

HY



DOSSIER: 1989-2019: OLTRE I MURI?

testo
HOSPES -ĪTIS
di Fabio Pisano

teatromondo
Edimburgo
Vienna
Berlino
Tbilisi
Mosca
Plovdiv
Salisburgo
Almada



danza / lirica / critiche / biblioteca / società teatrale

HY





teatro stabile
di bolzano

PRODUZIONI IN TOUR



EUROPA CABARET

La *Diva Europa* di Michele De Vita Conti
L'Europa su Marte di Roberto Cavosi
regia **Carlos Martin** e **Serena Sinigaglia**
scene **Maria Spazzi**
costumi **Katarina Vukcevic**
colonna sonora **Roberta Faiolo**
con **Fabio Bussotti, Milutin Dapcevic, Rufin Doh, Balbino Lacosta, Maria Pilar Perez Aspa, Marcela Serli, Karin Verdorfer, Sandra Zoccolan**



Tempo di CHET La versione di Chet Baker

testo **Leo Muscato** e **Laura Perini**
musiche originali **Paolo Fresu**
regia **Leo Muscato**
scene **Andrea Belli**
costumi **Silvia Aymonino**
light designer **Alessandro Verazzi**
con **Paolo Fresu, tromba**
Dino Rubino, piano
Marco Bardoscia, contrabbasso
e con **Alessandro Averone, Bruno Di Chiara, Rufin Doh, Debora Mancini, Daniele Marmi, Mauro Parrinello, Graziano Piazza, Laura Pozzone**



LA MERAVIGLIA Voci e storie dalla città sotterranea

scritto, diretto e interpretato da **Andrea Castelli**
consulenza registica **Leo Muscato**
musiche eseguite dal vivo da **Emanuele Dell'Aquila**
con **Andrea Castelli** e **Emanuele Dell'Aquila**



MACBETH

di **William Shakespeare**
traduzione e adattamento **Letizia Russo**
regia **Serena Sinigaglia**
scene **Maria Spazzi**
luci **Gerardo Buzzanca**
colonna sonora **Sandra Zoccolan**
costumi **Katarina Vukcevic**
in collaborazione con **gli allievi del Biennio Specialistico dell'Accademia delle Belle Arti di Brera.**
Coordinamento a cura di **Paola Giorgi**
con **Fausto Russo Alesi, Arianna Scommegna**
e con **Giovanni Battaglia, Stefano Orlandi, Alfonso Genova, Sebastiano Kiniger, Noemi Grasso, Paolo Grossi, Gianluca Bazzoli, Maria Giulia Scarcella, Sara Rosa Losilla, Pierpaolo Preziuso, Federica Quartana, Elvira Scorza**



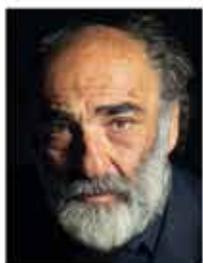
DELLA MADRE

uno spettacolo di **Mario Perrotta**
consulenza alla drammaturgia **Massimo Recalcati**
aiuto regia **Yasmin Karam**
costumi **Sabrina Beretta**
con **Mario Perrotta** e **Paola Roscioli**
In collaborazione con **LA PICCIONAIA CENTRO DI PRODUZIONE TEATRALE**



LA BANCAROTTA

di **Vitaliano Trevisan**
da **La Bancarotta** di **Carlo Goldoni**
regia **Serena Sinigaglia**
scene e costumi **Maria Paola Di Francesco**
luci e suono **Roberta Faiolo**
con **Natalino Balasso**
e con **Fulvio Falzarano, Massimo Verdastro, Marta Dalla Via, Denis Fasolo, Carla Manzon, Celeste Gugliandolo, Raffaele Musella, Giuseppe Aceto**



MORTE DI UN COMMESO VIAGGIATORE

di **Arthur Miller**
traduzione **Masolino D'Amico**
regia **Leo Muscato**
scene **Andrea Belli**
costumi **Silvia Aymonino**
disegno luci **Alessandro Verazzi**
musiche **Daniele D'Angelo**
con **Alessandro Haber, Alvia Reale, Alberto Onofrietti, Josafat Vagni**
con la partecipazione di **Duccio Camerini**
e con **Carlo Ragone, Fabio Mascagni, Beniamino Zannoni, Paolo Gattini, Caterina Paolinelli, Margherita Mannino, Anna Gargano**
In coproduzione con **GOLDENART** e **TEATRO STABILE DEL VENETO**



IN NOME DEL PADRE

uno spettacolo di e con **Mario Perrotta**
consulenza alla drammaturgia **Massimo Recalcati**
collaborazione alla regia **Paola Roscioli**
costumi **Sabrina Beretta**
musiche **Giuseppe Bonomo, Mario Perrotta**

2 vetrina

Musical e teatri d'opera, la lunga strada verso il West End — di Sandro Avanzo
Cultural community under 30: prove tecniche di democrazia — di Lucia Medri
Editoria e teatro, gioie e dolori di un binomio d'amore — di Laura Bevione
Dodici anni di Nerval Teatro, l'arte come medicina sociale — di Diego Vincenti

10 teatromondo

A Edimburgo il teatro ha il respiro della Terra — di Maggie Rose
Vienna, una cavalcata nell'inferno della Prima Guerra Mondiale — di Irina Wolf
Berlino, a Tanz im August la danza è questione di meticcio — di Elena Basteri
Tbilisi, il mondo fantastico di Rezo Gabriadze — di Fausto Malcovati
A Mosca, tutti pazzi per il Fomenko — di Fausto Malcovati
Plovdiv, l'Europa ai confini dell'Europa — di Vittoria Lombardi
Salisburgo, se il presente è fosco le commedie si tingono di nero — di Irina Wolf
Ad Almada, l'aria atlantica rinfresca gli occhi e i polmoni — di Roberto Canziani

22 exit

Addio ad Andrea Camilleri, Valentina Cortese, Raffaele Pisu, Ugo Gregoretti, Luigi Lunari, Ilaria Occhini, Carlo Delle Piane e Mattia Torre
 — di Giuseppe Liotta, Fabrizio Sebastian Caleffi e Arianna Lomolino

26 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

27 dossier

1989-2019: oltre i muri? — a cura di Laura Caretti e Roberto Rizzente, con interventi di Giuseppe Montemagno, Jack Lang, Davide Carnevali, Jens Hillje, Fausto Malcovati, Lev Dodin, Oskaras Koršunovas, Valters Stilis, Nicolai Khalezin, Dariusz Kosiński, Franco Ungaro, Oliver Frlić, Irina Wolf, Gianina Cărbunariu, Alina Nelega, Andrea Tompa, Árpád Schilling, Viliam Klimáček, Gergana Dimitrova, Roberto Canziani, Gherardo Vitali Rosati, Maggie Rose, Laura Bevione e Ira Rubini

60 nati ieri

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

64 critiche

Tutte le recensioni dai festival estivi

92 danza

Da Bolzano a Palermo, corpi in movimento

— di Renata Savo, Roberto Canziani, Carmelo A. Zapparrata e Laura Bevione

95 lirica

Commedia e tragedia convivono sul palco di Martina Franca — di Mario Bianchi

96 testi

Hospes, -itis — di Fabio Pisano, testo vincitore del Premio Hystrio-Scritture di Scena 2019

114 biblioteca

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

118 la società teatrale

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

Musical e teatri d'opera, la lunga strada verso il West End

Una delle grandi novità delle ultime stagioni italiane è l'arrivo dei musical, con un successo tale da risvegliare anche l'interesse degli enti lirici. A Ravenna, Trieste, Torino e Bologna ci raccontano come funziona, tra *hit* internazionali e produzioni autoctone.

di Sandro Avanzo

Violetta Valery ed Eliza Doolittle, Billy Elliot e Radames. Tutti insieme appassionatamente a farsi applaudire sul medesimo palcoscenico. I più blasonati teatri lirici italiani si aprono alle note del musical. Da qualche anno, ed è un vero fenomeno. Esperimento? Nuovo indirizzo? Moda? Scelta commerciale? Cerchiamo di fare il punto della situazione attuale, tra storia e prospettive, anche attraverso le parole degli artefici della nuova innegabile tendenza.

Qualche titolo "spurio" aveva già fatto capolino nei decenni passati nei paludati cartelloni dei grandi teatri classici, come *West Side Story* due volte alla Scala dal 2000, come *Irma la dolce* allo Stabile di Trieste nel 1997, o *Kiss Me Kate* al Regio di Torino nel 2001 (ripreso un paio di anni dopo anche all'Auditorium di Milano), e perfino gli scandalosi nudi di *Hair* avevano già fatto la loro immobile comparsa nella Sala del Bibiena, quando il Comunale di Bologna aveva aperto il proprio sipario di velluto rosso all'epico *tour* europeo 2003-2004 del musical *hippy*. Sem-

pre titoli sporadici, difficilmente ripetuti con una frequenza costante e coerente. Apripista, quasi un caso a parte ma sempre in argomento, universalmente considerato un ibrido tra la lirica e il musical, va considerato *Porgy and Bess* di George Gershwin che, dalla prima scaligera del 1961 in poi, ha visto svariati allestimenti in molti teatri lirici lungo tutta la penisola.

Gershwin e Porter, i più cool

In senso più ampio è interessante notare come per anni agli enti lirici sia stato più facile proporre produzioni di musical acquisite dall'estero. Si contano alcuni lodevoli casi, come il già citato *Kiss Me Kate* di Torino o *Lady in the Dark* di Kurt Weill, coproduzione del 2001 tra il Teatro Massimo di Palermo e il Teatro dell'Opera di Roma (questo teatro ha allestito nel 2007 anche *Marie Galante*, sempre di Weill), ma si trattava quasi di circostanze eccezionali e relative ad autori come Weill, Porter, Bernstein o Gershwin da sempre valutati punti di intersezione tra il sacro della lirica e il profano del teatro leggero.

Oppure si dà il caso del Teatro Carlo Felice di Genova che, quando nella stagione 2018-2019 ha prodotto in proprio *West Side Story* e *An American in Paris*, si è però appoggiato a una struttura privata come la Wec di Milano (il medesimo allestimento è stato inserito anche nel cartellone 2018 del Maggio Fiorentino). Resta il fatto che sui nostri palcoscenici rimangono quasi dei perfetti sconosciuti non solo i massimi musicisti contemporanei del genere, Lin-Manuel Miranda o Lipa o Brown, perfino Schönberg o Lloyd Webber, ma addirittura Stephen Sondheim – regolarmente eseguito dalla New York Philharmonic e dal Royal National Theatre di Londra – è praticamente ignoto in Italia.

Un notevole lavoro di alfabetizzazione al musical "d'autore" va riconosciuto al **Ravenna Festival** che, dal 2005, importa dall'estero lavori di altissima qualità. Il primo fu *One Touch of Venus*, l'ultimo nel 2018 *Kiss Me Kate*, in mezzo anche *Cats*, *Rocky Horror* e *Mamma Mia!*. «Per noi è stato più facile che per un ente lirico – afferma **Franco Masotti**, il direttore artistico ravennate – in quanto un



festival ha meno vincoli anche verso il mercato internazionale. La nostra fortuna è stata aver iniziato una collaborazione con la britannica Opera North di Leeds. Abbiamo portato i nostri musical, sempre in versione originale, a migliaia di spettatori in strutture non teatrali come il Palafiera di Forlì, e abbiamo prodotto spettacoli come *Mimi è una civetta*, un esperimento di rilettura della classica *Bohème* pucciniana secondo le forme di Broadway affidata al regista americano specializzato in musical Greg Ganakas (2016, ndr). Città-faro per il musical in Italia è stata **Trieste**, prima capitale italiana dell'operetta e nel nuovo millennio la piazza in cui è approdato il maggior numero di produzioni straniere, spesso come unica tappa italiana di titoli differenti, dal classico *Oklahoma!* (2010) all'acclamato *Sunset Boulevard* (2018), dal *family Disney's Beauty and the Beast* (2014) al disacrante *Spamalot* (2011). Teatro-casa, è un Teatro Stabile: il Rossetti; artefice primo della programmazione: **Stefano Curti**. È a lui che ci si deve rivolgere per capirne in breve le ragioni e i problemi. «Tutto è cominciato nella seconda metà degli anni Novanta con il Festival dell'Operetta e la compagnia della Rancia. Al Festival debuttavano le versioni italiane di *Sette spose per sette fratelli*, *Grease* o *Hello Dolly*. Negli anni Dieci il festival dell'operetta andava declinando mentre noi portavamo anche tre o quattro titoli stranieri in una sola stagione. Nel 2010 fu annullato il tour de *Les Misérables* e fummo costretti a rivolgerci anche al mercato interno. L'approccio del pubblico era cambiato, con richieste più popolari, come *Chess* o *Spamalot*. Intanto il Rossetti ha ristrutturato gli spazi in funzione del musical, adeguandosi agli standard europei e oggi è uno dei pochi teatri in Italia davvero pronto a ospitare le grandi produzioni». Il futuro? Produrre spettacoli popolari di altissima qualità, abbattere definitivamente le barriere con il mondo della lirica, favorire le coproduzioni da parte delle fondazioni liriche che hanno risorse e una propria orchestra già stipendiata.

Ostacoli e facilities

Molti i problemi del musical in Italia rispetto al West End o alle altre capitali europee. A quelli già indicati, **Sandro Galoppini** sovrintendente uscente del **Teatro Regio di Torino** ne aggiunge altri. «Vogliamo parlare della giungla dei diritti nel mondo del musical, totalmente differenti da quelli della lirica?



Al Teatro alla Scala, due anni fa, furono costretti a proporre *Porgy and Bess* in forma semiscenica perché il coro (quello del teatro milanese) non era composto da coristi di colore come espressamente richiesto. Possiamo citare la difficoltà in Italia di fare dei casting, o di trovare figure tecniche adeguatamente preparate ad affrontare il *sound design*. Lo spettatore del musical può diventare però un nuovo spettatore importante anche per il teatro lirico. Qui a Torino lo si fa da qualche anno, con risultati soddisfacenti, offrendo ospitalità a classici, come *Evita*, *Cats*, *West Side Story* o *My Fair Lady* della prossima stagione, accanto a *Tosca* o *Nabucco*. Di certo il musical può insegnare tanto al pubblico dell'opera, dalla disciplina all'attenzione per il dettaglio. Di certo, però, non ci devono essere differenze nell'impegno produttivo».

Dello stesso parere è anche **Fulvio Macciardi**, sovrintendente e direttore artistico del **Comunale di Bologna** quando ci dice che a livello produttivo non ci sono particolari differenze tra un musical e un'opera lirica. La fortuna sotto le due torri sta nella presenza in città della prestigiosa Bernstein School of Musical Theater con cui il teatro collabora da una decina d'anni. Per l'ente lirico è questione di politica e di economia aziendali. In dieci anni il pubblico, l'interesse, i ricavi sono cresciuti. Forse sarebbe più comodo ospitare prodotti già confezionati, ma qui si preferisce produrli. Certo i problemi non mancano: l'ottenimento dei diritti, la man-

canza di relazione tra l'allievo della scuola e il professionista scritturato, la scelta della partitura (i musical contemporanei prevedono spesso strumenti non presenti nelle nostre orchestre).

Oggi è tramontato anche il sistema delle coproduzioni tra i teatri lirici regionali come fu per *Sweeney Todd* (nel 2009, ndr) quando uno stesso allestimento circuitava nelle varie città che avevano contribuito alla sua realizzazione. Era il 2013 quando veniva emanata la Legge 112/2013 a firma del ministro Bray sul risanamento degli enti lirici, che imponeva di chiudere i bilanci in pareggio premiando la programmazione capace di favorire il turismo culturale, e il 2015 da quando queste nuove disposizioni hanno avuto una pratica effettiva, incidendo nel punteggio da cui dipende la ripartizione del Fus. Che sia questa la ragione della nuova tendenza dei Teatri Lirici? Resta da vedere con che punteggio nella prossima stagione verrà premiata dal Ministero la presenza sulle scene del Teatro Carlo Felice di Genova del rodato *Aggiungi un posto a tavola* di Armando Trovajoli (alla sua terza stagione e in totale concorrenza con gli altri teatri commerciali cittadini dove è già stato) o di *Lady Be Good!* di Gershwin al San Carlo di Napoli. ★

In apertura, *Aggiungi un posto a tavola* (foto: M. Fusco/Boomerang); in questa pagina, *Spamalot* (foto: Luca Vantusso).

La nuova *cultural community* under 30: prove tecniche di democrazia

Non solamente una categoria, quella degli under 30 rappresenta un'intera comunità chiamata a confrontarsi, responsabilmente, con le nuove pratiche dell'arte partecipativa, organizzando festival, sostenendo giovani compagnie emergenti e lavorando sul territorio.

di Lucia Medri



I ragazzi di Dominio Pubblico
(foto: Giulia Castellano)

Da quella un po' paternalistica *cultural democratisation*, che contraddistingueva l'orizzonte dell'arte partecipativa circa trent'anni fa, si sta passando gradualmente a una *cultural democracy* – così come prova a definirla il ricercatore François Matarasso nel suo ultimo libro *A restless art-How participation won, and why it matters* (2019) – che implica il coinvolgimento di comunità di partecipanti attivi e non solo riceventi, capaci di prendere parte in prima persona al fenomeno artistico, interrogandosi rispetto a esso, confrontandosi e anche rifiutandolo. Sul piano normativo delle direttive europee, questo processo si traduce in una maggiore

attenzione alle politiche di *community engagement* proiettate verso una *listen attitude* che soddisfi gli obiettivi di sostenibilità, protezione e innovazione puntando ad aumentare il numero degli spettatori e la loro eterogeneità, senza perdere di vista però la cura della relazione.

La geografia teatrale italiana risponde a questa fase di passaggio attraverso l'affermarsi di direzioni partecipate e capillarmente disseminate sul territorio, alcune delle quali coinvolgono spettatori under 30. Affidare alle nuove generazioni la ridefinizione del pensare e del fare teatro in tutti i suoi aspetti implica lo scontrarsi con visioni a volte distanti e non condivisibili ma che aprono a dialetti-

che di confronto e stimolano il rinnovamento delle pratiche. È una responsabilità di tipo politico e ogni realtà protagonista di questo "movimento" vi prende parte con la propria specifica identità.

Dialettica e attivismo culturale

Lo scorso 15 giugno si è tenuto a Roma, al Teatro India, il meeting *Risolvianze! Network per la diffusione e la tutela del teatro under 30* per riuscire a individuare le direttrici di un futuro spazio di azioni condivise, per la crescita collettiva di ciascuno dei soggetti aderenti. I promotori di questa iniziativa sono Dominio Pubblico-La città agli under 25, Direction Under 30 e Festival 20 30.

Dominio Pubblico è il festival multidisciplinare romano nato dal progetto di Tiziano Panici, Fabio Morgan e Luca Ricci costituito ora come nuova associazione e interamente organizzato da giovani al di sotto dei venticinque anni di età che, dal mese di dicembre a maggio, lavorano in vista dell'evento previsto nella seconda e terza settimana di giugno al Teatro India. «Anno dopo anno cresce il discorso di prossimità portato avanti col Teatro di Roma, il quale ha la responsabilità istituzionale di un progetto che, seppur innovativo e formativo, si espone al rischio nella misura in cui è organizzato in piena autonomia da un gruppo di ragazzi», sottolinea Panici, ribadendo la natura di una proposta da un lato indubbiamente fragile, ma dall'altro forte nel farsi largo con intraprendenza nella fluidità contemporanea.

Direction Under 30 del Teatro Sociale di Gualtieri si autodefinisce un progetto di «mutuo soccorso teatrale» strutturato come concorso per la messa in scena e la premiazione di spettacoli di compagnie under 30 attraverso un processo di selezione e critica interamente condotto da giurie under 30. «Aggregazione e territorio sono cardini di una proposta partita dal basso», sostiene il direttore organizzativo Andrea Acerbi, che passa anche attraverso la programmazione di eventi e feste intesi come momenti di condivisione atti a inframmezzare gli spettacoli che sono in scena per tre giorni e per tutto il pubblico, in cui giuria popolare e critica vedono, dibattono insieme e nominano gli spettacoli vincitori dei premi.

«Di certo non vogliamo cambiare il mondo né tantomeno dialogare solo con i giovani, piuttosto vogliamo attuare una dialettica propositiva e di mediazione che converga su più fronti». Così Enrico Baraldi spiega la direzione del **Festival 20 30**, un progetto di Kepler-452 e Avanguardie 20 30 e sostenuto dalla Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna in collaborazione con Ert-Emilia Romagna Teatro Fondazione. Il nucleo artistico direttivo del progetto si è sviluppato a partire da cinque serate in cui si ospitavano compagnie teatrali a tenere dei laboratori gratu-

iti aventi lo scopo di richiamare partecipanti per creare una comunità, la quale oggi è costituita da spettatori che vanno a teatro più volte a settimana, che visionano schede progettuali e video e che si muovono di città in città. Secondo Nicola Borghesi, regista della compagnia Kepler-452 e tra i soci fondatori del progetto, «il nostro è attivismo culturale, è un'azione politica ma non sappiamo ancora dove ci porterà e quale ne sarà l'esito».

Cantieri sempre aperti

Nel mese di novembre il Festival 20 30 ospiterà il prossimo appuntamento di *RisoManze!* in cui sarà presentato un documento che cercherà di mettere in relazione questa compagine nazionale e di rendere la rete operativa dal 2020. Al primo *meeting* romano sono intervenute inoltre circa 20 realtà e i tavoli sono stati composti da operatori e moderati da critici, i quali, nei panni di osservatori partecipanti dei tanti processi presentati, si sono trovati a essere testimoni consapevoli della difficoltà di affermare una teoria che possa relegare a categorie di giudizio un cambiamento politico e artistico in atto, in cui le modalità di fruizione si adattano a sempre nuove forme di arte partecipativa improntate all'estetica relazionale (Nicolas Bourriaud, 1998).

Non è semplice, poi, trovare un equilibrio tra la leggerezza con la quale nascono questi progetti e la strutturazione imposta dai criteri di accesso ai bandi, i quali molto spesso riducono le potenzialità creative. Ruolo determinante nel disbrigo di simili questioni potrebbe essere ricoperto da una maggiore sinergia con C.Re.S.Co, Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea: interfaccia di sistema funzionale soprattutto a un aggiornamento sul tema della distribuzione e dell'*empowerment*, come emerso dal secondo incontro del *meeting RisoManze!* svoltosi ad agosto durante il Festival CastellinAria, fondato anch'esso da giovani under 35: Livia Antonelli, Chiara Aquaro e Niccolò Matcovich della compagnia Habitas.

Alla giornata di confronto hanno partecipato anche **Strabismi Festival** e **PollineFest**, i quali, oltre alla rassegna, svolgono tutto l'an-

no un'azione continuativa nei luoghi d'appartenenza attraverso laboratori di teatro. Il primo è nato dall'Associazione Strabismi formata dalla Compagnia Smg e dalla Compagnia Il giardino delle Utopie ed è costituito da un collettivo giovane diretto da Alessandro Sesti; il festival, oltre alla programmazione, si occupa del sostegno e della promozione di compagnie emergenti in sinergia con alcuni teatri del territorio compreso tra Foligno e Assisi. PollineFest è un festival under 35 che unisce il teatro alla musica e al cinema pensato dalla compagnia **Matutateatro** e attivo sul territorio di Sezze e Latina. Altro progetto nato in seno a un festival è la **Konsulta**, gruppo di venticinque giovani spettatori tra i 16 e i 25 anni che a Modena collabora con la direzione di **Trasparenze Festival** nella scelta degli spettacoli. Secondo Stefano Tè, alla guida della rassegna dal 2012, «la Konsulta ha acquisito sempre più una propria autonomia, testimoniata anche dalla gestione del progetto *Cantieri* (spazio di residenza dedicato ai processi creativi, ndr): i ragazzi sanno aiutarmi nel dubbio ponendomi le domande efficaci, sono consapevoli del proprio ruolo senza trasformare questa loro pratica in un lavoro, restando spettatori senza diventare operatori».

Nuova realtà che ha inaugurato la scorsa primavera la sua prima edizione è **Arezzo Crowd Festival**, festival partecipato del teatro giovane organizzato dalle **Officine Montecristo** e che coinvolge i ragazzi tra i 18 e i 30 anni in tutte le fasi organizzative e creative della rassegna. Come raccontatoci da Alessandra Bracciali, «il festival è nato da un blog aperto come spazio di incontro e di racconto rivolto ai cittadini e finalizzato a porre le basi per percorsi partecipati aperti alla multidisciplinarietà».

