisti hanno talento - ciascuno a suo modo - e questo lo sapevamo. Stefano Cenci regala momenti trascinati, mostrando doti vocali non da poco; Riccardo Goretti - coi suoi monologhi, un po' stile Omini delle origini, un po' *stand-up comedy* - provoca risate scroscianti nel pubblico. E poi c'è il cantautore siciliano Colapesce, che certo col teatro c'entra poco, ma che alla fine si salva. Soprattutto quando canta. Eppure, l'insieme, seppur ben congegnato, non convince. Ci sono momenti nei quali il ritmo cala, non tutti i

personaggi funzionano e non tutto ciò che fa ridere è esente dall'essere scontato. E spesso si strizza troppo l'occhio al pubblico. Alla fine si esce con un senso di vuoto. Perché nella messinscena si cerca molto la "risata", perdendo di vista il resto. E d'accordo che «c'è davvero bisogno di ridere per tutti come bambini, anche senza motivo», ma per il troppo ridere, rischiamo di ricordarci ben poco di ciò a cui abbiamo assistito. *Marco Menini*

Un *pas de deux* a tavolino sui fatti della vita

GIN GIN (DI COSA SI PARLA QUANDO SI PARLA), drammaturgia e regia di Rita Frongia. Con Angela Antonini e Meri Bracalente. Prod. Esecutivi per lo Spettacolo, PRATO.

IN TOURNÉE

Terza parte della *Trilogia del tavolino* (composta da *La vita ha un dente d'oro*, *La vecchia e Gin Gin*) lo spettacolo ne riprende il dispositivo minimale: due maschere sedute a un tavolino, poche luci a illuminarle, qualche oggetto. Una tenda di plastica colloca fuori o dentro a un bar, non-luogo immerso nel buio, due sorelle. Piccoli pieni in mezzo a un grande vuoto, direbbe Beckett: delle archetipiche figure del Maestro irlandese Antonini e Bracalente tramandano la sospensione, l'attesa, la sconsolata vitalità. Millimetriche variazioni di ritmo, direzioni nello spazio e tono muscolare rendono affatto mobile e vivissimo un dialogo costituito di linguaggio ordinario, intriso di luoghi comuni e malevolenze, esilaranti *nonsense* e uno sguardo attonito sul male che tutto circonda. Un irresistibile elenco delle moltitudini contenute dentro la polvere si giustappone al dramma dei migranti affogati in mare, la divinazione con l'I Ching a ingenua barzellette, la paura della morte al profumo del caffè. Le attrici, con solida sapienza, danno voce e corpo (quanta possente fisicità può esserci, in due persone sedute a un tavolino!) a un «canovaccio accurato» composto da parti fisse e mobili, secondo un'idea antica di arte che pone al centro l'attenzione viva al mondo: quello strambo della scena e quello, forse ancor più bizzarro, che ne sta al di là. La lingua si intride di cadenze regionali per entrambe le fi-

gure, la cui forza attoriale pare risiedere nella sensibile complementarità degli opposti, a creare un unico organismo scenico minimale e sovrabbondante, stilizzato e barocco, immobile e concitato. *Gin Gin* è un *pas de deux* di corpi-voce in profondo ascolto ritmico reciproco, un esercizio di presenza scenica che andrebbe mostrato in ogni scuola o corso di recitazione, a testimoniare una pratica rigorosa e lieta, ben lontana dalla mera esibizione di bravura fine a se stessa. Sintetizzare il reale mediante l'antica arte del teatro con lieve, impeccabile sapienza. *Chapeau*.
Michele Pascarella

Il teatro e il mondo secondo Civica

SCAMPOLI, da Robert Mitchum ad Andrea Camilleri, conferenza-spettacolo a cura di Massimiliano Civica. Prod. Teatro Metastasio, PRATO.

IN TOURNÉE

Nel corso degli ultimi anni Massimiliano Civica ha cominciato a sperimentare una nuova formula, quella della conferenza-spettacolo. In questo limbo di libertà e apertura sta il successo di tale esperimento. Siamo davanti a un Civica in scioltezza, libero, divertente e divertito, che mette a frutto tutta la sua conoscenza di libri, curiosità, esperienze e studi. Riesce così, tra aneddoti e riflessioni, ad accompagnare il pubblico in un percorso che testimonia della sua poetica e della sua formazione e anche, perché no, dei suoi gusti, delle sue preferenze, idiosincrasie e predilezioni. Il discorso vale anche per *Scampoli, da Robert Mitchum ad Andrea Camilleri*, di certo non gli unici protagonisti della "conferenza". Si parte con Camilleri, suo docente ai tempi dell'Accademia e poi sotto a chi tocca, da Randone, Chaplin, Luzzati, fino a John Ford, Rossellini e la Magnani e oltre, spaziando dal teatro greco a Pinter e Beckett. Come già detto, la formula di Civica funziona. Spigliatezza colta, ritmo, alternanza dei toni alto e basso, un po' come in tutte le narrazioni che filano. Momenti di riflessione, approfondimenti di concetti e poetiche, episodi divertenti, aneddoti relativi a personaggi

famosi del mondo del teatro e del cinema, che ce li rendono umani e vicini. Il regista reatino pesca dalle sue innumerevoli letture, da episodi che gli sono stati narrati e da esperienze biografiche. C'è spazio anche per considerazioni sull'importanza che riveste il teatro, con tutte le possibilità che ci offre in qualità di spettatori. Eppure Civica non fa il "professorino", anzi tende ad alleggerire, quasi si confonde col pubblico, in un rapporto diretto fatto di confessioni, confidenze, come fosse una conversazione davanti a un bicchiere di vino. Tra serio e faceto, sempre nella certezza che il teatro ci salverà.
Marco Menini

Un timido Tartufo all'ombra di Orgone

TARTUFO, di Molière. Traduzione di Cesare Garboli. Adattamento e regia di Roberto Valerio. Scene di Giorgio Gori. Costumi di Lucia Mariani. Luci di Emiliano Pona. Con Roberto Valerio, Giuseppe Cederna, Valentina Sperli, Roberta Rosignoli, Paola De Crescenzo, Luca Tanganelli, Elisabetta Piccolomini, Massimo Grigò. Prod. Associazione teatrale Pistoiese, PISTOIA.

IN TOURNÉE

Comincia con la famiglia di Orgone a prendere il sole nel prato di casa in tenuta estiva, ascoltando (e ballando) Battisti, mentre Madama Pernelle inveisce invano, il *Tartufo* di Molière messo in scena da Roberto Valerio. La traduzione è sempre quella, blasonata, di Garboli: in un allestimento che cerca, anche faticosamente, una strada nuova, forse era il caso di cambiare e cercare un linguaggio diverso. Le scene e i costumi ci trasportano in un'atmosfera anni Settanta, ma l'ambientazione visiva riporta alla mente la pittura del Novecento americano, fino a Hopper. *Tartufo*, l'ipocrita, è Giuseppe Cederna: la sua figura sembra molto lontana dall'idea del regista del mitico personaggio di Molière come «angelo oscuro o demone pietoso che irrompe in una famiglia borghese benestante e la sconvolge» alla *Teorema* di Pasolini. Il *Tartufo* di Cederna porta, quanto meno, un segno di corporeità: spesso è a torso nudo,

e il cilicio e le autofustigazioni evocate solo a parole da Molière qui ci sono davvero, sebbene solo come ennesima finzione... Un Tartufo ambiguo, in un senso però diverso dal solito: può ingannare anche lo spettatore, risultare credibile e perfino sincero per la sua costante debolezza, il suo essere assolutamente pacato, quasi timoroso. Un personaggio dimesso, quasi sottomesso. Il vero protagonista, allora, diventa senza nessun dubbio l'Orgone di Valerio (il migliore del cast): è un personaggio di spessore molto maggiore, di vigoroso risalto, anche se ridicolo, se si fa deridere e beffare. La Elmira della sempre affidabile e brava Valentina Sperli è stilisticamente inappuntabile, elegante, ma troppo formale, sempre atteggiata e compita. Un po' di Goldoni aleggia nell'aria (pensiamo ai litigi tra la Dorina di Roberta Rosignoli e Orgone). Soddisfacenti gli altri attori. *Francesco Tei*

Uomini e animali i link della Rossellini

LINK LINK CIRCUS, di Isabella Rossellini. Regia di Isabella Rossellini e Guido Torlonia. Scene di Rick Gilbert e Andy Byers. Costumi di Andy Byers e Fanny Karst. Luci di Alberto Rodriguez. Musiche di Andy Byers. Con Isabella Rossellini, Schuyler Beeman (burattinaio/addestratore di animali) e il cane Darcy-Peter Pan. Prod. Isabella Rossellini e Teatre Akadèmia, BARCELONA.

IN TOURNÉE

Lei, Isabella Rossellini, può permettersi, ormai, anche la soddisfazione di andarsene in giro con un suo semplice, delizioso spettacolino "da camera" visto al Funaro di Pistoia, nell'assoluta libertà che solo la "povera" dimensione teatrale di oggi le permette. Parlandoci, per di più, in una vera e propria conferenza-spettacolo (mai si è visto un lavoro che più si adatti a questa non rara, abusata definizione), di ciò che in questi anni più le interessa: l'etologia, che Isabella ha affrontato da tempo negli Usa a livello di studi universitari, conseguendo una laurea. In scena tratta il tema dell'intelligenza degli animali, della loro capacità di apprendimento - dimostratasi al di là di ogni attesa e preconetto - del loro avere idee, sentimenti come i nostri. Per questo il titolo: *link link* allude alla connessione tra la dimensione umana e quella animale. Tra l'esposizione (sempre ben comprensibile) di una teoria scientifica e il racconto di un esperimento, in scena, nei panni di animali che non potrebbero essere condotti in un teatro, il cagnolino bravo e docilissimo di Isabella, di nome Peter Pan. Ma - al di là della maniera rigorosa e insieme accattivante con cui è gestito il tema scientifico dello spettacolo - ci viene da dire che l'amabile, ironico *savoir faire*, l'affabilità, l'elegante semplicità con cui la Rossellini intrattiene il pubblico in *Link link Circus* fanno apparire quasi secondario il contenuto: Isabella in scena, a contatto diretto, quasi confidenziale, con la platea, è così gradevole che lo spettacolo potrebbe parlare di qualsiasi cosa, ed essere ugualmente godibile. *Francesco Tei*



Tartufo (foto: M. Caselli Nirmal)



MOLIÈRE

Nella casa-giocattolo di Cirillo dove si educano le buone mogli

LA SCUOLA DELLE MOGLI, traduzione di Cesare Garboli. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Camilla Piccioni. Musiche di Francesco De Melis. Con Arturo Cirillo, Valentina Picello, Rosario Giglio, Marta Pizzigallo, Giacomo Vigentini. Prod. Marche Teatro, ANCONA - Teatro dell'Elfo, MILANO - Teatro Stabile di NAPOLI.

IN TOURNÉE

Nel trionfo di *wedding planners* e *nozze social*, il rito del matrimonio si aggiorna e resta di moda. Le regole del gioco non cambiano, tra lo scintillio delle apparenze e le storture del reale: così *La scuola delle mogli*, scritto da Molière nel 1662, è ancora capace di smascherare le ipocrisie e le contraddizioni del rapporto tra uomini e donne. Il regista Arturo Cirillo (anche in scena, nel ruolo del protagonista Arnolfo) sa che bisogna sempre fidarsi di un esperto uomo di teatro: e così lascia intatti i beffardi meccanismi drammaturgici della commedia molieriana senza indulgere in forzate attualizzazioni. Sceglie anzi per il suo copione la traduzione poetica di Cesare Garboli (Einaudi, 1997) dando all'ottima squadra di attori il compito di farne emergere tutta la straordinaria dicibilità.

Al centro della scena, una casa in miniatura che sembra quella di Barbie e gira su se stessa come un gioco per bambini: qui la giovane Agnese (la brava Valentina Picello) passa le sue giornate in isolamento, imparando a diventare quella docile e sottomessa moglie che il promesso sposo Arnolfo vorrebbe. Ma la paura è una profezia che si avvera, e l'occasione per il tradimento tanto temuto non mancherà di bussare alla porta (sarà il giovane e squattrinato Orazio, qui Giacomo Vigentini). La macchina della commedia funziona a meraviglia, con tempi a orologeria che il demiurgo Cirillo sa orchestrare dentro e fuori dalla scena: si ride, e ci si ricorda che il teatro può essere cosa semplice quando lo si sa fare. Ma il piatto è dolce-amaro, secondo la ricetta di Molière.

Non sono pochi i temi con sinistre risonanze contemporanee: la performance del matrimonio come realizzazione pubblica di sé; l'immagine della donna consenziente e angelicata come ideale compagna di vita; l'amore come forma di possesso e controllo sull'altro. Le luci e i colori sulla scena sono saturi, la recitazione è caricata, i personaggi si fermano appena un passo prima del grottesco: come a dirci che nulla di quello che vediamo è realistico ma, proprio per questo, è ferocemente vero. **Maddalena Giovannelli**

Arturo Cirillo e Valentina Picello (foto: Luca Del Pia)

Se Dracula parla romeno tra effettacci horror

DRACULA, da Bram Stoker, adattamento di Carla Cavalluzzi e Sergio Rubini. Regia di Sergio Rubini. Scene di Gregorio Botta. Costumi di Chiara Aversano. Luci di Tommaso Toscano. Musiche di Giuseppe Vadalà. Progetto sonoro G.U.P. Alcaro. Con Luigi Lo Cascio, Sergio Rubini, Margherita Laterza, Lorenzo Lavia, Roberto Salemi, Geno Diana. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE - Nuovo Teatro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Dopo *Delitto e castigo* di Dostoevskij, Sergio Rubini porta in scena un'altra pietra miliare della storia della letteratura. Senza risparmio di effetti visivi e sonori, lo spettacolo ricrea l'atmosfera nera, opprimente, più che inquietante di questo *horror* gotico di fine Ottocento. Un incantesimo suggestivo e allarmante, un'avventura registica e teatrale singolare i cui esiti, senz'altro, sarebbero migliori con un po' di misura e di controllo e soprattutto con qualche scelta differente nella composizione del cast. Tutta da elogiare la prova di Lo Cascio (Jonathan Harker, il vero protagonista del libro), come intensità e partecipazione emotiva, dolorosa e profonda, febbrile e sofferta. Il Van Helsing di Rubini - ipnotizzatore mesmeriano, spiritista ed esorcista (erano i mezzi, dice lui, per affrontare gli abissi interiori dell'uomo quando ancora non si parlava d'inconscio) - è volutamente fumettistico, da romanzo d'avventura. Teatralissime, perfino virtuosistiche, ma tutto sommato convenzionali, le escandescenze del matto Renfield (Lorenzo Lavia), seguace e vittima del Conte; "classico", autorevole il dottor Seward del bravo Roberto Salemi, modello dell'uomo di scienza d'altri tempi. Disuguale la Mina di Margherita Laterza, e del tutto improbabile (al di là delle qualità effettive dell'attore) il vampiro di Geno Diana, che parla in romeno (?). Scordatevi il fascino sinistro, il carisma e la classe dei Dracula cinematografici: sembra piuttosto un boss della malavita dell'Est dei nostri giorni. Un accenno di Rubini al timore e al disprezzo verso lo stra-

niero e quindi al tema dell'immigrazione. E, tanto per restare nell'attualità, in un dialogo tra Jonathan e la moglie Mina, si parla anche di eutanasia. *Francesco Tei*

L'Odissea senza Itaca di Haifa Ghemal

OCCIDENT-EXPRESS (Haifa è nata per star ferma), di Stefano Massini. Regia di Enrico Fink e Ottavia Piccolo. Luci di Alfredo Piras. Musiche di Enrico Fink. Con Ottavia Piccolo e l'Orchestra Multietnica di Arezzo (Gianni Micheli, Massimo Ferri, Luca Rocca, Mariel Tahiraj Leidy Natalia Orozco, Maria Clara Verdelli, Massimiliano Dragoni, Enrico Fink). Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Officine della Cultura, AREZZO.

IN TOURNÉE

Come tante, anche quella di Haifa Ghemal è un'Odissea senza Itaca. C'è solo il miraggio di un approdo sicuro, lontano dal proprio Paese, da cui si fugge per non morire. Tutto è imprevisto, pericoloso... Si procede per tappe fortuite, in un susseguirsi di ostacoli mortali, insieme ad altri esiliati compagni di strada. Haifa, lo sappiamo, è riuscita, partendo da Mosul, ad arrivare in Svezia, e il racconto del suo viaggio con la nipotina di quattro anni - lungo la "rotta del Baltico" - lo ascoltiamo ora a teatro, nella versione in forma di ballata di Stefano Massini. A narrarlo è la voce solista di Ottavia Piccolo insieme alle "voci" della musica di Enrico Fink, suonata dal vivo dall'Orchestra Multietnica di Arezzo. Le parole disegnano gli scenari, introducono i personaggi, si sdoppiano in dialogo, corrono veloci, s'arrestano, si tendono nell'attesa, nella paura. La musica asseconda e accentua i ritmi della trama, fa risuonare i silenzi, svela le emozioni, contribuendo a creare un concertato che è la forza e l'originalità di questa eccezionale partitura scenica. Bravi, Ottavia Piccolo ed Enrico Fink, che curano anche l'efficace essenzialità dell'allestimento. L'attrice non è mai sola sul palco: i musicisti le si avvicinano, interagiscono con lei, l'avvolgono nei suoni dei diversi paesi attraversati, fino al ter-

mine del viaggio nel porto di Stoccolma. E qui, come se non si riuscisse a sciogliere la tensione del lungo andare, si resta sospesi con Haifa e la sua piccina all'interno di quel contenitore che sta per lasciarle su un'incongnita terra promessa. *Laura Caretti*

Il fallimento di Vanja alle prese col post-sisma

UNO ZIO VANJA, di Anton Cechov. Adattamento di Letizia Russo. Regia di Vinicio Marchioni. Scene di Marta Crisolini Malatesta. Costumi di Milena Mancini e Concetta Iannelli. Luci di Marco Palmieri. Musiche di Pino Marino. Con Vinicio Marchioni, Francesco Montanari e altri 6 interpreti. Prod. Khora. teatro, ROMA - Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

IN TOURNÉE

E se invece di una tenuta in rovina zio Vanja amministrasse uno scalagnato teatro di provincia? E se invece di contadini ignoranti Astrov dovesse curare i terremotati dell'Abruzzo? Cechov, in versione Letizia Russo (ormai specializzata in riduzioni di autori russi, vedi i suoi Bulgakov e Dostoevskij), viene proiettato con disinvoltura nel XXI secolo. Il suo *Zio Vanja* perde le connotazioni ben note: sonnolenta provincia russa, noiosi pomeriggi in giardino, personaggi che si parlano addosso, e diventa un agile testo contemporaneo dove i protagonisti non smettono di domandarsi che senso ha la loro vita, dove sono finiti i loro sogni di successo, ma lo fanno confrontandosi con vicende a noi molto vicine. Di operazioni del genere ne spuntano a ogni piè sospinto, qualche volta con forzature imbarazzanti: in questo caso la Russo, con grande rispetto, conserva temi e toni dell'originale, lasciandone scorrere la poesia, la malinconia, l'angoscia che ancor oggi ci emoziona. Vanja resta quel fallito che è: Astrov tinge di credibile attualità le sue tirate ecologiche, parlando di criminali abusi edilizi, frane, selvaggi disboscamenti il professor Serebrjakov ha tutte le ragioni di proporre la vendita di un teatro che accumula solo debiti. Lo spettacolo è ben diretto da Vinicio Marchioni, che è anche un ottimo zio Vanja, disincantato, a tratti isterico, a tratti depresso, abulico,

frustrato. Accanto a lui Francesco Montanari è Astrov: energico, vitale, sicuro, ha dato al personaggio un'intensità ammirevole. Bella prova anche quella di Milena Mancini, una Elena indolente, enigmatica. Un po' troppo sopra le righe la Sonja di Nina Torresi, la cui voce, spesso invadente, mal si accorda con il sommesso disegno cechoviano. La scena è il retro di un teatro, e zio Vanja ha a che fare con borderò e finanziamenti ministeriali invece che con stalle e covoni di grano: a non si perde un milligrammo di gioia nell'ascoltare un testo perfetto. *Fausto Malcovati*

Mamet, un legal thriller su etica e informazione

IL PENITENTE, di David Mamet, traduzione e regia di Luca Barbareschi. Scene di Tommaso Ferraresi. Costumi di Anna Coluccia. Luci di Iuraj Saleri. Musiche di Marco Zurzolo. Con Lunetta Savino, Luca Barbareschi, Massimo Reale, Duccio Camerini. Prod. Teatro Eliseo, ROMA - Fondazione Campania dei Festival - Napoli Teatro Festival Italia, NAPOLI.

IN TOURNÉE

È duro e impietoso l'ultimo testo di David Mamet, *Il penitente*, tradotto e messo in scena da Luca Barbareschi. La storia è quella di uno psicanalista ebreo sbattuto in prima pagina per aver definito l'omosessualità un'aberrazione, definizione che lo trasforma nel possibile colpevole indiretto della strage compiuta da un suo paziente. A nulla serve provare che il giornale ha trasformato la parola "adattamento" riferita all'omosessualità in "aberrazione". La macchina del massacro mediatico non conosce sosta. In questo gioco - Mamet non ha una visione dei giornali molto positiva e Barbareschi lo segue - Charles diventa il capro espiatorio, si rifiuta di testimoniare al processo sul pluriomicida, appellandosi al giuramento di Ippocrate: decidendo di non rivelare che il ragazzo, prima di compiere la strage, era andato da lui con la pistola, possibile arma del delitto. Tutto accade intorno a un tavolo. Charles (Barbareschi) si confronta con la moglie (Lunetta Savino), che confessa di averlo tradito

CALAMARO/ORLANDO

La tentazione della solitudine in esilio volontario dalla vita

SI NOTA ALL'IMBRUNIRE, testo e regia di Lucia Calamaro. Scene di Roberto Crea. Costumi di Ornella e Marina Campanale. Luci di Umile Vainieri. Con Silvio Orlando, Riccardo Goretti, Roberto Nobile, Alice Redini, Maria Laura Rondanini. Prod. Cardellino srl, ROMA - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Napoli Teatro Festival Italia, NAPOLI - Festival dei Due Mondi, SPOLETO (Pg).

IN TOURNÉE

Silvio (Silvio Orlando) ha perso interesse praticamente per tutto. Un congedo preventivo dal mondo il suo, che si è ritirato in campagna, nel mezzo del nulla, accudendo le sue manie al riparo dalla fatica degli altri, che sono «il rischio, l'incidente, la possibilità». E che comunque arrivano, in occasione del suo compleanno ma anche della commemorazione funebre della moglie. Il fratello Roberto (Roberto Nobile), decisamente troppo chiassoso per chi si è abituato al silenzio, e i tre figli, Maria Laura (Maria Laura Rondanini), Riccardo (Riccardo Goretti), Alice (Alice Redini), ognuno con la sua quota di nevrosi da gestire, tutti a darsi inutilmente un gran daffare intorno a questo padre che vorrebbe solo starsene seduto spingendosi al massimo fino alla Coop del paese, comunque spopolato. Parlano molto, agiscono poco come in una commedia di Cechov. Si interrogano fino a estenuarsi come in un film di Antonioni, sono soli come in un quadro di Hopper, ma sono divertenti come personaggi di Neil Simon.

Per Silvio Orlando, Lucia Calamaro resiste alle tentazioni ellittiche e costruisce una commedia che porta il segno nervoso, clinico e colto, della sua scrittura ma come ammorbidito dal bisogno di sintonizzarsi su un pubblico più vasto. *Si nota all'imbrunire* è uno spettacolo pieno di grazia, struggimento e ironia intorno alla solitudine come ultima tentazione quando non si osa più sperare in un po' di felicità. Chiamarsi fuori o finire fuori, il margine è sottile quando si contempla quasi stupefatti la propria irrilevanza. Non c'è trauma, succede e basta. E infatti non è arrivato nessuno, a trovare Silvio, che al cimitero ci va da solo e ha immaginato tutto.

La scena di Roberto Crea è un'elegante geometria di porte stilizzate, delicati colori cangianti e bianco, aria e luce, sedie a sdraio candide e mele rosse. Siamo ben oltre il naturalismo, qui a parlare sono gli inciampi, i dubbi, le afasie sentimentali, i goffi tentativi riparatori. Magnifico Silvio Orlando, un po' Oblomov, un po' Bartleby, tutto in sottrazione accidiosa, come accucciato in se stesso, buffo, malinconico, definitivo. *Chapeau* anche al resto del cast, che anima con maestria e sensibilità questo ritratto di famiglia all'imbrunire per figure di un paesaggio tutto interiore. *Sara Chiappori*



Si nota all'imbrunire (foto: Maria Laura Antonelli)



CRUCIANI/MURGIA

Accabadora, l'ultima madre custode del mistero della morte

ACCABADORA, dal romanzo di Michela Murgia. Dramaturgia di Carlotta Corradi. Regia di Veronica Cruciani. Con Anna Della Rosa. Prod. Compagnia Veronica Cruciani, ROMA - Teatro Donizetti, BERGAMO - Fondazione Tpe, TORINO - CrAnPi, ROMA.

IN TOURNÉE

Scritto dieci anni fa da Michela Murgia, il romanzo *Accabadora* disegna in controtuce una figura, se non un mito, della tradizione sarda. Accabadora è colei che pone fine a una vita. Colei che, per un compito di misericordia, dà morte a chi, non essendo più in grado di vivere, alla morte ambisce (*acabar* nelle lingue iberiche significa "finire, terminare"). Un controtuce altrettanto netto è nello spettacolo che Veronica Cruciani (regia) e Carlotta Corradi (dramaturgia) hanno tratto da quel romanzo. Un'ampia, lunga gonna nera, uno scialle ancora più cupo, il passo veloce di una donna che di notte, furtiva, entra nella stanza dell'agonia. E con un cuscino, premuto in faccia, si incarica di sciogliere un'esistenza dalla gabbia terminale a cui è incatenata. Oggi si chiama eutanasia.

Gli etnologi e gli antropologi si sono spesso confrontati sulla reale esistenza di queste donne sarde, «ultime madri», il cui esercizio appartiene a racconti antichi, non documentabili, frutto forse di fantasia popolare, ma certo radicati nell'immaginario rituale della Sardegna. Ciò che conta però, in *Accabadora*, non è l'antropologia, ma un vissuto che dai ricordi di un'ragazzina, data in affido a una «seconda madre», punta a fare emergere le ragioni, le superstizioni, le contraddizioni di una pratica palese (l'adozione di una «figlia d'anima») e di una pratica clandestina (in cui si manifesta la vicinanza lacerante di assassinio e pietà, il groppo di sacro e di profano, privilegio oramai estinto delle culture subalterne, popolari).

Per Anna Della Rosa (che veste il ruolo che fino a pochi mesi fa apparteneva a Monica Piseddu), l'intuito di Veronica Cruciani ha preparato uno spazio essenziale, geometrico, e dei fondali color pastello. Qui l'attrice, nell'immaginario dialogo con la madre adottiva, via via più teso, più intenso, più crudo, fa convergere la forza di sentimenti filiali complessi e un paesaggio scabro, emozioni rurali. Ma soprattutto, il mistero di un gesto impossibile da giudicare: «Dare la buona morte». Così si capisce che l'indagine sulle oscillazioni del comportamento umano, non è compito esclusivo dell'antropologo. Ma del narrare, piuttosto, e del teatro. **Roberto Canziani**

Anna Della Rosa (foto: Marina Alessi)

con il suo avvocato (Massimo Reale), che a sua volta gli consiglia di cedere, mentre il giudice (Duccio Camerini) lo incalza mettendo in relazione la sua visione dell'omosessualità con lo studio della Torah. In questi confronti da ring verbale, la vicenda si compone in maniera da lasciare libertà di prospettiva allo spettatore, che può decidere di assumere il punto di vista dei vari "accusatori" dello psicanalista. La regia di Barbareschi punta su una recitazione serrata, frammentata nel ritmo e nel racconto, stile che vorrebbe dare movimento incalzante alla storia, ma che finisce con l'apparire monocorde, appiattendolo tutto e tutti su una monotonità da *legal thriller* che si chiude con una sospensione di giudizio e con la proiezione del testo del giuramento di Ippocrate. *Nicola Arrigoni*

Se il quartetto di stelle fa fatica a brillare

QUARTET, di Ronald Harwood. Regia di Patrick Rossi Gastaldi. Scene di Fabiana Di Marco. Costumi di Teresa Acone. Con Giuseppe Pambieri, Paola Quattrini, Cochi Ponzoni, Erica Blanc. Prod. Bis Tremila/Compagnia Molière, ROMA - Festival Teatrale di BORGIO VEREZZI (Sv).

IN TOURNÉE

Poteva essere l'occasione giusta per uno spettacolo che rinverdisse i fasti della commedia brillante di una volta, in un teatro che sembra l'abbia bandita dal suo repertorio tradizionale, e invece, forse banalmente per un problema di scarsa convinzione degli attori medesimi. Abbiamo assistito a una versione piuttosto improvvisata e traballante, inaspettata (visti i nomi in cartellone, tutti con una magnifica storia personale nell'ambito dello spettacolo leggero) di *Quartet*, la divertente e sofisticata commedia americana scritta da Ronald Harwood, tradotta e adattata con molta libertà da Antonia Brancati. La trama è molto esile e si presta a dialoghi incalzanti, scene che si susseguono a ritmo frenetico, situazioni paradossali: una miniera d'oro per interpreti in stato di grazia. Purtroppo a raggiungere questo fine non aiuta il nuovo copione, ambientata

to in una villa veneta (casa di riposo per cantanti lirici), che sembra guardare al modello di spettacolo del nostro teatro di rivista, o al cabaret milanese degli anni Sessanta, con gli attori vittime di un'autoreferenzialità eccessiva che faticano ad armonizzare le loro differenti modalità comico-espressive. Così, per via di quel cancello divisorio alle loro spalle fatto di alte inferriate, questi provvisori compagni d'arte, che qui dovrebbero figurare come cantanti lirici, diventano gli ultimi scalcagnati eroi della nobile *pochade* - tutti e quattro straordinari -, dei malconci leoni chiusi in una gabbia da cui non vedono l'ora di uscire. *Giuseppe Liotta*

La Governante di Brancati, un dramma fuori tempo

LA GOVERNANTE, di Vitaliano Brancati. Regia di Guglielmo Ferro. Scene di Salvo Mancigli. Costumi di Dora Argento. Musiche di Massimiliano Pace. Con Ornella Muti, Enrico Guarnieri, Rosario Minardi, Nadia De Luca, Rosario Marco Amato, Caterina Milicchio, Turi Giordano, Naike Rivelli. Prod. Corte Arcana/Isola Trovata, ROMA.