Un processo lento e in divenire, rispetto al quale le comunità citate tracciano distinte azioni al fine di costituirsi autonome e differenziate. Non esiste, dunque, "un modello under 30": la sfida risiede proprio nel rendere trasmissibile e aperto alla contaminazione questo portato eterogeneo di pratiche ibride e trasversali. ★



Editoria e teatro, gioie e dolori di un binomio d'amore

In un Paese, l'Italia, in cui si legge poco, l'editoria teatrale occupa una nicchia, a metà tra iniziativa culturale e attività economica. Una panoramica fra i protagonisti del settore, i loro progetti diversi e coraggiosi e lo scarso appoggio delle istituzioni.

di Laura Bevione

Un tempo c'era **Ubulibri**, la casa editrice fondata nel 1977 da Franco Quadri che ben presto conquistò un'incontestata autorità nell'ambito del teatro contemporaneo. Il catalogo approntato dal critico milanese annoverava classici riconosciuti, quale Thomas Bernhard, ma pure autori emergenti in seguito divenuti protagonisti della scena, come Fausto Paravidino. Un patrimonio consistente che, dopo la morte di Quadri nel 2011, fu in parte acquisito da Einaudi che, nel 2015, creò una nuova collana Ubulibri-Einaudi affiancandogli la storica **Collezione di Teatro** fondata e diretta a partire dal 1962 da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri e, successivamente, curata da Guido Davico Bonino. Una collana che annoverava classici e contemporanei, italiani e stranieri, e che così veniva descritta dallo stesso Giulio Einaudi: «Dà piacere andare a teatro con in tasca quel libretto piccolo e ben stampato. Non ci fai caso e lo comperi senza problemi, ti accompagna anche».

Un auspicio, quello dell'editore torinese, ben lungi dall'essersi tramutato in realtà a testimoniare una delle criticità dell'editoria teatrale che, tutt'oggi, mostra un'identità piuttosto composita. Le grandi case editrici, co-

me **Einaudi**, conservano all'interno del proprio catalogo collane dedicate – come appunto la Collezione di Teatro – oppure sezioni specifiche – nella **Collana Biblioteca Universale Laterza** sono dedicate allo spettacolo ben quattro serie. O, ancora, come **Feltrinelli** oppure **Adelphi**, si riservano la pubblicazione di singole opere significative: esempi sono, per la prima, le *Prove di autobiografia* di Luca Ronconi e, per la seconda, la riedizione del fondamentale *Il teatro all'antica italiana* di Sergio Tofano.

Vi sono, poi, editori di medio-piccole dimensioni che riservano allo spettacolo significativa attenzione, primo fra tutti **Franco Angeli**, con due collane di rilievo: Lo spettacolo dal vivo. Per una cultura dell'innovazione, diretta da Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino e mirata all'individuazione e all'analisi delle «tendenze innovative del mondo dello spettacolo»; e la neonata Drama, di cui è direttore Fabrizio Gifuni, finalizzata a «tradurre e portare anche in Italia alcuni testi fondamentali per la formazione dei professionisti di arti drammatiche». Altre case editrici, come la fiorentina **Le Lettere** e la romana **Bulzoni**, propongono specifiche collane riservate allo spettacolo del vivo con un'impostazione, però,

prevalentemente universitaria, in particolare la seconda, che pubblica, fra l'altro, due importanti riviste accademiche quali *Biblioteca Teatrale* e *Culture teatrali*. E le collane editte dagli atenei italiani comprendono certo studi nell'ambito delle *performing arts*, benché fatalmente destinati a un pubblico di esperti. Ci sono, poi, case editrici giovani e ardimentose che, come **Funambolo** di Rieti, investono sul circo e sul teatro di strada ideando una collana specifica denominata *Sircus* e diretta da Paolo Stratta.

Editori specialisti

Sulle arti performative continuano a scommettere anche case editrici che del teatro e della danza hanno fatto il proprio *focus* privilegiato. *Leader* nel campo della formazione per lo spettacolo e della scrittura creativa è **Dino Audino**, con sede a Roma: un editore cui è ascrivibile il merito di avere pubblicato opere fondamentali per la formazione di coloro che scelgono le attività creative dello spettacolo quale proprio mestiere. Nella capitale, nel 2001, Maximilian La Monica fondò un'altra importante casa editrice specializzata, **Editoria & Spettacolo**, ora con sede a Spoleto. In Toscana, invece, è attiva dal 1994, a San Miniato, **Titivillus**, editrice che può vantare un catalogo di oltre quattrocento titoli incentrati sulle molteplici espressioni della scena contemporanea. Direttore editoriale è Enrico Falaschi, che così descrive il proprio lavoro: «Al di là della diffusione immediata che il libro può avere, credo che il merito principale di occuparsi di editoria teatrale sia consegnare ai posteri dei documenti, delle testimonianze, delle impressioni su ciò che è il teatro di oggi, a cavallo tra la fine del Novecento e gli inizi di questo nuovo millennio». Visione certo condivisa da Mattia Visani, direttore di **Cue Press**, nata a Imola nel 2012 e giustamente autodefinitasi la «prima casa editrice digitale italiana dedicata alle arti dello spettacolo», in quanto impegnata a sfruttare i vantaggi offerti dal digitale che, fra l'altro, le hanno permesso di riproporre testi fondamentali non più reperibili – un esempio è *Il teatro e la città* di Ludovico Zorzi – accanto a numerose novità.

In Emilia Romagna si registrano anche altre significative realtà editoriali, legate però a enti, ovvero compagnie teatrali. Dal 2001 al 2006 sono stati sei i volumi pubblicati da **Ariette Libri**, la casa editrice a gestione felicemente familiare del Teatro delle Ariette; mentre nel 2005 ha visto la luce **L'arboreto edizioni**, allo scopo di documentare i progetti sviluppati presso il Teatro Dimora di Mondaino (Rm). Da gennaio 2018, poi, **Emilia Romagna Teatro** pubblica con un editore raffinato quale **Luca Sossella** la collana *Linea*, con testi legati alle sue produzioni e, dal 2019, *Linea Extra*, una serie parallela ispirata a ospitalità, coproduzioni e *Vie Festival*, e dedicata alle drammaturgie provenienti da "geografie diverse".

A volte, poi, capita che un progetto editoriale accompagni la genesi di una compagnia: è il caso di **AkropolisLibri**, germinato a Genova nel 2010 sotto la direzione

di Clemente Tafuri e David Beronio, contestualmente alla nascita di Teatro Akropolis. Altre volte, invece, la necessità di creare un progetto editoriale si sviluppa con la consapevolezza del valore innovativo del lavoro svolto lungo un ventennio: è il caso di **Loc. Fies 1 N 45°59' 11.216 - E 10°55' 36.775**, la collana edita da Bruno, studio grafico e casa editrice con sede a Venezia, e curata da Virginia Sommadossi e Filippo Andreatta. Il titolo corrisponde alle coordinate geografiche di Centrale Fies, mirabile centro di residenza e produzione vocato alle arti performative che è stato luogo di origine di progetti artistici eclettici: da qui la necessità di documentare «pezzi reali di ricerca nati a Fies che incrociano – o hanno incrociato – le pratiche performative *live*, ma che in realtà nascono da intrecci fortissimi con discipline altre come l'architettura, il design, la filosofia politica, l'arte contemporanea».

Imprenditori e operatori culturali

«Occuparsi di editoria teatrale comporta delle difficoltà oggettive perché i libri si rivolgono a una platea specializzata, molto ristretta, una nicchia – dice Enrico Falaschi –, ma è un modo di fare cultura, documentazione, e sarebbe bello che fosse sostenuto dalle istituzioni pubbliche». Sostegno pubblico all'editoria, dunque, ma anche spazi-libreria nei teatri – oggi rarissimi – così che davvero gli spettatori siano invogliati a mettersi in tasca o in borsetta un volume che, gustosa *madelaine*, ricordi loro lo spettacolo cui hanno assistito. Un libro ma anche una rivista specializzata, come *Hystrio* e un tempo *Sipario* o *Il dramma*. Più versatili, capaci attraverso la periodicità di affrontare una molteplicità di temi, dalla cronaca teatrale, alla critica, agli approfondimenti storico-teorici, le riviste svolgono un ruolo cardine nella formazione del pubblico e nella diffusione della drammaturgia. Nei suoi trent'anni di vita **Hystrio** ha pubblicato i testi di oltre 180 autori, fra i quali Vittorio Franceschi, Edoardo Erba, Furio Bordon, Fausto Paravidino, Emma Dante, Tino Caspanello, ricci/forte, ma anche Sergi Belbel e Rafael Spregelburd. Un vero e proprio repertorio della drammaturgia contemporanea italiana (e non solo), uno strumento prezioso anche per i molti teatranti in cerca di copioni inediti: un'esigenza fortemente emersa nel corso del simposio *Pubblicare teatro*, tenutosi durante l'ultima edizione della Biennale Teatro di Venezia. Certo esistono archivi online di testi, ma si tratta di progetti creati in altri Paesi – in Francia e negli Usa per esempio – o, come nel caso di **dramma.it**, relativamente "giovani". Le riviste cartacee dunque – e in primo luogo la nostra – hanno svolto e svolgono un ruolo fondamentale nel veicolare, con tempestività e attenzione raddoppiata al tempo presente, quel che si muove nell'ambito della drammaturgia contemporanea.★

Modellino di teatro di Stanislas Idzikowski, dalla Collezione Speciale della Royal Academy of Dance (Londra).

Dodici anni di Nerval Teatro, l'arte come medicina sociale

Continuità e ricerca artistica: questo lo spirito del Laboratorio Permanente di Nerval Teatro, dove l'arte è in grado di farsi azione politica di inclusione. Un libro di Gerardo Guccini e Marco Menini ne ripercorre ora l'esperienza, restituendone lo spessore umano e teorico.

di Diego Vincenti



Una storia da raccontare. Anche perché gli ingredienti ci sono tutti: qualità, parabole esistenziali, volontà politica. Una storia lunga dodici anni. Che inizia un giorno qualsiasi del 2006, quando Maurizio Lupinelli viene chiamato a rapporto da Massimo Paganelli, allora direttore artistico di Armunia. Da qualche stagione gli frulla in testa un'idea e pensa che il regista ravennate sia la persona giusta per concretizzarla: un progetto continuativo con i ragazzi disabili adulti della Terapia Occupazionale della Cooperativa Sociale Nuovo Futuro di Rosignano Marittimo. Un progetto sul territorio. A ramificare il senso e le iniziative culturali del polo teatrale. È il primo passo del **Laboratorio Permanente di Nerval Teatro**, data di nascita ufficiale 2007, dopo un anno complesso in cui Lupinelli conclude la lunga esperienza con le Albe e fonda la nuova compagnia insieme a Elisa Pol. Eppure, nonostante il trambusto, non ci potrebbe essere inizio migliore. E al termine delle attività arriva il debutto del *Marat*, riscrittura da Peter Weiss che vede in scena oltre quaranta ragazzi diversamente abili, in parte provenienti anche dal territorio spezzino grazie

all'Associazione Culturale Le Pleiadi di Lerici. Con loro studenti delle superiori e allievi della Non-Scuola di Ravenna. L'anno successivo lo spettacolo inaugura il Teatro La Cucina di Olinda, nell'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini a Milano. Ed è un trionfo.

Da allora il Laboratorio Permanente ha cambiato tutto senza cambiare niente. Modificando (nel profondo) le proprie dinamiche interne. Scoprendo la biunivocità esistenziale del progetto. Ma mantenendo inalterato il proprio impegno a un'inclusione sociale che non tralasci la qualità artistica. Come ancora una volta si è potuto vedere nel recente e beckettiano *Attraversamenti*.

Una storia da raccontare, si diceva. Come hanno fatto **Gerardo Guccini e Marco Menini** in *Curare il teatro. Il laboratorio permanente di Nerval Teatro ad Armunia* (ed. Ets, collana Quaderni di Armunia, 2019, pp. 114, 12 euro). Un libro che riesce a restituire lo spessore umano e teorico dell'esperienza. Facendone emergere le peculiarità. «Ci sono due aspetti che rendono particolare e visibile il progetto fra le altre realtà in contesti simili – spiega Guccini –: prima di tutto è un vero e proprio laboratorio, l'espressione non è casuale e ha precise conseguenze nelle attività.

C'è dunque un lavoro comune che si unisce allo spirito di ricerca, in cui non ci si accontenta genericamente di produrre, ma si mira a generare esperienza e a lavorare su quell'esperienza. Compito questo molto importante per un teatro che trova forza propulsiva in attori dalle diverse abilità e nel lavoro sulle possibilità della memoria, sulla percezione dell'altro e di se stessi. L'altro aspetto è il fatto che sia permanente, non si risolve in un progetto o in uno spettacolo. Ma è un'attività continuata di stimolo per il mutamento, in un territorio concreto».

Ricerca. Continuità. Finalità artistiche. Mutamento. Anche per Lupinelli. Che nel tempo scopre come il ruolo di guida possa trasformarsi in un dialogo. Rimodulando così il confronto con i ragazzi. «Il Laboratorio Permanente è un *unicum* in Italia – sottolinea Marco Menini, già autore de *La ferita. Dentro il teatro di Maurizio Lupinelli* (Angelo Longo Editore) –, non ci sono esperienze simili. Ma ha avuto un passaggio decisivo dopo il primo biennio, quando sopraggiunse una specie di stasi, il timore di ritrovarsi in alcuni schemi classici delle attività coi ragazzi disabili. È in quel momento che Lupinelli ha iniziato a mutare il proprio sguardo, scoprendo di poter essere colui che riceve, che prende le proposte e cerca di tenerle all'interno di un perimetro. Piano piano è così uscito dalla scena insieme agli educatori e ora si tratta di attori veri e propri, anche se nessuno di loro, eccetto una ragazza, può imparare le parti a memoria. Ogni volta fanno una cosa diversa eppure in qualche modo è la stessa. Non viene infatti mai a mancare l'esito artistico. E tanto più l'esito è notevole, più è importante l'impatto salutare. Senza contare la natura politica dell'atto». Una comunità. Di artisti. Chi dona, dunque, e chi riceve? Domanda inevitabilmente retorica. Meglio proseguire. D'altronde Godot ha scritto «Torno subito», in qualche angolo del laboratorio (vita vissuta). Nell'attesa delle risposte, val dunque la pena continuare a darsi da fare. Come al solito. ★

In apertura, *Attraversamenti* (foto: Daniele Laurenza).

TEATRO FONTANA



STAGIONE

19
/ 20

#FORZANATURALE

+39 02 69 01 57 33 · biglietti@teatrofontana.it · teatrofontana.it · elsinor.net

TEATRO FONTANA



Teatro  **Franco Parenti**
Diretto da Andrée Ruth Shammah

In coproduzione con  in collaborazione con 

Coltelli nelle galline

di David Harrower

uno spettacolo di
Andrée Ruth Shammah



con **Eva Riccobono**
Maurizio Donadoni
Pietro Micci

scene **Margherita Palli**
con la collaborazione di **Marco Cristini**
luci **Camilla Piccioni**
costumi **Sasha Nikolaeva**
musiche **Michele Tadini**
video **Luca Scarzella**

fino al 20 ottobre 2019

Teatro Franco Parenti - Teatro di Rilevante Interesse Culturale fondato nel 1972
Milano - www.teatrofrancoparenti.it

stagione 2019-2020 TeatroVerdi

via Pastrengo 16 Milano - Isola
a cura del Teatro del Buratto

Tu in platea... e sulla scena:

- i Finalisti di Premio Scenari 2019
- Sergio Sgrilli e Antonio Cornacchione
- Confraternita del Chianti e il progetto Europa for Dummies
- il Teatro del Buratto con Roberto Mercadini e Giangiulberto Monti

- Verdi suite
- Festival della Montagna
- Festival dell'Ambiente

- IF Festival Internazionale Teatro di Immagine e Figura XIII edizione con:
Duda Paiva, Sofie Krog, Riserva Canini, Animateria,
La Pendue, Natacha Belova e Tchaïka

INFO Teatro del Buratto:
www.teatrodelburatto.it - 0227002476
info@teatrodelburatto.it

WONDERLAND FESTIVAL 2019

BRESCIA 21/11 - 01/12

Chi è di scena?



Immagine: Dorothy Brawl

Festival di teatro

MO.CA - Centro per le
Nuove Culture



Residenza IDRA
Via Moretto, 78 - Brescia

030 291 592
339 296 8449

Davide Carnevali/Francesco Niccolini/Michele Santeramo/
Renato Gabrielli/Rita Pelusio e Domenico Ferrari,
Babilonia Teatri, C&C Company, Compagnia Enzo Cosimi,
Cuocolo/Bosetti, Eléctrico 28 (A), equilibri avanzati,
Fabiana Iacozzilli/CrAnPi, Fartagnan Teatro, Il Mulino di
Amleto, Jessica Leonello, Piccola Compagnia della
Magnolia, Triage Live Art Collective (AU)

info@wonderlandfestival.it
www.wonderlandfestival.it



WonderlandFestival



A Edimburgo il teatro ha il respiro della Terra

Il grido d'aiuto del pianeta arriva anche sulle scene della capitale scozzese e dei suoi festival, da sempre lesti a cogliere le istanze di rinnovamento non solo nei linguaggi teatrali ma anche dei temi: emergenza climatica e rivolgimenti sociali *in primis*.

di Maggie Rose

Quest'anno, dalla ricchissima programmazione del Fringe e del Festival Internazionale di Edimburgo, sono emerse due linee tematiche essenziali: l'attenzione ai cambiamenti climatici e la necessità di un pubblico attivo, coinvolto nell'ideazione stessa degli spettacoli.

Eif, un festival a più dimensioni

L'Edinburgh International Festival propone quest'anno un (atteso) rinnovamento nel formato: accanto alle grandi produzioni – tra cui *Peter Gynt*, di David Hare, *La Reprise. Histoire(s) du théâtre* di Milo Rau, *Mythos. A*

Trilogy: Gods, Heroes, Men di Stephen Fry, *The Secret River* della Sidney Theatre Company –, numerose le piccole produzioni proposte tendenti in vari modi a coinvolgere il pubblico. È l'espressione di una visione più inclusiva e avvolgente del teatro propria del direttore Fergus Lineham, ma anche il tentativo di instaurare un dialogo tra Eif, spesso etichettato come elitario, e strati sociali più allargati. Così, nello spazio "intimo", destinato alle prove, del Lyceum, vanno in scena **Call and Response** (*Chiamata e risposta*), cinque pezzi brevi di vari autori, con temi che vanno dall'emergenza climatica alla guerra in Medio Oriente, e **Morning Manifesto** (*Proclama-*

del mattino), a cura del direttore artistico e drammaturgo David Greig e di Sara Saarawi: un *work-in-progress* ispirato dalla Dichiarazione Universale dei Diritti Umani, che coinvolge direttamente il pubblico, chiamato, ogni mattina, a esprimere un proprio contributo sul tema. La compagnia del Royal Court di Londra ha offerto, invece, il proprio contributo al tema dell'emergenza climatica, con diversi pezzi brevi tratti da opere di vari scrittori stranieri (provenienti da Brasile, Siria, Cina, India, Sudafrica), elaborate nei workshop. In **Breaking Bread** (*Spezzando il pane*), una selezione di spettatori erano invitati da diversi artisti a conversare sulle loro opere.

Tra le grandi produzioni ospitate all'Eif, *Peer Gynt*, il dramma poetico scritto da Ibsen nel 1869, è trasformato da David Hare in **Peer Gynt**. Protagonista un anticonformista, gran contastorie («Le persone non vivono una propria vita, al massimo inventano storie di sé») che sprizza energia, astuzia e raggiri da ogni poro. David Hare vi infonde la propria visione della nostra contemporaneità dominata dai *social media*, che ci porta a inventarci e a reinventarci senza sosta – talvolta in modo sconsiderato. E questo Peer/Peter, partendo da un paesino scozzese, viaggia attraverso l'Egitto, la Florida, raggiunge la Montagna dei Troll, nel percorso inventa una serie di personaggi (l'Affabulatore, lo Strappacuori, l'Atleta), finché, divenuto vecchio e ricco, prende tragicamente coscienza della propria vita vacua e mediocre. Jonathan Kent dirige un ottimo cast, tra cui spicca la stella ascendente di James McArdel cui dobbiamo un'eccellente resa del poliedrico Peter. Le monumentali scenografie di Richard Hudson – l'opera ha debuttato nella sala Olivier (1.200 posti) del National Theatre di Londra – esaltano la parabola epica di questo "uomo qualunque" del XXI secolo.

Fringe, coscienza ambientalista

Il tema del cambiamento climatico e dei pericoli cui va incontro il nostro pianeta è stato affrontato al **Fringe** nei più variegati stili teatrali, in una trentina di opere, spesso di compagnie emergenti. Tra tutte, la più innovativa è stata certo **BoxedIn**, che ha realizzato il primo edificio teatrale al mondo a zero emissioni, il Greenhouse (la serra), utilizzando anche costumi, scenografie, oggetti di scena riciclati e abolendo la carta dai materiali di promozione. Un impegno radicale, insomma, sostenuto da un approccio olistico.

Lo spazio teatrale è una costruzione di legno, collocata su un campo erboso a pochi passi dal Parlamento scozzese, realizzata con materiali riciclati e *upcycled* (ossia riutilizzati con criteri che consentono di ottenere un prodotto di qualità o valore maggiori rispetto all'originale). Insieme a una trentina di altri spettatori seduti in circolo intorno alla scena, ho assistito a due spettacoli, **Daphne or Hellfire** (*Daphne o le fiamme dell'inferno*) e **Shellshock!** (la parola indica il trauma psichico dovuto allo scoppio di una bomba), dai quali traspare la visione ecologica ed etica del gruppo. Il primo, presentato come

"pièce eco-femminista", è una rielaborazione per mano della scozzese Isla Cowan del mito di Dafne e Apollo raccontato da Ovidio, in cui Dafne è una moderna attivista ambientalista che protesta contro gli abusi edilizi, e Apollo, suo marito, un uomo che aspira alla normalità. Dafne finirà immobilizzata da una crisi nervosa dopo un conflitto con la polizia e cadrà a terra come un tronco d'albero. Un dramma tradizionale che richiama Shaw o Ibsen, dove si scontrano due posizioni ideologiche e dove c'è una forte figura femminile: la vulnerabilità di Daphne, combinata alla sua forte determinazione, non può che suscitare la nostra simpatia.

Shellshock! è invece una commedia satirica musicale molto godibile, che ha per protagonista un'altra donna idealista, Shelley, fermamente intenzionata a salvare il pianeta. Impiegata nella più grande compagnia petrolifera del mondo, col compito di migliorare l'immagine aziendale, si troverà a combattere con l'ipocrisia e il doppiopesismo dei propri dirigenti. Una satira intensa, con canzoni e cori in stile brechtiano, in cui i testi piacevoli e arguti di Joey Baker compensano qualche pecca nella struttura generale di Louis Caitliff, che non riesce a far interagire perfettamente piano reale e piano surreale.

All'Assembly, il **Brusnikin Studio** di Mosca presenta **Forest**, una produzione stilizzata, ideata e diretta da Dmitry Melkin, con quattordici studenti russi provenienti dalla Moscow Art Theatre School. Un'accurata opera di teatro totale, frutto di un lavoro collettivo dei performer, attraverso una residenza creativa (quasi un "ritiro") in mezzo a una foresta: movimenti coreografati, canzoni, e un parlato ridotto allo stretto necessario ne compongono la parti-

tura. Un filmato con immagini degli incessanti mutamenti che avvengono in natura è proiettato su uno schermo. L'interazione tra gli attori comunica in modo eloquente le emozioni e i conflitti suscitati in loro dal prolungato contatto con la natura, mentre nel film assistiamo alla distruzione dell'ambiente naturale.

Il collettivo teatrale **Mechanimal** ha invece portato in scena **Vigil**, sul tema dell'allarmante estinzione di molte specie animali, a conferma di un interesse radicato della compagnia per le tematiche ambientali (nel 2018 ha vinto il prestigioso Premio Herald Angel con l'opera *Zugunruhe*, dedicata alla migrazione degli uccelli). **Vigil** si apre con l'attore Tom Bailey che, dando le spalle al pubblico, osserva scorrere sullo schermo una lista di animali iscritti nell'elenco ufficiale delle specie minacciate di estinzione. Dopo questo inizio piuttosto didascalico, l'azione teatrale assume un'andatura più dinamica con Bailey che imita questi animali esibendo notevoli capacità da acrobata e mimo mentre, con sobrio accompagnamento sonoro, dissemina ossa sul palcoscenico – arcigno memento della distruzione quotidiana delle specie naturali.

Con il sostegno del governo canadese, lo spazio del King's Hall è diventato Canadahub, ospitando numerosi spettacoli, tra cui il *one-woman-show* **Sea Sick** (*Mal di mare*) ideato e presentato dalla giornalista Alanna Mitchell – che ha dedicato l'ultimo decennio alla ricerca sugli oceani e alle interviste con grandi scienziati. Da sola in scena, la Mitchell racconta con semplicità i fatti, con l'ausilio dei gessetti e di una vecchia lavagna scolastica, mescolando aneddoti e informazione scientifica, elencando i sintomi del degrado degli oceani effetto dell'inquinamento



e del riscaldamento globale, incitando tutti a sentirsi meno colpevoli, ma soprattutto a darsi da fare.

Lo spettacolo *Islander (Isolani)*, in scena al Summer Hall, viene presentato come un musical alternativo: due giovani attrici-cantanti recitano in svariati ruoli, mentre manovrano magistralmente luci e colonna sonora.