IN TOURNÉE

Ci sono opere teatrali che, al di là dei loro effettivi valori artistici, restano negli anni a segnare il costume di un'epoca. È il caso de *La governante*, di Vitaliano Brancati scritta nel 1952 e andata in scena per la prima volta in Italia solo nel gennaio del 1965, dopo l'abolizione della censura. Drame della gelosia femminile, della calunnia e del rimorso, il testo ha il suo centro nella omosessualità di Caterina, che fa la governante in una famiglia romana, vittima predestinata di un malinteso perbenismo sociale e della propria "culturale" incapacità di opporsi a quel mondo di false e manifeste ipocrisie. Un po' per rancore, un po' per dispetto diventa la causa del suicidio della servetta di casa Platania. Rimandata al suo paese perché ingiustamente accusata di furto proprio dalla austerità Caterina Leher, ingessata nei suoi rigidi principi morali e che quando viene a sapere della morte di Jana si impicca in un estremo gesto di pentimento. Ascoltato oggi, questo testo non può

che risultare poco interessante e molto antiquato, soprattutto per il tema in sé e per quei continui riferimenti culturali e sociali che non tengono più, ma soprattutto per quella incerta, polimorfa, struttura teatrale che parte come commedia di costume per finire con l'inaspettata doppia tragedia finale. La regia cerca l'effetto immediato, sia umoristico sia drammatico, aggrappandosi a quell'ampio pannello che letteralmente copre una parte della scena, pur di raggiungere l'unico effetto finale del controluce, in cui appare l'ombra di Caterina che si è tolta la vita. L'esito finale è uno spettacolo un po' approssimativo, adagiato sulla notorietà del testo come della sua interprete principale (una timida Ornella Muti, visibilmente a disagio sulle tavole di un palcoscenico), con Enrico Guarnieri che ha preso a modello di riferimento costante il suo grande concittadino Turi Ferro. Tutti gli altri fanno quello che non possono. *Giuseppe Liotta*

La disperata bellezza delle vite degli altri

QUASI NATALE, testo e regia di Francesco Lagi. Scene di Salvo Ingala. Costumi di Andrea Cavalletto. Luci di Martin E. Palma. Con Anna Bellato, Francesco Colella, Silvia D'Amico, Leonardo Maddalena. Prod. Teatrodilina, ROMA.

IN TOURNÉE

La finestra è la tv dei poveri. Così si diceva una volta. Curioso a pensarci. Perché quando si assiste ai lavori di Teatrodilina la sensazione è un po' quella: di aprire la finestra e osservare per un'oretta uno spicchio di vita (cambiando pure l'aria). In questo caso un interno familiare profondamente italiano. Con protagonisti tre fratelli. Per le feste sono tornati nella vecchia casa di quando si era bambini. Mamma sta male, è in ospedale, ma prima di andarsene vuole confidare loro un segreto. C'è il fratello dai progetti velleitari, mai uscito dal salotto e dalle proprie sconfitte; c'è quello in carriera, miliardario e perentorio; c'è la sorella fragile, che ha appena mandato all'aria il matrimonio. Il rischio è il *cliché*. Ma

poi ti accorgi che è solo la vita che si ripete, sempre uguale ma con facce diverse. A sorprendere invece è ancora una volta la poesia lieve, una disperatissima leggerezza che da sempre è cifra stilistica della compagnia. Insieme a quel recitare colloquiale che trova senza sforzi un'ipotesi di naturalezza. Ed è nei dialoghi smozzicati e gioiosi, abbandonati e stanchi, spesso ironici, che si sviluppa un'indagine dell'umano dalle atmosfere (quasi) cechoviane. Mentre la drammaturgia si affida ancora una volta a un cast dai tempi interpretativi d'altissimo livello, capace di gestire la macchina con misura ed esperienza. Gruppo affiatato. Dove ai soliti si aggiunge una giovanissima Silvia D'Amico. Scene *minimal cheap*. Ma pazienza. Mentre c'è qualcosa di un po' anchilosato nei movimenti di palco, nel buio dei cambi scena, come se il lavoro dovesse ancora crescere, rodarsi. *Quasi Natale* è però l'ennesima conferma del valore di un gruppo di talenti diversi e ramificati. Un gruppo che forse è ora che venga supportato con maggiore convinzione da critica e istituzioni. Fra le pagine chiare e le pagine scure, rimane la sensazione che la vita ci prenderà sempre a schiaffi. Ma è troppo bella per non provarci ogni singolo giorno. *Diego Vincenti*

Le gioie e i (molti) dolori di un artista indipendente

dEVERSIVO, testo, regia, luci e interpretazione di Eleonora Danco. Prod. Teatro di ROMA.

Nella Roma difficile ben tratteggiata dal testo - non generoso di complimenti ma di sicuro incisivo - di Eleonora Danco, l'attrice, autrice e regista rivive il dramma quotidiano di chi sceglie di fare dell'arte del teatro la sua causa. C'è uno sconforto e al tempo stesso una sorta di ottimismo cronico tra le sue parole, che la fanno assurgere a personaggio-sincedoche di una categoria sociale geograficamente collocata. Abbandonata su una sedia, con un cappotto nero, i pantaloni sformati, il volto coperto dai capelli mossi, poi illuminata da un corridoio di luce che potrebbe essere quello stretto dell'esistenza o semplicemente il suo appartamento, l'attrice, straordinaria nell'evocazione delle

immagini, nella semioscurità di una scena che sembra gabbia mentale occupata da pensieri nefasti, sciorina tutto il disagio dei suoi colleghi. Un disagio che dovrebbe essere (stato) anche il suo: quella sensazione di non avere mai abbastanza tempo a disposizione per realizzare uno spettacolo, il problema della ricerca dei finanziamenti per un nuovo progetto, i contratti inaccettabili. La vita di un artista, come l'ambientazione minuziosamente descritta, è simile a un'opera di Robert Rauschenberg, citato come fonte di ispirazione dello spettacolo, dove ciò che piace e risuona lo si sceglie invertendo spesso la scala delle priorità dell'esistenza. Fuori restano la cura della casa, gli affetti: l'inessenziale assume uno spazio maggiore del primario. Ma il *dEVERSIVO* della Danco è, stringendo e asciugando, né più né meno che il letterario *stream of consciousness* un po' autoreferenziale, e anche un po' già sentito, dei problemi che un artista indipendente deve affrontare per andare avanti. La Danco è una di quelle ce l'ha fatta, e forse uno spettacolo così, prodotto da un Teatro Nazionale, potrebbe rappresentare un messaggio di speranza per molti. Peccato che lo sguardo proiettato sul mondo, intriso di buio attorno, resti più quello di un rassegnato e poco credibile nichilismo. *Renata Savo*

Riempire l'assenza per superare il lutto

PEZZI, testo e regia di Laura Nardinocchi. Scene di Ludovica Muraca. Luci di Livio Berardi. Musiche di Francesco Gentile.

Con Ilaria Fantozzi, Ilaria Giorgi, Claudia Guidi. Prod. Rueda Teatro, ROMA.

Autrice e regista venticinquenne diplomata all'accademia teatrale romana "Cassiopea", Laura Nardinocchi è la vincitrice, con il suo commovente *Pezzi*, del Roma Fringe Festival 2018. Diciamolo subito, un premio assai meritato. Il talento della Nardinocchi si evince già dal lavoro con le tre attrici, di età simili ma perfette nei rispettivi ruoli. Una madre e due bambine, nel giorno dell'Immacolata scelto dalle famiglie cattoliche per fare l'albero di Natale, si confrontano per la prima volta con questo rituale, dopo il vuoto ingombrante lasciato dalla morte del *pater familias*. Parlano a volume molto alto, in un italiano imbastito di regionalismi: si comprende, in modo delicatissimo e graduale, che quel vociere così chiassoso sta a significare un pieno sonoro per non lasciare spazio a un doloroso silenzio. La preparazione dell'albero natalizio è anticipata dalla scansione ritmica e incessante del chiamarsi per nome, e dalla crescente attesa per la visita a casa di uno "spirittello". La sorella maggiore, consapevole della menzogna costruita per illudere e far gioire la più piccola, non ce la fa a ribellarsi e malamente asseconda il piano della madre - la virtuosa Ilaria Giorgi -, donna isterica, autoritaria, ma di sicuro premurosa, e sofferente. Con un lirismo di sensazioni acustico-visive, la promettente regista pescarese ha orchestrato le voci squillanti e nevrotiche delle tre figure femminili per illuminare il lato più nascosto, meno scontato, del nostro disagio in compagnia dell'assenza. *Renata Savo*



Con la buona educazione anche le galline volano

LA CLASSE, di Vincenzo Manna. Regia di Giuseppe Marini. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Laura Fantuzzo. Luci di Javier Delle Monache. Musiche di Paolo Coletta. Con Claudio Casadio, Andrea Paolotti, Brenno Placido, Edoardo Frullini, Valentina Carli, Haroun Fall, Cecilia D'Amico, Giulia Paoletti. Prod. Accademia Perduta/Romagna Teatri, BAGNACAVALLO (Ra) - Goldenart Production, ROMA - Società per Attori, ROMA.

IN TOURNÉE

Studenti come galline. Ottusi, vuoti, forse irrecuperabili. È quanto pensa il preside (Casadio), più saputo che sapiente, più cinico che realista, nel dare il benvenuto al professor Albert (Paolotti), stagionato precario di infinite graduatorie, al suo primo incarico come professore in una piccola classe di studenti "contro", condannati al recupero crediti in vista del tanto agognato pezzo di carta. E tanto il docente fatica per ritrovare le ragioni di una missione, sepolta da anni di attese, tanto i ragazzi sono arrabbiati, violenti, depressi: in un'aula che sta letteralmente cadendo a pezzi, dal pavimento, ricoperto da cartacce e rifiuti accumulati nei decenni, fino all'attrezzatura tecnologica, che si esaurisce in un televisore a tubo catodico, utile solo per vedere stanchi documentari scientifici. Fuori incombe lo "Zoo", uno dei campi di accoglienza più grandi del continente, separato dal resto della

collettività da un muro, elevato per segregare, allontanare, dividere. Sta a metà tra il teatro-documento e il teatro civile *La classe* di Manna e Marini (alle loro spalle Accademia Perduta, compagnia da tempo attiva nel sociale): qui a partire da una drammaturgia che elabora oltre duemila interviste a giovani tra i 16 e i 19 anni, chiamati a rispondere sul rapporto tra sé e gli altri. Marini impagina uno spettacolo di forte impatto, che impugna l'attenzione dello spettatore esattamente come il professore riesce a conquistare gli allievi, dapprima con la simulazione dell'elogio funebre che verrà pronunciato per ciascuno di loro, quindi con la partecipazione a un bando europeo - ideale tanto distante da sembrare ormai distopico - sulle giovani vittime degli olocausti. Per riscoprire che anche le galline possono volare e che, se solo lo volessero, raggiungerebbero la luna in tre anni di marcia: lenta ma inesorabile, come quella dell'integrazione possibile, costruita, e almeno in questo caso pienamente realizzata.

Giuseppe Montemagno

Cinque vissuti di donna dalla Calabria a Lamerica

CINQUE DONNE DEL SUD, di Francesca Zanni. Con Beatrice Fazi. Prod. Oti - Officine del Teatro Italiano, ROMA - Trebisonda Produzioni, ROMA.

IN TOURNÉE

Con accanto un baule e alle spalle uno schermo in cui appaiono foto d'epoca, Beatrice Fazi veste cinque

donne della stessa famiglia, nella drammaturgia costruitale addosso da Francesca Zanni. In un dialetto calabro strettissimo, siamo nell'Ottocento a Rocca D'Aspide di fronte a Crocefissa con la sua progenie di sole figlie femmine, tanto lavoro e tanta miseria. Si salta nella vita da orfana dell'ultima nata di Crocefissa, che il padre decide di crescere come un maschio, Raimondo. Raimonda, dopo un viaggio della speranza verso "Lamerica", dà alla luce Libertà che cresce nella cultura femminista e dell'amore libero. Nonostante un matrimonio non felice, Raimonda coltiva la sua identità con grande forza a partire dal primo lavoro in una sala da ballo, dove neri e bianchi annullano le diffidenze reciproche muovendosi a tempo di musica. La natura *hippie* di Libertà genera l'italo-americana Mia, affidata subito a Raimonda, per inseguire l'amore ideale inanellando matrimoni falliti e costruendosi un profilo da *guru new age*. Come straniera a se stessa e agli altri, Mia torna nel paese della nonna e impara per necessità a nascondersi dietro una parlata milanese stretta che dovrebbe cancellare le sue origini, ma non la salva né da quelle né dal concepire una figlia femmina. Si torna al sud con l'adolescente Nirvana che, nonostante i *social* e le cuffiette, ha i piedi per terra nel XXI secolo, sceglie di avere un figlio e tornare nelle terre e nella casa della bisnonna. Arriva il primo maschio Ircam e al fianco di Nirvana ricompare Crocefissa e tutte le altre donne il cui vissuto è riassunto da esili paia di scarpe allineate sul palco a restituirne il carattere. Come brevi valzer, ognuno con il suo ritmo, Beatrice Fazi danza i cinque vissuti di donna anziché limitarsi a interpretarli, ammaliando l'intero pubblico mentre si cambia d'abito e si spoglia ogni volta di un linguaggio per aderire a quello di ogni personaggio, tra accenti, ritmi e parole care.

Laura Santini

Frammenti di Macbeth per attrice sola

MACBETH AUT IDOLA THEATRI, da William Shakespeare. Drammaturgia, regia e interpretazione di Dalila Cozzolino. Luci e musiche di



Il paese di Cuccagna

Giacomo Corsi. Prod. Compagnia Ragli, ROMA.

Quattro elmi pendono: evocano Duncan, Malcom, Ross e un soldato ma, soprattutto, delimitano il perimetro di scena. Un trespolo di legno viene usato per l'altezza: delle tre Sorelle Fatali; di Lady Macbeth - bramosa di «grandezza» -; di suo marito, quand'è sul trono. Quattro lenzuoli vengono agitati come spettri di ritorno. Un calice di vetro è per la cena: contiene borotalco, utilizzato per la canuta anzianità di Duncan e per le nebbie, che imbianca l'oscurità dell'opera. Pochi mezzi dunque; trovarobato. Il resto lo fa l'attrice: il suo corpo, la sua parola. Questo *Macbeth* è un'invocazione, infatti, ed è un gioco, una resa pulviscolare di frammenti e il tentativo di condividere con il pubblico l'apparizione di quello che non c'è. E d'altronde: non è forse *Macbeth* (anche) un attore? Non riflette su come eseguire l'omicidio e in che modo fare il Re? E non si fa comandare registicamente da sua moglie che gli spiega dove mettere i pugnali, come imbrattare il volto delle guardie, cosa dire, quando indossare la vestaglia? Ecco, dunque, il nucleo del lavoro di Dalila Cozzolino: produrre non solo lembi del dramma ma inscenare soprattutto il (fallimentare) processo creativo che fu di *Macbeth* e che appartiene a ogni attore quando - dato un testo - s'interroga su cosa farne, che forma dargli. C'è in questa prima regia l'inizio di un possibile percorso; ci sono in questo *Macbeth* buone idee e qualche azzardo ispirato, alla lontana, da Carmelo Bene e alla sua concezione "cretino-visionaria" dell'attore. Partecipano i tagli di luce "atmosferici" e le musiche di Giacomo Corsi. Alessandro Toppi



La classe

Il Lotto, morbo dell'anima nella Napoli della Serao

IL PAESE DI CUCCAGNA, dal romanzo omonimo di Matilde Serao. Testo, regia, musiche di Paolo Coletta. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Zaira de Vincentiis. Luci di Peppe Cino. Con Michelangelo Dalisi, Gennaro Di Colandrea, Carlo Di Maio, Ivana Maione, Alfonso Postiglione, Antonella Romano, Federica Sandrini, Eduardo Scarpetta, Antonella Stefanucci, Anna Rita Vitolo. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

Il *feuilleton* della Serao è una cupa storia di possessione: il Lotto, truffa di Stato e morbo dell'anima, è lo strumento con cui la giornalista dipinge una Napoli annerita in cui tutti (borghesi decadenti, uomini di malaffare, nullatenenti) affidano il domani irresponsabilmente alla fortuna, alla mano del ragazzo che pesca i numeri, a una combinazione finalmente buona. Irriproducibile nel complesso, il libro è lo spunto per una bella riscrittura di Coletta che, al romanzo, strappa soprattutto l'anima e che, dal romanzo, trae spunto per la creazione di personaggi ulteriori, dickensianamente connotati per platealità di ruolo e nettezza di carattere: un padre cattivo e una figlia innocente; un giovane innamorato ma partecipe del vizio; una spietata usuraia, un veggente che forse vede e forse inganna e una pletora di *parvenu* incalliti che, per una vincita, sacrificano ogni cosa: famiglia, affetti, onore, la vita. Finirà male, a parte per i più fetidi che, in questo mondo oscuro e imbrogliato, sanno come cavarsela. Al lavoro di scrittura e regia segue dunque una messinscena di stili: tagli di luce caravaggeschi e costumi d'epoca connotano uno spettacolo che smaschera di continuo la sua teatralità, l'orchestra suona in fondo (Ondanueve String Quartet), vengono aperte le botole, gli attori agiscono nel golfo mistico, gli a-parte sono condivisi con il pubblico. Operazione estetica interessante, ma che pecca nel cantato: gli attori spesso cedono quando devono intonare. Si distingue nel complesso la compagine femminile e, di questa, soprattutto Federica Sandrini: ormai pronta per ruoli davvero di valore. *Alessandro Toppi*

Assunta Spina, un mélo tra amore e morte

ASSUNTA SPINA, di Salvatore Di Giacomo. Regia di Pino Carbone. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Annamaria Morelli. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Marco Messina e Sacha Ricci. Con Chiara Baffi, Alessandra Borgia, Anna Carla Broegg, Valentina Curatoli, Renato De Simone, Claudio Di Palma, Francesca Muoio, Alfonso Postiglione, Rita Russo. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

Nove attori per venti personaggi, uno spettacolo che gioca sui contrasti, virando verso un parossismo colorato e chiassoso che "spolvera" il dramma di Salvatore Di Giacomo. Una tragedia dal forte impianto realistico, *Assunta Spina*, che ruota attorno ai temi di *eros* e *thanatos*. Un triangolo amoroso dal tragico epilogo: Assunta, Michele, il suo uomo, in galera per averla sfregiata ma che lei difende con ottusa caparbia, e Federico, il cancelliere di cui diventa l'amante per scongiurare un trasferimento fuori città. La regia di Carbone in maniera arguta smonta il gioco teatrale, senza però sottrarre veridicità ai personaggi. Combina, in un articolato *mélo*, *pathos* e irriverente ironia, con soluzioni brillanti, come quella dell'omicidio di Federico: una citazione ironica della sceneggiata, in cui la pugnalata si ripete più volte perché Federico «non muore bene». La bravura degli attori, i costumi esuberanti, la scenografia intelligente, l'elegante gioco di luci fa il resto. Una scatola dalle pareti trasparenti per i due atti del testo - il primo ambientato in tribunale, il secondo nella casastireria di Assunta - che si snoda in un atto unico della durata di poco più di un'ora. Sul resto del palco un coloratissimo tappeto di fiori e un guardaroba a vista, dal quale gli attori procedono per la vestizione dei personaggi e fanno la loro entrata in scena. Tutti tranne Assunta, la convincente Chiara Baffi che, nel suo abito bianco, restituisce un personaggio composito quanto contraddittorio: consapevole ma impulsiva, volitiva ma arrendevole a un destino che sembra solo all'apparenza padroneggiare con spavalderia. *Giusi Zippo*



REGIA DI DE ROSA

Le domande di Pulcinella alle soglie del Purgatorio

E PECCHÉ? E PECCHÉ? E PECCHÉ? PULCINELLA IN PURGATORIO, dramaturgia di Linda Dalisi. Regia di Andrea De Rosa. Scene e costumi di Simone Mannino. Luci di Pasquale Mari. Suono di G.U.P. Alcaro. Con Massimo Andrei, Maurizio Azzurro, Anna Coppola, Rosario Giglio, Marco Palumbo, Isacco Venturini. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

Un Pulcinella che si moltiplica come in un quadro di Giandomenico Tiepolo e declina i tratti distintivi della sua maschera: ambiguità, doppiezza, inafferrabilità, irriverenza, scaltrezza, ingenuità, stravaganza. Cinque Pulcinella che con scetticismo e ironia discettano in un monologo onirico che a tratti diventa dialogo sordo, per lo spettacolo *E pecché? E pecché? E pecché? Pulcinella in Purgatorio*.

Al centro della scena campeggia un tombino sorvegliato da Assuntina, una figura dispotica e dotata di bastone per impedire ai Pulcinella di avvicinarsi. Un tombino che simboleggia il transito in una zona altra, una sorta di aldilà protetto da nastri bianchi e rossi tipici da lavori in corso, che ne inibiscono l'accesso. Per novanta minuti una girandola di citazioni si inseguono sul palco, in un compulsivo bisogno di risposte puntualmente inevase. Con un piglio "sofistico" tipicamente partenopeo, i Pulcinella si interrogano eludendo ricostruzioni che implicherebbero le soluzioni ai quesiti. Problema endemico d'una terra incapace d'essere fieramente e interamente propositiva. Attaccano il dogmatismo del potere in tutte le sue manifestazioni, attraverso le riletture e le citazioni più disparate: da Dante a Foscolo, da Shakespeare a Giordano Bruno, passando per Rilke, Kafka e Beckett. Echeggiano Totò, ricordando un'icona popolare come Maradona.

Il tutto avvolto da una suggestione di chiaro-scuri malinconici, un'eterna attesa fissa ma impaziente, in cui però l'azione è sempre puntualmente aggressiva nel modo in cui le battute rimbalzano da un personaggio all'altro con piglio prepotente. La regia di De Rosa, asciutta e rigorosa, cura ogni particolare donando vigore a una dramaturgia composita che procede per quadri estemporanei. La lingua mescola un dialetto più classico a uno *slang* quotidiano. Uno spettacolo affascinante che descrive una città pur senza mai nominarla, che parla di teatro pur senza farlo. In contrapposizione, come sempre, la tradizione e l'innovazione, in un gioco di specchi di una cultura sospesa, senza soluzione, tra passato e futuro. **Giusi Zippo**

DOPO SANREMO

Corpo a corpo con Koltès e Favino riempie le sale

LA NOTTE POCO PRIMA DELLE FORESTE, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Crico-Favino. Regia di Lorenzo Gioielli. Luci di Marco D'Amelio. Con Pierfrancesco Favino. Prod. Compagnia Gli Ipocriti di Melina Balsamo, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Di rado uno spettacolo teatrale ha avuto un riverbero mediatico così ampio come *La notte poco prima delle foreste* (*La nuit juste avant les forêts*) di Bernard-Marie Koltès, per la regia di Lorenzo Gioielli e interpretato da Pierfrancesco Favino. L'attore romano ne recitò una piccola parte nell'edizione 2018 del Festival di Sanremo, suscitando clamore all'interno della spocchiosa comunità teatrale, divisa sull'opportunità di proporre un autore maledetto in un contesto così pop. È indubbio tuttavia che la pubblicità derivatane sia stata travolgente. Lo spettacolo, le sue parole, il lungo monologo, sono un flusso di coscienza scritto nel 1977 e andato in scena nello stesso anno ad Avignon Off.

Favino è solo contro la parete rocciosa del testo, le parole probabilmente di un migrante, un'esistenza al margine che prova a conquistarsi (senza riuscire) una faticosissima dignità. La scena è spoglia, eccezione fatta per una sorta di portico sul fondo della scena, definito da luci al neon violacee, che si illuminano all'inizio e alla fine dello spettacolo, ma poi totalmente inutilizzato nel resto della recita. Allo stesso colore si intonano fenditure luminose che in via sporadica enfatizzano un altrove cui l'attore si rivolge per dare movimento all'interpretazione. Di identica natura ritmica e di ingaggio dell'attenzione della platea verso un testo comprensibile ma non agevole, sono alcune incursioni in sala, con la rottura a più riprese della quarta parete. Nel testo, l'anima del protagonista, messa a nudo, cerca pretesti di contatto con la società in cui vive senza esserne ricambiato. Qui la platea, cui si fa ricorso, comunque, accoglie l'eroe Favino.

Oltre alla inflessione arabeggiante con cui l'attore porge il testo e a qualche movimento scenico, le scelte registiche appaiono di marginale rilievo e non tali da cadenzare profondamente la drammaturgia. Lo spettacolo riesce comunque a riempire le sale. Significativo l'apporto dell'attore, a suo agio in alcuni corpo a corpo con il senso di emarginazione che il testo propone, ma meno incisivo sulle cifre più sfumate, invero indispensabili per la resa di quel vibrato che un testo come questo deve necessariamente trasmettere. **Renzo Francabandera**

Un cast di sole donne per le *Allegre comari*

LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR, di William Shakespeare.

Adattamento di Edoardo Erba. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Federica Pellati. Costumi di Katarina Vukcevic. Luci di Giuliano Almerighi. Con Mila Boeri, Annagaia Marchioro, Chiara Stoppa, Virginia Zini, Giulia Bertasi. Prod. Fondazione Teatro di Napoli-Teatro Bellini, NAPOLI - Atir Teatro Ringhiera, MILANO.

IN TOURNÉE

Serena Sinigaglia ha fatto ancora una volta centro. Le sue *Comari* sono uno spasso: tagliate, riadattate, riscritte, interpolate, anche un po' pasticciate, hanno comunque fatto ridere di gusto. Lo spettacolo è nato come parte di un progetto del Napoli Teatro Festival di un paio d'anni fa: sei registi chiamati a ripensare sei tragedie o commedie shakespeariane e a raccontarle al pubblico di oggi. Serena Sinigaglia lo ha fatto con coraggio e con un cast di sole donne, magnificamente grottesche nel loro gioco amoroso col pancione Falstaff, nessun uomo, neppure lui, che viene mimato dalla irresistibile Quickly. La storia è la stessa: viene raccontata con debiti aggiustamenti, moltissimi tagli, qualche allegra alterazione, di volta in volta dalle quattro dame, con l'accompagnamento musicale di una fisarmonicista, Giulia Bertasi, che all'occasione fa anche la parte di Fenton. Quattro scatenate signore che si prendono in giro, giocano, beffano, si divertono e fanno divertire chi le ascolta. Scena e costumi tutti bianchi: un grande ventaglio sullo sfondo e intorno pochissimi oggetti, una tinozza, un lenzuolo, qualche velo, qualche strampalato cappellino, gonne che si mettono e si tolgono, niente più. Tutte le attrici sono magnifiche: Mila Boeri, Annagaia Marchioro, Virginia Zini, ma soprattutto l'incontenibile, strabordante, spassosissima Chiara Stoppa, un po' Quickly e un po' Falstaff. Naturalmente la Sinigaglia, con l'aiuto di Edoardo Erba, che firma l'adattamento, ha giocato con tutti i materiali possibili e immaginabili, attingendo anche dall'opera verdiana, che risuona all'i-

nizio e durante lo spettacolo. Certo, Shakespeare è un'altra cosa: ma anche il Bardo sicuramente avrebbe applaudito. *Fausto Malcovati*

Esseri umani sul ring Strindberg a cuore aperto

CREDITORI, di August Strindberg. Adattamento di Orlando Cinque e Fiorenzo Madonna. Regia di Orlando Cinque. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Chiara Aversano. Luci di Marco Ghidelli. Musiche di Luisa Boffa e Luca de Gregorio. Con Orlando Cinque, Arturo Muselli, Maria Pilar Pérez Aspa. Prod. Teatro Bellini, Hangar-0', NAPOLI.

Una gabbia metallica, perché lo spazio sia un ring reclusivo, buono per chi deve combattersi. Neon emanano luce ospedaliera poiché *Creditori* è un'operazione a cuore aperto. In retroscena tre postazioni: sono i camerini dai quali - a turno - Adolf, Gustav e Tekla avanzano, secondo ciò che prevede la trama. A un tempo quindi: la ferocia relazionale, lo scavo psicanalitico e - in aggiunta - la teatralità dell'opera cui, finora, nessuno aveva badato. Sì, perché Orlando Cinque ha il merito d'aver capito che in *Creditori* c'è (anche) un regista (Gustav) che prepara un attore (Adolf) perché reciti il dissidio nei confronti di Tekla, salvo far vedere all'allievo come il Maestro si comporta ossia come litigano davvero, fino ad azzannarsi verbalmente, un uomo e una donna. Per questo ci si augura "merda", si allude alle recensioni dei critici, si valorizza lo spettatore interno; per questo si chiede al pubblico di essere testimone plateale di ciò che avviene sul palco. Ne deriva uno dei migliori Strindberg recenti, giacché (per quanto il testo sia stato levigato, la regia sia una re-interpretazione e gli attori ri-caratterizzino per dettagli morbosi o crudeli i personaggi) nessun aspetto necessario è tralasciato: il disequilibrio nella relazione tra i generi, l'esercizio della prevaricazione culturale, la tentazione sessuale, la pochezza di certe vocazioni artistiche, la predisposizione dell'uomo a modellare l'altro secondo il proprio piacere, le proprie necessità. Spettacolo di valore, dunque, meritevole di circuitazione nazionale. Comparteci-

pano gli arredi-simbolo di Luigi Ferrigno; le musiche di Luisa Boffa e Luca de Gregorio, che valorizzano momenti e battute; le luci di Marco Ghidelli, che anestetizzano o illuminano per tagli lo spazio. *Alessandro Toppi*

Un Dio da show televisivo per 17 donne di oggi

AUDIZIONI, dalle raccolte di *In her shoes* e *Baggage* di Gloria Calderón Kellet, *La disabile* e *La martire* di Angela Villa e Carlo Cerciello. Regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Musiche di Paolo Coletta. Con Fabiana Fazio, Mariachiara Falcone, Ianua Coeli Linhart, Cecilia Lupoli, Sefora Russo. Prod. Teatro Elicantropo, NAPOLI - Elledieffe, NAPOLI.

Tagliente e nello stesso tempo spumeggiante, *Audizioni*, l'ultimo spettacolo di Carlo Cerciello, offre uno spaccato ironicamente inquietante dell'universo femminile al giorno d'oggi e delle pericolose modalità mediatiche con le quali viene sdoganato. Il regista, partendo dagli spunti offerti dai lavori di Gloria Calderón Kellet, *In her shoes* e *Baggage* e *La disabile* e *La martire*, di Angela Villa e Carlo Cerciello, costruisce uno spettacolo accattivante e pieno di senso: una rutilante sfilata in passerella dove protagonisti sono tanti "tipi" di donna con le loro storie, i loro problemi e i loro interrogativi, sottoposti con speranzosa devozione a un Dio incarnato anch'esso da una donna. Un Dio *vedette*, narcisista e sempre sopra le righe, che conduce una sorta di *show* televisivo terribilmente speculare del clima sociale dei nostri giorni, dominato dalle dinamiche sempre più criticabili del mondo dello spettacolo. Nei panni dei diciassette personaggi femminili, che con ritmi serrati si avvicendano in passerella, cinque giovani attrici tutte formate al laboratorio permanente del Teatro Elicantropo: eclettiche, brillanti e piene di spirito personificano gli emblemi dell'esposizione non sempre edificante dell'immagine femminile. Si passa così dall'immigrata di seconda generazione, che fatica a farsi accettare come italiana, alla ragazza abbandonata dal fidanzato, dalla "miss", che si sente emarginata perché troppo

bella, alla donna in carriera che esamina *curricula* alla ricerca dell'uomo perfetto; dalla cameriera di un locale per uomini soli alla biblica Eva. Un *défilé* di donne profondamente a disagio in una società che, con i suoi discutibili e beceri modelli di genere, sembra volerle condurre inesorabilmente sull'orlo di una crisi di nervi. *Stefania Maraucci*

Da Accorsi e Baliani un Ariosto per voce sola

GIOCANDO CON ORLANDO - ASSOLO. *Tracce, memorie, letture da "Orlando furioso"* di Ludovico Ariosto secondo Marco Baliani, adattamento teatrale e regia di Marco Baliani. Scene di Mimmo Paladino. Costumi di Alessandro Lai. Luci di Luca Barbati. Con Stefano Accorsi. Prod. Nuovo Teatro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Ridare voce alle ottave ariostesche, facendo rivivere «le dame, i cavalieri, l'arme, gli amori» dell'*Orlando furioso*, da solo in scena in un monologo, è la sfida che si propone oggi Stefano Accorsi, con la supervisione di Marco Baliani. Da tempo Accorsi e Baliani si misurano con i versi di Ludovico Ariosto, indagando fra le tante vicende narrate nel poema: una prima versione con Nina Savary, poi insieme allo stesso Marco Baliani e ora Accorsi in un "assolo". Fra i colorati cavalli ideati come scenografia da Mimmo Paladino, con la forza evocativa della poesia ariostesca, di cui vengono mantenuti i versi in ottave della metrica originale, l'attore crea suggestioni, narrando alcuni episodi principali della storia. Rivivono così la Francia di Carlo Magno, i duelli, l'ippogrifo e il rocambolesco viaggio sulla luna alla ricerca del senno perduto da Orlando, innamorato non corrisposto di Angelica. Alcune parti sono più prosaiche, riscritte da Baliani rispettando l'originale di cui restituisce il fascino, l'ambientazione e alcune riflessioni. Il nucleo centrale della storia raccontata da Accorsi è l'inseguimento della bellissima Angelica da parte dei paladini innamorati, fino alla scoperta del suo legame con Medoro che suscita la disperazione di Orlando. Senza orpelli, du-



LUK PERCEVAL

Romeo e Giulietta, ultimo antidoto contro la caducità della vita

ROMEO&JULIET, OR THE MERCIFUL LAND, testo e regia di Luk Perceval. Scene di Katrin Brack. Costumi e luci di Ilse Vandenbussche. Musiche di Mathis Nitschke. Con Dmitry Vorobiov, Irute Vengalite, Varvara Pavlova, Polina Dudkina, Rustam Nasyrov, Maria Schulga, Irina Patrakova, Alexander Ronis e con il Coro dei Myosotis. Prod. Bolshoi Drama Theater "G. Tovstonogov", SAN PIETROBURGO.

IN TOURNÉE

Una scena meta-teatrale, una gradinata semicircolare e una pedana centrale all'occorrenza girevole, per raccontare la lievità di una vita passata, la caducità dell'esistenza, attraverso lo sguardo malinconico di un uomo che non si arrende alla vecchiaia, al grigiore di un quotidiano privo di stimoli.

È singolare la scelta di Désiré Cordier, il protagonista di *Romeo&Juliet, or the Merciful Land*, un ex bibliotecario padre di due figli ormai adulti e indipendenti e sposato a una moglie che sente ormai estranea e che non ama più. Seppur lucido e perfettamente sano, finge una demenza senile per costringere la famiglia ad affidarlo alle cure di una casa di riposo. Lì si abbandona al suo poeta preferito, Shakespeare, ripercorrendo, in un *loop* incessante, nella solitudine della sua mente, le scene di *Romeo e Giulietta*. Nella casa di riposo incontra l'amore della sua giovinezza, Rosa Rosendals, un amore mai vissuto per timidezza e magari per questo diventato nel suo ricordo l'amore vero. Un lirismo rarefatto avvolge la scena, lo smarrimento esistenziale di Désiré si confonde con lo smarrimento psicologico dettato dall'urgenza della sua finzione. Esaspera i figli che non accettano un padre senza ricordi, esaspera una moglie che legge nella presunta malattia l'ennesimo rifiuto. Nevrotici personaggi in divisa ospedaliera si affannano nel soccorrere vite senza ricordi. La finzione innescata da Désiré restituisce una verità lancinante: la non accettazione della vecchiaia, della malattia, della morte.

La regia asciutta di Luk Perceval, anche autore del testo, consegna tutto lo smarrimento e l'inadeguatezza rispetto a un capitolo della vita che nessuno accetta con pacificazione. Nemmeno l'incontro con Rosa riaccende in Désiré la voglia di vivere, anzi un indugio rassegnato, a tratti compiaciuto, di lasciarsi vivere annegando nei ricordi. Realtà e finzione nel gioco teatrale confondono lo spettatore, ma il senso non è nella trama inafferrabile per il gioco di simulazioni, è nella paura di non essere più padroni di sé, di non avere più facoltà di scelta. Désiré sceglierà per un'ultima volta e preferirà la morte, forse l'unico gesto plateale nella sua vita ordinaria. **Giusi Zippo**



NAPOLI

Il privato, la politica, la Storia: Battiston alla prova di Churchill

WINSTON VS CHURCHILL, da *Churchill, il vizio della democrazia* di Carlo G. Gabardini. Regia di Paola Rota. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Andrea Violato. Suono e musiche di Angelo Longo. Con Giuseppe Battiston e Maria Roveran. Prod. Nuovo Teatro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Grande statista e figura determinante per le sorti della Seconda Guerra Mondiale, Winston Churchill, è stato anche un personaggio originale e stravagante, particolarmente versato nella comunicazione e decisamente incline a vivere il proprio ruolo pubblico alla stregua d'un uomo di spettacolo. Proprio questa innata teatralità caratteriale ha offerto a Paola Rota la chiave di lettura registica per mettere in scena il testo di Carlo Gabardini, *Churchill, il vizio della democrazia*.

Sul palcoscenico ricoperto da detriti che sembrano evocare macerie belliche campeggiano alcuni significativi oggetti: una poltrona, un mappamondo, una radio, un telefono, una bottiglia. In proscenio, le classiche luci della ribalta e sul fondo una sorta di tenda-sipario. È evidentemente il luogo privato dove Churchill - così come aveva fatto nel corso della sua lunga vita pubblica - continua a mettersi in scena. Vecchio, malato, afflitto da vuoti di memoria e da una sindrome depressiva determinata dai sensi di colpa per alcuni degli accadimenti storici di cui è stato motore, ma anche per pesanti vicende private (prima fra tutte la morte per suicidio della figlia), è un uomo ancora energico, impertinente, arrogante, ostinatamente dedito all'alcool e al fumo, nonostante la sorveglianza d'una giovane e solerte infermiera. Ed è proprio quest'ultima l'interlocutrice/spettatrice di fronte alla quale lo statista continua a esibire le sue capacità di *showman*, il suo proverbiale senso dell'umorismo e la sua misoginia.

La regia, un po' didascalica così come il testo, ha il merito di dare al politico le sembianze di un eccezionale Giuseppe Battiston, lasciandoglielo incarnare in maniera straordinariamente credibile, senza ricorrere a scontati e inopportuni mimetismi. Le espressioni, i toni, i colori della voce, le pause e infine la postura, leggermente sbilanciata in avanti del bravissimo attore non sono soltanto convincenti, ma più che sufficienti a rendere riconoscibile l'uomo che fu capace di prendere in mano le redini d'un Paese disperato e ferito quasi a morte per poi condurlo alla vittoria contro il grande tiranno Adolf Hitler. **Stefania Maraucci**

Giuseppe Battiston (foto: Noemi Ardesi)

rante il monologo incentrato solo sull'interprete, Accorsi, vestito di una sorta di armatura stilizzata, fa rivivere le differenti situazioni e le tante sfaccettature dell'amore da sicuro e gioioso nella prima fase dell'innamoramento, a dubbioso, fino a divenire appunto "furioso", rendendo ancora credibili le tante avventure fantasiose create da Ariosto. *Albarosa Camaldo*

Un amore omosessuale negli Anni di Piombo

12 BACI SULLA BOCCA, di Mario Gelardi. Regia di Giuseppe Miale di Mauro. Scene di Roberta Mattera. Costumi di Giovanna Napolitano. Luci di Ettore Nigro. Con Ivan Castiglione, Francesco Di Leva, Andrea Vellotti. Prod. Nest Napoli Est Teatro, NAPOLI.

Non sarà soltanto per il suo essere tragicamente attuale che una storia, come quella uscita dalla penna di Mario Gelardi circa un decennio fa e ambientata a Napoli durante gli Anni di Piombo, riesce a parlarci di amore e di omofobia con forza ancora dirompente. In scena, sedie e pannelli verticali imponenti, bidimensionali e metallici. Dai primissimi istanti la regia di Giuseppe Miale di Mauro mette lo spettatore in una bolla di agitazione funzionale. Un uomo con il volto coperto dal passamontagna entra e percuote ripetutamente uno dei pannelli con un bastone, provocando un rumore assordante. Il clima di tensione dell'epoca in cui lo spettacolo è ambientato viene così restituito, rinforzato da registrazioni audio e tracce musicali di allora. Massimo, prossimo al matrimonio, è socio del fratello, Antonio, di idee fasciste, gestore di un ristorante e candidato alle elezioni amministrative; Emilio è l'uomo da questi assunto come lavapiatti. La passione tra Massimo ed Emilio nasce tra le titubanze del primo, ma quando esplose diventa estasi per entrambi. L'allestimento assai curato, raffinato, fa uso di espedienti che esaltano gli snodi drammatici della narrazione, semplice e lineare nel suo sviluppo. Il primo bacio omoerotico, un fulmine a ciel sereno che spezza con il silenzio improvviso l'aria musicale di leggerezza; il rifiuto

crudo e violento di Massimo; il momento successivo di confronto e avvicinamento, con la scena calata in una semioscurità espressionista tagliata da un unico fascio di luce. E poi l'amplesso fra i due, una sorta di duello doloroso e carnale: le sedie sono lanciate e afferrate dall'uno e dall'altro in un gioco coreografico che serve a colmare le distanze provocate dai pudori iniziali. Il finale, spiazzante e catartico, una raffica di colpi nello stomaco: il nostro. *Renata Savo*

Nel Parco degli oleandri dove naufraga il futuro

NERIUM PARK, di Josep Maria Miró. Traduzione di Angelo Savelli. Regia di Mario Gelardi. Scene di Michele Lubrano Lavadera. Costumi di Alessandra Gaudioso. Musiche di Tommy Grieco. Con Chiara Baffi e Alessandro Palladino. Prod. Nuovo Teatro Sanità, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Una casa che sembra una salvezza, un approdo, un paradiso, il coronamento di un momento che pare scintillante: il matrimonio, il lavoro va a gonfie vele, l'intenzione di allargare la famiglia, il nuovo appartamento appunto. Ma la situazione comincia lentamente e inesorabilmente a scivolare verso il baratro all'interno del Nerium Park, complesso abitativo alle porte della città. Il catalano Josep Maria Miró architetta questo *thriller* psicologico, che si tramuta presto in *horror*, con sullo sfondo la crisi economica che attanaglia l'Europa, la bolla edilizia, la disoccupazione e la conseguente depressione. *Nerium* è il nome in latino dell'oleandro, pianta velenosa e tossica. Sta tutto qui, in questo termine che identifica un luogo di morte, uno spazio escluso dal tempo dove accadono eventi inspiegabili, dove non abita nessun altro tranne i due giovani sposi (Chiara Baffi e Alessandro Palladino) convinti e credibili soprattutto nel cambio emotivo della scena, quasi fosse un limbo, un Purgatorio nel quale si attende la punizione. Già perché della speranza non vi è più traccia in quest'interno dalle luci già storte e piegate, con queste presenze attorno

all'abitazione che ci hanno ricordato l'Overlook Hotel di *Shining*. La coppia è nel pieno della vita quando il marito perde il lavoro; la discesa agli inferi è a un passo tra epifanie di figure immaginarie e il rapporto familiare che si deteriora in modo irreparabile. Anche le luci, tagli sulla scena, donano ansia, tormento e agitazione, anche paranormale, a quest'oasi divenuta deserto senza pace. Un dramma dei nostri tempi, in cui perdere il lavoro equivale a perdere le certezze costruite e che si credevano inalienabili e solide. Vince il degrado, morale ed estetico, delle persone come delle città. *Tommaso Chimenti*

Angela Pagano, confessioni di un'ultrà

REPLAY. PRESSING LOGORROICO PER ATTRICE SOLA E CANE, testo e regia di Antonio Marfella. Scene di Fabio Marroncelli. Con Angela Pagano. Prod. Magazzini di Fine Millennio, NAPOLI.

Strappato al progetto del Napoli Teatro Festival Italia intitolato "SportOpera" e offerto come assolo, pezzo unico, messinscena del tutto autonoma, *Replay* ha una natura doppia. In apparenza. Abbiamo le confessioni ultrà di Angela Pagano che - napoletana dentro e fuori (in testa tutte le parole di Viviani, Eduardo De Filippo, Patroni Griffi) - tifa, di nascosto e in solitaria, per la Roma e tifa per la Roma al punto da rinunciare, per esempio, alla tournée per seguire Francesco Totti nei Mondiali o da lasciare *Le Troiane* di Valery Fokin per tornare a casa a guardare la partita. *Plot* minimo, dunque: un corollario di episodi scherzosi, ridanciani, esagerati o assai leggeri. In sostanza, tuttavia, e a uno sguardo un po' più attento, *Replay* diventa la confessione esistenziale di un'attrice, che espone in pubblico il privato (il divano, un lume, il cane che le fa davvero compagnia nella sua cuccia; addosso la tuta della squadra del suo cuore) e che, con ciò che è pubblico (le citazioni tratte da Euripide), confessa la sua fragilità: la paura incombente della morte e le delusioni ottenute dalla vita, la pochezza artigianale del mestiere e questa memoria che - dannazione - viene e va, torna e cede ancora un po'. È la Pagano dunque l'argomento

messo in scena dalla Pagano e quindi conta - in questo spettacolo, altrimenti dimenticabile - come caratteristica la sua presenza: il ritmo calmo con cui pronuncia una parola; le pieghe del viso che le si calcano quando ride; i pugni ormai avvizziti con i quali finge di esultare; la voce dal tono roco con cui - rifacendosi a una battuta che riguarda Ecuba - si dice al pubblico «rassegnata, sconfitta» ma con dentro un costante «desiderio di rivalsa», insomma: «più dignitosa di una regina». Un pre-testo è quindi, la drammaturgia scritta da Marfella, la cui regia è un accompagnamento rispettoso dell'attrice. Un interno stilizzato sono invece le scene di Fabio Marroncelli. *Alessandro Toppi*

Cechov, una partitura per tre sole attrici

TRE. LE SORELLE PROZOROV, da *Le tre sorelle* di Anton Cechov. Adattamento e regia di Giovanni Meola. Drammaturgia di Roberta Astuti, Sara Missaglia. Giovanni Meola, Chiara Vitiello. Con Roberta Astuti, Sara Missaglia, Chiara Vitiello. Prod. Virusproduzioni, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Le tre sorelle di Cechov condensato, frantumato e rimontato per tre sole interpreti. Le tre ragazze, vestite con un costume rosso identico, al quale una lunga fila laterale di bottoni dà qualcosa di militare, che interpretano Olga (Sara Missaglia, forse la migliore, la più autorevole del trio), Mascia

(Chiara Vitiello) e Irina (Roberta Astuti), sono molto brave, impersonano con efficacia, con pienezza di intensità espressiva il loro ruolo, rendendo di ciascuna la dolorosa deriva, il destino comunque infelice, ma all'occorrenza danno voce anche agli altri personaggi. Un meccanismo elaborato e poi padroneggiato con abilità, con accortezza al limite del virtuosismo dalla regia di Giovanni Meola e dalle attrici in sede di costruzione e di esecuzione del montaggio drammaturgico-scenico. Eppure non siamo di fronte a una prova di bravura, a un virtuosismo freddo e fine a se stesso: incarnare soltanto nelle figure e nei corpi delle "sorelle" tutto il dramma cechoviano permette forse di penetrarne meglio il cuore, il nucleo sentimentale ed emotivo, il radicale pessimismo esistenziale. Le sofferenze dell'essere umano, l'amarezza propria della sorte toccano ancora di più se a soffrirne sono delle donne. Non c'è una sbavatura, non c'è un istante mai, nello spettacolo, in cui il pubblico resti disorientato o non capisca quando le attrici "saltano" da una scena all'altra o da un personaggio (magari di sesso diverso) all'altro. La scrittura, quasi una coreografia, a tratti, per corpi e movimenti, è pure molto interessante: un significato, uno stato psicologico, un'emozione sono tradotte, magari, in un inciampo, in un'esitazione, in un "segno" gestuale, in qualche cosa nel volto o nello sguardo dell'attrice. Tutto questo è un merito della regia, ma anche delle tre controllatissime, attentissime interpreti, la cui prova è - alla lunga - anche toccante. *Francesco Tei*

La nave dei bambini o la buona pedagogia

MARE MATER. LA NAVE DEI BAMBINI, testo e regia di Fabio Cocifoglia. Con Manuela Mandracchia, Luca Iervolino, Giampiero Schiano. Prod. Le Nuvole - Casa del Contemporaneo, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Dal 1913 al 1928 Napoli fu protagonista di un esperimento pedagogico estremamente all'avanguardia per l'epoca, che si realizzò sulla nave-asilo Caracciolo, una piro-corvetta in disuso, donata dalla Marina Militare. 750 orfani, ragazzini poveri strappati ai vicoli e alla fame, gli scugnizzi napoletani, trovarono rifugio sulla nave ormeggiata nel Golfo di Napoli. Qui imparavano a leggere e scrivere, e successivamente i mestieri del mare. A capitanare il progetto fu una donna, Giulia Civita Franceschi, anche se la nave fu ufficialmente assegnata alla sua guida solo in qualità di delegata da David Levi Morenos, primo istruttore delle navi-asilo in Italia, perché all'epoca non era consentito a una donna di poter dirigere un'istituzione educativa pubblica. Fu lei comunque ad avere un ruolo organizzativo e decisionale, e a intrattenere rapporti con l'estero, come quando commissioni giapponesi giunsero a Napoli per studiare il suo metodo. Lo spettacolo viaggia sui binari della memoria, dei ricordi di una donna che visse il lavoro come missione. Con un'essenzialità priva di retorica, racconta come abbia combattuto preconcetti e luoghi comuni, insegnando a dei bambini il valore del sapere e della condivisione. Manuela Mandracchia riesce a restituire vigore e visionarietà con la potenza di un *amarcord*. Nel racconto fanno irruzione due ex caracciolini, assunti a emblema del successo e della sconfitta della sua missione: Gennaro, diventato professore di latino e greco e Salvatore, la cui rabbia e ribellione non gli hanno permesso il riscatto sociale. Nel 1928 il regime fascista decise di inserire l'istituto educativo nell'Opera Nazionale Balilla ponendo fine a un sogno audace coltivato con dolcezza e passione. *Giusi Zippo*



Tre. Le sorelle Prozorov



TEATRO RAGAZZI

Lecce: *Buchettino* 25 anni dopo incanta ancora al Festival Kids

È stata davvero una grande emozione per noi rivedere, quasi 25 anni dopo il debutto, *Buchettino* della **Societas Raffaello Sanzio**, spettacolo datato 1995, dove 50 bambini, stesi nei loro lettini, hanno potuto rivivere, come allora, con il medesimo incanto, attraverso le loro orecchie e le loro emozioni, la vicenda terribile dell'astuto ragazzino e dei suoi fratelli in lotta contro il crudele Orco. Tutto ciò è avvenuto a Lecce, in occasione di **Kids**, il festival di teatro ragazzi organizzato da Factory Compagnia Transadriatica e Principio Attivo Teatro, durante le vacanze natalizie in vari spazi della città: il Teatro Paisiello, l'Apollo, il Castello Carlo V, il Convitto Palmieri, Le Manifatture Knos e il Museo Ferroviario (dove anche quest'anno è ritornato il bellissimo progetto *In Viaggio con le Storie* durante il quale abbiamo assistito, all'interno delle vetture storiche custodite, a racconti che ci hanno trasportato in mondi diversissimi tra loro).

Un festival pensato come una festa di tutti i linguaggi teatrali che ha spaziato dalla danza al teatro di figura, al circo contemporaneo. Come nelle precedenti edizioni, Kids è partito ed è finito con due eventi speciali che hanno animato non solo il centro, ma anche le periferie della città: la tradizionale parata inaugurale con Inko'Nito (Francia) e la loro marionetta gigante, *Celeste*, e il partecipato finale con il grande tiro alla fune che ha coinvolto decine di bambini.

Oltre agli spettacoli italiani e al focus dedicato al narratore lombardo **Claudio Milani**, di cui i piccoli spettatori hanno potuto vedere l'evoluzione della particolare poetica attraverso tre diversi spettacoli, Kids ha ospitato anche creazioni straniere, tra cui il notevole *Imagine toi - Immagina!*, del francese **Julien Cottereau**, performance clownesca di altissimo livello, che ricrea all'interno di un palcoscenico del tutto spoglio, un mondo fantastico, reinventato semplicemente con gesti e suoni, complice anche il pubblico che partecipa in modo esilarante alle sue gag. Da notare anche gli inglesi **String Theatre** con il loro semplice e delizioso spettacolo di marionette zoomorfe *Il circo degli insetti*; il *live painting*, seguito da un laboratorio, della giapponese **Izumi Fujiwara**, che in *Picasso* aiuta i bambini partecipanti a considerare il mondo sotto le migliaia di forme con cui potrebbe presentarsi e **Sofie Krog**, con il suo incredibile florilegio di teatro di figura *Circus Funestus*. **Mario Bianchi**

Chiara Guidi in *Buchettino*

Una scimmia umana per Marina Confalone

UNA RELAZIONE PER UN'ACCADEMIA, di Franz Kafka. Regia e interpretazione di Marina Confalone. Scene e costumi di Martina Picciola. Prod. Diaghilev, BARI.

Nell'universo visionario e beffardamente spietato di Kafka un uomo può trasformarsi in scarafaggio e così anche una scimmia assumere sembianze umane. Un cambiamento che comporta applicazione e fatica, soprattutto per adeguarsi a vizi e ipocrisie così tipici della nostra razza. Nel cambio tutto sommato la bestia ci guadagna poco o niente ma dimostra un adattamento esemplare anche se deve sbarcare il lunario come fenomeno da baraccone in un circo. Anzi, visto il successo, non rinuncia a darsi una patina intellettuale organizzandosi una tournée nelle accademie dove non mancano ammiratori e curiosi interessati ad ascoltare la sua singolare vicenda. *Una relazione per un'Accademia* è un racconto straordinario e sembra creato apposta per essere rappresentato sulle tavole del palcoscenico o al cinema. E infatti, sotto forma di vertiginoso monologo, ha visto cimentarsi attori più o meno grandi ma pochissime attrici e quindi questa versione di e con Marina Confalone rivela molteplici spunti d'interesse a cominciare dalla genesi della messinscena. Il progetto nasce per lo schermo in forma di mediometraggio diretto da Antonietta De Lillo che, con il titolo *Il signor Rotpeter*, sempre interpretato dalla Confalone, è stato presentato alla Mostra del Cinema di Venezia. Poi l'attrice lo ha adattato per la scena e la sua interpretazione - impegnativa sin anche per un trucco non semplice - sembra discostarsi dalle precedenti al maschile che privilegiavano di solito il dato crudelmente grottesco della vicenda e del personaggio. La Confalone, da par suo e con in più un'intensa energia, fornisce invece al protagonista un'aria di leggero ma feroce disincanto che dissimula una disorientata fragilità. Pare accentuare la capacità di "resistenza animale" dovuta a una consapevole lucidità e sottolineare «la resa del più debole al potere del più forte» che vira alla malinconia e alla follia. **Nicola Viesti**

Tra vecchia e nuova morale nell'Italia anni Sessanta

IL CASO BRAIBANTI, di Massimiliano Palmese. Regia di Giuseppe Marini. Musiche di Mauro Verrone. Con Fabio Bussotti e Mario Conte. Prod. Diaghilev, BARI.

IN TOURNÉE

Massimiliano Palmese - autore de *Il caso Braibanti* - afferma che la vicenda che vide coinvolto un intellettuale accusato di plagio nei confronti di un giovane amico e pertanto condannato a ben nove anni di reclusione, dipinge di foschi colori medievali gli anni Sessanta del secolo scorso. Anni in cui il nostro Paese guardava con ottimismo al miracolo economico e a un'irreversibile emancipazione dal terribile periodo postbellico. Ma l'emblematico caso fu questo e molto altro, complesso e rivelatore di un terribile scontro in atto tra vecchia e nuova morale, tra istanze politiche contrapposte - Braibanti era comunista - in una società che cercava di liberarsi da pregiudizi sull'onda di un capovolgimento epocale che metteva al centro la figura dei figli e non più quella dei padri. Dopo un processo durato quattro anni l'omosessuale Braibanti fu condannato alla stessa pena che ricevettero i responsabili della catastrofe del Vajont, che fece quasi duemila morti, mentre al ragazzo furono inflitti dalla famiglia innumerevoli ricoveri in ospedali psichiatrici e decine di elettroshock che ne minarono la volontà. Era il 1968, l'anno che stava incendiando il mondo e che da noi mostrava come il fascismo non fosse mai morto. Infatti l'anno seguente si inaugurò - con la strage di Piazza Fontana a Milano - la strategia della tensione. L'episodio mette in gioco temi quanto mai sensibili, come il ruolo della giustizia, della stampa e della politica, come la possibilità di manipolazione della pubblica opinione, tematiche che si dimostrano attualissime. Palmese scarnifica la vicenda per proporcela in una forma teatrale essenziale ma emozionante, fornendo al regista Giuseppe Marini la base per una messinscena bella per semplicità e rigore, ma che tende sempre al coinvolgimento del pubblico e che ha il dono di tramutarsi in leggerezza, anche gra-



Il Miles Gloriosus

zie alla presenza di due interpreti esemplari come Fabio Bussotti e Mauro Conte, alle cui parole fa da perfetto contraltare il sax di Mauro Verrone. *Nicola Viesti*

Le canaglie di Plauto, così contemporanee

IL MILES GLORIOSUS, di Plauto. Traduzione e regia di Marinella Anaclerio. Scene di Pino Pipoli. Costumi di Stefania Cempini. Luci di Mauro Marasà. Con Flavio Albanese, Claudio Castrogiovanni, Luigi Moretti, Stella Addario, Antonella Carone, Patrizia Labianca, Loris Leoci, Tony Marzolla, Dino Parrotta. Prod. Compagnia del Sole, BARI.

Spesso ci sorprendiamo quando un testo scritto tanto tempo fa risulta invece a noi contemporaneo. Dovremmo a volte però rovesciare la prospettiva e non sorprenderci ma preoccuparci che, trascorsi secoli, noi risultiamo così simili a chi ci ha preceduto. Ciò è vero soprattutto con un autore come Plauto che ha saputo descrivere i tanti vizi e le poche virtù della sua epoca affollata di canaglie, il più delle volte purtroppo simpatiche. Tipi umani simili a quelli che circolano intorno a noi, o addirittura a noi stessi. Facciamo il caso di Pirgopolinice, il soldatuccio, vanaglorioso e sbruffone, che spadroneggia a destra e a manca, imponendo i suoi voleri e la sua stupidità a una società che non gli è da meno, con i suoi vecchi scaltri e con la fissa di conservare gagliardia e giovinezza, con le sue donne o meretrici o provviste di virtù quantomeno opinabili, con i suoi

servi pronti al tradimento o con giovani amanti che fondono imbecillità e ardore. E con una moltitudine vigliacca che non esita a inferire non senza cattiveria quando chi una volta temeva ora cade nella polvere. Insomma se il *Miles* non fotografa i nostri tempi, poco ci manca. Marinella Anaclerio, complice la scenografia di Pino Pipoli, firma una regia essenziale tutta rivolta a esaltare il testo e il lavoro degli attori. Come sempre più volte avviene sui nostri palcoscenici, e soprattutto con l'autore latino, la messinscena è ambientata nel presente ma, in questo caso, non più di tanto: qualche trascurabile accenno a fatti di cronaca a noi vicini, dei costumi che fondono spiritosamente antico e nuovo, leggere attualizzazioni nel linguaggio. Un'operazione che rimane fino in fondo fedele alla classicità del testo, forse non ardita, ma estremamente solida, con un insieme di interpreti forniti di ottimo ritmo e capaci di assicurare un sicuro divertimento. *Nicola Viesti*

In morte di Olof Palme, un monologo a più voci

GUL, UNO SPARO NEL BUIO, di Gemma Carbone, Giancarlo De Cataldo, Giulia Maria Falzea, Riccardo Festa. Scene e luci di Gemma e Carlo Carbone. Costumi di Marika Hansson. Musiche di Harriet Ohlsson. Con Gemma Carbone. Prod. Cantieri Teatrali Koreja, LECCE - Naprawski-piattaforma di produzione italo-svedese, ROMA.

IN TOURNÉE

Cosa conosciamo della Svezia? Gli Abba, l'Ikea, Bjorn Borg e Ibrahimovic. Ma c'è stato un caso, era la metà degli anni Ottanta, in piena Guerra Fredda tra i due blocchi, che ha scosso non solo l'Europa: l'uccisione del Primo Ministro Olof Palme. Un caso ancora aperto dopo oltre trent'anni, una vicenda che ci ricorda molto da vicino Aldo Moro e Kennedy, Martin Luther King o il sindaco di Danzica recentemente colpito a morte e, perché no, anche John Lennon. E chi poteva parlarcene se non Gemma Carbone, attrice italo-svedese, che ha fatto suo il *cold case* con questo *Gul* (giallo, in svedese), intrecciando nel suo monologo più voci, più facce di quella Svezia, tra costume, ambiente, relazioni sociali e meteo, per ricostruire non tanto o non solo l'omicidio, quanto l'atmosfera che si respirava, la cappa di insabbiamenti, l'incertezza, il dubbio. L'attrice fiorentina trentenne sembra stare dentro una miniera da scavare, per andare a fondo, per conoscere la verità, mentre piccole luci si accavallano, si assottigliano per riuscire a estrapolare la realtà dei fatti dai sedimenti del tempo. Si cala in vari abiti cercando nuove sfumature e diverse angolazioni per il delitto: c'è un'inquirente militare (qui è più tesa e titubante), la moglie del *premier* scomparso (molto più sciolta e a suo agio), un sospettato inquietante alla *Taxi Driver* (caratterizzazione lucida con i guanti da personaggio Disney). Lei (svariati inserti in svedese regalano colore e verità) e la platea brancolano nel buio, accecati a tratti da lucine da varietà che sottolineano il circo mediatico e la spetta-

colarizzazione tv del delitto, con sullo sfondo il Pkk turco o l'onnipresente Licio Gelli. Intensa la colonna sonora che amplifica la sensazione di smarrimento. *Tommaso Chimenti*

Le ultime lune del professor Giordana

LE ULTIME LUNE, di Furio Bordon. Regia di Daniele Salvo. Scene di Fabiana Di Marco. Costumi di Martina Piezzo. Luci di Giuseppe Filippone. Con Andrea Giordana, Galatea Ranzi, Luchino Giordana. Prod. Palcoscenico Italiano-Centro Teatrale Meridionale, RIZZICONI (Rc).