Trasferitosi per qualche settimana sull'isola di Mull, nelle Ebridi, l'intero gruppo creativo guidato dal compositore Finn Anderson trasfonde nell'opera il senso di questa esperienza immersiva. La storia è incentrata sulla vita quotidiana degli abitanti della remota isola, sulla bellezza del suo ambiente naturale e del suo floklore, ma altresì sui problemi

che complicano l'esistenza dei suoi abitanti: carenza di servizi (scuole, ospedale), isolamento. *Islander* suona quindi come un grido d'allarme per i pericoli che incombono sulla vita di queste piccole comunità. Lo spettacolo ha fatto il tutto esaurito.

Identità britannica, identità scozzese

Nella cornice del meraviglioso giardino botanico edimburghese, la compagnia **Theatre Cryptic** – celebre per le sperimentazioni che allargano il confini dell'esperienza teatrale alle arti visive, plastiche e musicali – ha proposto all'ammirazione la bellezza dello Scotland's Flow Country, riserva naturale del nord della Scozia, dove la grande ricchezza di torba consente di catturare le emissioni di carbonio e di rallentare la corsa dei cambiamenti climatici.

The Scottish Storytelling Centre, aperto tutto l'anno, durante il mese di agosto offre un programma di teatro, poesia e musica, focalizzato sulle lingue e le culture della Scozia e sulle interconnessioni culturali fra la Scozia e il mondo. Quest'anno, per il centenario della nascita di Hamish Henderson (1919-2002), poeta, traduttore e compositore socialista ed europeista – uno dei padri fondatori del Fringe – la compagnia teatrale Theatre Objectiv ha presentato **On the Radical Road (Sulla via radicale)**, pièce musicale di Robert Ross. L'opera drammatizza in modo magistrale l'esperienza di Henderson in Italia durante la Seconda Guerra Mondiale, ricordando momenti cruciali del conflitto, come l'aspra battaglia di Montecassino, restituendo, in un mix di racconto e canzoni, il commovente ricordo di un giovane pacifista.

Al Traverse ho invece visto **Mouthpiece (La portavoce)** di Kieran Hurley, una potente metafora del modo in cui la società britannica si è frantumata dopo il referendum sulla Brexit. Assistiamo a un incontro-scontro tra Libby, drammaturga scozzese cinquantenne di estrazione borghese, e il ventenne Declan, un senzatetto frustrato dalla sua emarginazione. I due parlano lingue diverse (lei l'inglese standard, lui lo scozzese), vedono la realtà con occhi diversi, non si capiscono ma nel contempo sono attratti dalla loro diversità. Bella la regia dell'attuale direttrice del Traverse, Orla O'Loughlin, con le superbe interpretazioni di Lorn Macdonald (Declan) e Nerve McIntosh (Libby). ★

In apertura, *Peter Gynt*, nella pagina precedente, *Forest*; nel box, *Gli ultimi giorni dell'umanità* (foto: Sebastian Kreuzberger).

VIENNA

Una terrificante cavalcata nell'inferno della Prima Guerra Mondiale

DIE LETZTEN TAGE DER MENSCHHEIT, di Karl Kraus. Regia di Paulus Manker. Scene di Georg Resetschnig. Costumi di Aleksandra Kica. Luci di Christoph Rosenberg. Con Iris Schmid, Judita Suchy, Bernhard Bauer, René Rebeiz e altri 19 attori e una classe di 10 bambini. Prod. Reinhard Schreiber, WIENER NEUSTADT.

Più di mille personaggi in 220 scene. È il monumentale capolavoro di Karl Kraus, circa ottocento pagine, pubblicato nel 1922 e dedicato alla follia della Prima Guerra Mondiale. Proprio a causa delle sue dimensioni, *Gli ultimi giorni dell'umanità* è considerato un testo impossibile da rappresentare nella sua interezza. Paulus Manker si è avventurato in questa impresa. E il risultato è stupefacente. Dopo avere messo in scena 75 scene nel luglio del 2018, quest'anno Manker offre una versione, con ridistribuzione dei ruoli, di quasi cento scene in sette ore. Non è il suo primo spettacolo monumentale: in più di vent'anni, il suo *Alma* (dedicato ad Alma Mahler) è stato messo in scena 470 volte in tre continenti.

Sono stati utilizzati tredici diversi spazi all'interno di una fabbrica dismessa della Seconda Guerra Mondiale, chiamata la Serbian Hall, a Wiener Neustadt (a circa quaranta minuti da Vienna). Vi sono, fra gli altri, una cucina, un bagno, un caffè viennese, un ospedale militare con cinquanta letti, un ufficio editoriale con vecchie macchine da scrivere. Almeno sei diverse scene vengono eseguite simultaneamente al piano terra, al primo piano, nell'ingresso così come all'esterno, "sul campo di battaglia".

Gli spettatori sono invitati ad accomodarsi sulle sedie dell'ufficio o sui letti di ospedale, oppure vengono spinti a salire su vecchi vagoni ferroviari per essere trasportati all'esterno. Un'eterogenea colonna sonora e le fiamme delle torce creano un'atmosfera da apocalisse. Lo spettacolo inizia con *Così parlò Zarathustra* di Richard Strauss. Non semplici testimoni delle scene di guerra, gli spettatori sono invitati a usare i loro *smartphone*. I codici Qr distribuiti nel libro di 136 pagine incluso nel prezzo del biglietto - 145 euro - stimolano i partecipanti a navigare nel testo di Kraus. L'elaborata scenografia, i magnifici costumi e, soprattutto, le prove degli attori, offrono una perfetta immagine dello spirito e dei demoni di quel periodo storico. Regista e pure attore, Paulus Manker, che interpreta un maggiore, si occupa delle luci e serve al pubblico una ricca cena - gli attori sono anche camerieri! Nel complesso, un capolavoro travolgente.

Irina Wolf (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)



Lugano Arte e Cultura

Le produzioni 2019/20

teatro
danza
musica

*Impressioni
di realtà*

luganolac.ch

GIROVAGO ALIAS IL MIO VIAGGIO

di e regia **Sacha Trapletti**
consulenza drammaturgica **Tindaro Granata**
supervisione alla regia **Andrea Chiodi**

GRANMA. TROMBONES FROM HAVANA

Rimini Protokoll

CHRONOLOGICAL

progetto e coreografia **Yasmine Hugonnet**

LO ZOO DI VETRO

di **Tennessee Williams**
adattamento e regia **Leonardo Lidi**

MACBETH, LE COSE NASCOSTE

di **Angela Demattè e Carmelo Rifici** /
progetto e regia **Carmelo Rifici**

LA COMMEDIA DELLA VANITÀ

di **Elias Canetti** / regia **Claudio Longhi**

DIPLOMAZIA – UNA NOTTE PER SALVARE PARIGI

uno spettacolo di **Elio De Capitani e Francesco Frongia**

BOOK IS A BOOK IS A BOOK

Trickster-p

NEL PAESE DELL'INVERNO

regia, adattamento e scenografia **Silvia Costa**

LA BOTTEGA DEL CAFFÈ

di **Carlo Goldoni** / regia **Igor Horvat**

COMPAGNIA TABELA MARTIN

Nothing Left

LA TRAVIATA

di **Giuseppe Verdi** / regia **Henning Brockhaus**
Orchestra della Svizzera italiana
Coro della Radiotelevisione svizzera
direttore **Markus Poschner**



Partner Istituzionali



Partner Stagione
Danza



Sponsor di produzione
e coproduzione



Berlino, a Tanz im August la danza è questione di meticcianto

Un abile mix di proposte *mainstream* e novità assolute, artisti da tutto il mondo, generi diversi: questo il segreto del successo del festival organizzato da Hebbel am Ufer e giunto all'edizione numero trentuno.

di Elena Basteri



La ricetta per garantire la vitalità di un festival che esiste da trentun'anni e che rappresenta senza dubbio il più denso appuntamento per la danza a Berlino è un sapiente dosaggio di artisti noti ed emergenti, di *mainstream* e ricerca sperimentale, di artisti locali e internazionali ma anche di formati alternativi, che accolgano, informino e stimolino il pubblico in maniera diversa. È questa la linea che emerge dalla programmazione di Virve Sutinen, direttrice del Tanz im August dal 2014 e riconfermata, dopo un primo mandato quadriennale, fino al 2022. «La cosa più importante per noi – dice Sutinen – è raggiungere un equilibrio tra discorso critico e creatività giocosa, non privilegiando una determinata estetica rispetto a un'altra, anche a costo di mostrare proposte artistiche conflittuali». E questo pensiero,

più che corrispondere a una generica strategia per fare presa su pubblici diversi, sembra assecondare il carattere dello spettatore berlinese: aperto, paziente, curioso di indagare anche i propri limiti.

Riti della memoria

Il festival, organizzato dal Teatro Hebbel am Ufer, ma disseminato in vari altri teatri e spazi della città, ha mostrato quest'anno trentuno produzioni, tra cui diciotto prime tedesche e sette prime assolute.

Un posto di rilievo è stato occupato dalla coreografa **Deborah Hay**, pioniera della *post-modern dance* e co-fondatrice del Judson Theatre a New York all'inizio degli anni Sessanta, a cui è stata dedicata una massiccia retrospettiva. Questo formato è stato introdotto da qualche anno da Sutinen stessa

con l'idea, molto azzeccata, di permettere al pubblico di approfondire la conoscenza di un'artista attraverso una *full immersion* in spettacoli, conferenze, workshop. Ad aprire il festival presso l'Hau 1, è stata proprio la Hay, classe 1941, con il suo nuovo assolo **My Choreographed Body... Revisited** e la coreografia di gruppo **Animals on the Beach**. Nel suo assolo pieno di *charme* e di *humour*, la coreografa americana ha mostrato, con movimenti minimali, leggeri e di una precisione cristallina, come l'idea del corpo-archivio funzioni più per un principio di continua e stratificata trasformazione che di accumulazione meccanica. Il gruppo si è invece mostrato impersonale e teso, troppo intento a trattenere uno "stile Cunningham" (cui il festival peraltro ha dedicato una serata omaggio per il centenario dalla nascita) che sem-

brava sfuggirgli. Tra i numerosi nuovi e vecchi spettacoli della Hay anche **Ten** del 1968, riallestito per l'occasione da dieci danzatori berlinesi e mostrato al Radialsystem. In questo caso una nota *band post-rock* tedesca accompagnava con volumi esasperanti dieci performer che, divisi in gruppetti, costruivano con il corpo dei *pattern* astratti, imitando le reciproche pose. Qualcuno aveva il compito, non facile per la musica assordante, di comunicare dall'esterno possibili aggiustamenti per uniformare il più possibile le pose. Un gioco, forse un po' troppo ripetitivo, che apre interessanti quesiti sul rapporto tra individuo e gruppo, sulla reciprocità, la pratica dell'ascolto e l'utopia dell'uguaglianza.

La musica dal vivo non solo domina i sensi, ma è anche il motore assoluto nello spettacolo-concerto dal titolo impronunciabile **#Punk 100%Pop *N!Gga** dell'artista **Nora Chipaumire**, originaria dello Zimbabwe e di base a New York. Con il suo corpo asciutto e potente, lo sguardo *queer* tra il carismatico e il minaccioso apertamente ispirato a Grace Jones, Chipaumire è una specie di divinità post-coloniale che trasforma il pubblico in una comunità danzante e sudata di devoti, membri idealmente egalitari di un rituale che non si allontana troppo da una festa o da un *rave*, se non fosse contenuto dalle mura di un teatro (la *Sophiensaele* in questo caso), che rassicurano e limitano allo stesso tempo. E il carattere del rituale è presente anche in **White Dog** di **Laatifa Laâbissi**, coreografa francese di origini arabe, il cui lavoro tratta spesso temi legati all'identità e all'appropriazione culturale in modo provocatorio e anticonvenzionale. Questa volta però il rituale, forse anche perché osservato dalla platea a una certa distanza, rimane criptico e, nonostante una certa potenza visiva a tratti coinvolgente, non decolla realmente.

L'idea di una danza purificatrice e rituale viene deliberatamente invocata anche dalla giovane coreografa irlandese **Oona Doherty** che, con il suo **Hard to be Soft-A Belfast Prayer**, tenta di ribellarsi ai demoni sociali della realtà dove è cresciuta in cui desolazione, depressione e violenza latente

te alimentano *cliché* di genere e di classe. Lo spettacolo, dai toni cupi e minacciosi, si ispira a una certa estetica gotico-religiosa e non manca di immagini forti e iconografiche. Il momento saliente è senz'altro l'assolo di Doherty che incorpora e si appropria in maniera eccezionale delle movenze, della gestualità e dei tic di esemplari maschi del proletariato urbano e li trasforma in una danza nervosa, violenta, tesissima e tecnicamente perfetta. Meno convincente l'apparizione della cosiddetta Sugar Army, un gruppo di ragazze adolescenti reclutate dalla coreografa in ogni città dove viene ospitato lo spettacolo, che invadono il palco con movimenti e *mise* da video pop, portatrici di un'energia femminile preconfezionata e dal sapore dolciastro.

Le sfumature del femminile

La femminilità emerge invece in maniera molto più profonda in **Monument 0.7: M/Others**, un duetto tra la coreografa ungherese **Eszter Salamon** e sua madre. Nello spazio vuoto e ampio della chiesa sconsecrata di St. Elisabeth, nel quartiere di Mitte, il pubblico si raccoglie intorno a una piccola pedana bianca appena rialzata da terra, illuminata da una luce calda, e assiste a un incontro dal carattere intimo e delicato. Una lunga e lenta ricerca di possibili contatti, di punti di incontro e di frizione, quasi sempre a terra, che commuove e tiene l'attenzione per tutti i novanta minuti di spettacolo.

Ipnotico e intenso, anche se dal carattere più dinamico, è un altro incredibile duetto ospitato negli stessi spazi della St. Elisabeth e forse non è un caso che due dei lavori più belli visti al festival siano stati mostrati in uno spazio non propriamente teatrale, che permette una maggiore prossimità e immersione. Ispirato da un viaggio di due mesi su una nave nell'Antartico, assieme a una spedizione scientifica, il coreografo australiano **James Batchelor** con il suo **Deepspace**, porta in scena un duetto in cui i corpi sembrano fluttuare in uno spazio con leggi fisiche proprie, dove pesi, misure, forze ed equilibri vanno esplorati e reinventati. Una ricerca preziosa

sul movimento da cui trapela anche una forte spiritualità.

Il Deutsches Theater ha ospitato invece **Isadora Duncan**, l'ultima fatica di **Jérôme Bel** dedicata alla danzatrice che, all'inizio del Novecento, ha inventato la danza libera, spingendosi per prima contro le convenzioni e le regole della tradizione arroccate sull'idea di corpo e movimento disciplinato dal balletto. La pièce è una sorta di *lecture performance* informativa e intelligente, che intrattiene e commuove. L'impianto drammaturgico è forse un po' semplice e ripetitivo e il racconto, che si basa sull'opera autobiografica *My Life*, si limita ai fatti piuttosto noti e più eclatanti dell'avventurosa e tragica vita della Duncan; ma le danze, affidate a Elisabeth Schwartz, massima conoscitrice della danza libera in Francia e discepola delle stesse figlie di Isadora Duncan, esercitano un fascino magnetico e sensuale che si rinnova a ogni esecuzione.

Liebestod del duo berlinese **Deuflert e Pli-schke**, presentato in chiusura di festival, è purtroppo una promessa non mantenuta. Scomodando il titolo dell'aria finale dell'opera *Tristano e Isotta* di Wagner (in italiano «morte d'amore»), il lavoro si basa su una serie di workshop svolti con cittadini berlinesi e in case di riposo sul tema dell'amore finito male. Le storie raccolte sono state poi trasformate in canzoni eseguite dal vivo e fatte danzare da un gruppo di performer. La banalità dei testi e la superficialità della ricerca coreografica mettono ancora una volta in allerta sulla problematicità e fragilità di certi progetti partecipativi.

In generale, dunque, si è trattato di un festival vitale che ha registrato il (quasi) tutto esaurito e che ha riservato qualche bella sorpresa. Il successo di pubblico sembra confermare l'efficacia della ricetta Sutinen, ma fa pensare a un banchetto ben preparato a cui manca però quell'ingrediente segreto e inaspettato capace di scuotere davvero i sensi. ★

In apertura, una scena di **Deepspace**, di James Batchelor (foto: Dajana Lothert).



Tbilisi, il mondo fantastico di Rezo a misura di marionetta

Nella capitale georgiana c'è un teatro minuscolo, sotto una torre sgheмба: è il regno di Rezo Gabriadze, regista, scenografo, inventore di sogni, autore di un teatro di figura meraviglioso, spettacoli di autentica poesia che affermano il potere della fantasia.

di Fausto Malcovati

Se andate a Tbilisi, fatevi subito portare da Rezo. Non c'è bisogno di indirizzo, è nel centro della città, in una piazzetta un po' nascosta, ma tutti la conoscono. Il suo teatrino vale il viaggio. Mettetevi in coda, biglietti non ce ne sono. Una saletta con settanta, forse ottanta posti e viene gente da tutto il mondo. Non disperate, magari sui gradini, ma vi fanno entrare. È un'esperienza unica.

Intanto, mentre aspettate, guardatevi intorno. Sopra lo spazio occupato dal teatrino (che è sotto il livello stradale) c'è una torre tutta storta, sgheмба, sembra stia per crollare: al centro un orologio, anzi due, uno piccolissimo, dicono il più piccolo del mondo, un altro grandissimo, con un *carillon*. A ogni ora esce un angelo che batte le ore con un martello su una campana. Sotto l'orologio, un altro *carillon*: a mezzogiorno e alle sette di sera

c'è un girotondo, la storia dell'uomo. Esce prima una giovane coppia innamorata, poi sempre la stessa coppia con un bimbo, poi la coppia invecchiata, uno orbo, l'altra zoppa, infine il cimitero... ma la vita ricomincia, per ultima compare una nuova coppia, il bimbo diventato adulto con la fidanzata... Sulla torre c'è una scritta, che è il motto del teatro: «Qui si piange solo se si tagliano cipolle». Se avete ancora da aspettare, entrate nel caffè, sempre sopra il teatro: sedie e tavoli sono decorati da Rezo, che è anche autore delle maioliche sul muro della torre. Rezo qui è dovunque, è tutto: scultore, disegnatore, grafico, architetto, regista, sceneggiatore. Il simbolo più amato della creatività georgiana: Rezo Gabriadze.

Locomotive innamorate

Rezo, chi era costui? Nasce (nel 1936) e cresce a Kutaisi, capitale dell'antico regno della Col-

chide: città amatissima, ricordata ossessivamente nei suoi spettacoli. Vive in una via dove abitano molti attori: da piccolo, quando la madre è ammalata, lo portano con loro a teatro, ma non lo possono tenere molto, ride troppo forte. Una volta adulto fa vari mestieri, alla fine sceglie quello di sceneggiatore: e diventa l'inseparabile collaboratore di uno dei registi più originali, più brillanti dell'Unione Sovietica (fino al 1991, anno dell'indipendenza del loro Paese, i georgiani venivano considerati sovietici), Georgij Danelija. Firmano insieme, negli anni Sessanta e Settanta, capolavori come *Non te la prendere!* e *Mimino*. Poi Rezo litiga con la casa di produzione Gruzija-film e viene messo alla porta.

A quarantaquattro anni ricomincia da zero. Stufo della gente del cinema, degli attori pretenziosi, di un pubblico sempre più volubile e disattento, apre l'ultimo capitolo della sua

vita: le marionette. Ha sempre amato le storie di pirati: dopo mirabolanti avventure, finiscono sempre con una modesta casetta e un orticello da innaffiare ogni giorno. Il suo teatrino è l'orticello che annaffia ancora oggi, ogni giorno, con un'amorevole cura. Lo apre nel 1981 e, da allora, dunque da quasi quarant'anni, fa tutto: copioni, scene, costumi, animali, attrezzi, ma soprattutto marionette. Teste, mani, gambe. Le scolpisce, le veste con una cura, una fantasia, un estro sorprendenti. Usa materiali di tutti i tipi: se volete fargli un regalo, frugate nei cassetti delle vostre nonne e portategli pizzi, scampoli, ritagli, passamanerie, fettucce, bottoni, ricami, anche stracci. Lo farete felice. Ogni marionetta ha la sua storia, la sua identità per anni, decenni: ogni tanto va in "casa di cura", viene ripulita, restaurata, rinfrescata.

«Sono una specie di Robinson Crusoe – dice Rezo – che si costruisce la sua zattera nell'isola deserta». Per la preparazione di ogni spettacolo ci vogliono almeno due anni, qualche volta di più. Ogni particolare della scenografia, dei costumi, dei fondali è studiato con infinita attenzione e tenerezza, con accostamenti di colore, sovrapposizione di tessuti, carte, fili di una strabiliante originalità. Parrucche, occhiali, cappelli, divise, dolcissimi animali come lo spelacchiato cavallo di *Stalingrad*, o Borja, l'uccellino dal grande cuore, protagonista de *L'autunno della mia primavera*, uno degli spettacoli in cartellone da circa trent'anni: l'uccellino lotta, si arrabbia, combatte, ruba, aggredisce per difendere Domna, una povera vecchietta di Kutaisi, piena di debiti, sfrattata dalla sua izba, senza nessun mezzo di sostentamento. La storia di Borja non si può raccontare, bisogna vederla, lasciarsi trascinare dalle sue mirabolanti avventure, dalla sua generosità, dalla sua ingenua voglia di sostenere chi ha bisogno. Siamo nel dopoguerra, tutti sono poveri, tutti cercano di aiutarsi, c'è una generosità in quell'uccellino che oggi è scomparsa. «Circolava tra la gente in quegli anni – dice Rezo – una "linfa" che aiutava a non inaridire. Voglio che la gente se lo ricordi. Se la storia vi ha commosso, vuol dire che ho ottenuto il mio scopo».

In tutti gli spettacoli di Rezo l'importante, però, non è la storia: l'importante è lasciarsi trascinare dalla poesia, dalla leggerezza, dall'estro, dalla sorpresa. I personaggi parlano in

russo o in georgiano, ci sono i sottotitoli in inglese ma non si ha voglia di leggerli, tale è la grazia dei movimenti, la fantasia degli avvenimenti, lo stupore delle invenzioni. Una squadra di collaboratori in tuta nera muovono a vista le marionette, sia con fili sia con bacchette, collegate alle mani e ai piedi, e azionano i meccanismi, le ruote, le ali, gli attrezzi che le marionette usano. Tutto all'altezza della vita, nella parte bassa del palcoscenico.

Ramona: la storia più incantevole. L'amore tra due locomotive a vapore. Citando Kipling, Rezo sostiene che la locomotiva è una delle più belle invenzioni dell'umanità. Così inventa la storia di un amore tra Ermon, un locomotore di nuovo modello, forte, potente,

mandato in missione nella lontana Siberia, e Ramona, una locomotiva vecchiotta, che viene dimenticata in una stazione di un paesino georgiano dove arriva un circo (altra grande passione infantile di Rezo). E le storie si moltiplicano, tra equilibristi, prestigiatori, clown, galline, farfalle.

Il mondo di Rezo: infantile e adulto, ingenuo e saggio, imprevedibile, lirico, ogni tanto una pennellata di malinconia, fiumi di ilarità, un pizzico di polemica con i tempi che cambiano in peggio, grande fiducia nella forza della fantasia. Andate a Tbilisi, ne vale la pena. ★

In apertura, una scena di *Ramona*, di Rezo Gabriadze.

MOSCA

Dal *Gabbiano* alla *Famiglia Addams*, tutti pazzi per il Fomenko

Čajka forever. Non ci si stanca mai del *Gabbiano*. «Uomini, leoni, aquile, pernici...». Ci si domanda ancor oggi che senso ha il demenziale monologo iniziale di Nina, si soffre per le sue disavventure, si odia la presuntuosa Arkadina, avara, piena di sé, ci si intenerisce per Sorin, «l'homme qui aurait voulu». Ovviamente non si resiste se lo si vede in cartellone da qualche parte, soprattutto se a riproporlo è la Masterskaja Fomenko, uno dei pochi teatri aperti a fine luglio a Mosca.

Un *Gabbiano* (nella foto) godibilissimo anche se molto tradizionale (unica variante i costumi, spostati di vent'anni, in piena Art Nouveau), che punta su due magnifici attori storici della compagnia, Galina Tjunina, un'Arkadina di grande spessore, dura, energica, senza smancerie, sprezzante con l'ingombrante figlio, possessiva con l'inafferrabile amante, ed Evgenij Cyganov, un Trigorin magnificamente sotto tono, dimesso, insignificante, senza *sex appeal*, come sembra proprio lo volesse Čechov, che aveva odiato il prestante Stanislavskij in completo di lino bianco («bravo - aveva commentato -, ma il mio personaggio ha i pantaloni a quadri e le scarpe bucate»). Nel primo atto c'è una gradinata di spalle al pubblico, dove gli attori si siedono per assistere al monologo di Nina: un'idea che aveva già avuto Stanislavskij nel 1898, facendo gridare allo scandalo i critici. Nel quarto atto, durante l'ultimo incontro tra Nina e Treplev, il teatrino riappare sullo sfondo, con il sipario spinto dal vento verso il proscenio: tutta la scena è dominata dalla tempesta che imperversa fuori e dentro l'animo dei due protagonisti.