IN TOURNÉE

Dopo Marcello Mastroianni, alla sua ultima apparizione in teatro, e dopo Gianrico Tedeschi, tocca ad Andrea Giordana dare nuova veste alla struggente pièce di Furio Bordon sulla solitudine e l'abbandono a cui si rischia di andare incontro nella vecchiaia. Giordana, con ironia, ma anche con profonda malinconia, interpreta un professore ottantenne nel giorno in cui il figlio viene a prenderlo, per portarlo in una casa di riposo, come concordato insieme da tempo. Per non essere di peso, infatti, egli decide lucidamente di lasciare la casa in cui viveva con la famiglia del figlio e i due adorati nipoti, compagni nella lettura dei fumetti di cui è appassionato, e abbandonare lì i suoi ricordi. Mentre sta per andarsene, inizia un dialogo con la moglie, morta giovane, caratterizzata con realismo da Galatea Ranzi: è dolce



Le ultime lune

PALERMO

Una *Tempesta* senza magia da cui si salvano solo gli attori

LA TEMPESTA, di William Shakespeare. Traduzione di Nadia Fusini. Adattamento di Roberto Andò e Nadia Fusini. Regia di Roberto Andò. Scene di Gianni Carluccio. Costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Angelo Linzalata. Musiche di Franco Piersanti. Con Renato Carpentieri, Giulia Andò, Filippo Luna, Vincenzo Pirrotta, Fabrizio Falco, Antonio Paride Benassai, Gaetano Bruno. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

IN TOURNÉE

L'isola della *Tempesta* come specchio del teatro e, per converso, il teatro come doppio della vita, con il suo potere mistificatorio e illusionistico che evoca una realtà fittizia rispetto alla quale la vita reale appare come matrice originaria, ma anche come riflesso della labilità di tutte le cose.

Nasce con grande sforzo produttivo al Teatro Biondo di Palermo, *La Tempesta* di Shakespeare con la regia di Roberto Andò che orchestra un eccezionale cast di grandi del teatro. A partire da Prospero - da duce spodestato a mago - di Renato Carpentieri, all'Ariel, mefitico e arioso, folletto impomatato di Filippo Luna (voce e corpo che ottengono stranianti effetti di rarefatta eleganza), al Calibano, schiavo deforme, primitivo e terragno, di Vincenzo Pirrotta, insieme alla coppia, Trinculo - di Paride Benassai, con il suo palermitano cadenzato, barocco, debordante -, e Stefano - di Gaetano Bruno, straordinario mozzo napoletano dalla fisicità da marionetta disarticolata. Da classico manuale shakespeariano, ma di intensità vera, la coppia Miranda (Giulia Andò) e Gonzalo (Fabrizio Falco).

Manca di atmosfera l'impianto scenico realizzato da Gianni Carluccio, che trasforma quello che dovrebbe essere uno spazio arcano, labirintico, incantato, in una dimora-ospedale con tanto di letti che salgono e scendono, galleggianti sull'acqua del pavimento (unica trovata interessante che però si perde nell'accumularsi dei segni), con libri qua e là, con effetto decorativo, tenuti in volo da un ramo gigante che sovrasta la scena. Bello il muro di acqua in apertura, ma poi la regia stenta a creare immagini, trasformando l'isola da luogo dell'altrove e del meraviglioso, spazio edenico e liminale, quale dovrebbe essere, in un mondo realistico e senza fascino visivo. Né bastano le musiche originali di Franco Piersanti e i costumi di Daniela Cernigliaro a creare un collante di insieme ad alcune scene prive di aura magica. Uno spettacolo che però si fonda sul lavoro serio, vero di grandi attori, ma a cui non si può perdonare una certa sciattezza di composizione, disorganica e senza incanto, che non rende la grandezza di questo frammento di teatro-mondo che è l'opera del Bardo. **Filippa Ilardo**



e comprensiva, ma anche decisa quando cerca di indurre il marito a cambiare idea e a chiedere al figlio (un inflessibile e indifferente Luchino Giordana) di rimanere a casa. Giordana, grazie alla sua esperienza attoriale, sa rendere le sfumature del carattere del protagonista: da quella goliardica, quando prende in giro il figlio, a quella malinconica, quando ricorda il suo passato con la moglie, sfogliando un album di foto, per passare poi all'angoscia della "reclusione" nel secondo atto quando, con pochi e squallidi oggetti, viene suggerita la casa di riposo, tra ombre inquietanti di medici e infermieri, che si aggirano sotto una fredda luce di neon. Infine Giordana mostra ancora una volta il carattere forte del suo personaggio che non vuole più conversare con la moglie, per non vederla in un posto così orribile, ma, per attaccarsi alla vita, preferisce parlare con una piantina di basilico, fino all'inevitabile epilogo. *Albarosa Camaldo*

Dal Sud al Nord in cerca di perdono

QUANTO RESTA DELLA NOTTE, di e con Salvatore Arena. Prod. Mana Chuma Teatro, REGGIO CALABRIA.

Un viaggio, fisico e dentro se stessi. Un viaggio che rivive in scena attraverso la voce del suo protagonista, i suoi gesti, i suoi sguardi, la sua ansia e le sue emozioni, coinvolgendo gli spettatori. Salvatore Arena diviene, ancora una volta (dopo la recente prova in *Come un granello di sabbia*), protagonista di un'opera di teatro di narrazione, in questo caso ancora più essenziale, in cui l'attore è solo con il testo. E, ancora una volta, Arena riesce nel suo intento: il pubblico entra con lui nel suo mondo, segue il protagonista, Pietro, nel suo ritorno, dalla Sicilia in cui lavora, al Nord, nel suo paese natale, richiamato da una lettera in cui si comunica la grave malattia della madre. Segue la sua ansia, si immerge nei suoi sogni, quelli che ha costruito per sfuggire a una realtà che fa male. Sente il vento che sferza il suo cammino, in una notte che svelerà verità rimosse. Partecipa al suo viaggio dentro la sua anima, tra i dolori e la ricerca di un perdono, che deve venire da lui stesso, prima che dagli altri, che forse però lo hanno già per-

donato. È un lavoro intenso, quello di Arena, che, per mezzo di voce e corporeità, trasporta gli spettatori, con grande talento interpretativo, in questa storia solo apparentemente semplice, ma in realtà densa e complessa: il linguaggio diretto, quello della quotidianità, nasconde al suo interno quelle profonde riflessioni che fanno affiorare tematiche universali, tra perdono, famiglia, rimpianti. E il tempo: reale, trasfigurato, immobile nel ricordo, guadagnato nella sua essenza. Una profondità di racconto, di drammaturgia e di resa scenica, sottolineata da una performance coinvolgente che ancora il teatro di narrazione e un interprete come Arena sanno regalarci. *Paola Abenavoli*

Tra vivi e morti vendetta o clemenza?

CHI VIVE GIACE, di Roberto Alajmo. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Dora Argento. Con Stefania Blandeburgo, Roberta Caronia, David Coco, Roberto Nobile, Claudio Zappalà. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

Chi vive giace, scritto da Roberto Alajmo, impianta un testo dalla solida architettura che si nutre del teatro palermitano contemporaneo da Scaldati alla Dante, rinnovandolo sotto il segno di una leggerezza compassata e briosa (un po' da commedia forse) e di un mimetismo rimbalzante su una martellante struttura dialogica. La vittima, il suo carnefice e un incidente al centro della trama. La vendetta e il perdono, la casualità e la responsabilità individuale, questi i nodi di cui si innerva la drammaturgia. I quadri in cui si dividono le scene, sono perfettamente simmetrici, nella prima, un uomo (David Coco) prepara da mangiare, mentre la moglie (una bravissima Roberta Caronia, nel suo dialetto appena accennato dalla cadenza morbida) su una sedia, vestita di bianco e coronata da fiori dai colori tenui, come un quadro pre-raffaellita, ha gli occhi bendati, in quanto è morta. A procurarle la morte, un giovane con la moto. I due rievocano le fasi dell'incidente, discutendo se è necessario vendicarsi, come pretenderebbe la comunità, oppure perdonare, come preferisce la morta. Nell'altra scena il risvolto della medaglia, il giovane responsabile/irresponsabile dell'inciden-

te stradale (Claudio Zappalà), il padre (Roberto Nobile), macellaio arrabbiato con il figlio che non vuole riconoscere la sua colpa, e la madre morta (Stefania Blandeburgo), vecchia acida e arcigna, su sedia a rotelle e anche lei bendata, che, invece, lo difende. La regia di Armando Pugliese è armonica, ma le scene (di Andrea Taddei) non contribuiscono a creare quell'aria metafisica che si respira nel testo, mentre le musiche di Piovani, forse un po' mielose, creano una giusta rarefazione. Bello il finale, quando si mescolano elementi della prima e della seconda scena, le due famiglie si ritrovano in un luogo che è allo stesso tempo casa degli uni e degli altri, fino al faccia a faccia, alla palinogenesi finale: ovvero il perdono, la riconciliazione. *Filippa Iardo*

La discesa agli inferi di Faust-Pirrotta

FAUST ovvero **ARRICOGGHITI 'U FILU**, di Vincenzo Pirrotta, da Christopher Marlowe. Regia, scene e costumi di Vincenzo Pirrotta, anche interprete con Cinzia Maccagnano. Musiche di Luca Mauceri. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

Si iscrive nel solco del recente *Macbeth*, una *magaria* questo *Faust*, con cui Pirrotta risale all'archetipo elisabettiano di Marlowe. Tutto lo spettacolo è immerso infatti nel buio della notte della coscienza, in un dialogo con l'altro mondo in cui si moltiplicano segni e simboli ed esplose un malessere tragico e irredimibile: l'unico modo per uscire - anche figurativamente - dal bozzolo delle certezze della conoscenza, per conquistare ricchezza e potere, surrogati di un divino altrimenti inattuabile. Per questo l'itinerario di Faust non sempre è lineare, comprensibile, chiaramente orientato: sotto il profilo linguistico, perché oscilla tra latino e siciliano, in una ricerca di arcaismi oscuri, ancestrali, impenetrabili, sublimati in un rap frenetico e avvolgente in cui si squaderna l'abisso della perdizione; e sul piano scenico, lungo l'asse che oppone due specchi da cui emergono le voci contrapposte di un angelo azzurro e di un diavolo rosso, cui dà voce lo stesso Pirrotta quando si pone in ascolto di opposte prospettive di vita. Accanto all'artista siciliano, impegnato nella polifonica partitura di vibrazioni

vocali con cui incendia il suo personaggio, ma da cui è ormai lecito attendere una svolta drammaturgica, si pone una mercuriale Maccagnano, che fa di Mefistofele una *femme fatale* in un tango di irresistibile seduzione, quindi un Lucifero compiaciuto ma al tempo stesso cinico nell'immaginare nuove conquiste sulla faccia della terra. Con lei, Faust trascorre in un batter d'occhio un'alleanza lunga ventiquattro anni, che però contribuisce solo a farlo precipitare «'n funnu», in una discesa agli inferi impastata di sangue e di fuoco: quando si allaccia al suo bastone da negromante, facendone i bracci di una sacrilega crocifissione, e quando raccoglierà infine il lungo filo rosso dell'esistenza, indomabile angelo ribelle destinato alle tenebre per l'eternità. *Giuseppe Montemagno*

Il tempo e l'uomo che aspettava i treni

BLUES, testo e regia di Tino Caspanello. Scene e costumi di Cinzia Muscolino. Con Francesco Biolchini. Prod. Teatro Pubblico Incanto, PAGLIARA (Me).

IN TOURNÉE

Il tempo è il grande protagonista di *Blues*, ma anche dell'intera opera di Tino Caspanello. Il tempo diviene altro dalla concezione odierna, nella vita del protagonista del nuovo lavoro dell'autore siciliano: un uomo che trascorre la sua giornata ad aspettare il passaggio dei treni davanti alla sua casa, vestito di tutto punto, annotando meticolosamente orari e ritardi. Una vita di attese, ovattata e distaccata, ma che basta al protagonista, finché un giorno un treno si ferma e l'uomo instaura un colloquio con una passeggera, mediato da un finestrino che non può essere aperto. Quasi un amore che nasce, ma soprattutto un incontro, un mettersi in relazione con l'altro, che scardina un isolamento. Una metafora dell'alienazione moderna, dell'incomunicabilità, nascoste e poi svelate attraverso un vetro, che nello spettacolo è un finestrino, mentre nella vita odierna può essere uno schermo. Il contatto umano che rompe una chiusura, un treno che si vorrebbe non perdere e che corre come la vita. E il tempo, quel tempo che Caspanello dilata nella prima parte, come a voler dare anche allo spettatore



la sensazione che prova il protagonista, quel fermarsi in attesa che accada qualcosa, pur senza averne ancora il sentore. Poi il cambiamento, che è tutto negli occhi, nello sguardo dell'interprete, un intenso Francesco Biolchini, che prende interamente su di sé lo spettacolo, trasportando il pubblico in quella sorpresa di un'esistenza da scoprire. Da un mondo alla Hopper - cui rimanda la scena non totalmente definita, creata da Cinzia Muscolino -, in un *blues* che è quello musicale, ma anche richiamo a Tennessee Williams, alla caduta di uno schermo e allo scardinamento di se stessi: un nuovo viaggio nell'anima, supportato da uno studio del linguaggio, solo apparentemente semplice, come nel caso della storia, ma in realtà di un'accurata ed emozionante semplicità, che diventa immediatezza per spiegare la complessità. *Paola Abenavoli*

Lo sghembo rituale di due miserabili

LA MALAFESTA, testo, regia, scene e costumi di Rino Marino. Luci di Rino Marino e Fabrizio Ferracane. Musiche di Mimmo Accardo. Con Fabrizio Ferracane e Rino Marino. Prod. Associazione Culturale Sukakaifa, CASTELVETRANO (Tp).

Stanno tra la morte e il sogno, si ritagliano una fetta di vita e di tempo a metà tra l'aldilà e l'aldilà: Malafesta e Taddarita sono due amici, due esseri, che si sfidano a chi, tra i due, è il più disgraziato. È molto affiatato il duo trapanese, Rino Marino (autore, regista e attore) e Fabrizio Ferracane,

che da anni lavorano insieme. La dinamica tra i due amici ne risulta elettrica, serratissima, piena di accensioni e ritmo, di registri che si alternano e si scambiano, dal comico, al grottesco, al poetico, al surreale, fino all'assurdo. Scaldati e il suo universo popolato di ombre e diseredati sono qui, non per derivazione diretta forse, forse per quella temperie comune che genera gli stessi risultati, per quel dialetto aspro di quell'universo di ingenui e folli miserabili che abitano le macerie di un mondo sconfinato nel baratro. Una porta, sospesa, senza pareti, segna il limite tra dentro e fuori, Malafesta/Ferracane *tuppulia* (bussa) per farsi aprire dall'amico dormiente che finge di non conoscerlo. Si genera una gag tanto esilarante quanto inverosimile, che porta allo stremo il limite del paradossale: i due sono maschere clownesche, e piene d'incanto e di beffarda comicità. Ripetono la stessa scena, in un andare avanti e indietro nel tempo, fino alla sequenza perfetta, un piccolo rituale in un mondo sghembo e insensato. Così l'uno veste i panni dell'altro scambiandosi i ruoli, in questo esilarante tentativo di ri-aggiustare il meccanismo sbagliato di una concatenazione della "tuppuliatà" perfetta. La costruzione drammaturgica non è saldissima, ma non è un limite, quanto piuttosto la cifra dell'inconsistente profondità di cose solo apparentemente futili. Si procede così da un quadro all'altro, attraverso un succedersi di *climax* che fanno esplodere situazioni di comica incoerenza, dove la parola lascia il posto alla sinfonia e la realtà sembra solo il rovescio di un sogno. *Filippa Iardo*

testi

LA RESA DEI CONTI

di Michele Santeramo



PERSONAGGI:

A

B

Una stanza formata da due pareti che si chiudono in un angolo sul fondo. Un solo letto, le cui coperte arrivano fino a terra, una sola sedia. Nessuna porta, né finestre, né niente attaccato alle pareti. Non ci sono oggetti, né lampade, niente. In caso di assenza di sipario, i due attori sono già in posizione prima che entri il pubblico.

LUNEDÌ SERA

B è disteso sul letto, ben coperto. A è seduto sulla sedia. Guarda B.

A - *(Al soffitto)* Lo vedi? Tutti così sono: addormentati; e io che posso fare se dormono? Non posso intervenire, non posso operare, non posso agire! Fallo svegliare, tu che puoi, intervieni, ti prego. Perché non mi vieni in soccorso? Perché non parli? Tu mi lasci nel limbo maledetto! Senza finestre, senza porte, senza bagno, nemmeno il bagno, nemmeno un bagno! Come la salvo l'umanità da qua dentro? Come lo salvo l'uomo, come faccio!?

B si muove nel letto, senza scoprirsi.

A - *(Al soffitto)* Che fa? È un movimento inconsapevole? Questi fanno così, questi sono inconsapevoli, io sto tra gli inconsapevoli!

B si solleva un po', rimanendo a letto. Guarda meglio A. Silenzio.

B - Chi sei?

A - Come ti senti?

B - Dove siamo? Chi sei?

A - Sono uno, va bene? Uno, ti basta? Come ti senti?

B - Dove siamo?

A - Rispondi alle domande: come ti senti?

B - Meglio.

A - *(Al soffitto)* Hai sentito? Sta meglio. Siamo contenti?

B - Ma con chi parli?

A - *(Al soffitto)* Io no, non sono contento. Come faccio a essere contento? Uno alla volta, così devo fare? Almeno facciamo a coppie, a gruppi, a eserciti, uno alla volta ci si mette troppo tempo!

B - Mi dici chi sei?

A - Sono quello che ti ha salvato, va bene?

B - Da cosa mi hai salvato?

A - Una macchina, ti ha investito, eri moribondo! Ti ho preso, portato qua, adesso sei sveglio, tutto va meglio. Tu come stai?

B - Non lo so, mi sento la testa vuota.

A - Non sei in forma?

B - Me lo dici chi sei?

A - Di nuovo? Tu insisti, e non devi insistere, non serve.

B - Perché non vuoi dirmelo?

A - Perché non capiresti.

B - Fammi provare a capire.

A - Niente, io non sono niente, va bene? Non sono più quello che ero, e non sono ancora diventato niente. Sto in mezzo, esattamente in mezzo. *(Al soffitto)* Nel limbo! Io sto nel limbo! Tu mi lasci solo, a trovare una soluzione, e questo ha la testa vuota, questi hanno la testa vuota e io come faccio!?

B - Perché mi hai salvato?

A - Perché non ne posso fare a meno! Non ne posso! Sono obbligato,

devo dimostrare di essere all'altezza. *(A B)* Come va la testa? Meglio?

B - No.

A - E non mi interessa più, dobbiamo procedere, dobbiamo parlare di cose serie.

B - Dimmi che ci faccio qua.

A - Tu stai qua perché da te passa la mia salvezza e quella tua.

B - Ma che stai dicendo?

A - Non devi capire, non puoi. Rilassati, lasciati andare, fidati.

B - Mi fa male la testa.

A - La testa non vi serve a niente! Come fa a farvi male la testa?! *(Al soffitto)* Che scuse sono queste, che scuse sono!

B - Non è una scusa.

A - Non mi interessa, tieniti il mal di testa. Come ti chiami? Nome, cognome, residenza, avanti, veloce.

B - Non mi ricordo.

A - No, troppo comodo!

B - Ma io non mi ricordo veramente.

A - Ricordati! Sforzati! Avanti!

B - Forse...

A - Forse?

B - Non lo so.

A - *(Al soffitto)* Non lo sa! Questo non lo sa! *(A B)* E inventa! Fai il primo passo, inventa un nome a caso, che me ne frega a me di come ti chiami, inventa! È la procedura questa, la procedura! Inventate un nome!

B - Primo.

A - Presuntuoso!

B - Secondo.

A - *(Al soffitto)* Ma che battuta è? Ma che grappolo di battute? Ma a che serve questo grappolo di battute?! *(A B)* Dammi un nome, un indirizzo, dammi qualcosa, dammi un codice fiscale, dammi un punto di partenza! Ti prego! Un elemento qualunque, aiutami a salvarvi.

B - Ma io non voglio essere salvato.

A - Che significa che non vuoi essere salvato?

B - Significa che non voglio.

A - Ma che dici?

B - Quello che ho detto.

A - E perché non vuoi essere salvato?

B - Io sotto quella macchina mi ci sono buttato.

A - Ti ci sei buttato?

B - Sì.

A - Sotto la macchina?

B - Sì.

A - Volontariamente?

B - Sì.

A - Suicida?

B - Ci ho provato.

A - No! *(Al soffitto)* Perché mi fai trovare questo caso umano? Io me ne voglio venire al tuo fianco, ai piani alti, comodo, rilassato, fammi venire da te! *(Va a sbattere la testa contro la parete)* Non ce la faccio, è più forte di me, non ce la faccio! *(Al soffitto)* Perché non mi chiami? Io voglio i piani alti!

B - Senti, io sto meglio, posso andare adesso.

A - Ma dove? Tu non puoi andare.

B - Perché?

A - Di nuovo? Perché devo salvare me stesso e te stesso. Tu sei essenziale.

B - Io? Perché?

A - Perché il male è nell'uomo e se io lo estirpo, se lo estirpo da te, avrò vinto: che ti costa? Fatti estirpare!

B - Ma che stai dicendo?

A - Io ti voglio estirpare, ti voglio salvare, ti devo salvare! Tu adesso ti salvi, capisci? Io non ti posso lasciare non salvato!

B - Ti ho detto che non voglio salvezza.

A - (*Al soffitto*) Lo senti? Come devo fare io? Sono indebolito, questi non si vogliono salvare, hai perso, prendine coscienza, richiamami al tuo cospetto! Vicino! Ti prego! (*A B*) Avanti, apriti, confessati: perché ti sei buttato sotto la macchina?

B - Perché volevo morire.

A - E perché mi fai questo?

B - Che ti faccio?

A - Perché vuoi rinunciare alla vita che è dono? Perché, perché?

B - Per come sto messo io, vivere e morire, non c'è nessuna differenza.

A - No, non continuare, fermati, rifletti, non essere impulsivo, rifletti!

B - Non mi serve a niente.

A - Ti serve! Rifletti, ti scongiuro. Datti un tempo, una pausa, un pensiero, fallo arrivare.

B - Ti dico che non ne ho bisogno.

A - E non dire, stai zitto, rifletti.

B - Ma è tutto chiaro per me. I pensieri sono chiari, i sentimenti sono chiari.

A - (*Al soffitto*) Questo dice che ha sentimenti chiari, sentimenti-chiari! Ma che ne sanno questi dei sentimenti, che ne sanno? Scambiano un battito di cuore per sentimento: vedono un barbone in mezzo alla strada e dicono "che peccato", e questo è sentimento. Abbiamo perso, rassegniamoci!

B - Ma con chi parli nel soffitto?

A - Col padre mio celeste.

B - Con chi?

A - Adesso ti fanno male pure le orecchie?

B - Il padre tuo?

A - Celeste. Padre, mio, celeste.

B - Ma tu ti senti bene veramente?

A - Io non posso stare male! Tu non capisci! Tu ti ostini! (*Al soffitto, disperato*) Questo si ostina!!!

B - Fammi capire bene.

A - Dimmi.

B - Tu vuoi dire di essere Gesù?

A - Da cosa lo hai capito? Si vede?

B - Hai detto che quello è il padre tuo celeste.

A - Ma si vede chi sono? Mi hai riconosciuto?

B - Tu vuoi dire di essere Gesù?

A - Esattamente. Ma si vede o non si vede? A guardarmi, mi riconosci?

Silenzio.

B - Mi prendi per il culo?

A - Io?

B - Tu.

A - No.

B - Aspetta, fammi capire: tu vuoi dire che io sto in una stanza con Gesù, perché Gesù mi ha salvato dalla macchina che mi ha investito?

A - Per l'esattezza.

B - Senti, per piacere, io adesso me ne vado.

A - Non ci credi?

B - No, non ci credo, come faccio a crederci?

A - E va bene, hai vinto tu: GSCRST00A25A001A, questo è il mio codice fiscale: se non ti fidi, controlla.

Silenzio. Si guardano. B ride.

A - Che c'è da ridere?

B - Come che c'è da ridere? Tu hai il codice fiscale di Gesù e ti devo prendere sul serio? Tu davvero mi vuoi convincere che io sto in una stanza con Gesù.

A - Ma che stanza, che stanza! Questa non è una stanza, questo è un limbo maledetto.

B - Io sto in un limbo maledetto, con Gesù?

A - Precisamente.

B - Tu sei scemo.

A - Non ti permettere!

B - Senti, per piacere, dimmi dove sta la porta.

A - Non ci sono porte.

B - Avanti, io me ne devo andare.

A - Non puoi, non puoi andare da nessuna parte!

B cerca intorno, tasta le pareti, alla ricerca di una uscita.

A - Non puoi uscire, fisicamente, non puoi andare da nessuna parte.

B - Ma che stai dicendo? Ci deve essere una porta da qualche parte. Come ci siamo entrati qua dentro?

A - Cerca, fai tu stesso, continua, così ti convinci.

B - Come ci siamo entrati?

A - E chi ti ha detto che siamo entrati? Chi l'ha detto?! Chi ha parlato di entrate? Qualcuno ci ha visto entrare? No. Stavamo qua. Stavamo già. Io non ho detto niente! Tu ti sei sentito entrare?

B - No. Dormivo.

A - E lo vedi che non siamo entrati?

B - È un sogno?

A - Ma che sogno?

B - Sto sognando. È un sogno, deve essere così.

A - Tu dici che stai sognando?

B - Per forza.

A - E questo ti tranquillizza?

B - Significa che prima o poi mi sveglierò.

A - E allora va bene, tranquillizzati: diciamo che stai sognando.

B - È solo un sogno.

A - Bravo.

Silenzio.

B - Come facevi a sapere della macchina?

A - Ti ho visto, steso per strada, sotto la macchina, intorno non c'era nessuno, ti ho preso, ti ho salvato.

B - Va bene, sto sognando; in un sogno niente è strano, nemmeno che tu sappia della macchina è strano.

A - (*Al soffitto*) Lo senti come sono presuntuosi?

B - Io?

A - Pure tu. Siccome non conosci questo limbo, siccome non sai che esiste, allora secondo te non può esistere. Presuntuoso!

B - Lasciami stare, questo è un sogno.

A - Come se le cose che esistono sono soltanto quelle che potete vedere.

B - È solo un sogno.

A - Mi fate pena, siete penosi. (*Al soffitto*) Questi non capiranno mai, questi non ne vogliono sapere di mistero, di fede, di trascendenza.

Questi toccano e vedono, tutto qua, si accontentano di questo, sono senza speranza, senti a me: lasciamo perdere.

B va a sedersi sul letto.

- A - Perché ti volevi ammazzare?
 B - Lasciami in pace. Adesso io mi addormento, poi mi sveglio, e il sogno sarà finito.
 A - Rispondi, perché ti volevi ammazzare?
 B - Perché mi sono stancato.
 A - Di cosa?
 B - Di sopportare.
 A - E che sopportavi tu?
 B - Senti, io non voglio parlare con te, non serve a niente.
 A - Tu devi parlare, perché io ti devo salvare!
 B - Già, è vero: tu sei Gesù, mi devi salvare. Ma tu vedi che io mi dovevo andare a sognare Gesù.
 A - Parla, avanti, sfogati, mettimi a parte, fammi svolgere il mio compito!
 B - Senti Gesù, in confidenza: lo vuoi sapere qual è il più grande problema dell'umanità che vuoi salvare?
 A - Qual è?
 B - Lo vuoi sapere?
 A - Dimmi.
 B - È la libertà.
 A - Ma che stai dicendo? Ma che dici! *(Al soffitto)* Lo senti?
 B - La libertà è una scusa: gli uomini ammazzano e sai perché? Perché sono liberi di ammazzare.
 A - Ma che dici, tu ti sbagli. *(Al soffitto)* Questo si sbaglia.
 B - Gesù, l'uomo è uno schifo, e non è fatto per essere libero. Adesso stai zitto. Io me ne torno a dormire, e dormendo prima o poi mi sveglierò, e questo sogno sarà finito.
 A - Non dormire, ti prego.
 B - Voglio dormire, sono stanco.
 A - Non lo fare, ti scongiuro, ti prego!

B si distende a letto.

- A - *(Al soffitto)* Lo vedi come sono questi? Addormentati. E io come li sveglio? Come li sveglio!! *(Guarda B)* È una meraviglia l'uomo. Si è fatto nobile. Eppure non ne sa niente. *(Al soffitto)* Lasciamolo in pace, che dici?

Buio.

MARTEDÌ MATTINA

B si sveglia.

- B - Non è cambiato niente?
 A - Tutto uguale.
 B - Siamo sempre nello stesso sogno?
 A - Non è un sogno.
 B - No?
 A - Ma che sogno?
 B - Allora è reale?
 A - È come tutto il resto.
 B - Dimmi come si fa a uscire.
 A - Non puoi uscire.

- B - Dimmelo, avanti.
 A - Non c'è un modo, non si può.

Silenzio.

- B - Ti ha chiesto qualcuno di portarmi qua? Di nascondermi?
 A - Non me l'ha chiesto nessuno.
 B - Mi hai rapito? È un rapimento questo? Vuoi chiedere un riscatto?
 A - Nessun rapimento.
 B - Se vuoi un riscatto sei cascato male, io non ho soldi, nessuno di quelli che conosco ha soldi, e nessuno pagherebbe nemmeno un centesimo per liberarmi.
 A - Non voglio riscatti.
 B - E che vuoi?
 A - Stai calmo, non risolvi niente se ti arrabbi.
 B - Ma come faccio a stare calmo? Sto in una specie di stanza senza porte, con uno che dice di essere Gesù, come puoi chiedermi di stare calmo?
 A - Ti poteva andare peggio.
 B - Peggio di così?
 A - Potevi stare in una stanza col diavolo.
 B - Mi dici che devo fare per andarmene? Cos'è, devo risolvere un problema, devi farmi un indovinello, che devo fare?
 A - Devi dirmi perché volevi ammazzarti, devi farti salvare.
 B - Non è possibile, ci deve essere una spiegazione. Io devo solo ricordarmi cos'è successo dopo essermi lanciato sotto la macchina.

B si ritrova dietro la sedia su cui è seduto A, alle sue spalle. Si avvicina velocemente a lui e, cogliendolo di sorpresa, lo afferra alla gola e lo tiene stretto.

- B - Adesso mi dici che cos'è questo posto, e mi dici perché mi tieni qua dentro.
 A - Lasciami, te l'ho già detto.
 B - La verità, io voglio sapere la verità.
 A - Te l'ho già detta.
 B - Parla o continuo a stringere.
 A - E stringi, io non posso morire.
 B - Non puoi morire?

B stringe più forte, A non riesce a parlare, cerca di dimenarsi e di fargli capire che non respira più. B lo lascia.

- B - Stavo per ammazzare Gesù?
 A - Mi hai fatto male.
 B - Ho fatto male a Gesù?
 A - Non farlo più.
 B - Dimmi dove siamo.
 A - *(Al soffitto)* Questo mi fa male alla gola e tu niente, non intervieni!

B si guarda intorno, tasta le pareti ma non trova niente, né porta né niente.

- B - È una prigione? Stiamo in prigione? Cosa ho fatto per stare in prigione?
 A - Che hai fatto?
 B - Non ho fatto niente.
 A - Sei innocente?
 B - Non ho fatto niente di male.