Ma la vera novità della fine stagione è uno spettacolo musicale che fa impazzire il pubblico moscovita: *L'eredità di Charles Addams o la casa dei sette impiccati*, allegrissima divagazione sull'autore della *Famiglia Addams*, con la regia e coreografia di Oleg Gluškov, ex ballerino. Tutto in bianco e nero come i film *horror* degli anni Trenta, effetti speciali mozzafiato, bare che si scoperciano, statue che si animano, fantasmi che passeggiano. Numeri musicali travolgenti del gruppo rock Slot. Pubblico in delirio. Unico dubbio: che ne avrebbe pensato il venerato fondatore della Masterskaja, Petr Fomenko? **Fausto Malcovati**





Un momento di *Odyssee Karavana*
(foto: Selene Magnolia)

Plovdiv, l'"altra" capitale culturale ovvero l'Europa ai confini dell'Europa

A trent'anni dalla caduta del Muro di Berlino, l'esperienza dell'*Odyssee Karavana* celebra la prima Capitale Europea della Cultura assegnata alla Bulgaria nel 2019. E la città si proietta verso il futuro divenendo cantiere di trasformazione urbana e sociale.

di Vittoria Lombardi

Una Capitale Europea della Cultura in casa, Matera, e una più a est, Plovdiv, l'antica Filippopoli, città al confine con la Turchia e all'estremo oriente europeo: sono due le Capitali che hanno contraddistinto l'anno culturale 2019, tracciando rotte progettuali, generando osservatori e innescando nuovi processi territoriali. Due esperienze diverse di cui essere contemporaneamente spettatori e dalla cui irriducibilità emergono i tratti della complessità che nutre oggi il dibattito sull'identità e sull'integrazione europea.

A Plovdiv, definita spesso "l'altra capitale" da chi nel frattempo premeva per esal-

tare l'esperienza di Matera e forse rivelando la distanza culturale che ancora ci separa da esperienze geograficamente più lontane, è la prima città bulgara a diventare Capitale Europea della Cultura, superando la candidatura di Sofia e di altre otto concorrenti nazionali. Plovdiv sancisce un primo importante appuntamento per il Paese, una sfida iniziata dalla comunità artistica locale nel 2010 e proseguita con il supporto delle istituzioni fino alla prima segnalazione ufficiale nel 2014. A giugno abbiamo avuto occasione di osservare da vicino alcuni esiti di questo processo e di confrontarci con la direttrice artistica, Svetlana Zuyumdzheva, sull'intensità tempo-

rale di una trasformazione urbana, politica e culturale avviatasi ancor prima dell'ufficializzazione delle iniziative europee. Trasformata in un'attrattiva per i più giovani, luogo di ritorno o d'investimento per il futuro, caratterizzata da un forte recupero di spazi abbandonati (Tobacco City e Cosmo Cinema, vecchia sala cinematografica di epoca sovietica), Plovdiv si pone oggi in netto contrasto con la media nazionale d'emigrazione giovanile.

Trent'anni della Mir Caravan

A Plovdiv, sito Unesco dal 1983 e luogo d'incontro delle culture greche, balcaniche e turche, incontriamo in particolare *Odys-*

sée *Karavana* promosso dalla rete europea Citi-Centre International pour les Théâtres Itinérants, un progetto in più tappe partito da Villeneuve Les Avignon in Francia e che, passando per la Grecia, l'Italia e il Belgio, ha attraversato nel corso della primavera il continente, scegliendo Plovdiv come tappa finale. Un'Odissea, dunque, come evoca il nome, che sceglie la città bulgara come Itaca simbolica: un festival gratuito nei quartieri popolari di Trakia, Stolipinovo e Grebna Baza e parte di un più ampio numero di iniziative di *audience engagement* nei luoghi della città meno serviti da politiche e offerte culturali. Un'occasione per stimolarle. All'interno del progetto tredici compagnie per un centinaio di artisti: Ambulans Théâtre, Cie Arts Nomades, Les Artpenteurs, Babel-Gum, Bronca, Le Cabaret des Oiseaux, Entre Deux Averses, La Famille Walili, Les Nouveaux Disparus, Tralaspatsch, Trib'Alt, Théâtre des Chemins e Teatro Nucleo di Ferrara, unica compagnia italiana, sostenuta nell'iniziativa dall'Istituto Italiano di Cultura di Sofia. Una presenza testimoniale importante, quella della compagnia ferrarese, memoria storica del precedente a cui l'*Odyssée Karavana* si ispira e di cui, nell'ambito delle iniziative di Plovdiv 2019, si celebra il trentennale.

L'antecedente è infatti l'imponente *Mir Caravan*, progetto che, nel 1989, sei mesi prima della caduta del Muro di Berlino, affrontò uno straordinario *tour* trans-europeo sfidando le barriere politiche e culturali dell'allora Cortina di Ferro coinvolgendo, in un festival itinerante, quasi duecento artisti provenienti dall'Europa allora divisa: da Piazza Armatata Rossa di Mosca alla Porta di Brandeburgo di Berlino, attraverso la Polonia e la Praga di Václav Havel. Tra i promotori anche Horacio Czertok e Cora Herrendorf, fondatori di Teatro Nucleo e da sempre impegnati in un teatro di denuncia e attivismo che, negli anni, li ha visti protagonisti a fianco del movimento antipsichiatrico, tra i primi a portare il teatro nelle carceri e autori di un'esperienza di comunità permanente presso Pontelagoscuro, dove tuttora il Teatro Julio Cortázar, loro sede, è fucina di attività e iniziative.

Il trentennale della *Mir Caravan*, esperienza

simbolo di un'Europa in costruzione alle soglie di una nuova epoca, s'inserisce tuttavia in un altrettanto complesso presente politico, attraversato dal dibattito delle recenti elezioni europee, dal rinnovarsi del tema delle frontiere secondo nuovi e altrettanto drammatici scenari e a trent'anni dall'inizio di quel processo di democratizzazione che ancora oggi in Bulgaria è tema di conflitti e ferite irrisolte.

Odyssée Karavana è un'occasione di festa e di incontro. Lo è in primo luogo con la popolazione dei quartieri periferici della città, con le associazioni e le realtà locali, con i giovani artisti in cerca di un'occasione di coinvolgimento e di cooperazione. Citiamo il collettivo Theater of Responsibility e i giovani manager culturali Galin Popov, fondatore e curatore dello spazio artistico Tam a Velico Tărnovo e Martina Yordanova, entrambi responsabili del progetto *Odyssée Karavana* per Plovdiv 2019.

È inoltre occasione di incontro con la minoranza Roma, comunità del quartiere di Stolipinovo, uno dei luoghi del festival, ghetto insalubre nella zona nord-est di Plovdiv, luogo di emarginazione della comunità romani, tra le più numerose degli interi Balcani. A Stolipinovo la presenza dell'*Odyssée Karavana*, attraverso spettacoli e workshop, è simbolo di una contrattazione identitaria conflittuale, un tema delicato della Bulgaria di oggi. Esito del processo di privatizzazione che tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta l'ha esclusa dal mercato del lavoro, ghettizzandola, la comunità romani è uno dei temi che le iniziative di Plovdiv 2019 hanno cercato di sottrarre al silenzio. La partecipazione ai workshop è numerosa, bambini e famiglie riempiono lo *chapiteau* a ogni replica: un incontro gioioso in un luogo altrimenti privo di attraversamenti, un piccolo seme lanciato lontano dalla visibilità delle più grandi iniziative.

Scegliere il dialogo

Lo spettacolo *Domino* di Teatro Nucleo, per la regia di Natasha Czertok, riflette sui totalitarismi attraverso la metafora di un gioco a premi ai cui partecipanti viene chiesto di firmare un contratto che sancisce la rinuncia al-

le libertà personali, di espressione e di giudizio. Controllati da guardie austere e osservati da un narratore onnisciente, voce profetica di libertà perdute, sono pedine di un meccanismo hobbesiano eco dei mondi distopici di Aldous Huxley e George Orwell. Le reazioni commosse del pubblico rivelano l'attualità dei temi, il nodo irrisolto con il passato, la negoziazione ancora aperta con l'autoritarismo del recente regime comunista, elemento che sarà interessante confrontare con le altre recenti esperienze internazionali dello spettacolo.

«Una larga parte della popolazione ha sviluppato la propria identità nazionale in relazione a una coscienza di deficit storico», scrive nel 2013 la direttrice artistica Svetlana Kuyumdzhieva in occasione del Padiglione della Bulgaria alla Biennale Arte di Venezia. Eppure Plovdiv è una città in fermento, curiosa e desiderosa di contaminazione e apertura, ricca di iniziative anche esterne al programma della Capitale Europea della Cultura: le attività dell'Open Arts Foundation, i festival di danza contemporanea One Dance Week e The Black Box Festival. Lo testimoniano inoltre le altre esperienze italiane che similmente all'*Odyssée Karavana* sono entrate in contatto con la comunità locale scoprendo un vivo terreno d'incontro intergenerazionale: il workshop di Silvia Gribaudo dedicato agli over 60 e *Plovdiv by Senses* di Lis Lab Performing Arts a cura di Antonella Cirigliano in collaborazione con Maria Luisa Bafunno, Giulio Olivero e Christian Beck e gli studenti della National High School of Stage and Film Design di Plovdiv.

«Il titolo di Capitale Europea della Cultura non è un premio per il patrimonio culturale e storico che una città possiede, quanto una spinta per sviluppare un potenziale ancora non espresso. Questo è il messaggio più difficile da far comprendere», sottolinea la direttrice artistica. Un potenziale che sembra stia pienamente emergendo. Qui a Plovdiv, grazie all'eredità di cui Teatro Nucleo è uno dei principali portatori, il messaggio della *Mir Caravan* ha incontrato un fertile presente per proseguire la sua riflessione e immaginare future e importanti "*Karavane*". ★

Salisburgo, se il presente è fosco le commedie si tingono di nero

Liliom di Ferenc Molnár e *Gli indignati* di Theresia Walser offrono due visioni diverse della società d'oggi, presa tra egosimi nazional-populisti e derive violente. E se nel primo prevale la sovrastruttura scenica, nel secondo la farsa si colora decisamente di *humour* nero.

di Irina Wolf



Due enormi bracci metallici aiutano *Liliom* a ricordare le proprie malvagie azioni. I due robot sono il simbolo della messinscena di *Liliom* da parte di **Kornél Mundruczó**. Alla 99ª edizione del Festival di Salisburgo, il dramma di Ferenc Molnár si svolge partendo dalla fine. *Liliom* è in purgatorio e deve spiegare perché non è stato in grado di interrompere la spirale di violenza. Ma, mentre nell'opera di Molnár gli impiegati sono figure ridicole, nell'adattamento di Mundruczó il giudizio finale è denominato «spazio sicuro» ed è popolato da individui che si definiscono femministi, *queer* o anti-conformisti – ufficiali del *politically correct*. Malgrado Mundruczó costruisca un ironico discorso su identità e #MeToo, resta poco chiara la posizione del regista rispetto ai personaggi incaricati di sottoporre *Liliom* a un test sulla sua moralità. Cambia, inoltre, il finale del dramma: *Liliom* ottiene una seconda possibilità e gli è concesso di tornare per un giorno sulla Terra per fare felice sua figlia. Ma la messinscena non funziona. Ciò a causa dell'incongruità stilistica e della qualità visiva che penalizza la lingua.

I brillanti attori sembrano persi in mezzo ai numerosi ingegni utilizzati da Mundruczó, che adora la tecnologia. I due robot costruiscono l'intero impianto scenico – una foresta con dozzine di rami di acacia, per esempio. E ci appendono pure sopra una luna. Col trascorrere del tempo le macchine appaiono sempre più umane. Così, al termine, ricevono applausi entusiastici e si inchinano come veri attori. Ma ci sono anche due mulini, uno schermo sul quale sono proiettate scene riprese dal vivo, una piscina nella quale due uomini si esibiscono nel nuoto sincronizzato e una scena tratta dal balletto *Il lago dei cigni* con musiche di Čajkovskij. A volte *less is more*, il poco è molto meglio. L'ultima prima mondiale al Festival di Salisburgo è stata la commedia "nera" di Theresia Walser *Die Empörten* (*Gli indignati*). Walser, una fra gli autori contemporanei tedeschi di maggior successo, affronta il dibattito sul populismo di destra ricorrendo all'umorismo. Il personaggio principale è la sindaca di un anonimo paese di montagna. La donna, in apparenza moderatamente conservatrice, lotta per affermarsi ricorrendo al buon senso ma dando anche prova di

notevole opportunismo contro il proprio rivale, un populista di destra. L'intero dibattito si svolge in uno scenario che rimanda ai film di Alfred Hitchcock. La sindaca, che teme di perdere la propria carica, poco prima delle elezioni ha trafugato dall'obitorio il corpo del fratellastro. Con la complicità di un altro fratello, un giovinastro un po' *bohémien*, ha nascosto il cadavere nella cassapanca conservata all'interno del municipio, nella quale molte altre cose sono state deposte nel corso della storia – si dice che lo stesso Martin Lutero abbia usato la cassapanca per nascondersi dai suoi inseguitori. Il fratello deceduto si è suicidato lanciandosi con l'auto contro un gruppo di persone e uccidendo, fra gli altri, un musulmano. Nella commedia ci sono molte gag incalzanti, pensate per dare una struttura alla messinscena diretta da **Burkhard C. Kosminski**, dal 2018 direttore generale dello Schauspiel di Stoccarda. Nella vetrata sul fondo dell'ufficio della sindaca, per il resto ricoperto da pannelli in quercia, c'è una porta automatica che tutti possono aprire a eccezione di Pilgrim, il *factotum* del primo cittadino. Pilgrim è un diligente leccapiedi, uno spirito servile che ricorre a questa sua caratteristica anche come autore di discorsi. Astutamente offre sia alla sindaca che al suo avversario la stessa orazione funebre. Poi c'è un crocifisso che Pilgrim dovrebbe togliere su ordine della sindaca poiché i musulmani potrebbero sentirsi offesi. Ma la moglie della vittima non ha nulla contro di esso. Il morto serve quale oggetto sul quale scaricare il panico, le ossessioni ideologiche e la sopravvivenza politica di chi è ancora al mondo. Fra commedia eccentrica e satira del populismo, la pièce di Theresia Walser si trasforma in farsa. Si tratta senza dubbio di teatro *boulevardier* ma percorso da serissime riflessioni sulla situazione politica attuale. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, una scena di *Liliom*
(foto: Matthias Horn).

L'aria atlantica di Almada che rinfresca gli occhi e i polmoni

Il maggior evento teatrale portoghese, il Festival Internazionale di Almada, rende omaggio all'Italia con *Macbettu* e *Se questo è un uomo* di Primo Levi. E schiera titoli mai banali, grandi firme della regia accanto a gruppi indipendenti.

di Roberto Canziani

Quando sbarco ad Almada dal piccolo battello che attraversa il fiume Tago, dopo essermi lasciato alle spalle Lisbona, sento che l'aria è familiare. Vengo qui a luglio da almeno quindici anni. Perché il Festival di Almada (ma a dire il vero estende la sua programmazione anche alle sale della capitale portoghese) è un pozzo di scoperte. E di sorprese. Merito di quel respiro atlantico che, a differenza di ciò che accade nel continente, invita gli spettatori a riempirsi occhi e polmoni di aria nuova: viene dall'oceano. Merito di una programmazione che – da quando il Festival è nato, 36 anni fa – ha la capacità di mettere assieme spettacoli di ricerca e allestimenti popolari, grandi firme della regia internazionale e minuscoli gruppi indipendenti, drammaturghi sudamericani e performer scandinavi.

Nel cartellone di quest'anno c'erano cose che conoscevo già. Lo scanzonato **Un poyo rojo** (con l'atletico duo di machos argentini impegnati in scherzi da spogliatoio) e la potenza che ancora emana il **Macbettu** di Alessandro Serra. Da noi ha vinto l'Ubu due anni fa, ma è il primo spettacolo in lingua sarda che si rappresenta sui palcoscenici portoghesi. Ero curioso d'altro, però. Due titoli attiravano la mia attenzione. Il primo era **Un Amour impossible**, diretto da Cécile Pauthé, che schierava un tandem di attrici che hanno contribuito alla storia del cinema di due Paesi: la francese Bulle Ogier e la portoghese Maria de Medeiros. Dal romanzo autobiografico di Christine Angot, madre e figlia coinvolte in una storia dai confini ambigui, su cui domina invisibile la figura di un marito-padre affascinante e devastante al tempo stesso. Lavoro sofisticato e ombroso, che potrebbe trovare accoglienza anche in Italia, se affidato a due delle nostre splendide attrici.

L'altro titolo era **Se isto é um homem**, adattamento di *Se questo è un uomo*, scelto nel centenario della nascita dello scrittore (1919-1987), per portare in scena le pagine di Primo Levi sull'Olocausto e sulla mostruosità (e anche la banalità, già indagata da Hannah Arendt) del male. Era la prima volta di Levi in

Portogallo. Mi pareva importante vederlo, soprattutto in questa versione scabra, oggettiva, e pertanto dolorosa, che con misura ne dà l'attore portoghese Cláudio da Silva.

Al centro del cartellone c'erano poi due titoli fortissimi, impossibile trascurarli. Si è già parlato, sulle pagine di *Hystrio*, di **Mary Said What She Said**. Lo spettacolo che Robert Wilson regista, Isabelle Huppert interprete e Darryl Pinckney autore del testo, hanno dedicato a Mary Stuart, pugnace e sfortunata regina di Scozia. Allestimento impeccabile. Ma identico a tutti gli ultimi dieci o quindici spettacoli di Wilson. Le stesse luci, gli stessi fondali sfumati pastello, la stessa ossessione per le ripetizioni. Giurerei che il testo di Pinckney sia stato ripetuto almeno tre volte: riprese, riattacchi, reiterazioni. Insomma lo stile che ha reso formidabile Wilson dai tempi di *Einstein on the Beach*, e che da allora non è cambiato. E la Huppert? Attrice iconica, niente da obiettare. Ma rigida e fredda come una barra di ghiaccio. C'era la Lisbona bene a vederla e sentirla, a complimentarsi per la precisione ingegneristica della regia, ad applaudire in piedi per minuti e minuti.

Volete saperlo? A quell'*iceberg* di spettacolo, ho preferito sette attrici altrettanto francesi. Tutte sette assieme magari non fanno una

Huppert, ma il loro lavoro mi ha riportato di colpo al presente. La loro performance torrida si intitola **Saison sèche**. *Stagione secca*, quindi, titolo con diverse sfumature, è una caduta nell'imperfezione del teatro. Nell'imprecisione dei generi. Né rappresentazione né coreografia, né maschile né femminile. Anzi le due cose assieme. O forse nessuna. L'opposto di Wilson. Sono figure nude, e poi vestite. Sono colori violenti – rossi, gialli, viola, blu – che macchiano, sporcano, manomettono i corpi e il bianco abbagliante di una scenografia vergine. È un caos di drammaturgia che sembra evocare il rito e si manifesta come un combattimento.

Orchestrata da una banda di erinni, che si trasforma in una gang di maschi violenti, *Stagione secca* – dice la creatrice, Phia Ménard – è la condizione storica della femmina, ma anche una punizione vaginale: secchezza. Mentre con la faccia al muro, sette maschi/maschie, incarnazioni del potere, pisciano liberamente. E pischia anche la scena: da insospettabili aperture cola a un certo punto un blob nero come la pece, che distrugge ogni bellezza, se mai ce n'è stata una. Le pareti si accartocciano. I neon del soffitto sbarellano. Potete leggerci dentro un'apocalisse futura. Forse è soltanto, pessimisticamente, il presente. ★



Da Andrea Camilleri a Mattia Torre antidivi e divine escono di scena

Una lunga lista di addii ha raggelato la nostra estate, costringendoci a salutare molti personaggi che hanno segnato, in modo assai diverso, parte della storia dello spettacolo del Novecento e dei primi anni del nuovo secolo.

di Giuseppe Liotta, Fabrizio Sebastian Caleffi e Arianna Lomolino



Il teatrante di Porto Empedocle

Con la scomparsa di **Andrea Camilleri** (1925) se ne è andato un visionario di quel palcoscenico immateriale, nutrito dei fantasmi di una fervida e, a suo modo cinica, immaginazione. «Da quando non vedo più, vedo meglio», disse Camilleri/Tiresia nell'ultima sua recita al Teatro Greco di Siracusa. E la frase sembrava subito andare oltre il suo significato letterale per ribadire la prevalenza dello sguardo interiore su quello fisico. Una condizione mentale e spirituale che, unita a un'immensa curiosità, hanno fatto dell'autore siciliano uno dei più prolifici scrittori della sua generazione. Regista radiofonico, teatrale, televisivo ha all'attivo una serie di adattamenti di suoi racconti per il teatro: *Il birraio di Preston*, *Tropputtraffico, poi nenti*, *La cattura*, *Cannibardo e la Sicilia*, *La concessione del telefono*, *Il casellante*, ma soprattutto *Festa di famiglia*, un *mélange* di temi e figure pirandelliane messe in relazione fra di loro attraverso il "metodo Camilleri": un intreccio spasmodico e accattivante di eventi che si affermano in scena con semplicità. La teatralità, per Camilleri viene prima del teatro. Shakespeare, Pirandello, il Teatro dei Puppi, le Maschere della Commedia dell'Arte

sono i suoi irrinunciabili miti personali che, insieme ad alcune metafore ossessive, ritroviamo nei suoi scritti di teatro e nella lingua che usa: quella parlata, dialettale, inventata come un Aristofane dei nostri giorni. Senza questa vampa di teatro invisibile non ci sarebbe il successo popolare dello "scrittore" Camilleri, dove l'oralità prende il sopravvento sulla scrittura. È, infatti, alla sua originaria e confessata passione per l'artigianato teatrale che Camilleri deve la ragione principale di una vita professionale intensa, pienamente vissuta fino alla fine. *Giuseppe Liotta*

La divina Valentina

Mi piace ricordarla percorrere la Gita al Faro di Portofino come un suo personale Sunset Boulevard. Indimenticabile, a parer mio, apparve la Diva **Valentina Cortese** (1923) come ben calzata Eleonora Torlato-Favrini, sorella di Rossano Brazzi, nel più bello dei brutti film della storia del cinema, *The Barefoot Contessa* di Mankiewicz (1954). Ovvio che ogni cinefilo scoglierà come suo *topos* filmico la sequenza della Cortese/Séverine che cerca la porta-armadio in *La Nuit américaine* di Truffaut. Due *top directors* l'hanno accompagna-

ta anche sentimentalmente: Strehler e Victor de Sabata. I teatrofili sempre assoceranno la figura della Cortese all'iconico Giorgio, eponimo di regia, con cui fu in *Platonov* e *gli altri* (1958), *El nost Milan* ('59), nel mitico *Arlecchino* ('63), *I Giganti della montagna* ('66), *Santa Giovanna dei macelli* ('70), ma fu diretta anche da Squarzina e Chéreau. Tante volte alla ribalta, la Cortese sempre sarà ricordata nel *Giardino dei ciliegi* al Piccolo di via Rovello. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Grazie, preferisco il comico!