A - Dite tutti così.
 B - Che ho fatto di male?
 A - E devo rispondere io?
 B - Che ho fatto? Niente.
 A - Sicuro?
 B - Che sai tu di me?
 A - Che devo sapere?
 B - Che sai?
 A - Tu hai provato ad ammazzarti.
 B - Questo?
 A - Sì, questo.
 B - E che c'è di male?
 A - Non c'è niente di male?
 B - Ammazarmi era roba mia, era tutta una cosa mia; non si va in galera perché si prova ad ammazzarsi.
 A - Nessuno ha detto che siamo in galera.
 B - E dove stiamo?
 A - Perché vuoi spiegare le cose, perché? C'è un punto, c'è un momento, che quando arriva le cose non si spiegano. Sono così e basta. Non può entrare tutto nella testa che hai, non puoi capire tutto.
 B - Devo rassegnarmi a stare qua? Senza sapere nemmeno dove sto?
 A - Se vuoi uscire, devi provare a uscire.
 B - E come si fa?
 A - Devi rispondere: perché ti volevi ammazzare?
 B - Se te lo dico mi fai uscire?
 A - Se me lo dici cominci a salvarti.

Silenzio.

B - Non avevo altra scelta.
 A - Perché?
 B - Perché tutto quello che ho avuto, me l'hanno tolto.
 A - E cos'è che hai avuto?
 B - Ho avuto quello che mi sembrava giusto avere. Ho avuto quello che hanno le persone normali, nelle vite normali.
 A - Cosa?
 B - Una casa, una moglie, dei genitori, un lavoro, dei soldi, tutto quello che devono avere le persone normali.
 A - E poi?
 B - Poi mi hanno tolto tutto.
 A - Chi?
 B - Ma che ti interessa?
 A - Chi?
 B - Mia moglie, per prima.
 A - Ti ha tradito?
 B - Sì.
 A - Con chi?
 B - Con nessuno.
 A - E come ha fatto a tradirti?
 B - Non s'è fatta più trovare.
 A - Da te?
 B - Da tutti. Un giorno è uscita, una giornata normale, come tutte le giornate normali della vita normale, che è un miracolo se arrivano alla sera senza tragedie. Sembrava una giornata così e invece lei è uscita e non se ne è saputo più niente, nessuno, da nessuna parte.
 A - L'hanno ammazzata?
 B - Non si sa. E questo è peggio.
 A - Non sapere è peggio?
 B - È scomparsa, da un momento all'altro. Non c'è più. Io l'ho

cercata, dappertutto, io, la polizia, tutti l'hanno cercata, indagini, investigatori, tutto ho fatto ma niente, non è più spuntata fuori.

A - Questo ti ha fatto male?
 B - Tu che dici?
 A - Penso di sì.
 B - Da cosa vuoi salvarmi? Che fai adesso? Mi prendi mia moglie e me la fai tornare qua davanti agli occhi? Lo puoi fare questo miracolo?
 A - No.
 B - E se non puoi fare miracoli a che servi? Come mi salvi? Allora avanti, Gesù, prendi questa roba che mi è successa e fammela capire, trova un senso, se non puoi farmi arrivare qui davanti mia moglie viva, allora spiegami come posso sopportare che sia sparita, da un giorno all'altro, spiega, Gesù!

Silenzio.

A - Che altro ti è successo?
 B - No, prima tu devi spiegarmi com'è possibile, prima mi devi dire perché avrei dovuto sopportare tutto questo. Avanti, spiega.
 A - E se poi non sei pronto?
 B - Dimmelo.
 A - Non lo so, non lo so perché.
 B - E che Gesù sei se non sai nemmeno perché?
 A - (Al soffitto) Questo mi accusa, lo senti? Vuole sapere come si fa a sopportare. Che faccio? Glielo dico? Ti sembra pronto?

Silenzio.

B - Che aspettiamo la risposta da una gratiscia?
 A - Non aspettiamo niente. Tu tua moglie l'hai cercata?
 B - Non ho fatto altro che cercarla. Non riesco a spiegarmi dove fosse, ho girato tutto il mondo, ho fatto le più grandi cazzate della mia vita: santoni, maghi, di tutto. Non ho lavorato più, sono stato licenziato. Ho venduto la casa, ho speso anche quei soldi, adesso non ho niente, niente di niente. Perché succedono cose come questa, tu lo sai? E come si fa a sopportarle?
 A - Non lo so perché succedono.
 B - E perché uno deve sopportarle?
 A - Questa è la domanda.
 B - Che domanda?
 A - Perché uno deve sopportarle? Questa è la domanda.
 B - A me non interessa qual è la domanda, io voglio sapere qual è la risposta.
 A - È proprio questo il centro, è il centro della questione! È per questo che siamo qua tutti due. Perché bisogna sopportare? (Al soffitto) Perché! (A B) Siccome ci è capitata una vita così, o siccome ci sono capitate cose come questa, noi dobbiamo rimanere a scontarle per sempre? Perché non siamo capaci di lasciarle perdere?
 B - Perché ti rimangono addosso e non se ne vanno.
 A - Perché le vogliamo tenere addosso noi! Loro non vanno da nessuna parte, siamo noi che andiamo via, se lo vogliamo.
 B - Ma che stai dicendo? Dov'è che andiamo noi? Noi che non possiamo nemmeno uscire da questa prigione stupida che abbiamo intorno?
 A - Non è quello che abbiamo intorno, non è così! È quello che decidiamo noi a fare la differenza.
 B - Io la soluzione l'avevo trovata.
 A - Ammazarti?
 B - Non è una soluzione?

- A - No, non è, non risolve niente.
 B - Risolve tutto.
 A - Sei presuntuoso, pensi così perché sei presuntuoso! Tu pensi che ammazzandoti finisce tutto, no?
 B - Certo.
 A - E sei presuntuoso!
 B - Perché?
 A - Chi te l'ha detto che è così? Che muori e finisce tutto? Chi l'ha detto?!
 B - E com'è? Tu lo sai?
 A - No. Ma non è detto che sia così. E se dopo la morte fisica ti rimanesse addosso appiccicata una specie di memoria, eh? Se nella forma nuova che ti prendi ti rimanesse appiccicata addosso, viscida, la memoria, e con quella il senso di colpa, e con quello tutto il resto, allora cosa avresti risolto ammazzandoti?
 B - Non è così.
 A - Ma non puoi saperlo con certezza, non puoi! Perché non sai che succede dopo, non ne sai niente. E se aveva ragione Dante? (*Al soffitto*) Se ha ragione Dante! (*A B*) Te lo immagini? Non solo continui a vivere ma ti ricordi tutto e vieni anche punito per questo. Se non avesse ragione il padre celeste ma dio fosse Dante? Come la metti adesso con il suicidio?
 B - Nemmeno la morte risolve?
 A - Non è detto, non è sicuro.
 B - Nemmeno della morte ci possiamo fidare?
 A - Non lo so.
 B - Nemmeno quella è una consolazione? E allora questa consolazione quando arriva? Mai?
 A - Ecco perché la soluzione è un'altra.
 B - E qual è?
 A - Inventarsi la vita.
 B - Ma che stai dicendo?
 A - Inventarla, farsene una nuova.
 B - Ma non è possibile, ma che dici?
 A - Inventare una vita nuova quando si è vivi, quando si è in tempo. Inventare una vita diversa, inventare! È per questo che stiamo qua.
 B - La vita mica si inventa.
 A - Certo che si inventa.
 B - E come?
 A - Si sceglie. Si prende coraggio. Si cambia tutto.
 B - Non è possibile.
 A - Non dire che non è possibile, ti prego, rifletti. Guarda me.
 B - Non si può fare.
 A - Si può fare invece.
 B - E come?
 A - Bisogna emigrare. Tutto qua.
 B - Che c'entra emigrare?
 A - Questa migrazione, se te la spiegano per come già la conosci, allora pensi di capirla: un uomo si sposta da una parte all'altra del mondo, ed è un emigrato. È così?
 B - È così.
 A - E se un uomo si sposta da una vita dentro un'altra, che cos'è?
 B - Da una vita dentro un'altra?
 A - Esattamente, da una vita dentro un'altra, se uno lo fa, cosa diventa?
 B - Non lo so.
 A - Un emigrato! Tale e quale! Noi però non crediamo sia possibile, e siccome non lo crediamo, allora pensiamo davvero che non sia possibile. Siamo presuntuosi!
 B - Tu che c'entri con noi? Per te dovrebbe essere diverso, non sei Gesù?

AUTOPRESENTAZIONE

**Inventarsi la vita,
per superare la "condanna" del passato**

E se quel che si fa in teatro fosse possibile veramente? Inventarsi un personaggio, e poi vivere quella vita, e non più la propria? Ognuno farebbe di sé quello che vuole, ogni sogno sarebbe vero, e non ci sarebbe il passato a rovinare ogni progetto, il senso di colpa a insidiare ogni presente. Se si potesse fare veramente, ma non per sembrare diversi, per essere diversi.

Qui due personaggi si incontrano, in un ambiente dal quale sembra nessuno possa uscire. Non possono far altro che confrontarsi, mettersi alle strette, arrivare al senso più vero che conoscono di loro stessi. Perché devono salvarsi, entrambi, per poter uscire da lì. Per potersi riconoscere devono arrivare al fondo, nel buio più fitto che mai hanno frequentato. Già, per vedersi in faccia, devono andare dove non c'è luce. Devono scarnificare, togliere dalla mente dolori, trascorsi, speranze. Devono inventarsi, con leggerezza. Per arrivare a «fingere che è dolore il dolore che davvero si sente».

A volte ci troviamo schiacciati, come si sente dire, dalla noia del presente e dalla paura del futuro. Tutto questo viene dal fatto che ormai ci siamo convinti che l'unica cosa che esiste è il passato. L'unica cosa vera, che tutti possiamo raccontare, ci sembra essere ciò che è stato. E da quello ci lasciamo condizionare le giornate. Se nel tuo passato c'è un atto grave, tu non sarai mai altro se non quello. Siamo tutti quel che abbiamo fatto. Come se anche il passato, raccontandolo, non si inventi ogni volta.

Ci devono essere momenti in cui quel che si è fatto non deve bastare a raccontare quel che si è diventati. Normalmente, il mondo nel quale viviamo, quello fatto di relazioni reali e virtuali, non ammette cambiamenti. Ti identifica in un personaggio e in quello ti lascia per sempre. Ma potrebbe non essere così per sempre. Dovremmo poterci prendere tutti una rivincita sul passato, su quel che siamo stati, inventarci un personaggio, crederci prima noi e poi aspettare che qualcuno ci creda insieme a noi. Cambiare la vita se la vita non funziona. Per evitare che diventi una condanna. **Michele Santeramo**



- A - Perché non vuoi capire?
 B - Io voglio capire, ma che c'è da capire?
 A - Ma che ci vuole, che ci vuole? Prendi la vita che hai e la cancelli. Semplice. Cambi nome, conoscenti, Paese, città, cambi tutto, lavoro, abitudine, passioni, tutto, e cominci a essere un'altra persona, cominci a essere la persona che è capace di guarire quello che eri.
 B - Non ho capito.
 A - (*Al soffitto*) Non ha capito, questo non capisce!
 B - Spiega meglio.
 A - Tu sei uno che soffre perché non sa dove sta sua moglie. È così?
 B - È così.

A - Bene!
 B - Bene?
 A - Benissimo!
 B - Perché benissimo?
 A - Perché puoi diventare uno che odia sua moglie, e così non soffrire più, anzi essere liberato dal fatto che se ne sia andata.
 B - Ma non è vero.
 A - Non è vero adesso, nella vita che hai adesso non è vero. Ma perché la vita deve essere una condanna? (*Al soffitto*) Perché!?! (A B) Perché non te ne puoi fare un'altra, per stare meglio, per essere in pace, per essere quello che vuoi essere?
 B - Tu hai fatto così?
 A - Che c'entro io adesso?
 B - Rispondi: tu hai fatto così?
 A - E se fosse?
 B - Hai inventato una vita diversa e ti senti Gesù?
 A - E se fosse?
 B - Ma a che serve?
 A - A cambiare tutto! Dovrebbe essere una regola di civiltà, legale, la cancellazione dell'identità. Ufficio cancellazione identità, e accanto, ufficio nuove identità. Uno entra, si cancella, va nell'altro ufficio, e si prende l'identità che vuole. Legale, civile, giusto, umano!
 B - Tu perché l'hai fatto? Che ti è successo?
 A - Niente.
 B - Niente?
 A - Tutto normale.
 B - Tu sei normale?
 A - Normale.
 B - Che ti è successo?
 A - Quello che doveva succedere, niente di strano. Questo è il problema, che non è mai successo niente di strano. Io sono soltanto diventato quello che volevano gli altri, ho sempre fatto quello che volevano gli altri.
 B - Cosa?
 A - Il prete.
 B - Tu, il prete?
 A - Io, che c'è di strano?
 B - Non sembri un prete.
 A - Perché non lo sono più.
 B - E come mai?
 A - Perché avevo il dovere della compassione, e non sono stato all'altezza.
 B - E come mai sei diventato prete senza avere compassione?
 A - Perché lo dicevano gli altri, da quando ero piccolo: mio padre ci teneva, farai il prete diceva, e io mi sono convinto e poi l'ho fatto. Io ho fatto sempre così, non mi sono mai sentito niente, niente di niente; ho sempre provato a essere come mi dicevano gli altri. (*Al soffitto*) Io mi sono fatto venire la vocazione, io ho deciso di essere vocato. Non era vero, non era istintivo, e tu niente, non te ne sei nemmeno accorto! (A B) Ero prete, ma io prete non mi sentivo.
 B - E che ti sentivi?
 A - Tutto, ma prete no. Avevo due strade: o mi spogliavo, ma vai a spiegare le cose a tutti quanti; oppure facevo di tutto per sentirmi davvero prete, per diventarlo veramente.
 B - Che hai fatto?
 A - Mi sono obbligato a diventare prete, perché tutti se l'aspettavano. Sono andato in missione, in Africa. Pensavo: là, in mezzo alla gente che muore, mi verrà spontaneo sentirmi prete.
 B - E com'è andata?

A - Tutto al rovescio, tutto al contrario. Mi facevano schifo, quei bambini che morivano ogni giorno non li volevo toccare, erano magri, c'erano le mosche, erano pieni di bava e di malattie, io non ci volevo avere niente a che fare con quelli. Ma non lo potevo far vedere, perché io volevo essere prete. (*Al soffitto*) Io però pensavo che era giusto che quelli morivano, io, prete, missionario, io pensavo che era giusto. Li avevi fatti nascere tu così, e allora che c'era di male? Perché dovevo curarli se il tuo disegno era che morissero?
 B - Perché eri un prete, è semplice.
 A - Semplice per te. Invece era complicato: io quei poveri li dovevo salvare, però mi facevano schifo. Non potevo continuare così e allora una notte mi sono fermato a pensare a come guarire, e mi chiedevo: come posso fare? A chi mi posso ispirare? Chi posso diventare? La risposta era facile eppure non mi veniva in mente. Poi una notte ho capito: Gesù. A Gesù mi posso ispirare, e poi lo posso imitare, e poi ci posso diventare anch'io Gesù. Il contrario di me, quello che volevo essere e che non ero stato mai. Così ho scelto. Dal giorno dopo ho fatto di tutto, ma sempre con il voltastomaco, accompagnavo i vecchi al fiume e poi andavo a vomitare dietro un cespuglio secco, però ho insistito, ho continuato, ma non mi hanno dato il tempo di diventare Gesù. Stavo male e ho scritto una lettera al responsabile della missione, e ho spiegato tutto. Ho detto che a me di mettere le mani sui corpi malati di Aids mi faceva schifo, perché io l'Aids non volevo azzeccarmelo! Mi hanno trasferito, qui, di nuovo qui, perché ero incapace, inetto, non adatto alla missione.

Silenzio.

B - Perché non sei vestito da prete?
 A - Perché non si sono accontentati: mi hanno tolto l'abito, mi hanno spretato, spogliato, mi hanno dimissionato, mi hanno detto che sono pazzo e che non posso officiare. Ma se io faccio vedere a tutti che sono Gesù, allora come la mettiamo? Mi devono reintegrare, capisci? Io li devo solo convincere che sono cambiato, che sono diverso, e per farglielo vedere io ho bisogno che la gente cominci a credere che sono come Gesù, e lo devi credere anche tu, anzi: tu ci devi credere per primo.

Silenzio.

B - Tu devi uscire di qua, devi farti curare.
 A - La guarigione è diventare Gesù, è nel personaggio nuovo che mi sono scelto. Tutti abbiamo bisogno di un personaggio, tutti! Uno che ci risolve i problemi, uno diverso da noi. Io mi sono fatto il personaggio che mi serviva: Gesù. Abbiamo bisogno di abiti diversi e di una vita inventata, perché le nostre come si fa a sopportarle? Io mi sono fatto un personaggio che è il mio doppio, e non poteva essere che lui. Ho tutto: il codice fiscale, conosco i vangeli a memoria, tutto. Mi serviva soltanto l'umanità, una umanità che dovevo salvare, per essere pienamente Gesù. Per dimostrare di essere chi sono diventato mi serviva qualcuno da salvare! Lo capisci? Qualcuno, uno qualunque, da salvare! Per questo quando ti ho trovato, moribondo, sotto la macchina, ho pensato che potevi essere tu. Puoi essere tu.
 B - Ma che dici? Ma che devi salvare? Tu pensi che salvando me diventi veramente Gesù?
 A - Io non voglio essere quello che sono! Non voglio! Che c'è di male a inventarsi la vita? E se poi, dopo che te la sei inventata, vuoi anche

che diventi vera, che c'è di male?

B - Ma che senso ha?

A - Ma come che senso ha? È una possibilità, una nuova possibilità. Tu avresti provato ad ammazzarti se avessi saputo che potevi inventare, dall'oggi al domani, una vita nuova, diversa, avresti provato ad ammazzarti?

B - No.

A - E allora perché non deve essere possibile?

B - Perché non lo è.

A - Non dire così, non dire, ti prego!

B - Tu non puoi essere Gesù.

A - E invece sì, devo. Gesù, due sillabe, mi servono due sillabe. Due sillabe sono la salvezza! Io invece sto rinchiuso in una sillaba: io! Io! Io! Una sillaba! Non ce la faccio più! Sto in una sillaba! Sto stretto! Sto chiuso! Sto sotto! (*Al soffitto*) Io, sto sotto!

Silenzio.

B - Anch'io sto sotto, sotto a tutto. Per questo volevo ammazzarmi. E averci provato è come esserci riuscito. Non puoi salvarmi. Da quando volevo essere morto, io sono morto.

A - Non è vero, non sei morto, tu stai qua, non sei morto.

B - Lo sono invece, e stare qua non serve a niente.

A - Ti prego, salviamoci. Fatti salvare, così guarisci e poi crederanno anche a me.

B - E come faccio?

A - Non lo so, non lo so, fallo! Ti prego.

B - Mi devo inventare una vita?

A - Ti prego.

B - Una cosa che mi salvi?

A - Ti prego.

B - Che salvi anche te?

A - Ti prego!

Silenzio. B va a sedersi a letto.

B - Sono stanco.

A - Che fai?

B si distende a letto.

A - No, non dormire.

B si copre.

A - (*Al soffitto*) E adesso che faccio? Che faceva Gesù tra una parabola e un'altra? (*Guarda B*) Come siamo spaventati, come siamo deboli. Eppure siamo capaci di addormentarci, come se non avessimo colpe. (*Al soffitto*) Lasciamolo in pace, che dici?

MARTEDÌ POMERIGGIO

A si avvicina a B. Lo tocca e lo sveglia.

A - Dormi troppo. Non stiamo qua per dormire.

B - Non mi sento ancora bene. (*Si siede sul letto*) Possiamo mangiare qualcosa?

A - Mangiare? E come faccio? Se qua non si può entrare, se non si può uscire, io il cibo da dove lo vado a prendere?

B - Ti ho sentito, prima: stavi mangiando.

A - Come hai fatto a sentirmi se dormivi?

B - Dammi da mangiare, ho fame.

A - Di qua non si può né entrare, né uscire. Il cibo da dove lo prendo?

Silenzio.

B - Non me ne vado, va bene?

A - Non te ne vai?

B - No.

A - Promesso?

B - Promesso, però dammi da mangiare.

A tira fuori, da sotto il letto, una busta con dentro del cibo. Porge una bottiglia d'acqua a B e mette il resto sul tavolo.

A - Lo prometti che non te ne vai?

B - L'ho già promesso.

A - Sicuro?

B - Sicuro.

A - (*Gli porge la mano*) don Mario Parisi.

B - (*Stringendogliela*) Bartolomeo Agiati.

A - Piacere mio.

Mangiano.

B - Non deve essere male.

A - Cosa?

B - Essere don Mario Parisi.

A - Tu che ne sai?

B - Non lo so, ma sempre meglio di essere Bartolomeo Agiati.

A - Forse è meglio, ma io non mi sono mai sentito all'altezza.

B - E invece ti senti all'altezza di essere Gesù.

A - Al momento io non sono proprio niente. Non sono più don Mario, e non sono ancora Gesù. Per diventarlo veramente ho bisogno che qualcuno se ne accorga, che qualcuno mi riconosca come Gesù, ecco perché stai qua.

B - E a che ti serve? Hai detto che basta inventarsi una vita per essere in quella vita.

A - Quello è solo il primo passo. Vuoi una birra?

B - No, grazie.

A - Tu, nella vita che hai fatto prima di provare ad ammazzarti, eri Bartolomeo Agiati perché gli altri ti riconoscevano in quanto Bartolomeo Agiati. Non è così?

B - Certo, è così.

A - Questo è un bene da una parte, perché tutti sapevano che tu eri Bartolomeo, ma è un male da un'altra, perché tu potevi essere solo Bartolomeo, e nessun altro. Mi spiego?

B - Penso di sì.

A - Se tu decidi di cambiare, di fare di te un personaggio nuovo, hai bisogno che gli altri ti riconoscano in quel personaggio nuovo. Capisci? Sono gli altri che danno verità al tuo cambiamento. In una scena di teatro, se entra il Re, quello può essere vestito come vuole, camminare come vuole, ma se quando lui entra gli altri non si inchinano, lui non sembrerà mai un Re. Mi spiego? Sono gli altri che con il loro inchino danno al Re il ruolo del Re. E questo capita dappertutto. Se gli altri non ci credono, allora rimane tutto nella tua testa, perché tu magari ti senti già diverso, ma gli altri continueranno a vedere in te Bartolomeo Agiati, e la trasformazione non si potrà mai compiere. Vuoi un wüstel?

B - No, grazie. Quindi tu per essere veramente Gesù hai bisogno che io ci creda.

A - Esattamente.

B - Ho capito.

A - Capisci?

B - Sì. E sei sicuro che questo ti farà stare meglio?

A - Per forza, perché sarò diventato quello che volevo, e gli altri lo sapranno.

Silenzio.

B - Lo fanno già tutti però, virtualmente, ma lo fanno.

A - Tu dici sui profili, sui così, su quella roba?

B - Non lo fanno già? Non si mostrano come vorrebbero essere? Non si inventano diversi da come sono, con pensieri nuovi, più semplici, condivisi? Non fanno già tutti così?

A - È tutto finto, quello è tutto finto! La notte tornano a essere quello che sono, al lavoro sono quello che sono, a casa sono quello che sono, non si possono nascondere veramente. Nella vita vera, sono quello che sono! Non serve a niente! Quella non è una trasformazione, è solo un modo di sembrare diverso agli occhi di chi non ti conosce.

B - C'è un bagno qui?

A - No, bagni no, quelli non ce ne sono. Cibo va bene ma bagni no, non ancora, non posso fidarmi di te fino a questo punto.

B - E come faccio?

A gli porge una busta di plastica vuota. B la prende, va dietro il letto, si sbottona i pantaloni e si accovaccia.

B - Ho sempre sognato di incontrare Gesù.

A - Davvero?

B - Sì.

A - Lo dici per compiacermi?

B - No, dico davvero. Ho sempre pensato di avere tante cose da dirgli. Da quando ero piccolo.

A - E cosa gli volevi dire da piccolo?

B - Non lo so, non me lo ricordo.

A - Avanti, puoi parlare.

B - Forse... non lo so, forse soltanto di dare del cibo a tutti i bimbi del mondo.

B ride, A no.

A - Non ridere.

B - Perché?

A - Perché non si può fare. Non lo posso fare.

B - Perché non si può fare?

A - Perché dipende dagli uomini, dal loro libero arbitrio. In quelle cose non ci può entrare nessuno.

B - Il libero arbitrio, proprio quello: sai quante volte ci ho dovuto pensare? E fammi capire, allora è giusto che alcuni muoiano di fame?

A - Non si tratta di giusto o sbagliato, nessuno parla di giusto o sbagliato. Gli esseri umani hanno una vita, una coscienza, e una responsabilità: e quella devono esercitare, e da quella dipendono le sorti del mondo e dell'umanità, da ogni singola coscienza, (*al soffitto*) da ogni singola coscienza! (*A B*) E non si può fare niente.

B - Si può intervenire invece.

A - Non si può, ti dico che non si può!

B - Basta eliminare il maledetto libero arbitrio.

A - Non si può! Che si fa, un'umanità di soldati? Non è possibile.

B - Il libero arbitrio è un regalo del diavolo, altro che Gesù.

A - Che c'entra adesso il diavolo?

B - C'entra. Io me lo immagino che sta laggiù a godere di ogni bambino che muore di fame, perché lui, e non Gesù, ha dato all'uomo il maledetto libero arbitrio.

A - Non è come dici tu, non è! Ma non è colpa tua. (*Al soffitto*) Padre, perdonalo. (*A B*) Non te ne faccio una colpa, tu queste cose non puoi saperle.

B - Ecco, adesso parli proprio come Gesù.

A - Grazie.

B - Non è un complimento.

A - Perché?

B - Perché Gesù fa così, non argomenta, e così fai anche tu. Arriva un punto del discorso in cui sempre Gesù dice: è così, dovete avere fede. Ma anche la fede, cos'è? Non è un'invenzione del diavolo?

A - Ma che dici? Che dici! Blasfemo, essere abietto. (*Al soffitto*) Padre, non sentire, fai finta di niente.

B - Cos'è la fede? È assenza di domande, o nella migliore delle ipotesi assenza di risposte. Chi è l'uomo che non fa domande né aspetta risposte?

A - È un uomo di fede.

B - Che crede sempre, che crede e basta, crede a tutto, crede anche che possa esserci una guerra giusta, no?

A - Ce ne sono state perché era necessario.

B - E questo non è il diavolo che lo decide?

A - Non lo so.

B - Devi saperlo, se vuoi essere Gesù devi saperlo. Lanciami un tovagliolo.

A glielo porge. B si pulisce.

A - Adesso non toccare niente con quelle mani.

B si alza e si rimette i pantaloni.

B - Se vuoi essere Gesù, fammi capire, rispondi: sei tu o è il diavolo che ispira l'umanità?

A - Gesù.

B - E quando? Come?

A - Con il rispetto delle leggi! Con il rispetto dei comandamenti!

B - Quali comandamenti? Non avrai altro Dio all'infuori di me?

A - Per esempio.

B - E ti sembra un comandamento giusto? È per questo che le persone, in nome del loro dio che è unico, sono libere di fare stragi per le strade. È Dio o è il diavolo che ispira l'umanità?

A - Basta adesso, mangia.

B - Se tu vuoi trasformarti, se hai scelto Gesù come tuo personaggio nuovo, allora devi saperlo indossare, e non mi sembra che tu lo indossi bene, mi sembra ti stia un po' largo di spalle. Quale comandamento: onora il padre e la madre?

A - Non è giusto neanche questo?

B - Niente è giusto, perché tutto è messo in discussione dal libero arbitrio, e tu non sai quante volte ci ho dovuto pensare: onora il padre e la madre è il comandamento, ma se io con il mio libero arbitrio non onoro né il padre e né la madre, e poi li ammazzo e ne faccio pezzi, che mi succede?

A - Sei un peccatore! Hai disonorato un altro principio divino.

B - No, ho solo scelto, perché sono libero di farlo. E poi sai cosa

faccio? Poi vado in una chiesa qualunque, confesso il peccato, e ricevo l'assoluzione.

A - È il modo che il Signore ha di perdonare.

B - No, è il modo che il diavolo ha di togliere l'uomo dal senso di colpa. Io lo so bene, io l'ho dovuto imparare. La confessione è la vittoria del diavolo su tutto il resto, è l'assenza di responsabilità: fai quel che vuoi, vieni a dirmelo e io ti rimetterò il peccato. Cioè: puoi essere libero, fare le cose più schifose, e anche senza conseguenze. Ma io non voglio essere libero, non so che farmene della libertà, non sono all'altezza! Credi che se Dio avesse dato davvero le sue regole, l'uomo avrebbe potuto ammazzare?

A - Forse no.

B - No, non avrebbe potuto, te lo dico io, non avrebbe potuto! A che ti serve essere Gesù, che umanità vuoi salvare? Non salvi nessuno, perché non hai gli strumenti per salvare. Dovresti davvero rivolgerti a ogni singolo uomo, uno per uno, per cambiargli tutta la visione delle cose, per stravolgergli la vita fino a fargli credere che un'altra è la strada, completamente diversa: uno per uno, per sette miliardi, è troppa roba anche per te.

A - Io ho bisogno di essere Gesù.

B - E ne abbiamo bisogno anche noi! Di uno capace di esserlo, veramente. Perché non ti sforzi davvero di diventarlo?

A - Lo sto facendo.

B - Perché non lo fai veramente, perché non provi davvero a cambiare le cose?

A - Io non posso cambiare tutto.

B - Puoi cambiare me, puoi davvero provarci, avanti, io ne ho bisogno.

A - Adesso lo ammetti?

B - A me la favoletta di cambiare vita, di inventare una vita diversa, mi piace. È una bella consolazione, è una liberazione. Convincimi che sia possibile, salvami davvero, così sarai Gesù e ti sarai salvato anche tu.

A - Tu davvero vuoi smettere di essere Bartolomeo Agiati?

B - E che me ne faccio di essere Bartolomeo Agiati? Lo vedi dove mi ha portato essere Bartolomeo? Sotto una macchina. Non mi interessa essere Bartolomeo, ma come faccio a essere qualcun altro, veramente, a crederci fino in fondo?

Silenzio.

A - Vuoi un würstel?

B - Grazie.

A glielo porge. Poi va a stendersi sul letto.

B - Che fai?

A - Dormo, è un giorno e mezzo che non chiudo occhio.

B - E non mi vuoi salvare più?

A si copre.

A - Questo è il miracolo che possiamo fare. L'unico. Però lo possiamo fare.

B - Che miracolo?

A - Decidere di essere qualcuno, e diventarlo.

B - E che miracolo è?

A - È la rivoluzione, l'unica possibile. Secondo te Lazzaro, quando si è svegliato ed è nato per la seconda volta, non ha cambiato vita?

B - Non lo so.

A - Te lo dico io, fidati.

B - E che ha fatto di diverso?

A - Ha cambiato tutto, è partito, ha salutato i suoi e se n'è andato, è arrivato in un posto nuovo, al mare, spiagge bellissime, palme e noci di cocco, si è steso sulla spiaggia, ha preso il sole, ha bevuto acqua pulita, e si è fatto chiamare con un altro nome.

B - Ha fatto così?

A - Sicuro. Si è dimenticato tutto. Il vero miracolo è stato questo, altro che alzati e cammina: il vero miracolo è darsi una possibilità nuova. È questo che proviamo a fare qua dentro. Ci diamo un'altra possibilità. Quando ci salviamo, lo facciamo inventando un personaggio. Qui non siamo condannati, qui siamo liberi di scegliere. Solo qua ti puoi salvare.

Qui puoi scegliere vestiti di altri, facce da inventare. Qui puoi camminare in un modo diverso, e nessuno ti dice niente. Qui puoi fare finta di piangere e nelle lacrime finte, se sei bravo, puoi metterci quelle vere. Adesso fammi dormire, sono stanco.

MARTEDÌ NOTTE

A è a letto. B è seduto alla sedia.

B - Dormi ancora? E dormi, va bene. Mi sarebbe piaciuto farti diventare veramente Gesù.

Che tu potessi essere quello che vuoi, mi sarebbe piaciuto. Ma non sei all'altezza. Mi sarebbe piaciuto avere un conforto, una volta, per un momento. Poter dire a qualcuno come sono andate le cose, dov'è il corpo di mia moglie, liberarmi da questo peso.

Gesù, Gesù: sono stato io. Non è scomparsa da un giorno all'altro. Sono stato bravo e nessuno l'ha trovata. Non riesco più a sopportarla, non riesco a sopportare più quello che mi aveva fatto, non ce la facevo più. Mi piacerebbe poter dire a qualcuno queste cose ed essere perdonato. Se potessi scegliermi una vita, mi prenderei la mia, però quella di qualche tempo fa. A me non serve una vita nuova, mi servirebbe tornare indietro.

Ma ormai, come faccio? Gesù, tu puoi perdonarmi? Se vuoi salvarmi, allora dammi la forza di dimenticare tutto: quel che ho fatto a lei, quel che ho fatto al suo corpo, il posto nel quale l'ho messo, fammi dimenticare tutto. Io voglio la vita che ho, ma senza memoria.

Si può fare? È solo quella la condanna: il senso di colpa, la malattia, viene tutto da questa maledetta testa che non dimentica niente. Che non vuole dimenticare niente. A me basterebbe questo. Si può fare questo miracolo, eh Gesù? Puoi farlo tu? Sei capace? Siamo capaci noi, come Lazzaro? Ma tu dormi Gesù.

E forse è meglio se non ti svegli. Forse è meglio se non lo vedi come siamo diventati. Dormi.

Salvati almeno tu Gesù. Non svegliarti, e al prossimo Natale, se puoi, non nascere. È inutile.

Ti abbiamo dimenticato. Ti abbiamo sostituito. Tutto qua. Non ci servi. Fai buoni sogni, salvati almeno tu.

Silenzio.

A si mette seduto sul letto. Poi si alza, si avvicina a una delle pareti, la sposta e la parete, tutta, si apre. È quella la via d'uscita.

B - È casa tua? E questa è la stanza che hai fatto per diventare Gesù? (*Silenzio*) Io non voglio sforzarmi più, nemmeno di inventare una vita diversa. Non mi interessa.

A - Vattene.

B - Perché? Non ti senti più all'altezza? Adesso che sai la verità cos'è cambiato? È troppo anche per Gesù quello che ho fatto?

Silenzio.

B - Non siamo guariti. Né io né tu. Non abbiamo finito.

B va a distendersi sul letto, come all'inizio. Si copre. A richiude la parete.

A - *(Al soffitto)* Dobbiamo stare ancora qua? Noi non capiamo, da soli non capiamo. E tu insisti.

Si siede, come all'inizio.

Buio.

FINE

La Locandina

LA RESA DEI CONTI, di Michele Santeramo. Regia di Peppino Mazzotta. Scene e costumi di Lino Fiorito. Luci di Cesare Accetta. Con Daniele Russo e Andrea Di Casa. Prod. Fondazione Teatro di Napoli Teatro Bellini - Fondazione Campania dei Festival - Napoli Teatro Festival Italia.

Lo spettacolo ha debuttato in prima nazionale al Napoli Teatro Festival, il 5 e 6 luglio 2018. In seguito, è stato ripreso al Teatro Era di Pontedera (27 e 28 ottobre) e sarà in tournèe durante la prossima stagione. Per la recensione si veda *Hystrio* n. 4.2018, pagina 82.

In apertura e a pagina 103, Andrea Di Casa e Daniele Russo in due scene di *La resa dei conti*, di Michele Santeramo, regia di Peppino Mazzotta (foto: Salvatore Pastore e Daniela Petticelli).



MICHELE SANTERAMO nasce il 22 agosto 1974 a Terlizzi (Ba). Attore, nel 2001 fonda con Michele Sinisi la Compagnia Teatro Minimo, con sede ad Andria e da allora conduce un'intensa attività come autore. Nel 2009 il testo *Sequestro all'italiana* arriva in finale al Premio Riccione per il Teatro, che Santeramo vince nel 2011 con il testo *Il guaritore*, pubblicato su *Hystrio* n. 4.2013 e andato in scena con la regia di Leo Muscato. Lo spettacolo vince l'Ubu come migliore novità italiana nel 2014. Nello stesso anno Santeramo vince il Premio Hystrio alla Drammaturgia. Scrive quindi *Preamleto* (2015, pubblicato su *Hystrio* n. 3.2015 e andato in scena con la regia di Veronica Cruciani), *La prossima stagione* e *La rivincita* (2016), *Il nullafacente* (2017), *Leonardo da Vinci-L'opera nascosta* (2017), *La resa dei conti* (2018), oltre agli adattamenti di *Tito Andronico* di Shakespeare per la produzione del Teatro Bellini di Napoli (2016, regia di Gabriele Russo) e di *Uomini e no* di Elio Vittorini per la produzione del Piccolo Teatro di Milano (2017, regia di Carmelo Rifici). I suoi testi sono tradotti e messi in scena in Romania, Francia, Polonia, Stati Uniti, Brasile.



Premio Hystrio 2019

Premio Hystrio alla Vocazione Bando di concorso 2019

Il **Premio alla Vocazione** per giovani attori, giunto alla ventinovesima edizione, si svolgerà dall'8 al 10 giugno 2019 a Milano, al Teatro Elfo Puccini. Il Premio è destinato a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1989) che abbiano compiuto i 18 anni alla data dell'iscrizione: 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 registi e direttori di teatri pubblici e privati. Il Premio consiste in **due borse di studio da euro 1000** riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile), e **una borsa di studio da euro 500** riservata a un giovane talento da affinare (Premio Ugo Ronfani). Il concorso sarà in due fasi: **1)** una **pre-selezione** a maggio (dal 13 al 18 a Roma presso il Teatro Argot Studio e dal 20 al 26 a Milano presso la Scuola di Teatri Possibili), a cui dovranno partecipare tutti i candidati iscritti, scegliendo una delle due sedi indicate;

2) una **selezione finale a Milano** dall'8 al 10 giugno, a cui hanno accesso coloro che hanno superato la pre-selezione. La **scadenza per l'iscrizione**, unica per tutti i candidati, è fissata al **10 aprile 2019**.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (nel mese di maggio 2019, a Roma e a Milano)

Le pre-selezioni avranno luogo in maggio a Roma e a Milano. Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, premio@hystrio.it) **entro il 10 aprile 2019**.

Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it, www.premiohystrio.org), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** foto; **c)** fotocopia di un documento d'identità; **d)** indicazione di titolo e autore dei due brani e di una poesia o canzone da presentare all'audizione.

ATTENZIONE! la scelta dei tre brani per l'audizione è lasciata totalmente al candidato. La Giuria suggerisce tuttavia di differenziare i due monologhi: per esempio un classico e un contemporaneo, un testo drammatico e uno brillante, una riscrittura e un originale, ecc. I brani, della durata massima di cinque minuti ciascuno e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

La **giuria** sarà composta da: **Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Massimiliano Civica, Monica Conti, Veronica Cruciani, Valter Malosti, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Walter Zambaldi** e altri in via di definizione.

Modalità di iscrizione

L'iscrizione avviene preferibilmente **dal sito www.premiohystrio.org** attraverso la compilazione dell'apposito modulo, corredato dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta anche l'iscrizione via posta. La **quota d'iscrizione**, che comprende un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio***, è di **euro 40** da versare con **causale: Premio Hystrio alla Vocazione**, sul **Conto Corrente Postale** n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 20123 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*.

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

Oltre Stanislavskij ovvero l'“altro” metodo

Evgenij B. Vachtangov
È l'inconscio che crea

Roma, Dino Audino Editore, 2018, pagg. 238,
euro 18,70



Un libro prezioso. Alessio Bergamo (curatore e traduttore con Francesca Gori e Monica Guerrini) ha ricostruito con ammirevole intelligenza, passione, competenza la breve carriera del regista Evgenij Vachtangov (1883-1922). Allievo di Stanislavskij nel Primo Studio,

nato nel 1911, e poi creatore dello studio di via Mansurova, dove realizza i suoi spettacoli più famosi, come *Il miracolo di Sant'Antonio* e *Turandot*, che rivoluzionano i metodi di regia del Teatro d'Arte, scoprendo la teatralità in tutta la sua energia e spontaneità. Due linee vengono analizzate e sviluppate nel volume, attraverso l'esame non solo degli scritti di Vachtangov stesso, ma anche dei suoi attori e dei suoi commentatori più attenti: una linea è dedicata al suo lavoro con gli attori, dove affiorano una componente prima di tutto etica (lo Studio è una comunità basata sull'armonia e la reciproca accettazione, è importante essere uomini buoni prima di essere bravi attori), poi fortemente psicologica (come dice il titolo del volume, è l'inconscio che crea, il conscio non crea mai niente). Una seconda linea è dedicata al suo lavoro sugli spettacoli, dove vengono raccolti e commentati scritti, indicazioni registiche, consigli agli attori, stenogrammi di prove. Importanti anche le pagine dedicate alla reazione di Vachtangov di fronte alla Rivoluzione del 1917 e le considerazioni finali di estetica teatrale, dove prende le distanze dal sistema registico di Stanislavskij, ancora troppo legato al realismo, ma anche da quello di Mejerchol'd, troppo infatuato di modernismo e costruttivismo dei primi anni Venti. Le pagine più intense sono forse quelle dedicate alla *Turandot*, summa del lavoro di Vachtangov, perfetto esempio di magistrale rilettura di un classico come il testo di Gozzi nella prospettiva della Mosca bolscevica. Vachtangov muore pochi giorni dopo la prima di questo spettacolo, che commuove il suo maestro Stanislavskij ed entusiasma il pubblico rivoluzionario. *Fausto Malcovati*

Esprimersi ascoltando, il ruolo dello spettatore

Marco De Marinis
Ripensare il Novecento teatrale.
Paesaggi e spaesamenti

Roma, Bulzoni, 2018, pagg. 356, euro 22

«Ci si può esprimere anche ascoltando». Questa frase (di Leo De Berardinis, ndr) dovrebbe essere incisa a caratteri di fuoco in tutte le scuole di ogni ordine e grado del nostro Paese. Anche se ho paura che ormai non verrebbe capita». Così scrive Marco De Marinis nell'introduzione del suo ultimo libro, *Ripensare il Novecento teatrale*, in uno dei passaggi più incalzanti dedicati al ruolo dello spettatore. Oggi, sostiene De Marinis - e lo fa ripercorrendo più di trent'anni di suoi studi dedicati all'argomento -, è quanto mai urgente riabilitare la semplice funzione di chi assiste allo spettacolo restituendogli i fondamentali compiti che la percezione mette in campo: l'interpretazione critica, le reazioni fisiche, emotive e intellettuali. Tutto ciò è assolutamente indispensabile in un'epoca come la nostra in cui il fare, o il voler fare, teatro (viviamo nell'epoca dei mille laboratori) supera di gran lunga l'andare a teatro. Rimettere la chiesa al centro del villaggio: questo e molto altro il Novecento della scena suggerisce e insegna. Il volume - che completa un'ideale trilogia cominciata con *Capire il teatro* e proseguita con *Il teatro dopo l'età dell'oro* - racconta questo Novecento con chiarezza e passione, attraversando trasversalmente il secolo in compagnia dei suoi snodi più luminosi e, talvolta, dimenticati. *Pierfrancesco Giannangeli*



Lepage, il teatro come arte totale

Anna Maria Monteverdi
Memoria, maschera e macchina
nel teatro di Robert Lepage

Milano, Meltemi (Linee, 34), 2018, pagg. 418, euro 28

Sono trascorsi quasi quindici anni dalla pubblicazione della prima monografia che Monteverdi ha dedicato al teatro di Robert Lepage, inscrivendolo a pieno titolo nella *vague* delle avanguardie di fine secolo. In questo periodo, non solo le ricerche sul regista e drammaturgo canadese sono state arricchite da una serie di incontri e di soggiorni nella sede di Ex



Machina, ma soprattutto sono nate alcune creazioni che hanno modificato lo stesso profilo artistico del regista e, *tout court*, delle arti performative contemporanee: la danza con *Eonnagata*, la lirica con il *Ring* wagneriano al Met di New York, basato sulla portentosa “macchina” scenica immaginata da

Carl Fillion; fino alla tetralogia *in progress* di *Jeux de cartes* e al racconto autobiografico di *887*. Ne scaturisce uno studio polifonico e stratificato - peraltro integrato da analisi, testimonianze e recensioni raccolte nell'antologia critica che chiude il volume - che condensa gli esiti più significativi della ricerca di Lepage: un'indagine che guarda al passato e al futuro e che trova il suo fulcro nel rinnovato concetto di macchina, mirabolante dispositivo integrato dall'uso delle più ardite tecnologie contemporanee ma che muove sempre dalla presenza dell'attore, elemento insostituibile dell'ingranaggio performativo. Sul filo della memoria, il percorso si snoda a partire dalle scritture del Théâtre Repère per approdare alle sfide degli ultimi spettacoli: il rinnovamento dell'opera d'arte totale wagneriana, le intersezioni con la tecnica narrativa cinematografica, la ricerca di nuovi spazi scenici sfruttati in senso circolare e verticale, oltre che frontale. Un progetto visionario, dunque, ma che non rinuncia alla “coscienza globale” dell'attore, motore primo di quella grande utopia che è il teatro. *Giuseppe Montemagno*

Suzuki Company of Toga, una cittadella di performing arts

Tadashi Suzuki
Il corpo è cultura

Roma, Dino Audino Editore, 2017, pagg. 146, euro 18

La prossima volta che si ragiona sull'ennesima residenza artistica, forse varrà la pena prendere in considerazione il piccolo paesino di Toga Mura, sulle Alpi Giapponesi. Certo il viaggio potrebbe risultare oneroso. Ma una volta lì è probabile che la propria prospettiva teatrale venga rivoluzionata. Un po' per la meraviglia di questo villaggio divenuto nel tempo un centro internazionale delle arti performative, con ben sette (sette!) palcoscenici. Un po' per la disciplina assoluta di Tadashi Suzuki, la cui riflessione artistica è da sempre



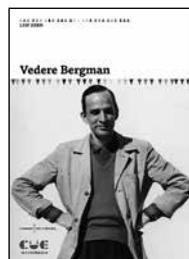
prossima alla filosofia e che nel villaggio ha trasferito, nel 1976, le attività della sua Suzuki Company of Toga. Si parte dal dato più folkloristico perché molto racconta di una pratica che si differenzia da qualsiasi contributo occidentale all'arte, qui raccontata attraverso alcuni scritti dello stesso regista, tradotti per la prima volta in italiano. Occasione preziosa per confrontarsi con una visione del teatro in profondo legame con il tempo presente, dalle sfumature quasi antropologiche. E che si alimenta del famoso metodo nato dal confronto fra la tradizione giapponese e le ricerche di Mejerchol'd e Grotowski, finalizzato a rendere gli interpreti consapevoli della propria sensibilità fisica. Una ricerca psico-fisica che si concretizza in un continuo processo formativo, attraverso *training* dalla rigidissima disciplina, corporea e vocale. Percorso di conoscenza. Attraversato da un pensiero lucido, con alcuni punti fermi: «Lo sviluppo dell'energia animale, il superamento delle difficoltà, lo sforzo di essere artista, il lavoro di gruppo, l'incontro tra culture diverse», come sintetizza bene Mattia Sebastian Giorgetti, curatore della pubblicazione. Un libro che insegna e affascina. Fosse solo per quella tensione verso il mondo di chi «vive nella domanda». *Diego Vincenti*

Bergman, uno specchio in bianco e nero

Leif Zern

Vedere Bergman

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 71, euro 23,99



La bella immagine di copertina mostra un giovane Bergman in posa da divo di Hollywood, come il fotogramma in bianco e nero di un film di Frank Capra. Lui, che più lontano dalla mitologia del cinema americano del dopoguerra non poteva essere, profondamente radicato nel suo ambiente nord-europeo e nella cultura scandinava da cui traeva linfa e nutrimento per i suoi film e gli spettacoli teatrali, nonché per i tantissimi copioni scritti e diretti. Quella foto parla di un Bergman insolito, per molti versi inedito, proprio come testimonia, riga dopo riga, il fondamentale volume-saggio di Leif Zern, il più autorevole e accreditato critico teatrale scandinavo e studioso del regista svedese, pubblicato meritoriamente ora in Italia. Si tratta della più importante biografia artistica, ma non solo, dell'uomo di teatro, di cinema e di televisione che, probabilmente più di qualunque altro cineasta, ha cambiato il nostro modo di guardare il mondo attraverso la relazione con gli altri (l'universo femminile, in particolare), di mostrar-

ci il passato per capire il presente, di «vedere Bergman» per scoprire nelle sue ossessioni, nelle sue fragilità, nei suoi incubi e nei suoi desideri raccontati senza veli, o reticenze, noi stessi. Così, questo itinerario di Zern, nell'opera totale di Bergman, diventa per lo scrittore e il lettore una sorta di romanzo di formazione che segue, passo dopo passo, la straordinaria avventura artistica e umana di un genio del set cinematografico e della scena teatrale la arricchisce di fatti e di aneddoti curiosi, divertenti, mai banali, in un intreccio continuo di vita quotidiana ed esperienza artistica, necessario artigianato e persistenti problematiche filosofiche. Non una riflessione organica su Bergman, ma uno studio complessivo fatto di lampi, intuizioni, di salti concettuali e temporali, per restituire, non la linearità di un percorso artistico, ma i frammenti, gli sbalzi, la devianza improvvisa, una particolare specie di creatività materiale. *Giuseppe Liotta*

Nel cuore antico dello spettacolo

Manlio Marinelli

Aristotele teorico dello spettacolo

Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pagg. 446, euro 23

Il concetto di teatro, storicamente variabile, dev'essere inseguito e ridefinito periodicamente. Così Marinelli risale al più antico pensiero sullo spettacolo per individuarne l'origine e lo sviluppo, a partire dai predecessori del sommo Aristotele e dalla fondamentale *Poetica*. Il libro si divide in due parti: *Prima di Aristotele e Aristotele e lo spettacolo*, seguite da un'analisi critica che giunge alle soglie del Duemila. Aristotele offre «una descrizione fenomenologica del fatto teatrale, testimone e fonte della cultura teatrale e performativa del suo tempo», mentre «avanza una proposta di modalità poetica del teatro, definisce una ontologia di esso e della Poetica in generale» (pag. 8). Lo studio tratta la catarsi e i processi comunicativi, a partire dai documenti teorici e drammaturgici più lontani, da Pitagora e Platone fino ai grandi tragici. La Relazione Teatrale secondo Platone è schematizzata nel triangolo equilatero dei rapporti fra poeta, attore, pubblico. Il fenomeno della possessione, fra magia e intelligenza, viene illuminato dall'antropologia. Appare la precoce sensibilità percettiva a fenomeni quali la rappresentazione delle tragedie, comprensiva di pianto e di piacere e si dà rilievo alla facoltà visiva richiesta da ta-



li eventi. La trattazione tocca poi la «cultura del vedere e la tematica dell'*opsis*», intesa come «totalità visiva della tragedia» (pag. 113). Lo stesso concetto in Aristotele introduce alla funzione visiva nella comunicazione teatrale. I temi definiti in categorie aggiornate (Testo drammatico/Testo spettacolare e Recitazione/Performance), animano la dialettica costante fra testo e messinscena e il dualismo che nella *Poetica* alterna descrizione oggettiva e prescrizione di un ideale modello tragico. La lettura è resa difficile dalla terminologia greca e da note lunghe e impegnative. *Gianni Poli*

I maestri di domani in viaggio verso il futuro

Teatro dell'Argine

Futuri Maestri

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 75, euro 18,99

Indimenticabile, per chi lo ha vissuto, il corposo progetto Futuri Maestri del Teatro dell'Argine, che racchiudeva l'«epica, folle e utopica» (A. Paolucci) impresa, durata due anni dello spettacolo omonimo che ha ospitato tra il 3 e il 10 giugno 2017 all'Arena del Sole di Bologna mille bambini, bambine, adolescenti, e un



«maestro del nostro tempo» diverso ogni sera. Sarebbe riduttivo definire questo volume un semplice «copione», sia per l'irripudicibilità della performance - consapevolezza che dall'inizio ha affiancato la coraggiosa e ostinata compagnia di San Lazzaro di Savena (Bo) - sia per la copiosità delle didascalie che accompagnano scene e battute dei giovani attori. Come una sorta di guida dantesca nel viaggio che passa attraverso un Inferno metaforico, paesaggio realmente presente tra quelli evocati, la voce onniscente delle didascalie narra i simboli nello spazio, i movimenti dei servi di scena e degli attori, alla ricerca di un luogo in cui essere liberi di esprimersi e incontrare gli adulti che potrebbero essere i loro maestri, per tramandare a loro volta, ai «futuri maestri» del domani, l'immagine di un mondo migliore. La pubblicazione comprende le «Nove lettere ai viaggiatori» dei maestri partecipanti (Simonetta Agnello Hornby, Paola Caridi, Ignazio De Francisci, Alessandro Frigiola, Giuseppe La Rosa, Loredana Lipperini, Yusra Mardini, Alessandra Morelli, Francesco Piccolo) e gli interventi di Nicola Bonazzi, di Andrea Paolucci - che con Vincenzo Picone e Mattia De Luca hanno coordinato il progetto drammaturgico - e degli studiosi Gerardo Guccini e Federica Zanetti. *Renata Savo*

Fabio Francione (a cura di)
«SENZA UN PAZZO COME ME, IMMODESTAMENTE UN POETA DELL'ORGANIZZAZIONE», 1919-1981
Milano, Skira, 2019, pagg. 241, euro 25

Skira pubblica il catalogo della mostra svoltasi a Palazzo Reale di Milano dedicata all'intellettuale e organizzatore Paolo Grassi. A 100 anni dalla nascita, viene reso omaggio alla figura rivoluzionaria attraverso le varie fasi della sua vita, dalla fondazione del Piccolo Teatro accanto a Giorgio Strehler; alla sovrintendenza del Teatro alla Scala; fino al ruolo di presidente della Rai. Viene raccontato così il modello che ha posto le basi di quella che è oggi l'organizzazione teatrale. Ciascun capitolo è corredato da fotografie che illustrano la biografia, gli incontri più importanti (da Chaplin a von Karajan, da Brecht alla Mnouchkine). Infine, i viaggi, le tournée, il rapporto con Strehler, il confronto con la politica. Chiudono il volume la bussola bibliografica e l'appendice, con i saggi di Fabio Francione (*Le ragioni di una mostra*) e Alessandro Colombo (*Un allestimento per Paolo Grassi*).

Mikhail Durnenkov
TEATRO
Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 128, euro 19,99

L'autore, di origine siberiana, è uno dei drammaturghi che, dagli anni Novanta, hanno rivoluzionato il linguaggio teatrale. Inseguendo il *verbatim*, dove ogni struttura tradizionale viene cancellata, i dialoghi sono casuali, seguono percorsi spesso inattesi, legati all'improvvisazione. Quattro testi, tradotti da Teodoro Bonci Del Bene, in cui affiora una Russia contemporanea, alienata, grottesca e frammentaria. Un bello spaccato dell'era putiniana, divisa tra certezze e minacciose rigidità.

Roberto Cavosi (a cura di)
SCRIPT
Rubiera, La corte Ospitale, 2019, pagg. 356, euro 12

Tre testi di giovani autori (*Sex.com* di Marco Gnaccolini, *Sonnambuli* di Camilla Mattuzzo e *Totem* di Michele Mazzone) costituiscono il numero zero di una nuova collana editoriale curata da La Corte Ospitale, realizzata

grazie al sostegno della Siae, nell'ottica del supporto alla creatività dei giovani autori. Gli artisti sono i protagonisti dei progetti di residenza creativa prodotti da La Corte Ospitale. Il volume è curato da Roberto Cavosi, con una prefazione di Giulia Guerra.

Letizia Russo
IVAN. IL MAESTRO E MARGHERITA
Perugia, Morlacchi Editore, 2018, pagg. 182, euro 10

Da *I Fratelli Karamazov* Letizia Russo riscrive un testo attuale partendo dalla figura ambigua del padre per riflettere sul ruolo della figura paterna nella contemporaneità. Il secondo testo è una riscrittura dal capolavoro di Bulgakov, in cui la drammaturgia si è cimentata per rendere al meglio la complessità dell'opera originale.

Lluís Bonet, Giada Calvano, Luisella Carnelli, Félix Dupin-Meynard, Emmanuel Négrier (a cura di)
BE SPECTACTIVE! CHALLENGING PARTICIPATION IN PERFORMING ARTS
Spoleto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2018, pagg. 424, euro 20

La pubblicazione intende condividere l'avventura collettiva di Be SpectActive!, progetto europeo guidato da Luca Ricci per Kilowatt Festival e finanziato da Creative Europe, volto allo sviluppo del pubblico, che coinvolge 19 partner da 15 Paesi in programmi di *audience development*. Dando voce a direttori artistici, artisti, partecipanti e ricercatori che sono stati coinvolti nelle residenze, e che si descrivono, attraverso casi di studio e riflessioni, i loro successi, limiti e prospettive.

Stefano Laffi e Andrea Maulini (a cura di)
IL TERRITORIO IN SCENA. DIECI ANNI DI RESIDENZE ETRE
Milano, Franco Angeli, 2019, pagg. 146, euro 18

A dieci anni dalla fondazione, Associazione Etre, rete delle residenze teatrali lombarde nata grazie al supporto di Fondazione Cariplo, ha deciso di invitare le residenze parte della rete a raccontarsi per restituire l'esperienza svolta, uscendo dal teatro e stando nelle comunità e nei territori di riferi-

mento. Il testo è diviso in due sezioni: la collezione dei racconti scritti dalle compagnie stesse (a cura di Stefano Laffi) e l'analisi dei dati quantitativi emersi dalla somministrazione di questionari ai pubblici delle residenze (a cura di Andrea Maulini).

Andrea Pocosgnich (a cura di)
I TEATRI DI MARGINE OPERATIVO
Spoleto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2018, pagg. 152, euro 16

Margine Operativo è un progetto artistico profondamente legato alla produzione indipendente, alla cultura *underground* e alla scena artistica contemporanea. Il libro raccoglie i saggi critici di Andrea Pocosgnich e Letizia Bernazza, le testimonianze di quanti hanno collaborato con la compagnia e un racconto iconografico costituito da fotografie originali e inedite.

Konstantin S. Stanislavskij
CONVERSAZIONI CON GLI ARTISTI DEL BOL'SHOJ
Roma, Dino Audino, 2019, pagg. 160, euro 19

Curato da Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, con una nuova introduzione di Lorenza Codignola, *Conversazioni con gli artisti del Bol'shoj* contiene il testo stenografato di trenta conversazioni che Stanislavskij tenne tra il 1918 e il 1922, attraverso le quali è possibile ripercorrere gli aspetti più significativi del suo sistema. Come i concetti di "circostanze date", di "magico se", di "cerchio creativo di solitudine pubblica". Concludono la raccolta i venti capitoli dell'Etica.

D. Vianello, M. C. Figorilli (a cura di)
LA COMMEDIA ITALIANA. TRADIZIONE E STORIA
Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pagg. 286, euro 28,85

Il volume raccoglie i saggi che studiosi di varia provenienza e formazione hanno dedicato a differenti aspetti della commedia italiana. Una ricognizione non limitata alla sola letteratura drammatica, ma estesa anche alla tradizione spettacolare, con ampio spettro teorico e cronologico, dal Medioevo alla contemporaneità.

Valentina Valentini (a cura di)
IL TEATRO È UN GIARDINO INCANTATO DOVE NON SI MUORE MAI INTORNO ALLA DRAMMATURGIA
DI FRANCO SCALDATI
Corazzano (Pi), Titivillus, 2019, pagg. 216, euro 16

La prima raccolta di contributi che si accostano al mondo poetico di Franco Scaldati da diverse prospettive nei saggi di Stefania Rimini, Andrea Vecchia, Marco Palladini, Matteo Martelli si tracciano delle ipotesi di ricerca sulla centralità del sogno, sulle figure femminili, sull'ombra come doppio. Un altro gruppo di contributi è dato dagli artisti/attori che hanno collaborato con Scaldati: Melino Imparato, Antonella di Salvo, Marion D'Amburgo. Il saggio di Viviana Raciti fornisce una sintetica "mappatura" dell'archivio privato delle opere dello scrittore.

Simone Pacini
IL TEATRO SULLA VIA FRANCIGENA (TRENTA ATTORI IN CAMMINO DALLA TOSCANA ALLA FRANCIA)
Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editore, 2018, pagg. 88, euro 10

Il volume è il diario di bordo del laboratorio itinerante realizzato dal Teatro Metastasio Stabile della Toscana e dal Théâtre École d'Aquitaine percorrendo a piedi lo storico cammino della Via Francigena. Uno spettacolo bilingue rappresentato nelle piazze e nei teatri incontrati sul cammino. Il progetto, unico per multidisciplinarietà, ha messo in relazione i territori, la formazione teatrale, l'arte e il turismo, favorendo un dialogo anche inter-generazionale tra nazioni.

Massimo Di Marco
LA TRAGEDIA GRECA. FORMA, GIOCO SCENICO, TECNICHE DRAMMATICHE
Roma, Carocci, 2019, pagg. 362, euro 16

Nel volume viene ricostruita la fisionomia del gioco scenico nei particolari materiali, costumistici e scenici. Un modo per entrare nel laboratorio dei grandi tragici e comprendere le ragioni che hanno ispirato i singoli autori nell'adozione di determinati moduli formali, da una prospettiva solitamente trascurata nelle trattazioni non specialistiche.

Paolo Grassi e Giorgio Strehler a Venezia, immagine tratta da «*Senza un pazzo come me, immodestamente un poeta dell'organizzazione*», 1919-1981, a cura di Fabio Francione, edito da Skira.

**Zaira de Vincentiis e Marianna Carbone
COSTUMI 10 LEZIONI
DI PROGETTAZIONE**

Roma, Dino Audino, 2019, pagg. 128, euro 16

Una guida pratica alla realizzazione di costumi rivolto a professionisti. La struttura manualistica presenta un ricco percorso attraverso la storia del costume e dell'abbigliamento tra tecniche e stili.