Televisione, molti film in ruoli secondari, qualcuno da protagonista, dieci anni di auto-esilio a Santo Domingo e poi il ritorno in Italia col programma radiofonico *Varietà Varietà*, di **Raffaele Pisu** (1925) ci rimane la nostalgia, forse il rimpianto dell'attore che avrebbe potuto essere e non è stato per quegli accidenti della vita che ti portano dove non vorresti. Bolognese di nascita è nel 1948 fra i fondatori, insieme a Sandro Bolchi, Massimo Dursi ed Enzo Biagi, del teatro La Soffitta. Per due anni (1947-'49) lo troviamo in tournée con Memo Benassi, e subito dopo la scelta di dedicarsi quasi esclusivamente al teatro comico musicale, radiofonico e televisivo, con quella vena di comicità surreale e assurda di cui è stato l'interprete più intelligente e raffinato della sua generazione. *Giuseppe Liotta*

L'illuminista impertinente

Una sobria, elegante, arguta impertinenza ha contraddistinto la vita professionale di **Ugo Gregoretti** (1930) intellettuale-contro prestato alla scena, al piccolo e grande schermo, che ha attraversato con quell'inconfondibile spirito beffardo e tagliente esibito come un marchio di fabbrica. Un'intelligenza algida da illuminista riusciva ad andare a braccetto con la ferocia e la passione delle sue provocazioni, capaci di scoprire i problemi di una società, quella degli anni Cinquanta e Sessanta, in spericolato e convulso mutamento. Straordinarie e inimitabili le sue inchieste televisive. Per il cinema ha girato film interessanti come *Le belle famiglie*, volutamente anacronistico al suo tempo, mentre il teatro fu il terreno in



cui meglio ha esercitato la sua vena satirica, sempre non omologata: come quando, giunto alla direzione del Teatro Stabile di Torino (1985-'89), mise in scena *I figli di Iorio*, la versione popolare e dissacrante della tragedia di D'Annunzio. Nessuno è stato come lui, difficilmente altri ne verranno. *Giuseppe Liotta*

Quei due sull'altalena

Da bravo autore, **Luigi Lunari** (1934) si è scritto anche il finale, il sipario, i ringraziamenti. Nel mondo del teatro entrò nel 1960, ufficio studi del Piccolo milanese collezionando riviste teatrali da tutto il mondo, e, come dramaturg, traducendo Brecht, Shakespeare, Cechov nella lingua di Strehler. Divenne noto con il fortunato copione *Tre sull'altalena*, ma prima ancora con *Tarantella con un piede solo* (regia di Camilleri, sic!, 1961), interrotto dalla polizia per oltraggio al pudore. Tanti altri ne scrisse Gigi e tradotti. Quello che gli costò il sodalizio con Strehler fu *Il Maestro e gli altri*, satira anti-piccolostrelherista, non anti-strehleriana, poi Gigi ha voluto vivere il quarto atto della sua esistenza appartato, ma sempre attivo sui social. Postando in prima persona (dalla famiglia, per sua espressa volontà) l'annuncio della sua serena dipartita. Per un paio di giorni ho sperato fosse una *fake new*. E forse lo è. Forse Gigi si è riconciliato con Giorgio e i due si dondolano sull'altalena della gloria sempiterna. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Ilaria, ovvero eleganza e talento

Ci sono attrici bravissime, che non mostrano il loro mestiere per intelligenza, discrezione, per quel *quid* di eleganza e signorilità che si portano dietro da quando sono nate, insieme alla loro speciale bellezza: **Ilaria Occhini** era una di queste. Nipote di Giovanni Papini, compagna di Raffaele La Capria, il padre critico e collezionista d'arte, Ilaria (1934) frequenta l'Accademia Nazionale "Silvio d'Amico" insieme a Gassmann, Ronconi, Volonté. Comincia a lavorare con Visconti (*L'impresario delle Smirne*, *Uno sguardo dal ponte*), poi Ronconi (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, *Alceste di Samuele*), Massimo Castri (*John Gabriel Borkman*, *Spettri*), Missiroli (*Il pellicano*), Squarzina (*Misura per misura*), Patroni-Griffi (*Tradimenti*), una carriera teatrale lunga e intensa in cui ha affrontato personaggi "classici" e contemporanei con la medesima attenzione e sensibilità. Famosa, già a metà degli anni Cinquanta, grazie ai primissimi sceneggiati televisivi, arriva prestissimo al cinema, spesso in ruoli non-protagonisti (*Terza liceo*, *Il mantenu-to*, *I complessi*, *Un uomo a metà*) ma sempre significativi, come la Nonna in *Mine vaganti* di Ferzan Ozpetek per il quale riceve il Premio "Alida Valli" nel 2011. *Giuseppe Liotta*

Il Leo Messi dei caratteristi

Carlo Delle Piane (1936), romano di Campo de' Fiori, a dieci anni, in una partitella di piazza, intercettò una pallonata che gli cam-



biò i connotati e fu la sua fortuna. Con quella faccia un po' così, l'attore-creatura ha interpretato, da *Cuore* (1948) in avanti, oltre 100 film con registi come De Sica, Monicelli, Zampa, De Filippo, Avati. A teatro recitò poco: *Rugantino* (1962) – e dici poco! – e *Io, Anna e Napoli* (2010). A Milano il Leo Messi dei caratteristi lo avevamo visto salire sul palco del Manzoni e tirare uno dei suoi ultimi "cuori di rigore" imparabili. Ora il brieriano dio Eupalla gli ha mostrato il cartellino rosso. E Carletto esce con una *standing ovation*. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Mattia, l'umorista dissacrante

Scomparso a soli 47 anni, **Mattia Torre** era autore, sceneggiatore e regista. Conosciuto dal grande pubblico per l'umorismo dissacrante della serie *Boris* e per il libro, poi diventato serie, *La linea verticale*, dove aveva deciso di raccontare la sua malattia, Torre aveva esordito nell'ambiente teatrale romano negli anni Novanta. Tra i suoi monologhi, arguti racconti sulle paranoie contemporanee, *Colpa di un altro* affidato a Valerio Mastandrea e gli "atti comici", pubblicati nel 2012 e aggiornati nel 2019, da cui il recente *Perfetta* portato in scena da Geppi Cucciari. *Arianna Lomolino*

In apertura, Andrea Camilleri; in questa pagina, in alto, Valentina Cortese e Ilaria Occhini; in basso, Mattia Torre.

stagione di *teatro* 2019-2020

ottobre - maggio



GRANDE PROSA
ALTRE TENDENZE
IN DANZA
TEATRO RAGAZZI
MUSICA MACCHINA
TRANSITI
JAZZ'ABOUT
OPERETTA
CINEMA
EVENTI SPECIALI

È INIZIATA
LA CAMPAGNA
ABBONAMENTI.
TI ASPETTIAMO
A TEATRO!



Fondazione
ilRossetti
TEATRO STABILE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA
diretto da Franco Però

LE PRODUZIONI 2019-2020

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

L'ONORE PERDUTO DI KATHARINA BLUM

dal romanzo di **Heinrich Böll** adattamento di **Letizia Russo**
regia di **Franco Però**
con **Elena Radonicich, Peppino Mazzotta**
e con **Emanuele Fortunati, Ester Galazzi, Riccardo Maranzana,**
Francesco Migliaccio, Jacopo Morra, Maria Grazia Plos
in coproduzione con Teatro Stabile di Napoli - Teatro Nazionale, Teatro Stabile di Catania

I MISERABILI

dal romanzo di **Victor Hugo**, adattamento teatrale di **Luca Doninelli**
regia di **Franco Però**
con **Franco Branciaroli**
in coproduzione con CTB Centro Teatrale Bresciano e Teatro de gli Incamminati

L'INFINITO TRA PARENTESI

di **Marco Malvaldi**
regia di **Piero Maccarinelli**
con **Maddalena Crippa, Giovanni Crippa**
in coproduzione con Teatro della Toscana - Teatro Nazionale, Mittelfest 2019

VALZER PER UN MENTALISTA

di **Davide Calabrese e Fabio Vagnarelli**
regia di **Marco Lorenzi**
con **Vanni De Luca**
Andrea Germani e Romina Colbasso

(TRA PARENTESI)

LA VERA STORIA DI UN'IMPENSABILE LIBERAZIONE

di e con **Massimo Cirri**
e **Pepe Dell'Acqua**
regia di **Erika Rossi**

SADUROS

un lavoro del **Collettivo L'Amalgama**
tratto dalle opere di **Daniil Charms**
con **Caterina Bernardi e Gilberto Innocenti**

A SARAJEVO IL 28 GIUGNO

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

CANTO DI NATALE BUON NATALE MISTER SCROOGE!

scritto e diretto da **Luciano Pasini**
liberamente tratto da "A Christmas Carol"
di **Charles Dickens**
con gli allievi dell'Associazione Culturale StarTS Lab

MORIRE PER QUATTRO MONETE WINCKELMANN: L'ULTIMO VIAGGIO

testo a cura di **Marzia Vidulli Torlo**
diretto da **Andrea Collavino**
con **Andrea Collavino, Riccardo Maranzana**
e **Stefano Pettenella**



LA STAGIONE 2019-2020

Giuliana Musso **Lella Costa**
Poetry Slam **Jan Martens**
Laura Curino e Renato Sarti Teatro Koreja
Mario Perrotta **Elena Bucci | Le belle bandiere**
ReSpirale Teatro **Katalyst**
Oscar De Summa **Qui e Ora | Fratelli Dalla Via**
Babilonia Teatri **Suq Festival e Teatro**
Premio Scenario Periferie 2019 **Premio In-Box 2019**
Roberto Latini **Controcanto Collettivo**
Compagnia Lombardi - Tiezzi **NoveTeatro**
Teatro dell'Argine



TEATRODELLARGINE.ORG
ITCTEATRO.IT | 051.6270150



FONDAZIONE
**PIEMONTE
DAL VIVO**
CIRCUITO REGIONALE MULTIDISCIPLINARE



piemontedalvivo.it





GIOSETTA FIORONI per il teatro dell'elfo

teatro elfo puccini

S T A G I O N E 2 0 1 9 - 2 0

il teatro del cuore
e il cuore del teatro

60 titoli

23 produzioni

abbonamenti
da € 51

elfo.org

plumdesign.it



Ert • Stagione 2019/20

**bye bye
'900?**



TEATRO NAZIONALE
EMILIA ROMAGNA
TEATRO FONDAZIONE

Moon. 1969

EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE

Le produzioni della Stagione 2019/20

Emanuele Aldrovandi
Lola Arias
Pietro Babina
Giorgio Barberio Corsetti/Marco Solari/Alessandra Vanzi
Teodoro Bonci del Bene
Luca Carboni/Gabriel Da Costa
Davide Carnevali
Compagnia Laika
Daria Deflorian/Antonio Tagliarini
Fabrizio Falco
Massimo Furlan
Nanni Garella
Emanuela Giordano/Giulia Minoli
Lino Guanciale
Chiara Guidi
Antonio Latella
Roberto Latini
Matthew Lenton
Claudio Longhi
Christoph Marthaler
Giorgina Pi
Pascal Rambert
Angela Richter
Carmelo Rifici
Enzo Vetrano/Stefano Randisi

emiliaromagnateatro.com

G(L)OSSIP

Il teatro è radical chic
e fa l'effetto di uno shock!

di Fabrizio Sebastian Caleffi



«Diventate modelle e modelli, o almeno sembratelo, aggiornatevi, tenetevi al corrente degli ultimi g(l)ossip, la vita e la libertà li avete, adesso prendetevi la felicità, drizzate le orecchie, scopate più che potete, pensate in grande!» Juan Baptiste*

Con le mani sporche di attualità, nella giusta e lucida prospettiva attuale, quanta piccolo borghesia da imbucato ai *cocktail gauche caviar* al Carcano *in pè* si manifesta nella descrizione *refoulé* e assai *fanè* di Giorgio (e anche di Bettino) nella Milano da bere fatta dal narratore del romanzetto *Arcodamore*. Ecco un estratto dal dente avvelenato: «... Sono andato a fotografare la casa di un regista teatrale con Antonella... lei si aggiustava i capelli come se dovesse sostenere qualche genere di esame definitivo... le ho detto a mezza voce: "È un vecchio trombone, per piacere!"... il regista in piedi nel grande soggiorno tenuto come un museo ha detto: "Ah" finto sorpreso, ma era tutto vestito e atteggiato per l'occasione, con i capelli da vecchia signora riflessati di turchino...».

Il Caro Diario a buon mercato è opera di De Carlo che par covare Salvini e i suoi Sciocchini nel manifesto risentimento antiteatrale reso manifesto dalla sua Polaroid nazipop (sta per nazionalpopolare) di Strehler, a cui avrebbe reso invece giustizia un eventuale scatto (in Avanti) di Andy Pop, *the pop art's Pope Warhol*, a suo tempo di passaggio in città in visita di rivisitazione a the *Last Supper* by Brother Leo.

Chi legge Andrea campa cent'anni e magari rinnova l'abbonamento al Piccolo ogni anno, ma piccoloborghese rimane (e resta un bel salame). Valga questa premessa a introdurre un *check* sul vento che gon-o-sgon-fierà le vele della Nave Scuola Teatrale nella stagione in corso, una stagione "oltre i muri", come da dossier; muri da abbattere, da saltare, da graffiare. Da ricostruire *intra moenia*? Se *navigare necesse est, vivere don't be*, perciò per navigare il palcoscenico della vita è necessario andare a teatro a gonfie vele. Tutti a bordo, dunque, di un *cutter* per Napoli e per il Ballo in Maschera delle Maschere al Mercadante.

Ci voleva Strehler

Con quell'aria un po' impacciata e un po' tragicamente spacciata che ostentano un po' per tigna un po' per civetteria i teatranti quando si offrono alla platea senza altro copione da interpretare che quello della loro vita in arte, al Mercadante distribuiscono e ricevono le Maschere-Premio in una cerimonia che è un po' una pizza. Ma siamo a Napule e sappiamo quant'è buona a' pizza a Naples. Ci voleva Strehler a condurre. E il conduttore lo evoca con uno spezzone della sua parodia del *Giardino* con Valentina per celebrare in un sol *cult* la Cortese, la Marchesini e se stesso. Già, ci vorrebbe sempre Strehler.

Omen

Sta per Destino in latino, in milanese *homeni* (anche homini). Pullulano omini alla ribalta e agli uomini di teatro della tempra di Salines (un bel vincitore a Napoli) si addice il destino di Bill "Big Bill" Tilden che dice al giovane Frederic Prokosch, autore dello smagliante *Voices: a Memoir*: «Bene, ti dirò, ragazzo mio, il tennis è un'arte, come una recita a teatro. Quando entro, mi sento un'Anna Pavlova. O diciamo un'Adelina Patti. O addirittura Sarah Bernardt. Vedo le luci della ribalta davanti a me. Odo il brusio del pubblico. Provo un brivido gelido. Vincere o morire!». Questo prima di soccombere con l'immensa eleganza di un Federer a Lacoste. Pensateci, ragazzacci in lacoste, prima d'entrare sprezzanti e indifferenti in scena. Se avete poca passione, vi serva da lezione l'esperienza di una lunghissima *routine*.

La fiera delle novità

Che dice il cartellone di stagione? Che un'eccellente *routine* saprà supplire alla penuria di novità? «Noi tutti recitiamo nel grande spettacolo del mondo, passiamo con le nostre maschere variopinte, diciamo bugie e a malapena sappiamo se ci siamo riusciti; io recito l'amore e non è neppure del tutto credibile. Ma spesso si recita meglio ad avere una *routine* e nessuna passione», Stefan Zweig in *Il commediante trasformato* edito da Via del Vento.

Come cammelli nella cuna

Dunque la stagione in corso sia quella dell'abbattimento del muro/ quarta parete tra Broadway e il Berliner Ensemble. Cristo si è fermato al musical e Dioniso è fermato dai vopos. Ma Jesus Star e Dio dell'Ebbrezza devono duettare danzando come Gene & Fred. Quando lessi per la prima volta il memoriale sapienziale del Vagabondo del Karma, il già citato Prokosch, nume tutelare di questo gossip insieme al Baptiste dell'*exergo*, ero a Epidauro, nella cuna (cruna) del teatro. La sua descrizione dell'emozione alla lettura dell'omerico scudo di Achille mi dette il senso circolare di una narrazione rapsodica di cui la drammaturgia è il vinile. In un ipotetico duello con l'epica ebraica espressa dallo scudo di Davide possiamo rappresentare lo scontro tra l'enfasi figurativa e il rigore della geometria. Come dire: il Michelangelo della Sistina rivisitato da Mondrian. Difficile ma vitale il loro transitare insieme per la cruna dello *stage door*. Chi è di scena? Il trap di Achille Lauro e il folk di Davide Van De Sfroos. Tra archetipi e futilità, sempre viva la teatralità! In felice «stato di erezione intellettuale permanente» (Salvador Dalí).

*Juan Baptiste: *newyorker* di origine creola, detto il Basquiat del giornalismo mondano, *influencer* e *columnist* del magazine *Down Under*.



DOSSIER 1989-2019: oltre i muri?

a cura di Laura Caretti e Roberto Rizzente

Trent'anni fa la caduta del Muro di Berlino apriva una stagione di scoperta e conoscenza reciproca tra i teatri dei Paesi di un'Europa non più divisa, avviando una vitale sinergia di progetti, collaborazioni e interscambi. Attraverso un viaggio all'interno di questa rete di rapporti, ne abbiamo ripercorso la storia, visitato i luoghi d'incontro transnazionale, e soprattutto interrogato l'esperienza degli artisti, guardando al passato con gli occhi del nostro presente per registrare anche le speranze deluse, i pericoli dell'attuale scena politica... e per chiederci se l'apertura di quel "passaggio a Nord-Est" abbia generato un comune slancio creativo capace di far volare il teatro oltre i nuovi muri.



Jack Lang: l'Europa prima di tutto

Con immutata coerenza e passione, Jack Lang parla del suo impegno nella costruzione, insieme a Giorgio Strehler, di una rete dei Teatri d'Europa che non intendeva solo superare la divisione tra Est e Ovest, ma partecipare attivamente alla realizzazione di un'idea di Unione, oltre i muri, che ancora oggi è necessario difendere.

di Giuseppe Montemagno e Jack Lang

In principio erano i Teatri d'Europa. Quell'alleanza, voluta da Francia, Italia e Spagna, si sarebbe nel 1990 allargata, con lo scopo specifico di unire l'Est e l'Ovest, contribuendo «alla costruzione dell'Unione Europea attraverso la cultura e il teatro», nel rispetto delle identità nazionali. Fautore di quella "casa multinazionale" era, con Giorgio Strehler, il Ministro della Cultura sotto l'allora Presidente Mitterrand, **Jack Lang** (Mirecourt, 1939). Da allora, l'Union des Théâtres de l'Europe è cresciuta (10.000 performances e 3 milioni di spettatori all'anno), è rappresentata in 16 Paesi, inclusi Israele e la Russia, e comprende 17 teatri (il Piccolo Teatro di Milano e il Teatro di Roma per l'Italia), oltre ai 6 membri individuali, gli 11 onorari (tra questi, Lev Dodin, Anatolij Vasil'ev, Krystian Lupa) e i partner associati, primo fra tutti il Premio Eu-

ropa. Le sue attività spaziano dalla co-produzione di spettacoli all'organizzazione di festival, mostre, conferenze, workshop, pubblicazioni e progetti sui temi d'attualità (la cultura digitale, i rifugiati, le zone di conflitto, il terrorismo, la società di massa...); sono finanziate nell'ambito del progetto Europa Creativa e rette da un'assemblea generale, il cui presidente, al momento, è Gábor Tompa, direttore dell'Hungarian Theatre di Cluj, in Romania. La sede dell'Union è a Bobigny, in Francia.

1989-2019: sono trascorsi trent'anni dal crollo del Muro di Berlino. Cos'ha rappresentato, il Muro, per il mondo del teatro?

Prima del crollo del Muro, noi – gli appassionati di teatro, la gente di teatro – avevamo delle relazioni tanto con Berlino Ovest quanto con Berlino Est. Con la Schaubühne, rap-

presentata dal rinnovamento teatrale di Peter Stein e Klaus-Michael Grüber, e con il Berliner Ensemble, che per le persone della mia generazione era il simbolo di un teatro perfetto, impegnato nel sociale e politico. Esistevano anche altre istituzioni notevoli, la Volksbühne tra le altre. La scomparsa del Muro ha cambiato profondamente le cose soprattutto per i Tedeschi, per gli artisti che finalmente hanno avuto la possibilità di circolare liberamente.

Un anno più tardi, nel 1990, ha fondato con Giorgio Strehler l'Union des Théâtres de l'Europe. Che cosa ricorda di quel periodo?

Il progetto intrapreso con Strehler andava oltre la caduta del Muro, la divisione dell'Europa in due. Volevamo l'Unione di un'Europa che non si limitasse alla Comunità Economica, associando l'insieme dei teatri, dalla Cecoslo-

vacchia all'Ungheria, dalla Polonia alla Russia. Concepevamo l'Unione per creare il senso di appartenenza a un medesimo continente, alla stessa civiltà, a un unico ideale.

E oggi, pensa si debba modificare qualcosa nello statuto dell'Associazione? Nell'organizzazione del Premio Europa, di cui siete partner, o nel numero dei teatri associati?

Certamente. Bisogna ringraziare quanti hanno assicurato il prosieguo dell'attività dell'Union des Théâtres de l'Europe, facendo un lavoro egregio, positivo, costruttivo, salutare direi. Oggi occorre interrogarsi sull'avvenire dell'Unione, forse bisognerebbe associare compagnie teatrali meno istituzionalizzate e riconosciute, per restituire l'effervescenza teatrale del continente. Non ho mai riflettuto sulle iniziative concrete da intraprendere, anche se il sostegno dell'Unione Europea potrebbe facilitare gli scambi di autori, attori e registi tra compagnie indipendenti dei vari Paesi.

Ma le istituzioni teatrali sono attente al cambiamento in corso? Ritieni che l'Europa investa in maniera congrua – o accettabile – nella cultura teatrale?

Le istituzioni e i teatri dovrebbero sentirsi maggiormente investiti e coinvolti nella vita europea. Al tempo stesso, constato – parlo per la Francia – la fortuna e il privilegio di aver accolto un gran numero di compagnie e registi di altri Paesi europei (dal Belgio alla Germania, dall'Ungheria alla Polonia). Trovo tutto questo straordinario, al Festival d'Avignon sono transitate molte compagnie europee, rivelando talenti incomparabili.

Possano, i nuovi movimenti nazionalisti, preludere a nuove cortine di ferro? Pensa che l'Unione Europea possa dirsi realizzata sotto il profilo culturale?

Credo che non si debba rinunciare né all'idea, né all'ideale di un'Unione Europa; oggi più che mai i Paesi che credono nelle libertà devono sostenere i Paesi minacciati dalla xenofobia, così come gli artisti e i creatori di teatro che lottano contro i fenomeni di esclusione. L'Europa costituisce un insieme unico nel pianeta, non ce ne rendiamo conto pienamente perché abbiamo il privilegio di viverci, ma è la prima volta che non esistono conflitti armati tra le varie nazioni; è l'unico continente che, a parte alcune derive, è saldamente legato alla democrazia, è una co-

struzione originale, senza dubbio imperfetta ma irrinunciabile nel suo genere. Dobbiamo ritrovare un sentimento di fierezza e di appartenenza all'Europa.

Dal 2013 è Presidente dell'Institut du Monde Arabe di Parigi. Pensa che ci siano altri muri da abbattere nel Mediterraneo? È una situazione comparabile a quella che esiste in Europa prima del 1989?

Nulla è mai del tutto comparabile a quello che è stato. Purtroppo i muri esistono anche oggi, basti pensare a quello che separa fisicamente Israele dalla Palestina, in Cisgiordania o Gaza. Sono situazioni umanamente insopportabili, e spiace verificare come il resto del mondo sia

indifferente o rassegnato, a cominciare dalla gran parte dei Paesi arabi. È una situazione bloccata, anche se mi rifiuto di credere che sia senza speranze. La cultura teatrale – o cultura *tout court* – può giocare un ruolo strategico. Israele vanta artisti di grande valore, che sono i migliori ambasciatori di una cultura di pace e di tolleranza; ed esistono artisti palestinesi, ben noti in Europa, che ne condividono la visione. Credo che l'arte, e il teatro in particolare, possano incentivare il cambiamento: quando la politica fallisce, o non riesce a far progredire le situazioni, gli artisti hanno un potere d'espressione enorme. ★

In apertura, un murales di Banksy a Bristol.

Per saperne di più

- D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- C. Bisin, *Berlino 60. Storie di qua e di là del muro*, Roma, Gruppo Albatros Il Filo, 2011.
- K. Braun, *A History of Polish Theater, 1939-1989: Spheres of Captivity and Freedom*, Westport, Praeger, 1996.
- R. Calzoni, *La letteratura tedesca contemporanea. L'età della divisione e della riunificazione*, Roma, Carocci, 2018.
- K. Cioffi, *Alternative Theatre in Poland 1954-1989*, Londra/New York, Routledge, 1996.
- M. Cornish, *Performing Unification: History and Nation in German Theatre after 1989*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017.
- J. Dolečki, S. Halilbašić, S. Hulfeld, *Theatre in the context of the Yugoslav Wars*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.
- V. Doytcheva, *Théâtre Bulgare d'aujourd'hui*, Paris, L'espace d'un instant, 2007.
- E. Faccioli, *Energia delle prove. Il teatro di Oskaras Koršunovas*, Roma, Universitalia, 2017.
- G. Falanga, *Non si può dividere il cielo. Storie dal Muro di Berlino*, Roma, Carocci, 2017.
- N. Garrone, *I nuovi volti della Serbia*, Ar.co project, 2006.
- N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo. Teatri della Russia sovietica: linee e fenomeni*, Roma, Bulzoni, 1979.
- D. Hare, *Berlin/Wall*, London, Faber&Faber, 2009.
- R. Leach. V. Borovsky, A. Davies, *A History of Russian Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- B. Lease, *After '89: Polish Theatre and the Political*, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- U. Mählert, *La Ddr. Una storia breve 1949-1989*, a cura di A. Gilardoni, K.B. Gilardoni-Büch, Milano, Mimesis, 2009.
- H. Müller, *L'invenzione del silenzio. Poesie, testi, materiali dopo l'Ottantanove*, a cura di Peter Kammerer, testo originale a fronte, Milano, Ubulibri, 1996.
- A.L. Popenhagen, *Nekrošius and Lithuanian Theatre*, New York, Peter Lang, 1999.
- M. Ravenhill, *Over There*, London, Methuen Drama, 2009.
- K. Stefanova, *Eastern European Theatre after the Iron Curtain*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 2000.
- V. Valentini (a cura di), *Eimuntas Nekrošius*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2000.
- G. Zeltina, *Latvian Theatre in the 90s: Trends, Repertoire, Personalities*, in *Slavic and East European Performance* 17, n. 1 (Spring 1997), pp. 37-48.

I dossier di *Hystrio*:

- *Drammaturgia ungherese contemporanea*, a cura di Dora Varnai, n. 3.2003.
- *Il teatro della nuova Europa*, a cura di Massimo Marino, n. 2.2007.
- *La drammaturgia della nuova Europa*, a cura di Massimo Marino, n. 3.2007.
- *Teatro russo 2.0*, a cura di Roberta Arcelloni e Fausto Malcovati, n. 4.2012.
- *Teatro in Lituania*, a cura di Claudia Cannella e Laura Caretti, n. 1.2014.
- *La nuova scena romena*, a cura di Irina Wolf, n. 2.2017.



Berlino sexy e non più povera, l'ultimo decennio teatrale della città

Gentrificazione della città, restyling urbano, assorbimento delle identità dei teatri a favore di cartelloni omnicomprensivi e facilmente esportabili, rivoluzioni controllate e indotte dall'alto: scompaiono a Berlino, in nome del *business*, le differenze tra Est e Ovest. Ma senza rinunciare ai talenti.

di Davide Carnevali

Quando, una decina di anni fa, mi sono trasferito a Neukölln, il quartiere in cui vivo, non c'era niente. L'aeroporto di Tempelhof era ancora funzionante e gli aerei mi atterravano praticamente sul balcone. Molti appartamenti erano vuoti e il piano terra degli edifici era occupato da atelier di pittori. La sera era un deserto, ovvio. Poi l'aeroporto ha chiuso e ha riaperto come parco, e intorno al parco sono cominciati a spuntare i bar, che hanno attirato gente, che si è installata nel quartiere, gli appartamenti si sono riempiti e gli atelier si sono riconvertiti in gallerie, facendo salire i prezzi delle case e portando servizi, e ora la sera è un casino.

Questo è un buon esempio di quel che è accaduto a Berlino nell'ultimo periodo. Forse una

decina di anni fa le divergenze estetiche tra **Volksbühne** e **Schaubühne** riflettevano le ancora discrete differenze tra Est e Ovest (vedi: *Lo spettatore e le due città*, in *Hystrio* n. 4.2007); ora quelle differenze sono passate di moda, mentre *restyling* urbano, turismo e hipsterismo sono riusciti a fare per l'unificazione molto più di quanto non abbiano fatto Willy Brandt o Gorbačëv, e anche più in fretta. Est e Ovest si sono entrambi gentrificati, e siccome a Berlino città e teatro sono da sempre legati, resta da capire se in qualche modo non si sarà gentrificato pure il teatro.

La Schaubühne, un marchio di qualità

Ovviamente il mio è un punto di vista personale, ma dieci anni fa avevo la sensazione che

ognuna delle grandi sale berlinesi avesse una personalità ben marcata: la **Volksbühne** era il teatro *radikal*, il **Deutsches Theater** quello *chic*, la **Schaubühne** quello *radikal-chic*. Il **Radial System** era la torre d'avorio dell'infanta imperatrice Sasha Waltz; il **Berliner Ensemble** era il teatro-museo di Brecht e Heiner Müller con prestiti dalla collezione privata di Bob Wilson; il **Maxim Gorki** era il teatro dove andare a conoscere la nuova drammaturgia e **Hau** il teatro dove andare. Oggi mi pare che le differenze si siano appianate e, nonostante ognuno di questi centri viva ancora di un'attività intensa e interessante, la sensazione è che alla fine un po' abbia vinto il **modello Schaubühne**. Mix di classici riscritti e rismaltati + drammaturgia vivente ma

rigorosamente già rodato (di azzardi non ne abbiamo bisogno) + un direttore *cool* e internazionale come **Thomas Ostermeier** + artisti associati *cool* e internazionali come **Kathie Mitchell** e **Milo Rau** + attori *cool* e nazionali popolari tipo **Ursina Lardi** o **Lars Eidinger**, che è come Re Mida e trasforma in oro anche le serate in cui fa il dj (e poi è vero, insomma, che la Schau ormai ha le feste migliori). Totale: provate a cercare un biglietto per uno spettacolo la sera stessa. Al massimo dai bagarini. È vero, la città ha aumentato esponenzialmente il numero di abitanti, ergo di spettatori teatrali, perché chi ci viene a vivere qui, con il freddo e il buio che fa in inverno, se non uno che ama il teatro? Consci del fatto che buona parte del pubblico è straniero e non è capace di dare un senso a più di due consonanti occlusive di fila, da qualche stagione ormai si sovrattitola quasi tutto in inglese e/o in francese, visto che poi il mercato internazionale passa da lì e, sull'altra sponda del Reno, Herr Thomas potrebbe pure candidarsi alle presidenziali, risolvendo la crisi del Parti Socialiste. La Schaubühne è oggi come il Milan quando vinceva la Champions e combinava poco in campionato: in casa non gode più di tutta quella considerazione, ma oltre confine è un **marchio di qualità** che si vende alla grande. Il mercato internazionale chiama e, come la Schau, ormai un po' tutti i teatri cercano di far girare di più i loro spettacoli, per ammortizzare i costi e compensare i tagli ai finanziamenti degli ultimi anni (irrisori in confronto ai nostri, comunque). In molti casi le stagioni si sono ridotte e i *budget* sono un po' più contenuti, ma in questi anni il prezzo dei biglietti, bisogna dirlo, si è alzato solo leggermente. Al Berliner Ensemble però sono spariti i mitici posti in piedi a 4 euro, che facevano molto proletario. E questo non è un buon segno.

L'importante è un'immagine trendy

Ecco, dieci anni fa faceva un certo effetto entrare al **Berliner** attraversando una piazza che era terra di nessuno (sembrava l'avesse appena bombardata un R-12, quelli che Kruscev aveva piazzato a Cuba), ma nel centro della quale faceva capolino la timida statua del santo fondatore. Oggi la Bertolt-Brecht-Platz è un giardinetto sempre brutto, ma sovrastato da un edificio di dieci piani tutto vetrate con hotel annesso; l'attico pare sia il metro quadrato più caro di Germania, si vende a

25.000 euro, tanto vale una vista sul Berliner. Ma anche il modo di presentarsi del teatro è cambiato. Non la facciata, non la sala, che sono rimaste quelle di sempre, ma l'**immagine coordinata**, così importante per la riconoscibilità di teatri che pubblicano i loro programmi di mese in mese, riempiendo la città di cartelloni e cartoline. Una volta c'era il garbato pieghevole bianco e in frontespizio un disegno abbozzato all'interno del solito cerchio (quello che gira sul tetto); ora il programma è un insipido *dépliant* nero e giallo fosforescente. L'infichettamento dell'immagine coordinata è un fenomeno diffuso, basta farsi un giro sui vari siti internet, meno funzionali ma più attraenti di prima. Ci sono cadute anche le sale più alternative come **Hau**, con il suo pantone blu e i ritratti (orribili) in computer grafica; il **Gorki**, con le sue foto barocche ed eccessive alla David LaChapelle; o la **Volksbühne**, con i suoi nuovi libretti non più rosso-bandiera-che-trionferà, ma rosso-trionfo-del-vintage. Il caso Volks, però, merita un discorso a parte.

Il "caso" Volksbühne

La **Volksbühne** è un buon esempio della parabola urbanistico-teatrale berlinese. Dal 1992 al 2017, durante la direzione artistica di **Frank Castorf**, è stato il teatro della Berlino dissidente. All'interno della sala vigeva un tempo altro, tipo film di Fassbinder o primi episodi di Derrick, e quando entravi a vedere uno di quegli spettacoli con estetica retró di Marthaler, pensavi: «Dove, se non qui?». Fino a pochi anni fa nel foyer si poteva fumare (di tutto) e al Prater, la sala sulla Kastanienallee, ormai ceduta e chiusa per lavori, entravi con birra e vodka. Poi, qualche anno fa, qualcuno decise che Berlino doveva avere un teatro come l'Odéon a Parigi, dedito alle coproduzioni internazionali e adatto a ospitare spettacoli esteri di gran formato. L'idea in sé era anche onesta, però la scelta del teatro da sacrificare al progetto non si rivelò azzeccata. Cadde sulla Volksbühne perché era l'unico edificio interamente di proprietà della città; e dato che comunque Castorf ci stava da un quarto di secolo, fu relativamente facile farlo passare come un sacrosanto rinnovamento: nel 2017 fu dunque chiamato **Chris Dercon**, direttamente dalla Tate Modern di Londra. Ora, il fatto che un critico d'arte e curatore di successo dovesse dirigere un teatro come la Volksbühne era segno di una strategia ben

precisa. L'inversione di rotta fu vista come paradigmatica per una città che non era più «povera ma sexy», ma così consapevolmente sexy da vendere il suo corpo al miglior offerente. Non fu tanto il cambio nella programmazione, che apriva comunque a nuovi volti interessanti (vedi **Susanne Kennedy**); né che il povero Dercon fosse un conservatore, perché non lo è per niente. Ma la sensazione era che si volesse cavalcare l'immagine di *outsider* della Volks rendendola un marchio commerciale, così come la stessa Berlino è divenuta, in questi anni, un marchio. La gente si ribellò, la celebre scultura della ruota a due piedi che occupa il centro della Rosa-Luxemburg-Platz fu temporaneamente smantellata e se ne andò in tournée con Castorf, mentre la sala grande venne occupata dal popolo. Finì che Dercon si dimise nel giro di pochi mesi; ora siamo in transizione e dalla stagione 2021-22 la direzione artistica passerà a **René Pollesch**, che tutti amiamo perché è un prodotto della casa.

Verso un futuro sostenibile

Il prolifico René non è l'unico ad aver fatto carriera in questi anni. **Sasha Waltz**, per esempio, è appena stata nominata responsabile dello Staatsballett Berlin, il corpo di ballo dei tre principali teatri dell'opera cittadini. Un altro grande balzo in avanti è stato quello di **Shermin Langhoff** (il cognome è quello ingombrante della famiglia dell'ex marito) dalla Ballhaus Naunynstrasse al Maxim Gorki, che co-dirige ora insieme a **Jens Hillje**, uno che dovunque ha fatto nascere dal niente progetti interessanti. La Ballhaus era un teatrino di Kreuzberg, quartiere multiculturale per eccellenza, che qualche anno fa è diventato un caso nazionale per la qualità delle sue produzioni e per l'internazionalizzazione del suo *ensemble*; modello che sta replicando ora il Gorki con grande successo di critica e pubblico. Un bellissimo segno del fatto che Berlino, anche se ha perso un po' del suo fascino, non ha perso la testa, e prova che comunque i suoi talenti se li coltiva. Vedremo cosa succederà. Misure anti-gentrificazione se ne stanno prendendo, in modo che la città mantenga la sua rotta verso un futuro sostenibile. Sperando che, se il teatro continua a tenersi attaccato alla città e la città a tenersi stretta i suoi teatri, nessuno si perda. Anche perché di questi tempi, se vai alla deriva, difficile che poi ti salvi. ★

Il (ri)costruttore Jens Hillje nella Berlino post-Mauerfall

Trasformazione degli spazi, incontri con la città, drammaturgie internazionali e un *ensemble* misto Est-Ovest: nella Berlino degli anni Novanta, prostrata dal neoliberalismo e dalla stagnazione culturale, il modello di Hillje e Ostermeier rinnova le istituzioni, salvandole dal collasso.

di Davide Carnevali e Jens Hillje



Recentemente insignito del Leone d'Oro alla veneziana Biennale Teatro, **Jens Hillje** (1968) è un protagonista del teatro tedesco degli ultimi trent'anni. Dalle prime esperienze al Deutsches Theater, passando per la Schaubühne dove ha fatto faville con Ostermeier, fino alla co-direzione del Maxim Gorki, il dramaturg-tutto-fare bavarese ha puntualmente ricostruito e rinnovato quelle istituzioni in cui è stato chiamato a lavorare, con risultati mirabolanti. Ci incontriamo in un caffè di Kreuzberg per fare due chiacchiere sulla situazione del teatro tedesco negli anni Novanta.

Com'è iniziata la sua carriera nella nuova Germania unificata?

Avevo studiato a Hildesheim, in un corso simile al vostro Dams, 50% teoria e 50% pratica. Lì avevamo fondato il **Theater-Fabrik**, una sala indipendente, al di fuori dalle logiche delle gerarchie istituzionali. Già a quei

tempi mi interessava la relazione tra spazio, idea e pratica, e come intervenire per trasformare uno spazio, convertendolo in qualcosa di vivo, che avesse un'influenza sulla società. A Berlino sono arrivato a metà anni Novanta e lì ritrovai **Thomas Ostermeier**, con cui già facevamo teatro ai tempi della scuola. Mi chiese di dargli una mano per il suo saggio di fine corso alla Ernst Busch (la principale accademia berlinese, *ndt*). Io non ero un dramaturg, mi consideravo più un *Theatermacher*, un teatrista, perché facevo tutto: recitare, scrivere, dirigere; ma da un certo punto di vista questa, in realtà, è la formazione ideale per un dramaturg.

Cosa stava accadendo a Berlino dopo la caduta del Muro?

Era una fase critica. Alla fine degli anni Novanta Berlino era in bancarotta a causa della corruzione e del fallimento della Landsbank (la banca regionale), che aveva investito in

immobili in Germania Est che non si erano rivalutati, e quindi non poteva saldare il debito ai correntisti. Era il **modello neoliberista** che si stava imponendo e ci stava riducendo così. Ma si continuava a far finta di niente perché l'immagine che dovevamo dare noi tedeschi agli investitori stranieri era quella di un Paese non corrotto, efficiente e affidabile.

E il teatro, come ne aveva risentito?

C'era una sorta di stagnazione globale. Il teatro tedesco era intento a ricollocare le vecchie generazioni, dopo l'unificazione. L'allora direttore del Deutsches Theater, **Thomas Langhoff**, aveva una visione differente, ebbe l'illuminazione di aprire a giovani dell'Ovest come noi. Nel 1996 ci chiamò alla **Baracke**, una specie di teatro-studio autonomo, che programmavamo io e Ostermeier. La cosa interessante era che si trattava di un teatro nuovo, non aveva una storia alle spalle. Il teatro istituzionale in quel momen-

to era dedito a riqualificare e riammodernare i vecchi edifici, carichi di storia e significato; tutto era bloccato dal peso della tradizione, mentre noi stavamo riutilizzando un baraccone della Germania Est, creando uno spazio nuovo all'interno della città e questo ti permetteva un rapporto differente con il pubblico. Lì, per esempio, creammo il progetto *Streitraum*, che ora sta continuando alla Schaubühne: incontri mensili per riflettere con pubblico e addetti ai lavori sullo stato attuale della società e cercare di comprendere cosa sta succedendo. Anche l'**ensemble misto Est-Ovest** era un tentativo di superare la storia della città per fare i conti con la nuova Berlino, ma in modo critico. Portammo il New British Drama, Sarah Kane e Mark Ravenhill, e la loro critica al *new liberalism* e alla società contemporanea. A quei tempi, nessuno parlava di queste cose; tutti glorificavano la riunificazione, la città guardava essenzialmente a se stessa e alla sua tradizione, era totalmente autoreferenziale. Per il pubblico, venire da noi, significava sentirsi dire: «Est e Ovest sono qui, il nuovo è ora, e forse non tutto sarà un paradiso come dicono». Poi due spettacoli di Ostermeier furono invitati al Theatertreffen e nel 1998 la Baracke fu proclamata "Teatro dell'anno".

E fu il trampolino per la Schaubühne...

In quegli anni potevi avere successo molto rapidamente. Nel 1999 ci chiamarono alla **Schaubühne**, che si trovava in una situazione complicata, non sapevano più cosa fare, altrimenti non avrebbero mai chiesto a un gruppo di venti/trentenni di prenderne la direzione. Se c'è una cosa positiva in Germania, che non accade in Italia, è che per le nuove generazioni è possibile aprire, o scardinare, le porte del potere. Per questo fu possibile cambiare completamente la Schaubühne, modernizzarla e farla diventare qualcosa di nuovo. Così tra il 1999 e il 2009 il mio obiettivo fu mettere in pratica quei concetti che avevo elaborato ai tempi degli studi: come si legano un luogo, un'idea e una pratica. Il mio obiettivo divenne salvare le istituzioni e cambiarle.

Era una crisi istituzionale?

In quel momento ci si aspettava che chiudessero altre sale, come avevano fatto con lo **Schiller Theater**. E si pensava che la Schaubühne sarebbe stata la prossima: era

facile da chiudere, è un teatro privato, basta togliere i fondi. Il liberalismo tende a rendere tutto flessibile e malleabile, in modo da trarre il massimo profitto, e così cerca di distruggere le istituzioni. Quando eravamo alla Baracke, cominciarono ad avvicinarsi a noi persone strane, di area liberale, che erano interessate al nostro modello di cambiamento. Il nuovo liberalismo e il nuovo teatro combattevano il teatro istituzionale, ma con modalità e obiettivi completamente differenti. Le istituzioni possono essere un ingombro e creare stagnazione, ma possono anche proteggere la conoscenza e le persone, ci sono sempre

queste due possibilità. Quindi era necessario fare in modo che le istituzioni funzionassero bene.

È andata così anche con il Gorki?

Più o meno: era un teatro che non aveva un profilo definito, troppo stretto fra gli altri tre grandi teatri del quartiere, ed era l'unico teatro per cui era possibile reinventare un'immagine e un concetto. Tacitamente, ci avevano detto: se non ce la fate, lo chiudiamo. È una grande pressione, ma ti spinge a pensare in modo differente. Se non si fa qualcosa di nuovo, che senso ha andare avanti? ★

Come eravamo...

Intervista con l'attrice e regista Johanna Schall

Johanna Schall (nipote di Bertolt Brecht e Helene Weigel) ha vissuto in prima persona i cambiamenti dei teatri di Berlino Est, dopo la caduta del Muro. Al tempo della caduta del Muro era una giovane attrice del Deutsches Theater, impegnata in quel movimento politico di protesta contro il governo della Ddr a cui parteciparono attivamente molti artisti di teatro.

Nella fotografia che pubblichiamo, la vediamo parlare alle decine di migliaia di dimostranti nella famosa manifestazione del 4 novembre 1989, ad Alexanderplatz, cinque giorni prima dell'apertura di quella barriera che divideva l'Est dall'Ovest. Accanto a lei c'è Ulrich Mühe che in quel periodo stava provando *Amleto* con Heiner Müller.

Che cosa ricorda del teatro di quegli anni?

Il giorno della grande manifestazione, la sera si recitava. Non ricordo che cosa... mi pare Ostrovskij, ma in quei giorni la vita era tanto più teatrale di qualsiasi cosa si mettesse in scena! Tutti ci si dava da fare, si discuteva, ci si organizzava, facevamo piani... Intanto io provavo *La cantatrice calva*. Il Muro cadeva, il mondo cambiava e noi facevamo quella stravolta commedia, adatta a quel momento. Nello stesso teatro, Heiner Müller preparava il suo *Hamlet* ed era anche lui ad Alexanderplatz.

Quando *Hamlet* andò in scena, l'anno dopo, c'erano nuovi spettatori venuti da Ovest...

Sì, con la caduta del Muro, dico scherzando che il pubblico aveva cambiato odore, era più profumato! Come si sa, il teatro, nella Germania dell'Est, era sovvenzionato e sottoposto a censura. Era un teatro politico, con un chiaro nemico da combattere. Il pubblico non guardava tanto all'estetica dello spettacolo. Veniva per quello che si diceva, leggeva tra le righe, vedeva le molte cose che erano nascoste. Quest'abilità di ascoltare e di trarre le proprie conclusioni si è perduta.

Com'è stato per voi attori l'incontro con un pubblico e un sistema teatrale così diverso?

Siamo stati giudicati bravi ma freddi, privi di passione. Un pregiudizio che ha fatto molto discutere e ancora oggi è una questione aperta.

Che significa "essere autentici"? I teatri di Berlino Est erano famosi per i loro *ensemble* e per i registi che li guidavano. E questo era vero per il Berliner Ensemble e per il Deutsches Theater: avevano un gran numero di attori bravi sia nei ruoli minori che in quelli da protagonisti. L'ultimo che ha mantenuto questa tradizione è stato Castorf alla Volksbühne e l'hanno fatto fuori, sostituendolo con Chris Dercon. Il teatro oggi è commercio e molte realtà vive faticano a sopravvivere. Ma ci sono, ci sono!

Laura Caretti



C'era una volta l'Unione Sovietica: i difficili anni dopo la dissoluzione

Stretta nella morsa della crisi economica, la Russia trova nel teatro un'occasione di riscatto e di riflessione critica. Con il ritorno dei grandi maestri prima, l'emersione di nuovi talenti e l'affermazione della nuova drammaturgia poi. A dispetto delle censure e dell'autoritarismo di Putin.

di Fausto Malcovati

Fu vero crollo? Ai posteri l'ardua sentenza. Non per l'Unione Sovietica. Fu solo il primo boato di un'eruzione catastrofica, durata per anni. Per ciò, prima di tutto diamo un'occhiata a qualche data, *please*.

Nel febbraio 1990 il Comitato Centrale del Partito Comunista rinuncia al suo stato di partito unico. L'8 dicembre 1991 viene ratificata la dissoluzione dell'Unione Sovietica e la creazione della Comunità degli Stati Indipendenti. Il 25 dicembre la bandiera sovietica sopra il Cremlino viene ammainata e sostituita dal tricolore russo. Lasciamo da parte la defenestrazione di Gorbačëv e i tentati colpi di Stato di El'cin, parliamo piuttosto di **Gajdar**, il vituperatissimo ministro dell'economia, che, con le sue demenziali privatizzazioni e l'immondo balletto dei *voucher*, mette in ginocchio l'intero Paese, aprendo una crisi economica apocalittica che si fa fatica ancor oggi a risanare.

Conseguenze immediate (e non passegger-

re) che riguardano più da vicino il nostro discorso: la gente si trova d'un tratto povera, non ha soldi per comprarsi il pane (che scarseggia e non si può pagare con i *voucher*) figuriamoci se pensa al teatro; i teatri perdono i finanziamenti statali, per sopravvivere aumentano i prezzi dei biglietti (è l'economia di mercato, bellezza!) e perdono pubblico in modo esponenziale; la televisione, non più di regime (che pur l'ha voluta in tutte le case fino alle izbe più remote), si getta sulle più scassate, pacchiane telenovele brasiliane e argentine, che costano poco o niente, intossicando così i telespettatori, finora tenuti a stecchetto con grigi prodotti della Ddr, con una valanga di detriti da Paese del terzo mondo.

Il ritorno dei maestri

E il teatro, in questo marasma? Certo, la *perestrojka* gorbacioviana aveva già smosso le acque, l'atmosfera si era in parte alleggerita, dopo i torbidi anni brezneviani.

Cominciamo dai grandi maestri, che da sempre, di fronte alle linee di partito, hanno assunto posizioni di più o meno aperta dissidenza. Nel 1989 rientra trionfalmente, dopo un esilio di cinque anni, il decano dei registi "scomodi", **Jurij Ljubimov** (classe 1917), storico direttore del Teatro na Taganke (detto Taganka): vanno in scena gli spettacoli vietati nei mesi precedenti la sua cacciata, *Boris Godunov* e *Vladimir Vysockij* (dedicato al cantautore e attore, morto nel 1980, protagonista di alcuni dei più celebri spettacoli del regista, fra cui l'osannato *Amleto*), ma non hanno più la violenta carica innovativa di sei anni prima. E i conflitti all'interno del suo teatro gli tolgono l'autorità di un tempo. Un rientro, tutto sommato, malinconico.

Accanto a lui ci sono i registi rimasti in patria che sfoderano una grinta incredibile: tengono la schiena dritta (che non avevano piegato neppure nel duro decennio precedente), sentono i presagi dell'eruzione, scombinano i giochi prima che i fatti li autorizzino a farlo.



Lev Dodin (classe 1944) con *Claustrophobia* del 1990 scatena frenetici consensi (con una trionfale tournée in tutto il mondo negli anni successivi) denunciando il marciame dell'esercito: esempio impressionante di *happening* scorretto, in ogni scena trasuda vitalità, ribellione, irrisione di ogni regola. Un altro clamoroso putiferio scoppia nello stesso anno: **Anatolij Vasil'ev** (classe 1942) con il suo primo Pirandello (*Questa sera si recita a soggetto* del 1990, a cui segue *Sei personaggi in cerca d'autore* del 2001) scardina gli spazi tradizionali, mescola attori e pubblico, gli spettatori si trovano al centro dell'azione, tutti si domandano: «Ma io chi sono? Dove sono?» in una geniale, convulsa invenzione che lascia senza fiato (e indispettisce le autorità).

Una fucina di talenti

Petr Fomenko (classe 1932) è meno dirompente, più cauto, ma non meno provocatorio: nel 1989 smaschera l'inevitabile corruzione della burocrazia, mettendo in scena al Vachtangov *L'affare* di Suchovo-Kobylin (sembra scritto ieri ma risale a centocinquanta anni prima), e l'anno prima con gli allievi del Gitis progetta il suo Laboratorio (Masterskaja), autentica fucina di futuri talenti, che riceverà la sua prima piccolissima sede (un ex-cinema da 100 posti) solo nel 1993. Nel suo gruppo ci sono giovani attori di folgorante talento e registi che in pochi anni sfonderanno, diventando personaggi di primo piano: uno per tutti **Sergej Ženovač**, oggi nuovo direttore del MChAT.