**Ascanio Celestini
BARZELLETTTE**

Torino, Einaudi, 2019, pagg. 297, euro 18

Nel suo stile recitativo Ascanio Celestini ha raccolto e reinventato barzellette provenienti da ogni parte del mondo. Inserendole in una cornice narrativa inaspettata, da grande narratore quale egli è, le mette in fila come i vagoni di un treno per mostrare «quanto siamo infami, ma anche quanto siamo liberi e deboli».

**Stefano Sciacca
SIR WILLIAM SHAKESPEARE,
BUFFONE E PROFETA**

Milano, Mimesis, pagg. 106, euro 10

Vita e opere di William Shakespeare a confronto con quelle di altri grandi intellettuali, in un testo sulla vita nel teatro e sul teatro nella vita, sul significato delle maschere, sulla solitudine del buffone e sulla tragedia moderna dell'artista. Testo apprezzato dalla critica shakespeariana internazionale.

**Arthur Schnitzler
PARACELSO**

Milano, Mimesis, 2018, pagg. 185, euro 16

Nel 1517, il medico Philipp Theophrast Bombast von Hohenheim, detto Paracelso, torna a Basilea per mettere in discussione certezze e rapporti di chi si è sempre cullato nell'illusione di possedere la verità. Come l'armaiolo Cyprian, rappresentante di una borghesia sicura di sé che, nel confronto con Paracelso, vede vacillare i suoi valori.

**Riccardo Goretti
UNA VITA STRAORDINARIA
IL TEATRO DI RICCARDO GORETTI
DAL 2011 AL 2018**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pagg. 176, euro 15

Quattro monologhi teatrali dell'attore-autore toscano che compongono la quadrilogia da cui il libro prende il titolo: *Annunziata detta Nancy, Essere Emanuele Miriati, Premiata Filatura FP e Gobbo a Mattoni*. Le storie si dipanano per dipingere un quadro realistico e divertente dei primi anni del nuovo millennio.

**Chiara Guarducci
MONOLOGHI**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pagg. 152, euro 12

Gli esiti più recenti della ricerca drammaturgica di Chiara Guarducci, autrice da sempre impegnata in un'esplorazione dell'essere umano. Le sei opere proposte (*Follie d'amore, Caramelle, Inverno, Io sono, Il condominio e I casi di Freud*) trattano gli sdoppiamenti, i salti e le crisi di consistenza di un Io attraversato dall'innocenza e dalle pulsioni più oscure. Guarducci dà voce a un'umanità di personaggi estremi che dialogano con i propri lati oscuri.

**Kim Rossi Stuart
LE GUARIGIONI**

Milano, La nave di Teseo, 2019, pagg. 206, euro 16

L'attore e regista si dedica alla narrazione con una raccolta di racconti. Cinque storie, ognuna ambientata in un tempo diverso, hanno per protagonisti cinque personaggi diversi eppure connessi l'uno all'altro da piccoli dettagli psicologici. Tutti portano avanti l'ideale che funge da vero filo conduttore: l'amore.

**Enrico Ianniello
LA COMPAGNIA DELLE ILLUSIONI**

Milano, Feltrinelli, 2019, pagg. 272, euro 17

Dopo una carriera d'attore con poche soddisfazioni, a quasi cinquant'anni Antonio Morra vive con la mamma e la sorella a Napoli, dirigendo la compa-



gnia teatrale amatoriale fondata dal suo dentista. La sua vita si è persa molti anni prima, quando è rimasto senza la sua fidanzata, Lea. L'uomo perfetto per la misteriosa zia Maggie e la sua Compagnia delle Illusioni.

**Jon Fosse
SAGGI GNOSTICI**

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 91, euro 22,99

I testi teorici di Jon Fosse, tradotti e curati da Franco Perrelli. Il volume raccoglie le opere scritte tra il 1990 e il 2000. L'insieme si propone di illustrare la multiformità dell'opera e del pensiero di Fosse, rendendo omaggio alla forza della sua prosa filosofica, all'ampiezza del suo pensiero, alla fabbrica della sua arte, superando confini tra generi, tra autobiografia e speculazione.

**Roberto de Simone
L'OCA D'ORO. COMMEDIA DELL'ARTE
E DEL MISTERO IN DUE PARTI**

Torino, Einaudi, 2019, pagg. 110, euro 12,50

Una commedia che si presenta come un testamento teatrale, un omaggio acuto e divertito alla Commedia dell'Arte. La forma è quella della farsa, costruita sfruttando i più disparati riferimenti della tradizione; un incontro fra idiomi, caratteri e pratiche teatrali. La scena si svolge al capezzale di un capocomico, sommo maestro circondato da

un'improbabile compagnia, il quale raccoglie le ultime energie rimaste per "dirigere" la sua stessa dipartita.

**Fausto Paravidino
TEATRO**

Torino, Einaudi, 2018, pagg. 331, euro 20

Seconda edizione del libro che raccoglie i primi sei testi teatrali del drammaturgo regista Fausto Paravidino, scritti e rappresentati tra il 1998 e il 2002: *Gabriele, 2 fratelli, La malattia della famiglia M, Natura morta in un fosso, Genova 01, Noccoline*. Autore di opere fortemente contemporanee e legate all'attualità per temi e stile, Paravidino ha goduto dell'apprezzamento della critica fin dagli esordi. Introduzione di Franco Quadri.

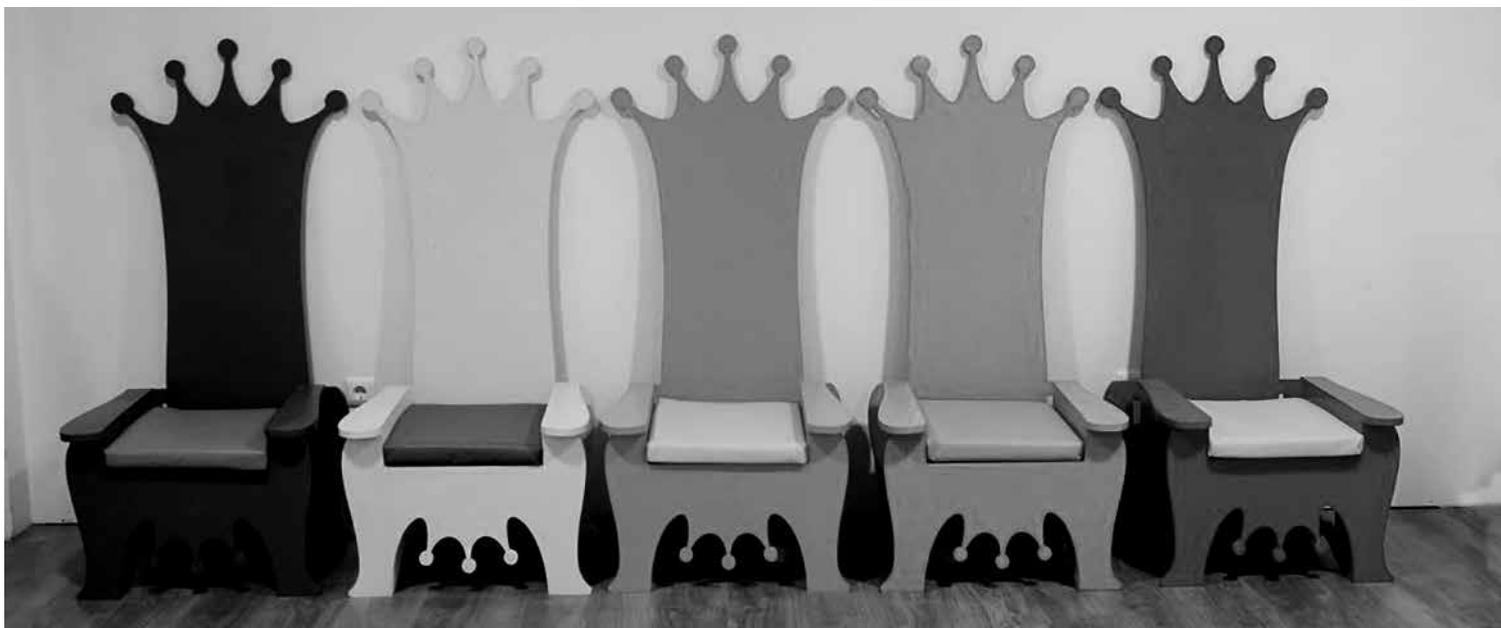
**Olivier Descotes
TEATRO. GRECIA**

Traduzione di Maurizio De Rosa, Bologna, Luca Sossella Editore, 2019, pagg. 218, euro 15

Il volume raggruppa tre testi di autori greci contemporanei che affrontano questioni politiche e sociali attuali legate al loro Paese. *Seme selvaggio* di Yannis Tsiros del 2013, una tragedia greca in versione moderna; *L'evocazione del fascino* di Yannis Mavritsakis del 2014, storia familiare che unisce realtà e fantasia; e *Metodi rivoluzionari per pulire la vostra piscina* di Alexandra K* del 2018, considerata la rivelazione teatrale dell'anno.

Teatri Nazionali: una rivoluzione annunciata?

di Roberto Rizzente



C'è aria di cambiamento nel teatro italiano. E non solo per l'improvvisa scadenza, il 27 dicembre, della proroga concessa al Ministro dello Spettacolo per approvare i famosi Decreti Attuativi del Codice dello Spettacolo, senza i quali la Legge 175 è destinata a fare marcia indietro, confinata nel limbo delle buone intenzioni. Ma per una ridefinizione degli assetti che, di qui a un anno, andranno a mutare il volto e la politica dei teatri di serie A, quelli che il Decreto del 2014 ha definito Nazionali. Se in bene o in male, è presto per dirlo: certo è che, sotto la quiete, ribolle la tempesta. E un mai sopito dibattito tra le ragioni dell'arte e di un'oculata gestione manageriale.

Il caso più eclatante è **Roma**. Al Teatro Nazionale, il cambiamento è avvenuto da tempo: prima lo scorso settembre con Antonio Calbi, il direttore dei record, che improvvisamente ha deciso di andarsene in Sicilia, all'Inda. E poi, a febbraio, con la nomina del successore per il triennio 2019-21, **Giorgio Barberio Corsetti**. Un nome storico della ricerca e poi della lirica, romano, già alla guida della Biennale Teatro di Venezia e che mette d'accordo tutti, ma che a ben guardare va controcorrente rispetto alle scelte degli altri teatri che, da anni, hanno deciso di puntare su di una figura più manageriale (cui era ascrivibile lo stesso Calbi), in grado di soddisfare i parametri imposti dal Decreto del 2014, attenti, sì, alla qualità, ma più ancora ai numeri. Senza, tuttavia, che la scommessa su Corsetti venisse poi portata fino in fondo, se è vero che alla guida dell'India, proprio lo spazio più *off* del Nazionale - si mormora per le

pressioni di Comune e Regione - è stato nominato un altro timoniere, Francesca Corona, già co-curatrice di Short Theatre. Come a dire: puntiamo pure sulla qualità artistica ma, in attesa di vedere come va, con dei paletti.

Analoghe beghe sembrano coinvolgere il **Mercante di Napoli**. Anche qui, c'è un direttore in uscita, sia pure non dimissionario come Calbi, ma in scadenza di contratto (a dicembre) e ben intenzionato a rimanere: **Luca De Fusco**. Un regista, ma anche un manager, se è vero che sotto la sua gestione, dal 2011 al 2017, il fatturato è aumentato del 73% (da 5.904.021 a 10.166.140), grazie anche al +220% nei finanziamenti Fus (da 386.305 a 1.239.368), gli ingaggi di personale artistico e tecnico del 281% e del 97% (+278% quanto ai dipendenti a tempo indeterminato), e il pubblico del 71,98%, con un aumento degli abbonati del 234,50%. Eppure, l'ostilità a De Fusco del sindaco De Magistris è evidente (si ricordino i sigilli al Teatro nel marzo 2017 per l'inadeguatezza del sistema anti-incendio), come pure, a sorpresa, del presidente della Regione, Vincenzo De Luca. Più difficile captarne il motivo: la parola d'ordine è rinnovamento. Ma non è dato sapere se dietro lo slogan si nasconde una strategia politica o, scorrendo i nomi degli altri candidati alla direzione dello Stabile - Mimmo Borrelli, Andrea De Rosa, Francesco Di Leva, Mario Martone, Alessandro Gasmann - l'intenzione di puntare, anche qui, all'eccellenza artistica, invece che ai numeri.

Molto più sottile è infine l'altra questione, quella che riguarda il **Piccolo Teatro di Milano**. La lettera che i

lavoratori del Piccolo hanno inviato alle istituzioni, Comune, Regione, Mibac, Camera di Commercio, rivela il bubbone: a maggio scade il Cda. Il nuovo, che dovrà essere nominato, avrà l'incarico di designare il successore di **Sergio Escobar**, il cui mandato scade nel settembre 2020.

La scelta che Roma e Napoli, con le dovute contraddizioni, starebbero vagheggiando - un direttore artistico - qui, non attecchisce. Sebbene la nomina a consulente di Stefano Massini non abbia mai convinto fino in fondo, i numeri portati da Sergio Escobar sono inopinabili: arrivato nel 1998, vanta la più lunga direzione nella storia del Piccolo, ha traghettato il teatro nella difficile era del dopo Strehler, con Ronconi, mantenuto i conti in ordine e conquistato l'autonomia gestionale. Indubitabili, poi i risultati di pubblico: potenziando il settore marketing e comunicazione (il Piccolo Teatro resta un "caso" studiato anche all'estero) ha conseguito l'obiettivo di rinnovamento e ampliamento del pubblico, superando quota 25.000 abbonati nella stagione 2014-15, il 35% dei quali under 26. Senza contare il risparmio: pensionato, Escobar ha assolto al sesto mandato a costo zero. Un precedente inquietante che potrebbe essere emulato da altri illustri pensionati, alla faccia di un ben più sano ricambio generazionale. Potrebbe dunque, fare un settimo mandato se la Legge Madia sulla pubblica amministrazione facesse un'eccezione per il Piccolo. Di qui, l'appello alla responsabilità delle istituzioni da parte dei lavoratori nell'invito a nominare un Cda «di alto profilo culturale e di comprovata conoscenza del mondo teatrale». ★

Teatri d'Opera in crisi, oppure no?

È stata pubblicata a febbraio la relazione inerente al secondo semestre di monitoraggio del piano di risanamento di nove Fondazioni Lirico Sinfoniche (Bari, Bologna, Firenze, Genova, Napoli, Palermo, Roma, Trieste, Verona), come previsto dalla Legge Bray n. 112/2013, che prescrive l'equilibrio di bilancio entro l'esercizio 2019. La relazione evidenzia una tendenza positiva media per i principali indicatori: ricavi totali (+2.530.000 euro), costi medi sostenuti (-14.874 euro), indice di redditività d'impresa (+2.353.471 euro), risultato di esercizio (+163.000 euro), patrimonio netto (+3.692.357 euro), debito (-3.027.741 euro), credito (-1.082.108 euro). I punti di maggiore criticità: l'elevata situazione debitoria unita alla difficoltà di ottenere le risorse dai soci-enti locali (eclatante il caso di Napoli con la Regione Campania), l'apporto irrilevante dei finanziamenti privati (soprattutto per le Fls del Sud, come Bari e Palermo), gli elevati costi di gestione e l'inadeguatezza della *governance*.

Info: spettacolodalvivo.beniculturali.it

Scala, salta l'accordo con Riad

15 milioni di euro in cinque anni: questa la cifra oggetto delle trattative tra il Teatro alla Scala e il principe saudita Mohamed Bin Salman. L'accordo, che avrebbe ammesso nel Cda della Fondazione uno Stato straniero (con evidenti implicazioni diplomatiche) su cui è puntata l'attenzione internazionale per le violazioni dei diritti umani e civili (una fra tutte il "caso" Kashoggi), è stato respinto dal Cda del 18 marzo scorso, con motivazioni d'irregolarità formale della procedura di stipula, condotta dal sovrintendente Pereira senza attendere l'approvazione del consiglio. La Scala restituirà quindi l'acconto già versato di 3,1 milioni di euro. Giuseppe Sala, presidente del Cda, tiene a sottolineare che non vi sono preclusioni nei riguardi del Paese arabo e che il teatro continuerà a dialogare con Riad con immutata attenzione. Pochi dubbi, invece, sul destino di Alexander Pereira alla scadenza del mandato nel 2020: le voci sulla sua rinuncia si sono spente del tutto.

Info: teatroallascala.org

Danza&Danza, i vincitori del 2018

I critici della rivista *Danza&Danza* hanno decretato i migliori danzatori e coreografi del 2018. Il Balletto del Teatro Bol'shoi riceve la Menzione Speciale; ai balletti *Le Corsaire* e *Pasionaria* i premi come miglior produzione classica e contemporanea, mentre a *Bermudas*, *Tequila Sunrise* di mk quello come migliore produzione italiana. Gli artisti premiati sono Olga Smirnova, Semyon Chudin e l'italiana Virna Toppi (migliori interpreti), Hofesh Shechter (miglior coreografo), Flavia Stocchi e Mattia Semperboni (interpreti italiani emergenti), Nicola Galli e Francesca Foscarini (*ex aequo*, coreografi emergenti), Francesco Mura (danzatori italiani all'estero). Il Premio Mario Pasi per la diffusione della cultura della danza va a *Dancer*, film di Steve Cantor; mentre il Premio alla Carriera Mario Bedendo è stato ricevuto da John Neumeier. La giuria, presieduta dal direttore Maria Luisa Buzzi, è composta da Rossella Battisti, Valentina Bonelli, Elisabetta Ceron, Giuseppe Distefano, Francesca Pedroni, Silvia Polletti, Ermanno Romanelli, Sergio Trombetta e Carmelo Zapparrata.

Info: danzaedanzaweb.com

Benvenuti a Siena

Alessandro Benvenuti è stato nominato direttore dei Teatri di Siena, lo scorso marzo, dal sindaco della città. Benvenuti (non nuovo in questo ruolo, che ha ricoperto nel 2006 a Campi Bisenzio e nel 2013 al Tor Bella Monaca di Roma) si occuperà delle stagioni dei teatri dei Rinnovati e dei Rozzi di Siena, con l'obiettivo di offrire una stagione all'altezza della tradizione culturale della città.

Info: comune.siena.it

Il Teatro della Tosse conquista Ponente

Il Comune di Genova, con la collaborazione di Municipio Ponente e Regione e il contributo economico della Compagnia di San Paolo, ha invitato la Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, presieduta da Emanuele Conte, ad avviare un processo di integrazione con l'associazione Teatro Cargo, diretta da Laura Sicignano, nell'ottica di una più am-

pie distribuzione culturale e ottimizzazione dei costi di gestione. L'operazione si concretizzerà con il passaggio della gestione del Teatro del Ponente e del Teatrino della Duchessa di Galliera alla Tosse. Preservata la *mission* dei due teatri, radicata sul territorio e a favore delle famiglie e delle compagnie emergenti.

Info: teatrodellatosse.it

#BP2019, le politiche per lo spettacolo

Dedicata al nuovo assetto del sistema teatro italiano la giornata delle Buone Pratiche 2019 (15a edizione) si è svolta a Milano lo scorso 30 marzo. Alla luce del quadro legislativo, gli organizzatori Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino hanno posto sul tavolo argomenti quali il fabbisogno finanziario richie-

sto dalla nuova legge sul teatro (n. 175/2017), le competenze istituzionali, il rapporto tra spettacolo, cultura, turismo, scuola e giovani (ricambio generazionale incluso), la funzione sociale del teatro, lavoro e *welfare*, la disciplina del Fus, le specifiche dell'impresa teatrale nel Terzo Settore.

Info: ateatro.it

Parma, con Abbado il nuovo Festival Verdi

Sotto la direzione di Roberto Abbado, il Festival verdiano di Parma (26 settembre-20 ottobre) si rinnova: acquisito un nuovo spazio, la chiesa di S. Francesco del Prato, dove avrà luogo *Luisa Miller*, regia di Lev Dodin (28 settembre), ospiterà *I due Foscari* di Leo Muscato, *Aida* di Zeffirelli a Busseto, il *Nabucco* di Ricci/forte al Regio

Premi Ubu, un rito che si ripete nella piccola comunità teatrale italiana

Sono stati assegnati il 7 gennaio scorso, durante una cerimonia in diretta su Rai Radio3 dal Piccolo Teatro Studio Melato di Milano, i Premi Ubu 2018 (edizione 41), selezionati dalla commissione di 64 critici e studiosi partecipanti al referendum. Ed ecco il *palmares*: *Overload* di Teatro Sotterraneo (**nella foto**) ed *Euforia* di Silvia Rampelli sono i migliori spettacoli (prosa e danza); Mimmo Borrelli si aggiudica due riconoscimenti (regia e miglior testo, per *La Cupa*); Ermanna Montanari (per la quarta volta), Lino Guanciale e Gianfranco Berardi sono i migliori attori; Marco D'Agostin, Pier Giuseppe Di Tanno e Chiara Bersani i nuovi performer under 35. E inoltre: la migliore curatela è per gli organizzatori Daniele Del Pozzo (per il festival bolognese Gender Bender) e Francesca Corona (direttrice del romano Short Theatre), mentre i Premi Speciali vanno ad Aldes di Roberto Castello e, *ex aequo*, a Gianni Manzella per il libro *La possibilità della gioia*. Pippo Delbono, al Teatro dell'Acquario-Centro Rat di Cosenza, ad Antonio Viganò (Accademia Arte della Diversità) e ad Andrea Cosentino. Premiati il testo *Afghanistan: Enduring Freedom*, prodotto dal Teatro dell'Elfo, come migliore testo straniero, Andrea Salvadori per le musiche di *Beatitudine*, Marco Rossi e Gianluca Sbicca per le scene di *Freud o l'interpretazione dei sogni* prodotto dal Piccolo Teatro di Milano. Per finire, a Enzo Moscato è andato il premio alla carriera, e ai Rimini Protokoll quello per il migliore spettacolo straniero, *Nachlass*. **Iaria Angelone** Info: ubuperfq.it



Biennale Teatro, atto terzo, il valore della scrittura



A Venezia, la **Biennale Teatro** (22 luglio-5 agosto) celebra il valore della scrittura. Dopo aver trattato il “dilemma” Attore-Performer, il direttore Antonio Latella, anche grazie al College, prova a scavare con “Atto terzo: Drammaturgie” nel senso plurale connesso alla figura del drammaturgo.

Con il Leone d’Oro alla carriera a **Jens Hillje** (foto a fianco) si esprime la sintesi delle possibili declinazioni della figura del drammaturgo, ma

centralità viene data anche al rapporto con i nuovi spettatori, come testimonia l’importante esperienza nel teatro-ragazzi del Leone d’Argento **Jetse Batelaan** (foto in basso). A corollario dell’esistenza di una vocazione plurale della drammaturgia, saranno presenti **Alessandro Serra**, la cui opera è esemplificativa di quella tendenza a unire i ruoli di drammaturgo e regista, per un teatro legato al valore delle immagini quanto alla parola e al corpo. Presenti, tra gli ospiti, due registi che si sono confrontati con l’opera di Heiner Müller, **Oliver Frljice Sebastian Nübling**, e, per la prima volta in Italia, le australiane **Susie Dee** e **Patricia Cornelius**, nonché **Julian Hetzel**, autore di performance di segno politico, **Miet Warlop** e dal Sudamerica, **Manuela Infante**, scrittrice, regista e direttrice del Teatro del Cile. Sempre dall’Italia, vedremo i lavori di **Lucia Calamaro**, dei **quotidiana.com** e di **Pino Carbone**, ma anche di **Leonardo Manzan** e di **Giovanni Ortoleva**, vincitore e segnalato della Biennale College 2018.

Dopo il focus sui coreografi dello scorso anno, la **Biennale Danza** (dal 21 al 30 giugno) al ventesimo compleanno e diretta da Marie Chouinard, affronta la figura del danzatore per moltiplicare le possibilità di sguardo e scardinare le usuali abitudini percettive. Tra gli ospiti: **Alessandro Sciarroni** (Leone d’Oro), **Steven Michel** & **Théo Mercier** (Leone d’Argento), **Michelle Moura**, **Simona Bertozzi**, **William Forsythe** e **Sasha Waltz**.

Renata Savo
Info: labiennale.org



e una sezione Off aperta a generi diversi e a giovani talenti, invitati a riscrivere le arie di Verdi.

Info: teatroregioparma.it

Progetto Cantoregì trova una nuova casa

Sarà il salone sociale di via Carlo Costa, nel centro storico di Racconigi (Cn), la nuova casa di Progetto Cantoregì, vincitore del bando di locazione del dicembre 2018. Lo spazio, appartenuto alla Società Operaia di Mutuo Soccorso, ora ristrutturato e di proprietà del Co-

mune, verrà gestito dalla compagnia per i prossimi sei anni e trasformato in un polo culturale cittadino aperto anche alle associazioni locali.

Info: progettocantoregì.it

Addio, Bobò

Si è spento a febbraio, in punta di piedi, Bobò, dal 1995 parte della famiglia teatrale di Pippo Delbono. Si erano conosciuti durante un laboratorio teatrale tenuto da Delbono nel manicomio di Aversa, dove Bobò era ricoverato dall’età di 16 anni (era nato nel 1936 a Valle di

Briano, in provincia di Caserta). Da allora è stata presenza costante, per 12 spettacoli e film, realizzati dalla compagnia: *Barboni* (1997), *Guerra* (1998), *Eso-do* (2000), *Il Silenzio* (2000), *Gente di plastica* (2002), *Urlo* (2004), *Questo buio feroce* (2006), *La menzogna* (2008), *Dopo la battaglia* (2011), *Orchidee* (2013), *Vangelo* (2015), *La gioia* (2018). Una presenza lieve eppure molto forte, capace di catalizzare ovunque l’attenzione degli spettatori, che ha seguito Delbono sui palcoscenici di tutto il mondo.

Open 2019, i vincitori

Svelati i nomi dei vincitori del bando Open // Creazione [urbana] Contemporanea 2019: Yao Liao artista-performer formato a Taipei, e il duo Berlin, Nevada, rappresentato da Gemma Brockis e Silvia Mercuriali, vincitori della sezione “ospitalità”, ed Elisabetta Consonni, attiva dal 2014 con *Ergonomica*, un contenitore di ricerca sulla relazione del corpo con lo spazio urbano, per la produzione di un lavoro inedito. I tre artisti saranno supportati da un *network* composto da Pergine Festival, Zona K, InVisible Cities, Contaminazioni digitali e Indisciplinate/Terni Festival.

Info: perginfestival.it

A Milano è di scena la performance

Proseguono a Milano, fino al 5 giugno, gli appuntamenti di Fog, il Festival di Performing Arts. Segnaliamo, tra i 32 appuntamenti in programma, provenienti da 11 Paesi (10 le prime assolute, 6 quelle nazionali, 11 le coproduzioni e 4 le produzioni della Triennale), *Uncanny Valley* dei Rimini Protokoll (9-11 maggio), il film *Theatron. Romeo Castellucci* di Giulio Boato (20 maggio), *Kingdom* di Agrupacion Señor Serrano (22-24 maggio), *History of touches* di Alessandro Sciarroni (28 maggio), *Scavi* di Deflorian/Tagliarini (30 maggio- 2 giugno) e *Rip it up and start again* dei Motus (4-5 giugno).

Info: triennale.org

In ricordo di Fausto Coppi

Gian Luca Favetto, il Teatro Stabile di Torino e la Fondazione Circolo dei Lettori portano in scena *Fausto Coppi*.

L'affollata solitudine del campione, un recital di parole e musica per ricordare il fuoriclasse del ciclismo a cent’anni dalla nascita. La prima tappa sarà il 13 maggio a Castellania, seguono Novi (14 maggio) e Torino (26-27 luglio, 26 novembre-1 dicembre).

Info: teatrostabiletorino.it

Siracusa, la prima volta del sovrintendente Calbi

“Donne e guerra” è il filo conduttore della 55a stagione al Teatro Greco di Siracusa (9 maggio-6 luglio), la prima del nuovo sovrintendente Antonio Calbi. Tre sono le produzioni della Fondazione Inda in programma: *Elena* di Euripide, diretta da Davide Livermore, *Le Troiane* di Euripide, con la regia di Muriel Mayette e le scenografie di Stefano Boeri, e *Lisistrata* di Aristofane, con protagonista Tullio Solenghi.

Info: indafondazione.org

A Firenze, Wilson e la Huppert

Frutto della piattaforma *Parliamone...*, attivata dalla Fondazione Teatro della Toscana, in partenariato con il Théâtre de la Ville di Parigi, il Lliure di Barcellona, la Norwegian Theatre Academy e il Watermill Center di Bob Wilson, parte a Firenze il primo ciclo di incontri sul ruolo del teatro nella città. Tra gli ospiti, a ottobre, Isabelle Huppert, Bob Wilson e gli artisti del Watermill Center.

Info: teatrodellatoscana.it

Scomparso Pino Caruso

Giuseppe Caruso, per tutti Pino Caruso, è scomparso a Roma il 7 marzo scorso. Nato a Palermo nel 1934, debuttò al Piccolo Teatro della città natale nel 1957 con *Il giuoco delle parti* di Pirandello. Chiusa la parentesi col Massimo di Palermo e lo Stabile di Catania, si trasferì nel 1965 a Roma per collaborare con *Il Bagaglino* e con la Rai, in numerosi spettacoli di varietà. Eletto segretario del Sindacato Attori Italiano, per il quale si batté a favore dei finanziamenti pubblici e per la recitazione “in presa diretta”, alternò negli anni Ottanta e Novanta gli impegni teatrali (*La voce dei vinti* di Monica Gentani, *Todo modo* da Sciascia, *Il don Giovanni involontario* di Brancati, *Con-*

versazioni di un uomo comune e *La questione settentrionale*, di cui è autore, *Tutto per bene*, *Il berretto a sonagli* e *Non si sa come* di Pirandello, *Le vespe* di Aristofane, *Mi chiamo Antonio Calderone* di Dacia Maraini, cinematografici e televisivi alla scrittura e agli incarichi organizzativi, dirigendo "Palermo di scena", per il quale rinnovò il Festino di Santa Rosalia, trasformandolo in rappresentazione teatrale.

Asola, teatro e archeologia

Il Teatro Sociale di Asola (Mn) sorge su una parte di quella che era la Chiesa di Sant'Erasmus, luogo di culto all'interno dell'antica fortezza della città. Durante i lavori di restauro del teatro sono state rinvenute un centinaio di sepolture risalenti a un'epoca che va dal 1100 al 1800. Conclusi i lavori, i resti andranno ad arricchire le sale del Museo Civico di Asola.

Info: comune.asola.mn.it

Palermo: il Ditirammu, più aperto che mai

Nonostante il cartello "vendesi" i fratelli Parrinello non interrompono la programmazione teatrale del Teatro Ditirammu di Palermo. Da parte loro hanno vent'anni di storia e una programmazione ricchissima che spazia dal repertorio popolare al teatro di ricerca, oltre a cinquantadue nuove produzioni.

Info: teatroditirammu.it

Addio a Giulio Brogi

Il 19 febbraio, a 83 anni, è morto Giulio Brogi (Verona, 1935). Interprete per Strehler (*Le Baruffe chiozzotte*, *Il gioco dei potenti*), Ronconi (*Misura per misura*), Squarzina, Zeffirelli, Missiroli, Trionfo, Carriglio, Bertolucci e Olmi, oltre che per Paolo Sorrentino, ne *La grande bellezza*, è comparso, il giorno prima di morire, in un episodio della serie tv *Il commissario Montalbano*.