Altro regista da annoverare tra i maestri, **Valerij Fokin** (classe 1946): dopo una più che ventennale esperienza al teatro moscovita Sovremennik – uno dei più stimolanti, coraggiosi teatri accanto alla Taganka di Ljubimov nel periodo brezneviano –, nel 1991 viene chiamato a dirigere il Centro Mejerchol'd, dove apre alla sperimentazione, invita giovani compagnie e mette in scena un paio di super-premiati spettacoli di indubbio interesse (*Una camera nell'albergo della città NN*, tratto da *Anime morte* di Gogol' e *Metamorfosi*, tratto da Kafka). Nel 2003 diventa direttore dell'Aleksandrinskij di Pietroburgo e anche

li raccoglie un gruppo di allievi a cui affida lavori di forte sperimentazione (un esempio, l'ucraino **Andrij Žoldak**, di cui si è visto al Piccolo *Dall'altra parte del sipario*, eccentrica rilettura postmoderna di *Tre sorelle*).

La generazione di mezzo

Certo a trovarsi allo sbando è la generazione che, nata e cresciuta sovietica, si ritrova russa a metà strada, ossia quando deve mettersi al lavoro. È vero, niente più direttive di partito, siamo liberi. Liberi "da", è chiaro, ma liberi "per", questo è il problema. Impossibile reagire immediatamente, bisogna metabolizzare i cambiamenti, ci vogliono anni. Emergono disordinatamente, si affacciano alla ribalta con testi scritti da loro o per loro, recitano in teatrini improvvisati, cantine, magazzini, fabbriche abbandonate: sono i nuovi performer. **Evgenij Griškovec** (classe 1967) scrive e interpreta nel ridotto del Teatro dell'Armata Rossa per 17 spettatori *Come ho mangiato un cane*, che è la storia della sua disordinata infanzia e adolescenza. **Vladimir Epifancev** (classe 1971, allievo di Fomenko al Gitis) in una cartiera dismessa fonda il Prok-teatr con mono-spettacoli blasfemi come *Gesù ha pianto* o irruenti soliloqui come *Majakovskij*. A Rostov sul Don, nel 1991, un giovane regista fa scalpore con una *Fedra* e un *Demone* (da Lermontov) visionari e insieme aggressivi: è **Kirill Serebrjannikov** (classe 1969), che otto anni dopo approderà al MChAT facendo di nuovo gridare allo scandalo con una *Foresta* di Ostrovskij ambientata negli anni Cinquanta del Novecento, un astratto, ermetico *Aspettando Godot*, un crudelissimo *Pillowman* dell'irlandese Martin McDonagh, per poi fondare, sulle ceneri di un vetusto Teatro Gogol', un vivacissimo centro multiculturale con mostre, residenze, incontri: il Gogol'-centr. Anche il Bol'šoj gli apre le porte, affidandogli il *Galletto d'oro* di Rimskij Korsakov: poi incappa nelle ben note grane giudiziarie che finiranno con gli arresti domiciliari, losca storia di area putiniana, dove ormai trionfa lo slogan Dio-Patria-Famiglia che non tollera dissensi, come dimostrano le recenti manifestazio-

ni nelle piazze di Mosca. Dopo mezzo millennio di autocrazia zarista e settant'anni di dittatura comunista, c'è da domandarsi se la Russia, crollo o non crollo del Muro, è davvero pronta per un futuro autenticamente democratico. Ma questa è un'altra storia.

La drammaturgia post-crollo

Due solide iniziative che hanno dato una grossa spinta alla drammaturgia post-crollo: **Teatr.Doc** e il **Teatro Praktika**.

Il primo nasce nel 2002 in una cantina a opera di due registi e drammaturghi, **Elena Gremina** e **Michail Ugarov** (nel 2015 Putin li ha sfrattati): un centro aperto a tutti gli esperimenti, letture poetiche, mostre d'arte, incontri, ma soprattutto spettacoli di teatro-documento, sulla realtà politica. La tecnica *verbatim*, interviste, dialoghi col pubblico, frammenti di trasmissioni, di conversazioni prese a caso. Tra gli autori, **Michail Durnenkov** (classe 1978), da poco tradotto in Italia. Nel 2005 nasce, per iniziativa del regista **Eduard Bojakov**, il Teatro Praktika, che si proclama centro della nuova drammaturgia. E in effetti alcuni autori, oggi ovunque rappresentati, si fanno le ossa al Praktika: primo fra tutti **Ivan Vyrypaev** (classe 1974), che comincia con testi violenti, aggressivi, feroci monologhi di assassini o allucinati diari di schizofrenici, per poi passare a una drammaturgia più interiore, con sfumature pirandelliane (*Ufo* per esempio è una successione di monologhi di persone che hanno avuto sconvolgenti incontri con gli ufo, in realtà alla fine l'autore svela che sono tutte sue fantasie), o a esperienze con gruppi musicali (il gruppo Sachar, in italiano Zuccherò), dove i suoi testi sono letti, cantati, suonati. Dunque dopo il crollo, liberi "per" destabilizzare la vecchia drammaturgia, per liberare il campo, per stimolare il pubblico a farsi domande. Che oggi cominciano a dare fastidio. Intanto, mentre Teatr.Doc, dopo la crisi legata alla morte dei due fondatori, ha da poco trovato una nuova sede provvisoria, Praktika vive e vegeta. Non c'è che da sperare. ★

In apertura *Amleto*, regia di Jurij Ljubimov.



L'Urss secondo Dodin: l'arte e i rivolgimenti della Storia

Parlando della propria esperienza nella vecchia e nuova Russia, ma spaziando con lo sguardo sull'Europa sconvolta da cambiamenti epocali, Lev Dodin afferma la possibilità dell'artista di tracciare in libertà il proprio percorso creativo, anticipando gli eventi, senza subirne gli influssi.

di Fausto Malcovati e Lev Dodin

Il crollo dell'Unione Sovietica è stato per lei una sorpresa o lo prevedeva?

Il momento in cui la bandiera dell'Unione Sovietica è stata ammainata sul Cremlino è stato uno shock fortissimo, inatteso. Finiva il mondo in cui avevamo vissuto tutta la vita, che ci sembrava indistruttibile, eterno. Indubbiamente non è stato un fulmine a ciel sereno, è stato un processo graduale, ci sono voluti almeno quattro-cinque anni di gestazione, a partire dal 1985-86, quando Michail Gorbačëv fece i primi importanti tentativi di introdurre nel sistema socialista elementi di libertà. Tentativi che il sistema sembrava non tollerasse e invece le cose cambiavano sotto i nostri occhi. Come tutto ciò che crolla, crolla in un minuto, ma i sintomi del crollo sono gradualmente, ci rendevamo conto che stava cominciando un processo irreversibile; lo ricordo ancor oggi in modo molto preciso.

Va detta una cosa importante: da noi, e soprattutto in Europa si parla sempre del crollo dell'Unione Sovietica come della fine di un'epoca, ma troppo spesso si dimentica che è stato anche l'inizio di una nuova epoca, quella della Russia democratica. Quale dei due avvenimenti sia più importante oggi, è difficile dirlo. La nuova Russia democratica per noi era colma di molte, grandi speranze. Non tutte si sono avverate. Ma non accade mai che tutte le speranze si avverino. Cre-

do comunque che sia un grande errore, ripercorrendo quei giorni, parlare prima di tutto di ciò che è crollato, e non di ciò che è nato.

Il crollo vi ha dato maggiori libertà come artisti? Penso a uno spettacolo come *Gaudeamus* del 1990, che è una specie di simbolo di libertà e invenzione, anche se prima del crollo avete messo in scena spettacoli altrettanto coraggiosi e importanti come *La casa e Fratelli e sorelle*.

Intanto è sempre difficile dire quando ti senti artista. In linea di principio sono gli altri, ossia il pubblico, a decidere se sei un artista o no. E poi, se sei artista o cerchi di essere artista, non puoi non essere libero, indipendentemente dalle situazioni esterne, politiche o sociali, che possono intralciarti. Talora succede proprio il contrario: quanto più complesse e contraddittorie sono le situazioni esterne, tanto più libero devi sentirti se vuoi essere artista. Indubbiamente alcune cose che volevo fare, per ragioni obiettive, non le ho potute fare. Ma non ho mai accettato di fare qualche cosa che non volevo fare o che non ritenevo corretto fare: questa credo sia la cosa più importante per chi vuole essere artista. Perciò, per noi e per il nostro teatro, la *perestrojka* non ha avuto grande importanza, a differenza del resto del Paese, che l'ha vissuta come una li-

berazione: *Gaudeamus* è un naturale proseguimento del cammino intrapreso con spettacoli come *La casa*, *Fratelli e sorelle*, *Le stelle nel cielo mattutino*, che hanno preparato il terreno da cui sono nati appunto *Gaudeamus*, *Claustrophobia*, *I demoni*.

Come hanno influito sul vostro repertorio gli avvenimenti del 1990-91? Avete affrontato testi che prima erano vietati? La nuova situazione politica ha influito sulla vostra interpretazione dei classici?

A mio parere, noi esageriamo l'influenza della situazione politica sull'arte. È un pregiudizio che l'arte rifletta la vita. L'arte, se è vera arte, anticipa la vita, anticipa la Storia. Purtroppo la vita non presta quasi mai attenzione all'arte, e perciò l'arte non riesce a cambiare la Storia. Io non credo che la situazione politica abbia cambiato in qualche modo la nostra interpretazione dei testi, classici e non, semplicemente siamo cambiati noi insieme alla vita, insieme alle nuove tragedie, e le nuove tragedie ci hanno spinto a prevedere quello che ci aspetterà in futuro. Di questo abbiamo cercato di parlare quasi sempre nei nostri spettacoli.

Secondo lei, il teatro contemporaneo è in grado di riflettere la crisi attuale della società, sia russa sia europea? Lo si può fare attraverso i classici?

Compito del teatro contemporaneo, come ho detto, non è di riflettere la crisi ma di anticiparla, l'artista deve riuscire a estraniarsi dalla situazione che esiste non solo fuori di lui ma anche dentro di lui. E poi non è corretto parlare di «società sia russa sia europea». Sono convinto che esista un'unica società europea, o meglio un'unica civiltà giudaico-cristiana. Nonostante le differenze esistenti tra i vari Stati – e ci accorgiamo che tali differenze sono sempre più evidenti in quella che noi usiamo chiamare "Europa" – i malesseri e i problemi sono comuni a tutti. Compaiono in varie forme, in modo talora molto acuto, talora meno, ma i processi che li fanno affiorare sono identici. Sono convinto che solo i classici riescono a esprimere pienamente i problemi di ieri, dell'oggi e del domani. A me non piace la parola "classici", preferisco parlare di "grande letteratura". La grande letteratura è sempre "contemporanea": è contemporanea la prosa di Vasilij Grossman, di Aleksandr Solženicyn, come è contemporanea la prosa di William Faulkner o ancora più indietro la prosa di Flaubert e così via. Non è rilevante quando un'opera è stata scritta, ma che cosa dice. L'importanza della letteratura va al di là del tempo in cui è stata scritta.

Lei è vissuto prima e dopo il crollo. È cambiato, dopo il crollo, il suo linguaggio registico?

Il destino dell'artista e del suo linguaggio non è mai legato a fatti storici, anche fondamentali come il crollo dell'Unione Sovietica e la nascita della nuova Rus-

sia. L'importante non è la situazione che cambia, ma il percorso interiore dell'artista in relazione alla situazione. Perciò mi sembra che il mio linguaggio registico, in sostanza, non sia cambiato. È diventato, caso mai, più perspicace, più acuto, più tormentato, perché il mondo diventa sempre più complesso: e questo non è legato a un avvenimento specifico, ma al fatto che di anno in anno la storia diventa più intricata. Quanto più procedi con l'età, tanto più ti rendi conto che la vita è sempre più contraddittoria, tragica, spaventosa. Ma è comunque meravigliosa e passa rapidamente. E questo influisce anche sul mio linguaggio registico.

Anche prima del crollo lei ha sempre viaggiato con il suo teatro per tutta Europa. Come sono le attuali relazioni con i teatri europei?

Noi abbiamo cominciato a fare tournée subito dopo la caduta della Cortina di Ferro, quando l'Europa e l'America hanno scoperto l'Unione Sovietica. Oggi continuiamo a viaggiare molto, ma ci rendiamo conto che la situazione dei teatri, dal punto di vista finanziario, è sempre più complicata. Ho la sensazione abbastanza drammatica che appena è crollata l'Unione Sovietica, l'Europa non ha più avuto bisogno di dimostrare che dal punto di vista culturale è più forte dell'Unione Sovietica. E così la cultura in Europa ha perso importanza, è diventata un elemento di secondo piano. So che molti amici europei, per esempio gli amici da tanti anni del Piccolo Teatro, fanno grande fatica a trovare finanziamenti per le loro nuove produzioni e per la loro attività internazionale. So che purtroppo la cultura è scomparsa dal programma di molti partiti politici. E questo influisce sulla quantità e sulla durata delle tournée. Ma il nostro teatro è accolto sempre e ovunque con grande simpatia e calore. ★

In apertura, una scena di *Gaudeamus*, regia di Lev Dodin; in questa pagina, un ritratto del regista.



Koršunovas: andata e ritorno dalla Lituania all'Occidente

Partendo dalla partecipazione al Festival di Edimburgo, nel 1990, il regista Oskaras Koršunovas rivede, con gli occhi di oggi, i trent'anni della sua carriera artistica, ripercorrendola all'interno della trama di rapporti che hanno interconnesso Est e Ovest.

di Laura Caretti e Oskaras Koršunovas

Aveva vent'anni al tempo della caduta del Muro di Berlino... Come ricorda questo evento e quell'epoca di cambiamento?

L'inizio del mio percorso creativo e tutto il percorso stesso li associo a quel crollo... Nel 1990 siamo stati invitati al Festival di Edimburgo. Era la prima volta che partivamo per l'Occidente. Per molti di noi era il primo viaggio all'estero. L'Occidente rappresentava un mondo talmente mitologico che non sognavamo di poterci entrare. Così, quando il treno sostò a Berlino alcuni di noi scesero per vedere quel mondo di miracoli e sogni. Correvamo verso Berlino Ovest, ma ci eravamo sbagliati e stavamo invece correndo in direzione di Berlino Est. L'atmosfera si faceva sempre più cupa, più ci allontanavamo e più ci trovavamo in un mondo simile a quello che già conoscevamo. È un fatto abbastanza simbolico, perché ora assistiamo a qualcosa di molto simile: a un arretramento.

Tornati sul treno, abbiamo comunque raggiunto l'Occidente e il cuore del teatro: il Festival di Edimburgo. È stato un avvenimento sorprendente, tanto più che abbiamo anche vinto il primo premio al Fringe. Ma quello che abbiamo visto, in quel mercato teatrale che è Edimburgo, sarebbe stato eccezionale per noi anche se non fossimo stati notati. La caduta del Muro personalmente la associo proprio all'abbondanza teatrale e artistica di Edimburgo. Con quel crollo, è iniziata una nuova epoca. Ci sono stati anni a volte difficili, a volte molto luminosi. In ogni caso anni di grande creatività. È come se nell'Europa dell'Est tutte le dighe fossero state spazzate via. La cosiddetta "distensione", la palude, la stagnazione si trasformarono in un fiume in piena. Fu un periodo di grande dinamismo per l'Europa orientale e ovviamente anche per la Lituania. Di grandi scambi. La cultura occidentale si riversò sull'Europa orienta-

le, ma anche l'Oriente aveva molto da dare all'Occidente. Alla Lituania tutto questo portò dei cambiamenti significativi. Non poneva fine solo alla Guerra Fredda, ma in pratica anche alla Seconda Guerra Mondiale, perché solo allora la Lituania riconquistava l'indipendenza. Ebbe inizio una nuova epoca in Lituania e in tutta l'Europa orientale, nonché nel resto d'Europa e del mondo intero.

Si sono creati presto dei contatti tra il teatro lituano e i teatri occidentali?

Sì, certo, soprattutto all'inizio. C'era una grande curiosità per quello che stava succedendo a Oriente. L'Occidente aveva trovato un sostrato culturale molto ricco, specialmente nel teatro. Iniziò un vero e proprio accaparramento di quell'interessante teatro dell'Est. All'inizio, a dire il vero, il fenomeno avvenne in modo piuttosto selvaggio. L'Occidente aveva capito di poter comprare co-



se interessanti a basso costo. Le nostre prime tournée erano proprio così: alberghi economici e onorari bassi; era comunque tutto molto speciale. Con il tempo i rapporti si sono civilizzati, soprattutto dopo l'entrata nell'Unione Europea. Nacquero delle nuove iniziative, come Theorem, che invitava i giovani teatri dall'Est per farli conoscere sulle principali scene europee, trattandoli alla pari dei migliori teatri occidentali. E cominciarono collaborazioni molto importanti con i maggiori festival non solo europei.

Intanto come si modifica la realtà teatrale lituana? Nel 1998 si inaugura il suo teatro indipendente (Okt) e qualche anno dopo inizia il Festival internazionale Sirenos.

L'istituzione dell'Okt è stata fondamentale, perché solo dopo la sua fondazione abbiamo potuto intrattenere relazioni normali con i partner occidentali; i vecchi teatri statali erano troppo rigidi, incapaci di rispondere al cambiamento. Siamo stati coraggiosi nel fondare l'Okt. Non è stato facile. All'epoca tutto questo era una novità in Lituania e in tutta l'Europa orientale. L'Okt è stato uno dei primi. Il Festival Sirenos è invece nato come un miracolo. Siamo semplicemente andati dal sindaco e gli abbiamo detto: «Noi possiamo organizzare un festival internazionale. Giriamo per i festival all'estero e sappiamo come funzionano». Il sindaco ha accettato. Sirenos è cominciata così. Ricordo di aver detto all'allora direttore, Martynas Budraitis: «Conosciamo tutti: Ostermeier, Castellucci, Warlikowski, Jarzyna, Fabre e altri. Basta solo prendere accordi personalmente e verranno sicuramente». E da Sirenos è passata tutta l'avanguardia creativa del teatro occidentale.

Ha cercato di mettere in scena i classici in modo contemporaneo e i contemporanei in modo classico. Qual è stata la reazione del pubblico in Lituania? E in altri Paesi?

Alcuni teatri dell'Est hanno avuto successo ai festival, ma non avevano un grande pubblico nei loro Paesi, noi invece abbiamo avuto entrambi. Ed è stato meraviglioso. In Lituania il pubblico si riversava letteralmente nelle sale. Il mondo accademico ha invece accettato con difficoltà gli spettacoli più drastici o gli spettacoli sui testi della nuova drammaturgia, come quelli di Mark Ravenhill, Sarah Kane, Marius von Mayenburg. D'altra parte, però, è stata proprio la messinscena e la comprensione di questi autori a spingermi a

ripensare i classici. Dopo aver realizzato *Fi-reface*, per esempio, ho iniziato a lavorare su *Romeo e Giulietta*. È ovvio che tutto ciò venne considerato molto radicale dalla società teatrale, ma furono gli spettatori a dimostrare che il nostro lavoro era la risposta ai cambiamenti che stavano avvenendo in Europa e in Lituania. E per la società questi cambiamenti non sono mai facili, perché sono vissuti con dolore, sofferenza, dramma. Cambiare la propria identità non è così facile, ma a volte abbiamo dovuto farlo per capire cosa stava succedendo. Cambiare era necessario anche se è sempre doloroso.

Durante questi trent'anni, ha diretto spettacoli e tenuto laboratori in molti altri Paesi. Com'è stato l'incontro con tradizioni teatrali diverse?

È stato interessante scoprire che, con Castorf o Marthaler, avevamo visto molte delle nuove tendenze, ma è stata anche una conferma che noi andavamo nella stessa direzione. Il fatto che esistano delle tendenze comuni mi ha dato il coraggio di continuare a creare. È proprio la mia generazione di registi che combina tradizioni teatrali molto diverse: la mia, quella di Jarzyna, di Warlikowski, di Hermanis e altre. Il teatro occidentale ha avuto una grande influenza su di noi. Ma l'influenza è stata reciproca.

E il suo rapporto con l'Italia? In un'intervista ricorda di aver visto a Vilnius, nel 1989, una retrospettiva dei film di Pasolini. Comincia con il cinema il suo incontro con l'Italia?

Certo, Pasolini ha avuto su di me un grande impatto, soprattutto nel pensiero. Anche Fellini ha esercitato una certa influenza, già nell'infanzia. E non solo su di me, ma in generale su tutto il teatro dell'Europa orientale sia nell'estetica, ma forse anche nella visione del mondo. In seguito abbiamo portato i nostri spettacoli in Italia, partecipato alla Biennale di Venezia e ad altri festival, ma ho tratto ispirazione soprattutto dai laboratori, dove spero di aver dato anche molto. La collaborazione con gli attori italiani è stata molto ricca. Gli attori più ricettivi e talentuosi li ho incontrati proprio in Italia.

Come vede oggi la rete di contatti nata dopo la caduta del Muro?

Dal 2008 si nota una chiara tendenza al ritorno a una sorta di divisione. L'incontro è avve-



nuto e in questo la cultura ha avuto un ruolo cruciale, perché con l'apertura delle frontiere e l'Unione si è resa necessaria la conoscenza tra le due Europe, che erano state a lungo divise. E il teatro è stato fondamentale. Oggi siamo alla rinascita del nazionalismo, tanto in Occidente quanto, e soprattutto, in Oriente e questa divisione è terribile. Si erigono i nuovi muri. E qui può salvarci solo la cultura, non dobbiamo dimenticarlo. Vediamo che non ci sono più organizzazioni come Theorem. I festival, in un certo senso, hanno voltato le spalle all'Europa orientale, così come l'Europa orientale, in un certo senso, ha voltato le spalle ai valori occidentali e contro questa ondata di nazionalismo e populismo, portatrice di nuove divisioni, solo la cultura, i festival e i teatri possono davvero fare qualcosa. E non lo dico spinto da un certo idealismo, ma perché l'ho visto accadere negli anni Novanta, e soprattutto dal 1999 in poi. All'epoca, dalla collaborazione sono scaturite cose molto buone. Oggi la funzione dei festival sta diminuendo in Occidente, mentre l'attenzione alla cultura si fa più debole. È molto importante che ciò che è stato creato subito dopo la caduta del Muro di Berlino non scompaia completamente. Eppure, i segni dell'estinzione e dell'alienazione sono molto evidenti. ★

In apertura, una scena di *Sogno di una notte di mezza estate*, regia di Oskaras Koršunovas; in questa pagina, un ritratto del regista (foto: D. Matvejevas).

Sīlis: in Lettonia una catena umana per dire basta

Balzato agli onori della cronaca italiana con *Legionari* nel 2011 e la successiva collaborazione con Teatro Sotterraneo in *War Now!*, Valters Sīlis è il più noto rappresentante della generazione di autori e registi emersa dopo Hermanis.

di Roberto Rizzente e Valters Sīlis



Che cosa ha significato la caduta del Muro per la sua generazione? Che cosa ricorda?

Sono nato nel 1985 a Riga, ero un bambino. Ho iniziato ad andare a scuola nel primo anno dopo l'indipendenza, avevamo nuovi libri e non c'erano più pagine su Lenin, e non eravamo costretti a studiare il russo. Ma i ricordi del 1989 non sono perduti: l'unione delle due Germanie metteva fine a una situazione anomala, ma era estranea alla nostra realtà. Ricordo, invece, la Catena Baltica, ero lì con la mia famiglia, quando gli abitanti di Lettonia, Lituania ed Estonia si unirono in una catena umana a connettere le tre capitali. È stato un evento importante che ha reso il movimento per l'indipendenza più forte.

Dopo il 1989, molti grandi registi sono emersi nei Paesi Baltici. Che eredità hanno lasciato?

Penso ad Alvis Hermanis, Viesturs Kairiņš e Dž Dž Džilindžers: la loro prima preoccupazione fu estetica. Alla fine degli anni '80 e all'inizio dei '90 anche il teatro si è battuto per l'indipendenza, così credo che fossero un po' stanchi della politica. Ma le loro performance, i collage fra i testi, i nuovi modi di interpretare i classici e di intendere la libertà a teatro, rimangono per me le più affascinanti. Certo, non è stato facile per loro, spesso venivano accusati di produrre teatro scioccan-

te, senza contenuto: solo negli anni Duemila hanno ottenuto un riconoscimento.

Il rinnovamento è passato, in molti Paesi dell'Est, dal teatro indipendente. È stato così anche per la Lettonia?

In Estonia e Lituania la nuova generazione ha potuto creare i propri teatri indipendenti, in Lettonia ha dovuto conquistare la libertà entro il sistema del teatro di repertorio. Alcuni registi hanno realizzato i primi lavori in spazi indipendenti che sono poi stati incorporati dai teatri statali: Alvis Hermanis ha iniziato al New Riga Theatre ma poi ne è diventato il direttore artistico. Dž Dž Džilindžers ha esordito al Dailes Theatre. Solo nel 2003, quando Viesturs Kairiņš ha lasciato il New Riga Theatre per creare la propria compagnia, United Intimacy, ho sentito di voler far parte del teatro indipendente. Anche se le strutture sono emerse solo con la crisi economica: nel 2007 è stato fondato il Dirty Deal Theatre e nel 2009 il Gertrudes Street Theatre.

Con quali risultati?