A Ravenna, il teatro partecipato

Torna a Ravenna, dal 16 al 26 maggio, Polis: il festival del teatro e della partecipazione, a cura di ErosAntEros.

Molti gli ospiti convocati, protagonisti di performances partecipate, come Ascanio Celestini, Valter Malosti, G.U.P. Alcaro, Silvia Pasello, Ares Tavolazzi, oltre a Marco De Marinis e Guido Viale. Tra gli altri progetti, i Biglietti Sospesi, il laboratorio di scrittura critica *Lo sguardo in opera*, a cura di Silvia Mei, e *Meeting your eyes*, con la fotografa Marzia Bondoli Nielsen.

Info: polisteatrofestival.org

#30annidifortezza

La Compagnia della Fortezza di Volterra, per festeggiare i suoi trent'anni, ha iniziato un viaggio nell'estate del 2018 che durerà fino al 2020, attraversando le più importanti città italiane, tra cui Bologna, dove è stato avviato un progetto di riordino e di valorizzazione dell'Archivio Storico della Compagnia, con il coordinamento scientifico del Dipartimento delle Arti.

Info: compagniadellafortezza.org

Daniel Oren direttore a Verona

Il maestro israeliano Daniel Oren detiene il primato per la direzione del maggior numero di rappresentazioni nella storia dell'Arena di Verona. La collaborazione con la Fondazione dura infatti da 35 anni e nel 2019 viene riconfermata con la nomina di Oren a direttore musicale per l'Arena Opera Festival.

Info: arena.it

Danza Urbana XL: i vincitori

Sono stati proclamati a marzo i cinque vincitori del bando Danza Urbana XL. S'impongono, tra i 60 candidati, *Oro d'ore* di Silvia Bertoncilli, *Deriva traversa* di Dewey Dell, *Argon* di Fabrizio Favale, *Genoma scenico* di Nicola Galli, e *Harleking site-specific* di Ginevra Panzetti e Enrico Ticconi.

Info: networkdanzaxl.org

Il Tar dà ragione al Teatro Eliseo

Infondate le accuse di aver sottratto fondi al Fus: è la sentenza del Tar del Lazio di marzo, che di fatto scagiona l'Eliseo dalle accuse, mosse dagli altri

teatri romani, di aver sottratto indebitamente risorse dal Fus. Ancora aperte restano invece le vicende penali che riguardano il presunto traffico di influenze e l'assegnazione del finanziamento pubblico.

Info: teatroeliseo.com

Abbagnato: rinnovato l'incarico

È confermato: Eleonora Abbagnato resterà alla guida del corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma in veste di direttrice fino al 31 dicembre 2021. La comunicazione è giunta a inizio anno dal sovrintendente Carlo Fuortes, che ha evidenziato il lavoro eccellente svolto finora dalla Abbagnato.

Info: operaroma.it

Anversa all'Atcl

Lo scorso marzo l'assemblea dei soci Atcl della regione Lazio ha nominato Giovanni Anversa nuovo presidente del circuito multidisciplinare per la formazione del pubblico, la promozione e la distribuzione dello spettacolo dal vivo.

Info: atclazio.it

Un nuovo teatro per Molfetta

È stato presentato a marzo il progetto di fattibilità tecnica del nuovo teatro comunale di Molfetta. Ideata da Alberto Marsano, la nuova struttura costerà 7 milioni di euro e potrà contenere fino

E sono 100: Paolo Grassi in mostra

In occasione dei cento anni dalla nascita di Paolo Grassi (Milano, 30 ottobre 1919-Londra, 14 marzo 1981), la Fondazione che ne porta il nome ha deciso di promuovere una mostra a lui dedicata, "Paolo Grassi... senza un pazzo come me, immodestamente un poeta dell'organizzazione...". Documenti di varia natura - foto, disegni, oggetti, interviste televisive e un documentario *ad hoc* prodotto da Rai Cultura - ricostruiscono la ricchissima esistenza dell'uomo che reinventò il ruolo - culturale e politico - del teatro italiano nel secondo dopoguerra.

La mostra è suddivisa dal curatore Fabio Francione in cinque differenti sezioni, accostate seguendo un rigoroso ordine cronologico. Gli anni precedenti la fondazione del Piccolo Teatro, in cui Paolo Grassi maturò la sua vocazione, e poi i venticinque anni straordinari del teatro pubblico milanese e, infine, la direzione della Scala. C'è, poi, il racconto del periodo trascorso sulla poltrona di presidente della Rai e il ricordo di un'altra passione di Grassi, quella per l'editoria. Un allestimento composito ed esaustivo che, ricostruendo la biografia - non esente da contraddizioni e debolezze - di un uomo che ha influito in maniera incisiva sul panorama culturale italiano devastato dal ventennio fascista e dal conflitto mondiale, traccia un ritratto vivido del nostro Paese. Dopo il debutto milanese, la mostra sarà in tour per l'Italia nel 2019 e fino al 2020. Laura Bevione

Info: fondazionepaolograssimilano.org



a 1.200 spettatori. Entro la fine dell'anno, secondo le previsioni, verrà pubblicata la gara d'appalto.
Info: comune.molfetta.ba.it

Maggio Fiorentino, i turisti all'Opera

È stata siglata a marzo un'intesa tra il Maggio Fiorentino, Assohotel (Confesercenti), Aia (Federalberghi) e Confindustria Firenze (sezione alberghiera). Secondo l'accordo, che mira a portare i turisti a teatro, gli alberga-

tori potranno usufruire di uno sconto del 30% per l'acquisto online dei biglietti, di biglietti omaggio e di materiale informativo in inglese.

Info: maggiofiorentino.com

Bologna contro i confini

Si è conclusa a marzo la seconda edizione del progetto europeo Atlas of Transitions Biennale, intitolata "Home", promossa a Bologna dall'Ert con la curatela di Piersandra Di Matteo. Punto *clou* della manifestazione, sul confine tra arte e attivismo, è stata la

Rifiorisce la stagione dei festival

Edizione del ventesimo per **Primavera dei teatri** (Castrovillari, 25 maggio -1 giugno). Nell'intensa settimana, segnaliamo le prime di Carullo/Minasi (*Patruni e sutta*), Bartolini/Baronio (*Tout Entière* di G. Poix), Scena Nuda (*Noi non siamo barbari* di Philipp Löhle) e Scena Verticale (*Lo psicopompo*) oltre al giovane Pier Lorenzo Pisano (*Per il tuo bene*). Da menzionare anche le tre co-produzioni di autori stranieri, per tre compagnie calabresi nell'ambito di Fabulamundi. Playwriting Europe (primaveradeiteatri.it). Le **Colline Torinesi** (Torino, 2-22 giugno), rende omaggio a tre compagnie che hanno scritto la storia del festival disegnandone l'immagine: Societas, Pippo Delbono e Motus. Segnaliamo, poi, Liv Ferracchiati con il suo nuovo *Commedia con schianto*, Elena Cotugno (*Medea per strada*) e gli stranieri Agrupación Señor Serrano (*Kingdom, nella foto*) e Greck festival di Violet Louise (*Strange Tales*) (festivaldellecolline.it).

Per **Inequilibrio** (Castiglioncello, 25-30 giugno-2-7 luglio) da menzionare, oltre alla presenza di Giuliano Scabia, De Summa e Morganti, le numerose prime, tra cui Babilonia Teatri (*Padre Nostro*), Industria Indipendente e AnnaMaria Ajmone (*Attika*), Milena Costanzo (*I Miserabili. Un'ironica atroce poesia*), Gemma Carbone (*Melampus bau bau* di Flaiano) e una ricca proposta di danza (armunia.eu).

Dalla sezione prosa del **Festival dei Due Mondi di Spoleto** (28 giugno-14 luglio), segnaliamo *The beggars opera* regia di Robert Carsen, *Si nota all'imbrunire* di Lucia Calamaro, *Dopo la prova* di Bergman (con Paggioli e Kustermann) e *They*, il progetto del Watermill Centre di Bob Wilson (festivaldispoleto.com/2019). Il **Napoli Teatro Festival Italia** (8 giugno-14 luglio) propone oltre 150 eventi, in 40 sedi fra Napoli e *hinterland*. Dal Canada Robert Lepage con il suo contestatissimo (in patria) *Kanata - Épisode I - La controverse*. Fra le prime italiane, *Il tempo è veleno* di Laudadio, *Maurizio IV - Pirandello pulp* di Erba e le nuove regie di Antonio Marfella, Arturo Cirillo, Cuocolo/Bosetti, Latini, Moscato, Baliani, Cerciello, André Ruth Shammah e la ripresa del grande successo del Teatro dell'Elfo di Milano, *Angels in America* (napoliteatrofestival.it).



Ilaria Angelone



performance di Tania Bruguera, *Referendum*, una campagna referendaria, tra centro e periferia, sul tema "I confini uccidono. Dovremmo abolire i confini?", che ha visto la vittoria del sì (2030) contro i no (489).

Info: emiliaromagnateatro.com

A Urgnano è di scena l'Odin

Proseguono a Urgnano (Bg), fino all'8 giugno, gli appuntamenti del 31° Festival Internazionale del Teatro di Gruppo "Segnali Experimenta-Circuiti Lombardia spettacoli dal vivo", promosso dal Laboratorio Teatro Officina. Segnaliamo, tra gli altri, *Ave Maria* di e con Julia Varley, regia di Eugenio Barba (1 giugno, **foto sopra**).

Info: laboratorioteatrofficina.it

Roberto Bolle per la danza

Questa notte mi ha aperto gli occhi è il titolo del nuovo format in 4 puntate ideato da Roberto Bolle per portare la danza in tv, raccontando il dietro le quinte e la solitudine dell'artista, in dialogo con gli scrittori Saviano, Coe, Serra e Peace. Il documentario è stato presentato a marzo su Sky Arte.

Info: robertobolle.com

Milano, gli Incamminati sbarcano al Rosetum

Sarà il Festival deSidera-Teatro e Territorio, giunto alla 17a edizione, ideato dal Teatro de Gli Incamminati e Asso-

ciazione InAtto e diretto da Luca Doninelli e Gabriele Allevi, a gestire per i prossimi tre anni il Teatro Rosetum di Milano. Dopo la *preview* primaverile, la linea artistica della nuova gestione entrerà nel vivo a partire da ottobre.

Info: incamminati.it

Vandalismo contro Franca Rame

A febbraio è stato imbrattato il murale dedicato a Franca Rame dipinto sul muro del liceo milanese Gaetana Agnesi, realizzato nel 2013. Il volto dell'attrice è stato coperto da vernice bianca, con accanto una croce celtica e la scritta "Fuori i compagni".

MONDO

Crossing the Sea tra Italia e Asia

Si chiama Crossing the Sea il programma 2018-19 finanziato dal Mibact per promuovere gli artisti italiani in Asia e Medio Oriente, mediante scambi e *networking*. I partner italiani (Marche Teatro, Anghiari Dance Hub, Armunia, Associazione Incontri Internazionali di Rovereto, Oriente Occidente, Fabbrica Europa, Lis Lab, Cross Festival, Mosaico Danza e Interplay) hanno stabilito accordi con organismi residenti in Libano, India, Cina, Hong Kong, Corea, Singapore e Taiwan per ospitare venti artisti, selezionati su progetto, per periodi di residenza sul territorio. Pronti a partire: Barbara Berti, Teodoro Bonci Del Bene, Andrea Costanzo Martini, Effetto Larsen, Jacopo Jenna, Salvatore Lombardo, Pietro Marullo, Tecnologia Filosofica, Davide Valrosso, Luna Cenere, Collettivo Cinetico, Marco D'Agostin, Dewey Dell, Dispensa Barzotti, Fattoria Vittadini, Isabella Giustina, Antonio Montanile, Ilenia Romano, Irene Russolillo, Teatro Sotterraneo.

Info: crossingthesea.org

Prix de Lausanne 2019

È stato assegnato a febbraio, presso il Beaulieu Theater di Losanna, il 47° Prix de Lausanne, concorso di eccellenza riservato a giovani danzatori. La giuria,

presieduta da Carlos Acosta, ha premiato otto giovani, McKenzye Brown, Gabriel Figueredo, Sumina Sasaki, Yu Wakizuka, Shailun Wu, Joao Vitor Da Silva, Alexandre Joaquim e Mio Sumiyama, provenienti da Stati Uniti, Brasile, Portogallo Giappone e Cina. Per loro, borse di studio per accedere a percorsi di alta formazione presso gli enti partner del premio.

Info: prixdelausanne.org

A Londra, il teatro batte il football

Sono stati resi noti a febbraio da Julian Bird, amministratore delegato della Society of London Theatre, i dati di affluenza del pubblico nei teatri del West End londinese: a sorpresa, superano non solo i numeri di Broadway, a New York (un milione di spettatori in più), ma addirittura della Premier League: 18 milioni e 730.000 contro 14 milioni e 600.000 presenze. Non solo, il 2018 ha registrato un aumento degli spettatori del 19% rispetto all'anno precedente. Senza contare i 40.000 posti di lavoro che il teatro garantisce.

Info: solt.co.uk

Mario Fratti, dall'Italia a New York

La giuria dell'edizione 2018 del Premio Mario Fratti per la drammaturgia italiana, composta da Claudia Cannella, Claudia Donadoni, Chiara Durazzini, Roberta Lena e Massimo Zordan, ha decretato quale vincitore il testo *Nascondino* di Tobia Rossi. *Ulisse (l'ultimo inganno)* di Antonia Brancati e *L'annunciazione* di Pasquale Faraco sono gli altri finalisti. Promosso da Kairos Italy Theatre e da Kit Italia il premio è parte integrante di In Scena! Italian Theater Festival, a New York.

Info: inscenany.com

Shakespeare oltre Shakespeare

Un nuovo studio di Barry R. Clarke e Mark Rylance, *Francis Bacon's contribution to Shakespeare*, appena pubblicato da Routledge in Inghilterra, torna sulla questione dell'identità di WS. Gli autori forniscono prove a favore della tesi se-

condo la quale nei testi del Bardo si celi la cultura di Francis Bacon. Lo studio si avvale delle moderne tecnologie di analisi testuale denominate Rcp (Rare Collocation Profiling) basate sulla ricorrenza di frasi e parole chiave in un testo attribuibili ad autori diversi, sulla base dell'Early English Books Online Database.

Info: routledge.com

Lanciata la collezione "Bolshoi Stars"

Il marchio Grishko lancia una nuova collezione di body per ballerine chiamata "Bolshoi Stars. The dream". La linea è ispirata ad Alyona Kovalyova, prima solista del corpo di ballo del Teatro Bol'shoi di Mosca e ambasciatrice del marchio: sicuramente un modello per le giovani aspiranti étoile.

Info: grishko.com

Con Kylian, la danza all'Accademia di Francia

Jiri Kylian, praghese, ha ricevuto la nomina ad Accademico di Francia, con la cerimonia avvenuta il 13 marzo. Si tratta della prima nomina di un coreografo all'Académie des Beaux Arts di Parigi. Al suo ingresso seguirà quello di altri tre esponenti dell'arte coreutica, che viene così riconosciuta come sezione integrante delle Belle Arti.

Info: academiedesbeauxarts.fr

Het Nationale Ballet arruola la Olislaegers

L'olandese Peggy Olislaegers, *dramaturg* nella danza, nota in Italia per la collaborazione a progetti europei come *Act your Age* e *Perfoming Gender*, oltreché del Balletto di Roma durante la direzione di Roberto Casarotto, è stata scelta per ricoprire il ruolo di *associate on research and development* dall'Het Nationale Ballet di Amsterdam.

Info: operaballet.nl

Giuseppe Spota direttore del Musiktheater im Revier

Sarà il coreografo pugliese Giuseppe Spota, da agosto, il nuovo direttore della compagnia di balletto del Teatro

New York, va in scena l'Italia

Maggio è ancora una volta il mese del teatro italiano a New York: In Scena! Italian Theater Festival NY giunge alla settima edizione promettendo quindici giorni di spettacoli, letture e incontri sparsi in tutta la città. Si inizia il 29 aprile con una serata dedicata ai cinquant'anni dai disordini dello Stonewall e, dunque, dall'inizio delle lotte più importanti per i diritti della comunità Lgbtq, e si chiude il 13 maggio con la premiazione e lettura, in inglese, del testo vincitore del Premio Mario Fratti 2018 *Nascondino* di Tobia Rossi.

Gli spettacoli che calcheranno le tavole dei palcoscenici newyorkesi sono *Bianca come i finocchi in insalata* della Compagnia del Calzino, *Spanker machine* di Lucido Sottile, *Quel che resta-A proposito di mobbing, shocking e altre amenità* di e con Monica Faggiani (nella foto), *Un cottage tutto per sé* di Magnitudo Nove, *Una passione* di Anton, *Le Funambole* dell'Associazione Casa del Contemporaneo, *L'ultimo giorno di sole* di Orlantibor, *L'Orlando in un atto furioso* di Fratto due-Esperimenti teatrali, *Il cielo sta per cadere* del Teatro Del Carretto, *Intorno al mondo in 72 giorni. Il viaggio di Nellie Bly* della Music Theatre International-Mthl, *Antigone-monologo per donna sola* di Anomalia Teatro e *A cuore aperto* prodotto da Arcadinoé.

Per le letture arrivano un testo dell'Italian Playwright Project, *Mio eroe* di Giuliana Musso, e quello premiato a gennaio all'OnStage! Festival, *The Girlfriend* di Leland Frankel. Tornano anche gli incontri Free Verse di poesia bilingue in cui gli artisti lavorano con la comunità locale del Bronx e di Brooklyn. Da segnalare, infine, durante la serata di apertura, la *mise en espace* di tre corti teatrali finalisti della Kit Young Playwright Series, corti a tema Lgbtq e di lingua inglese, italiana, spagnola, turca e russa.

Info: inscenany.com



dell'Opera di Gelsenkirchen, il Musiktheater im Revier. Spota ha studiato alla Scuola del Balletto di Toscana e, dopo un periodo in Aterballetto, è passato alla Eric GauthierDance Company. Nel 2011 è entrato nella compagnia di Wiesbaden, collaborando con Stephan Thoss di cui era assistente prima della nomina.

Info: musiktheater-im-revier.de

Jonathan Stafford al New York City Ballet

Jonathan Stafford è il nuovo direttore artistico del New York City Ballet e della School of American Ballet. Nel ruolo di direttore artistico associato ci sarà la danzatrice Wendy Whelan. Nuovo incarico anche per Justin Peck, già coreografo residente, in qualità di consigliere artistico.

Info: nycballet.com

PREMI

Premio Lago Gerundo

È online il bando della 17a edizione del premio di scrittura Lago Gerundo, organizzato dal Comune di Paullo e dalla rivista online *Perlascena.it*. Per la sezione teatrale si concorre con testi editi o inediti di qualsiasi genere, da inviare entro il 31 maggio a: Biblioteca Comunale, Piazza della Libertà 3, 20067 Paullo (Mi), e via email ad associazionefrontiera@hotmail.com. I testi vincitori saranno pubblicati da *Perlascena.it* e da Morellini Editore. In palio anche premi in denaro e buoni per l'acquisto di libri. La quota d'iscrizione è di 25 euro. La premiazione si terrà il 28 settembre a Paullo.

Info: lagogerundo.comune.paullo.mi.it



L'eccellenza al femminile

C'è tempo fino al 30 settembre per partecipare al Premio Ipazia alla Nuova Drammaturgia, nell'ambito del festival genovese dell'Eccellenza al Femminile. Tema della settima edizione è "La drammaturgia del corpo", i lavori vanno inviati all'indirizzo premioipazia@eccellenzafemminile.it. La quota d'iscrizione è di 30 euro, sono previsti un gettone d'oro, la pubblicazione e l'eventuale rappresentazione.

Info: eccellenzafemminile.it

Tragos Ernesto Calindri

Tragos, il concorso europeo di drammaturgia per giovani, è giunto alla sua 14a edizione. Gli elaborati delle tre sezioni, drammaturgia, regia, saggio/tesi di laurea, con le relative sottosezioni, devono essere inviati entro il 30 giugno all'indirizzo concorso@tragos.it. Le premiazioni si terranno tra ottobre e novembre al Piccolo Teatro di Milano. La quota di partecipazione è di 30 euro, sono previsti premi e segnalazioni speciali, letture e la pubblicazione sul portale.

Info: tragos.it

Concorso Belli lunghi

Il Nuovo teatro San Paolo di Roma ha indetto il bando "Belli lunghi", rivolto ad autori di qualsiasi nazionalità che vogliono rappresentare un testo teatrale inedito o no, in lingua italiana. Esclusi i monologhi, il tema e le tecniche sono libere e la partecipazione gratuita. Le domande dovranno pervenire entro il 31 maggio all'indirizzo bellilunghi@nuovoteatrosanpaolo.it. In palio la messa in scena dei lavori selezionati. Vanno inviate invece a comunicazione@nuovoteatrosanpaolo.it le proposte di spettacoli per bambini

e ragazzi dai 4 agli 11 anni, che andranno a comporre la stagione "Ciao mamma vado a teatro!".

Info: nuovoteatrosanpaolo.it

Crashtest per la ricerca

Livello 4-Associazione Culturale, in collaborazione col Comune di Valdagno (Vi), lancia l'ottava edizione del concorso Crashtest, dedicato al teatro performativo e di ricerca. Il materiale, sul tema "Futuri voli", dovrà essere caricato online entro il 30 aprile. I quattro finalisti si esibiranno nelle serate del 6 e 7 settembre a Valdagno e l'opera vincitrice riceverà 2000 euro. È previsto anche un premio del pubblico.

Info: crashtestfestival.it

Over 65: Visual & Performing Arts

La direzione artistica di Lenz Fondazione seleziona progetti di ambito Visual & Performing Arts sul tema "Liscio/Striato" da sviluppare nell'edizione 2019 del Festival Natura dei Teatri che si svolgerà a Parma dall'1 al 30 novembre. La *call* è rivolta ad artisti over 65 e scade il 30 aprile. Le proposte andranno inviate all'indirizzo email: natura@lenzfondazione.it

Info: lenzfondazione.it

Residenze al Pim

Al via la quarta edizione del bando Cifonare PimOff 19/20, promosso dal Pim Spazio Scenico per attribuire le residenze artistiche e sostenere la produzione di progetti in fase di studio, nel campo della danza e della performance. È possibile candidarsi online entro il 31 maggio.

Info: pimoff.it

Cts cerca spettacoli

Il Piccolo Teatro Cts-Centro Teatro Studio di Caserta ha avviato la selezione degli spettacoli teatrali (anche teatro-canzone) per la stagione 2019-20. Le proposte devono essere inoltrate entro il 30 settembre all'indirizzo angelo.bove@libero.it.

Info: teatrocts.it

CORSI

Angélica Liddell per l'Ecole des Maitres

Scade il 19 aprile il bando Ecole des Maitres 2019, il progetto di formazione avanzata per attori under 35 di Italia, Belgio, Francia e Portogallo promosso, per l'Italia, dal Ccs del Friuli Venezia Giulia. Arrivato alla 28a edizione, vanta quest'anno un maestro d'eccezione, Angélica Liddell, sul progetto "Il nervo del rospo". Sedici i giorni di corso previsti, tra Udine (23 agosto-7 settembre), Roma (8-11 settembre), Lisbona (12-15 settembre), Coimbra (16-19 settembre), Liegi (20-23 settembre) e Caen (24-27 settembre). Le lezioni si terranno in spagnolo senza interprete, le domande vanno inviate all'indirizzo soniabrigandi@cssudine.it. La preselezione, per l'Italia, è prevista per il 15 maggio a Roma.

Info: cssudine.it

Masterclass con Caporossi

Kilowatt Festival e Radicondoli Festival, con la collaborazione di Hystrio, organizzano una masterclass per attori under 35 condotta da Riccardo Caporossi. Tre le fasi: a Radicondoli (11 e 12 maggio); a Sansepolcro (21-27 luglio), con restituzione finale nell'ambito di Kilowatt Festival; a Radicondoli Festival (28 e 29 luglio) con altre due repliche della restituzione finale. La partecipazione è gratuita; a carico dei partecipanti i costi di vitto e alloggio. Le domande devono essere inviate entro il 20 aprile a radicondoliarte@gmail.com e a michele.rossi@kilowattfestival.it, allegando curriculum e link a eventuali materiali video.

A Bologna in compagnia degli Instabili Vaganti

Dal 17 maggio al 6 giugno 2019 si terrà a Bologna l'ottava edizione dell'International Workshop Festival con la direzione artistica della compagnia Instabili Vaganti (foto in alto). Tra gli ospiti, il drammaturgo e regista uruguayano Sergio Blanco e il professore dell'Università del Kent Paul Allain. Sono aperte le iscrizioni ai tre workshop del festival, finalizzati alla creazione delle performance: *10 dramaturgos en la Plaza publica*, diretta da Blanco e *Megalopolis#Bologna* diretta da Instabili Vaganti. Oltre ai workshop il programma prevede spettacoli, incontri e un convegno internazionale sull'alta formazione teatrale.

Info: workshop@instabilivaganti.com; instabilivaganti.com

Da New York all'Europa

Caterina Rago, fondatrice della Compagnia di Danza che porta il suo nome, arriva in Italia alla Kledi Dance di Roma con un *camp* intensivo per il perfezionamento di tecniche di danza moderna e contemporanea dal 22 al 27 luglio. I partecipanti lavoreranno con professionisti di fama mondiale provenienti dalle accademie Martha Graham, Paul Taylor, Limón Dance Foundation e la Alvin Ailey American Dance Theater.

Info: tecnichedanzamoderna.com

Cortona, in corso d'opera

Si svolge tra giugno e luglio a Cortona Corso d'Opera, il percorso di alta formazione per cantanti lirici, promosso da otto anni dall'omonima organizzazione. Quest'anno, tra i docenti, Roberto Abbado e Hugo De Ana. Iscrizioni entro il 20 aprile.

Info: corsodopera.org

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone
Laura Bevione
Francesca Carosso
Arianna Lomolino
Renata Savo
Chiara Viviani

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Martina Colucci, Arianna Lomolino, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Mario Bianchi, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caparrotti, Laura Caretti, Francesca Carosso, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Massimo Dezzani, Renzo Francabandera, Rodrigo Garcia, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Graziano Graziani, Marinella Guatterini, Gerardo Guccini, Filippa Ilardo, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Marco Menini, Rossella Menna, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Emilio Nigro, Pier Giorgio Nosari, Renato Palazzi, Jacopo Panizza, Michele Pascarella, Carmen Pedullà, Nicola Pianzola, Gianni Poli, Corrado Rovida, Paolo Ruffini, Michele Santeramo, Laura Santini, Renata Savo, Marco Scotini, Antonio Scurati, Francesca Serrazanetti, Francesco Tei, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Gherardo Vitali Rosati, Chiara Viviani, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,
segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).

Distribuzione: Messinter S.p.A., via Campania 12, 20098 San Giuliano Milanese (Mi),
numero verde 800827112.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 65

versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:
Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Olona 17, 20123 Milano
oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT6620760101600000040692204
oppure

on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.

Un numero euro 10,00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

MASSIMO DEZZANI



Massimo Dezzani, che ha appositamente realizzato per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier, è nato a Torino nel 1975. Vive tra Torino e Milano, dove lavora come grafico. Come illustratore collabora con testate e case editrici nazionali. Ha esposto in importanti manifestazioni in Italia e all'estero, tra le ultime in ordine di tempo la triennale del poster di Lahti in Finlandia e la BiCeBè, biennale del poster in Bolivia. È il disegnatore del fumetto *La Tilda*, facebook: La Tilda <http://latildacomics.blogspot.it>
Info: dezzamax@inwind.it, tel. 328.3074929

PUNTI VENDITA

Ancona

Libreria Fogola,
corso G. Mazzini 170

Librerie Feltrinelli
corso G. Garibaldi 35

Bari

La Feltrinelli Libri e Musica
via Melo da Bari 119

Bologna

Librerie Feltrinelli
piazza Ravegnana 1

Libreria di cinema
teatro e musica,
via Mentana 1C

Brescia

Libreria Tarantola di Marco Serra
Tarantola Via F.lli Porcellaga, 4

Cagliari

Libreria Mieleamaro/Teatro Massimo
Viale Trento 9

Firenze

Librerie Feltrinelli
via dé Cerretani 30/32R

Finice di Firenze/Teatro del Maggio
Piazzale Vittorio Gui 1

Immaginaria\ Einaudi
Via Guelfa, 2A rosso

Genova

La Feltrinelli Libri e Musica
via Ceccardi 16

Milano

Corraini/Piccolo Teatro Grassi
via Rovello 2

La Feltrinelli Libri e Musica
corso Buenos Aires 33/35

La Feltrinelli Libri e Musica
piazza Duomo

Librerie Feltrinelli
via Manzoni 12

Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11

Libreria Popolare
via Tadino 18

Libreria del Mondo Offeso
piazza San Simpliciano 7

Bookshop Auditorium Mahler
via Torricelli 2

Napoli

Feltrinelli Stazione FS
Feltrinelli Libri e Musica
via Chiaia 23

Feltrinelli
via dei Greci 70

Padova

Librerie Feltrinelli
via San Francesco 7

Palermo

Broadway Libreria dello Spettacolo
via Rosolino Pilo 18

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cavour 133

Parma

Feltrinelli
via Venezia 61

Pescara

La Feltrinelli Librerie
via Trento angolo via Milano

Pisa

Librerie Feltrinelli
corso Italia 50

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via Diaz 14

Roma

La Feltrinelli Libri e Musica
largo Torre Argentina 11

Librerie Feltrinelli
via V. E. Orlando 78/81

Salerno

La Feltrinelli Libri e Musica
corso Vittorio Emanuele 230

Sassari

Libreria Koinè
via Roma 137

Torino

Libreria Comunardi
via Conte G. Bogino 2

Librerie Feltrinelli
piazza Castello 19

Trento

Libreria Drake
via Verdi 7A

Venezia

Libreria Toletta
Sacca della Toletta, 1214

Vicenza

Galla Libreria
corso Palladio 11

Teatro Strehler
8 - 10 maggio 2019

piccolo

TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA

Milo Rau

The Repetition

Histoire(s) du théâtre (I)

ideato e diretto da Milo Rau

testo a cura di Milo Rau e della compagnia
drammaturgia e ricerche Eva-Maria Bertschy

scene e costumi Anton Lukas

video Maxime Jennes, Dimitri Petrovic, suono Jens Baudisch, luci Jurgen Kolb

con Sara de Bosschere, Sébastien Foucault, Johan Leysen,

Tom Adjibi, Suzy Cocco, Fabian Leenders

produzione International Institute of Political Murder (IIPM),

Création Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles

con il supporto di Hauptstadtkulturfonds Berlin, Pro Helvetia, Ernst Göhner Stiftung e Kulturförderung Kanton St.Gallen

coproduzione Kunstenfestivaldesarts, NTGent, le Théâtre Vidy-Lausanne, le Théâtre Nanterre-Amandiers,

Tandem Scène Nationale Arras Douai, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, le Théâtre de Liège, Münchner Kammerspiele,

Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt a. M., Theater Chur, Gessnerallee Zürich, Romaeuropa Festival

spettacolo in francese e fiammingo con sovratitoli in italiano

età consigliata: a partire dai 16 anni



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

#piccoloteatro



piccoloteatro.org