Penso che in Lettonia stiano accadendo dei cambiamenti non solo nel genere di teatro che viene fatto, ma anche nel modo in cui viene fatto. La nuova generazione di attori non accetta le vecchie strutture di potere. Non aspettano di ottenere un lavoro dai tea-

tri, né di essere scelti dai registi. Creano i loro gruppi, invitano i registi cui sono interessati, fanno da sé i propri lavori. In Italia tutto questo accade da tempo, ma in Lettonia stanno influenzando il teatro statale che magari non ancora strutturalmente, ma esteticamente è pronto a sperimentare.

«Il futuro è noiosamente prevedibile, è il passato che mi affascina», ha dichiarato Hermanis. Perché tanto passato, nel teatro lettone?

Ci sono molti artisti, in Lettonia, che non sono stati testimoni di questi eventi ma li hanno sentiti raccontare dai genitori. La lotta col passato non può mai dirsi conclusa, è importante non dimenticare ciò che è accaduto, ma la nostalgia è pericolosa, pensi alle cose belle e non ricordi un sistema dove la gente viveva nella costante paura. Solo lo scorso anno è uscito l'elenco delle persone che hanno collaborato con il Kgb, nelle altre nazioni è stato reso pubblico al momento dell'indipendenza. Significa che il passato sovietico è ancora un problema? Quante persone in Lettonia si sono lasciate il passato alle spalle? Questa è una domanda che attende una risposta, non possiamo evitare di parlarne.

Teme un nuovo totalitarismo?

Ho lavorato sul tema in *Being a Nationalist*, nel 2017: uno scrittore, insieme a tre attori, racconta della propria esperienza in un movimento nazionalista estremo, ora al governo. È interessante che molti dei leader di questo partito siano della mia generazione, ragazzi che hanno visto la caduta del Muro e che ora sognano di costruire nuovi muri. Durante la crisi economica, hanno approfittato della corruzione dei partiti dell'*establishment*, sembravano onesti e patriottici, e hanno avuto la loro *chance*. Ma sono moderatamente ottimista perché questa è anche una generazione di attivisti progressisti: nonostante i conservatori abbiano una rappresentanza forte e alcuni politici sognino di riportare la Lettonia indietro al 1930, ci sono ancora più persone che scelgono la democrazia. Dobbiamo essere vigili, e non dimenticare cosa la Storia insegna. ★
(traduzione dall'inglese di Laura Bevione e Roberto Rizzente)

Belarus vs Bielorussia: la dittatura che non ti aspetti

Costretto in Bielorussia a lavorare in clandestinità, tra arresti e minacce, il Belarus Free Theatre, fondato a Minsk nel 2005 da Nicolai Khalezin e Natalia Koliada, è la voce principale del dissenso contro il regime di Lukashenko.

di Roberto Rizzente e Nicolai Khalezin

1989-2019: è davvero caduto il Muro, per la Bielorussia?

Definitivamente. La gente può viaggiare per il mondo, gli stranieri possono venire e rimanere, senza visto, per un mese. Ma, di base, la Bielorussia è ancora uno Stato autoritario, governato da Alexander Lukashenko da 25 anni. Hegel ha detto: «La Storia ripete se stessa, prima come tragedia, poi come farsa». Il passato sovietico è ritornato nei panni di un tragicomico regime che non è riuscito a concepire una nuova ideologia, se non il vecchio, strampalato slogan: «Amami senza motivo, ma se non mi ami, lascia il Paese, o avrai problemi». Il governo ci prova a farsi amare dalla gente, ma è incapace di offrire uno standard accettabile di vita. È controllato da una sola persona, ed è questa la differenza col passato: in Urss il potere derivava dal Partito Comunista, più che da un individuo. Non saprei dire se così in tutte le ex repubbliche sovietiche, è vero per quelle dell'Asia Centrale e per la Russia, che riproducono il modello autoritario bielorusso.

Ha un'economia il teatro, in Bielorussia?

Il modello economico è ancora quello del 1989. Ci sono circa 25 teatri statali. Sono finanziati dal denaro pubblico, il Ministero della Cultura è incaricato della censura. Le iniziative private sono poche, appaiono e scompaiono, e sono basate sui finanziamenti a singhiozzo delle compagnie. Il Belarus è diverso: è registrato a Londra e lavora in Bielorussia in semiclandestinità; a differenza che nel mondo, non può, in patria, condurre attività economiche.

Quali sono i luoghi dello spettacolo, in Bielorussia?

Le compagnie riconosciute sono i teatri governati dallo Stato sin dai tempi dell'Urss. Gli altri non hanno questa opportunità, non possono ottenere sussidi dallo Stato e persino dalle grosse compagnie, poiché anche la politica di donazione è controllata dallo Stato. Possono fare affidamento su piccole o medie imprese, ma di solito non hanno soldi a sufficienza. Un'istituzione che aiuti le imprese creative non esiste, in Bielorussia. I soggetti indipendenti a fatica possono essere definiti stabili, eccetto il Belarus: sono lo Zhest

di Vyacheslav Inozemtsev, il Kryly Khalopa di Brest, il Korniyag a Minsk. Sono compagnie uniche, interessanti, ma che fanno fatica a lavorare.

Ci sono altre voci di dissenso, oltre alla vostra?

Ci sono artisti a cui non piace ciò che sta succedendo in Bielorussia. A teatro non ce ne sono molti, perché il grosso dell'industria teatrale dipende dal governo. La situazione è diversa in altri settori. Ci sono molti indipendenti, che dicono ciò che pensano, come il Premio Nobel Svetlana Aleksievich, gli scrittori Alhierd Bacharevich e Uladzimir Arlou, i musicisti rock Siarhei Mikhalek e Lavon Volsky, i poeti Uladzimir Nyaklyayew e Andrei Khadanovich. Nonostante il regime, il settore dell'informazione è abbastanza aperto, se escludiamo la tv e la radio. Le nuove generazioni, molto attive su Internet, possono accedere alle stesse informazioni dei giovani all'estero. Considerando che sono più affamati di informazione e che hanno un'educazione piuttosto buona, mi azzardo a sostenere che sono più aperti mentalmente dei loro coetanei in Europa. La possibilità di reperire rapidamente informazioni è ciò che distingue le nuove dittature da quelle durante la Cortina di Ferro.

Esiste, in genere, in Bielorussia, una cultura del teatro?

La cultura del teatro era e rimane povera, in Bielorussia. Quando abbiamo deciso di fondare un teatro, abbiamo capito di dover parti-

re da un livello ben al di sotto dello zero. Abbiamo dovuto formare il pubblico, fargli accettare i drammi contemporanei, formare un team di giovani drammaturghi bielorusi. Più avanti abbiamo aperto una scuola teatrale, poiché abbiamo capito che il sistema statale non preparava attori in grado di lavorare in teatri come il nostro.

Per quanto riguarda il pubblico, il Bft è in una situazione unica. Il 90% del nostro pubblico è composto da giovani tra i 18 e i 35 anni. Un sondaggio rivela che l'86% del nostro pubblico nel Regno Unito è composto da persone della stessa età. Certo, i pubblici differiscono per codici culturali, tradizioni nazionali, reazioni, ma una cosa in comune c'è: le persone sono pronte a discutere di ciò che li riguarda direttamente, delle cose che incontrano nella vita di tutti i giorni.

Possiamo parlare, oggi, di Europa unita?

Sfortunatamente, no. Assistiamo a processi che lavorano per disintegrare il continente. Come la Brexit, l'emersione dei populismi e di leader con una visione autoritaria in certi Paesi; la posizione degli Usa sotto Trump; le attività destabilizzanti della Russia. L'Europa sta diventando un campo di esperimenti sociali spaventosi. Non puoi semplicemente sperare che tutto vada per il meglio, devi fare tutto ciò che è in tuo potere per deviare la nostra vita su un binario costruttivo. È un compito auspicabile per molte persone, ma un dovere per gli artisti, altrimenti il loro lavoro non avrebbe senso. ★



Nicolai Khalezin

Polonia, un teatro in lotta contro muri visibili e invisibili

Eccezionalmente libero durante il regime comunista, il teatro polacco vive, dopo il caos seguito alla caduta del Muro, una fortunata stagione di radicale rinnovamento della regia e del repertorio drammaturgico, che oggi la politica reazionaria dei partiti conservatori cerca di contrastare.

di Dariusz Kosiński



Negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, una delle più popolari canzoni polacche di protesta era *Muri*, cantata da Jacek Kaczmarski, la versione d'autore della ballata *L'Estaca* di Lluís Llach. La canzone raccontava la storia della lotta per la libertà che si concluse con l'atteso abbattimento dell'odiato Muro. Una volta crollato il Muro, il cantante che aveva annunciato la sua caduta risultò nemico della rivoluzione vittoriosa e scoprì che, nonostante la sua speranza, «i muri crescevano, crescevano e crescevano / catene ai piedi suonavano». Riferire semplicemente quest'immagine poetica alla Polonia dopo la caduta del Muro di Berlino e dopo la caduta del comunismo nell'Europa centrale sarebbe ovviamente una semplificazione di vasta portata. Tuttavia, questa canzone, che era uno degli inni di *Solidarność*, mi viene in mente perché sembra far emergere l'ambivalenza di ciò che il 1989

portò in Polonia e nel teatro polacco: la liberazione dal potere di un apparato di partito sempre meno efficace, l'abolizione della censura, il recupero dei diritti civili e delle libertà, incluse la libertà di parola e di espressione artistica che erano di grande importanza per la nostra cultura. Allo stesso tempo, un'altra delle conseguenze del 1989 fu anche il cambiamento radicale del contesto sociale ed economico in cui questa cultura funzionava. Mi riferisco in particolare alla perdita del posto privilegiato che essa occupava sotto il regime comunista, soprattutto se pensiamo al teatro.

Isola perduta di libertà

In un Paese sottoposto a un controllo costante, il teatro era un'oasi di relativa libertà e un luogo di dialogo sociale. A metà degli anni Cinquanta, dopo il periodo del terrore staliniano, le scene polacche acquisirono maggiore libertà di riprendere, attraverso allusio-

ni e allegorie, argomenti proibiti alla cinematografia o ad altri media che raggiungevano un pubblico più di massa. Il teatro era anche il luogo in cui mantenere viva la coscienza dell'identità nazionale e, allo stesso tempo, il luogo di un costante controllo etico: quando nella vita sociale si verificavano fenomeni inquietanti di eccessivo conformismo, passività o ipocrisia, il teatro li analizzava criticamente, contribuendo (almeno simbolicamente) a un alto livello di etica collettiva. È ovvio che ogni giorno i polacchi scendessero a vari compromessi, cedendo alla propaganda e rifiutando verità scomode su se stessi. Proprio in questi casi il teatro non cessava di criticarli, mettendoli a confronto anche con gli schemi eroici di comportamento rappresentati nei drammi del Romanticismo che compongono il canone polacco del teatro, e tutto questo non senza il consenso delle autorità comuniste che ritenevano il teatro una valvola di sfogo e per questo gli

assicuravano finanziamenti stabili: tutti i teatri erano di proprietà dello Stato. Nel 1989, allo stesso tempo, cessò il sostegno dello Stato e venne meno la fino ad allora ovvia funzione sociale e politica del teatro polacco. L'oceano della libertà riconquistata inondò la sua isola e mise le persone che ci lavoravano in una situazione molto difficile, alla quale molti non erano preparati. Infatti, i primi anni dopo la caduta del comunismo furono un periodo di caos: alcuni cercarono di attenersi ai vecchi schemi; altri, invece, credendo che agli spettatori dovesse essere mostrato tutto ciò di cui erano stati privati nel periodo comunista, allestirono testi precedentemente proibiti, rendendosi poi conto che il loro potenziale critico era venuto meno. Al contempo emersero e andavano propagandosi le tendenze alla commercializzazione, rafforzate dall'ideologia capitalista che invase la Polonia, secondo le quali ciò che contava era solo ciò che portava profitti, e lo Stato non doveva finanziare attività di cui usufruiva una minoranza di cittadini. Era anche diffusa l'aspettativa che svolte storiche portassero a una svolta anche nell'estetica teatrale. Quasi nessuno ascoltava quelli che ripetevano che il ritmo della vita della cultura era diverso da quello della politica.

I figli della crisi

Da questo caos, gradualmente emersero fenomeni decisivi per la forma e per il significato del teatro polacco nei decenni successivi. Il più importante di questi è stato il teatro di **Krystian Lupa**, che aveva creato le sue visioni originali in scena già a partire dalla metà degli anni Settanta, ma solo a metà degli anni Ottanta cominciò ad attirare l'attenzione in un primo momento di piccoli gruppi di *fans* devoti, quindi di tutto l'ambiente teatrale polacco. Concentrato sulle esperienze individuali, dedicatosi all'analisi delle situazioni di crisi esistenziale, spesso meditativo ed estremamente sottile, Lupa sembrava del tutto inadeguato al momento della grande svolta sociale. Tuttavia, paradossalmente, fu proprio lui a definire il volto del teatro polacco alla fine del XX secolo: spettacoli "modernisti" *par excellence* come *I sognatori* di Robert Musil (1988), *I*

fratelli Karamazov secondo Fëdor Dostoevskij (1990), e soprattutto *Kalkwerk* di Thomas Bernhard (1992), portarono a un grande ritorno dal collettivo all'individuale, senza però tralasciare la dimensione politica. Infatti, il teatro di Lupa, proprio attraverso il mutamento di prospettiva, ossia concentrandosi su esperienze profonde e complesse dell'individuo, si pose come una sorta di contrappeso ai processi collettivi, rivendicando la libertà personale e il diritto all'autosviluppo. L'influenza di Krystian Lupa sul teatro polacco è stata forte, dato che l'artista era anche docente di regia presso la Scuola di Teatro di Cracovia dove formò o influenzò le successive generazioni di artisti. A volte chiamati con il termine a effetto di "patricidi", gli studenti di Lupa respinsero l'estetica del maestro, attingendo dai codici della cultura contemporanea, tra cui quella pop, scegliendo un repertorio diverso e rivolgendosi a un pubblico decisamente più giovane. Ciononostante non rinunciarono alla lotta per l'individualità minacciata nei suoi diritti, lotta presente nel teatro del loro maestro. Furono loro, e prima di tutto **Krzysztof Warlikowski** e **Grzegorz Jarzyna**, a diventare i protagonisti del movimento chiamato "nuovo teatro".

Il "nuovo teatro" apparve negli ultimi anni Novanta del secolo scorso e per due decenni fu il fenomeno più interessante del teatro polacco, attirando successive generazioni di registi (per esempio **Maja Kleczewska**, **Monika Strzępka**) e registi di talento (tra cui **Jan Klata**, **Paweł Wodziński**, **Michał Zadara**). Il "nuovo teatro" era spesso associato alla nozione di teatro postdrammatico proposta da Hans-Thies Lehmann, che, peraltro, era il risultato dell'evidente influenza del teatro tedesco (soprattutto di Frank Castorf) negli anni Novanta sulla prassi artistica delle giovani registi e dei registi. Tuttavia, ridurre i cambiamenti dinamici in atto sulle scene polacche a cavallo dei due millenni all'imitazione del teatro tedesco sarebbe una semplificazione assai grossolana: sebbene gli artisti traessero ispirazione dal teatro tedesco per "purificare" il teatro natio da tradizioni romantiche a loro avviso anacronistiche, dal *pathos* e da eccessiva emotività, lo

facevano a modo loro e senza dimenticare il contesto locale. Infatti, usare la letteratura come pretesto, fare appello alle esperienze personali di attrici e attori, attaccare gli spettatori con immagini scioccanti, tutto questo, fino ad allora, era impensabile per il teatro del repertorio istituzionale, frequentato da spettatori vestiti in modo elegante in un atto quasi rituale di partecipazione all'alta cultura.

Questi cambiamenti radicali non furono introdotti per ragioni puramente artistiche: gli artisti del "nuovo teatro" puntarono con tutta la loro forza il dito contro i "muri", spesso interiorizzati, che limitavano l'individuo, ben visibili dopo la rottura della Cortina di Ferro. Da una parte l'oggetto della critica furono il cattolicesimo e il patriarcato polacco da esso sostenuto (gli argomenti particolarmente "caldi" politicamente di questa critica erano la sessualità, il *gender* e la politica del corpo); dall'altra parte, i giovani artisti attaccarono aspramente il capitalismo e in particolare gli effetti della sua rapida introduzione in Polonia, sia nella dimensione economica che culturale. La lama del loro teatro era puntata tanto contro i conservatori, quanto contro i liberali.

Dopo qualche anno di forti scontri, il "nuovo teatro" trionfò e il segno della sua vittoria fu



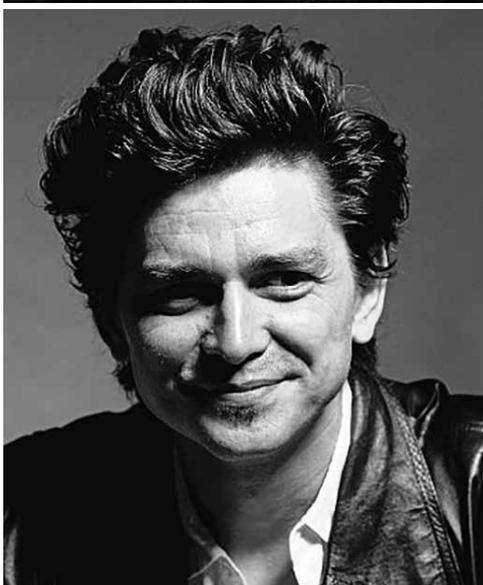


l'entusiastica accoglienza di *Purificati* di Sarah Kane, spettacolo diretto da Warlikowski (2001). Da quel momento in poi, il "nuovo teatro" non poteva più essere considerato un fenomeno passeggero. Negli anni successivi, i suoi rappresentanti entrarono sempre più audacemente nei più importanti teatri polacchi e, quando nel 2013 Jan Klata divenne direttore del Narodowy Stary Teatr di Cracovia, sembrò che il processo di cambio della guardia fosse stato portato a termine.

Un teatro all'opposizione

Sarebbe però presto risultato evidente che la vittoria non era definitiva. Dal 2005 la vita politica e sociale polacca è governata da un conflitto tra due schieramenti politici: la destra tradizionalista e quella liberale. I partiti Prawo i Sprawiedliwość (Diritto e Giustizia) e Platforma Obywatelska (Piattaforma Civica), che le rappresentano rispettivamente, si alternano al governo del Paese, alimentando in vari modi una guerra interna che spinge gli altri circoli e gruppi all'oblio. Il teatro critico polacco si è situato tra i due poli, e sebbene le sue attività e il suo sviluppo siano stati sostenuti dai liberali, non li ha risparmiati affatto dalle critiche, credendo così di dare il proprio contributo alla costruzione di un nuovo mondo, migliore di quello che la democrazia liberale e il capitalismo globale possono offrire.

Quando nel 2015 i conservatori sono andati al governo, si è scoperto rapidamente che queste speranze erano vane: il teatro progressista è diventato testimone passivo e impotente della sua stessa sconfitta in sole due stagioni. Dopo aver raggiunto il successo artistico e i riconoscimenti sia in patria che all'estero, i suoi protagonisti hanno constatato la propria sconfitta sul campo da loro stessi definito come il più importante. Infatti, le idee di emancipazione e libertà da loro professate (allora e oggi) sono state respinte. La società polacca, come molte altre società europee, si è rivolta piuttosto a idee e schemi di vita che sembravano da tempo superati e considerati ormai anacronistici. Lo vediamo chiaramente soprattutto nel caso della comunità LGBT, per i cui diritti ha combattuto il "nuovo teatro". Quando sembrava che la lotta fosse finita, improvvisamente c'è stata una forte reazione "etero-normativa" che ha fatto sì che i politici di destra parlassero (e continuano a parlare oggi) delle minoranze sessuali come dei nemici pubblici numero uno.



Le autorità attuali sostengono decisamente il ritorno di un teatro di prosa più tradizionale, sbandierando gli slogan dell'"arte par excellence", libera dalla politica che ne distruggerebbe i valori artistici. Cartina di tornasole di questo atteggiamento è la nomina, nel 2017, del nuovo direttore del Narodowy Stary Teatr di Cracovia, Marek Mikos. Successore di Jan Klata è risultato un critico teatrale poco noto, senza esperienza e programma, ma sottomesso al potere. Va detto però che non si tratta affatto di sostituire i sostenitori dell'arte critica con quelli che esaltano il potere, quanto piuttosto, facendo riferimento agli slogan del ritorno ai valori "artistici", di assicurarsi la tranquillità di fare del teatro "il santuario universale dell'arte", separato dagli attuali problemi della vita individuale e sociale.

Il paradosso della situazione attuale sta nel fatto che il partito che sbandiera gli slogan della tradizione e del patrimonio nazionale agisca in modo esattamente opposto alla tradizione polacca. Infatti, fin dall'inizio della sua esistenza, il teatro in Polonia, anche nelle forme più sperimentali, è sempre stato socialmente coinvolto, e ha costituito un'importante istituzione nella vita pubblica. Dopo tre decenni di riforme e sfide, il contesto sociale non è decisamente favorevole a un'arte critica che provochi discussioni, ma forse proprio per questo motivo il teatro rimane all'opposizione delle forze sociali al momento dominanti. Naturalmente, vi si sente anche un senso di fallimento e di perplessità causati dalla perdita d'efficacia dei metodi finora adoperati e dalla stanchezza, espressa anche ad alta voce dagli artisti che ancora ieri facevano ricorso a quei metodi. Allo stesso tempo, tuttavia, ai margini della vita teatrale ci sono segnali sorprendenti di qualcosa che in un anno o due potrebbe rivelarsi un'altra ondata di creatività e un insieme di nuove strategie per influenzare la vita pubblica. Dopotutto, almeno dai tempi di Kaczmarek, in Polonia sappiamo troppo bene che l'abbattimento dei muri non termina con uno spettacolare atto di rivoluzione. Se i muri crescono, crescono, crescono, devi colpirli ancora e ancora e ancora... ★

(traduzione dal polacco di Katarzyna Woźniak, revisione linguistica di Francesco Cabras)

In apertura, una scena di *Purificati*, regia di Krzysztof Warlikowski; nella pagina precedente, Krystian Lupa; in questa pagina, dall'alto, Krzysztof Warlikowski, Maja Kleczewska e Grzegorz Jarzyna (foto: Agencja Gazeta).



Balcani, in principio era la Jugoslavia, il teatro in un Paese che non c'è più

Nel tempo tragico dei Balcani "bruciati" dalla guerra, il teatro riflette le pulsioni violente di una realtà disgregata, ma dà corpo anche alle voci che le contrastano, mettendo in scena le trasformazioni del presente, raccontando storie di sperdimento e di esilio con una forza drammatica che travalica i nuovi muri.

di Franco Ungaro

Quasi a presagire il diverso e tragico destino che sarebbe toccato di lì a poco ai Paesi balcanici, il 6 novembre 1989 un incendio brucia totalmente il Teatro Nazionale Montenegrino. Pochi giorni separano quella data dalla caduta del Muro e gli ultimi mesi del 1989 sono cruciali per tutti i Paesi dell'Est Europa. Qui pesava la lunga dittatura comunista e l'assenza di cultura democratica. La società civile non difendeva più quel valore e quel collante del multiculturalismo (lo slogan di Tito era stato «Fratellanza e Unità») che aveva tenuto insieme fra loro territori diversi, e l'identità culturale e politica della Jugoslavia si frantumava e favoriva l'affermazione di partiti etnici e di organizzazioni religiose. Come affermò il saggista polacco Adam Michnik, la caduta del Muro per la maggior parte di quei Paesi significò un salto «dalla dittatura alla democrazia, dal monopolio

al pluralismo, dallo status di Paese satellite a Paese sovrano, dal Patto di Varsavia alla Nato, dall'economia della scarsità e dell'economia pianificata all'economia di mercato e alla crescita economica, dalla censura alla libertà, dalle frontiere chiuse alle frontiere aperte, dalla proprietà statale alla privatizzazione». Dal punto di vista politico il 1989, per i Paesi balcanici, può essere considerato un anno all'incontrario, un anno di perdite più che di conquiste. Laddove in tutta Europa la nuova prospettiva era quella dell'integrazione, qui si affermano le politiche nazionalistiche di divisione e separazione fra popoli e nazioni. Dal 1989 in poi e per tutti gli anni Novanta nei Balcani non si abbattano muri ma se ne costruiscono di nuovi fra Stati che fino ad allora avevano convissuto in pace sotto un'unica bandiera; non si aprono frontiere ma si chiudono frontiere, non si abbatte la Cortina di Ferro ma comunismo e nazionalismo

si ritrovano a braccetto nell'orgoglio identitario del proprio suolo, della propria etnia e religione. Il 1989 è l'anno in cui giungono a conclusione processi culturali, sociali e politici che porteranno ai nuovi conflitti balcanici, alla dissoluzione dell'ex Jugoslavia e alla fine di quella cultura politica, la cosiddetta "terza via" al socialismo, improntata a valori come cooperazione e solidarietà tra i popoli e le etnie, pace e interculturalismo.

Speranze, utopie e memorie

Il sistema teatrale subisce uno scossone e un'involuzione e, se si fa eccezione per il Jugoslovensko dramsko pozorište di Belgrado che conserva tuttora nel nome il *brand* jugoslavo, ogni governo fa leva sul proprio teatro nazionale per affermare la sua esclusiva e separata identità, in un disegno generale di neutralizzazione delle spinte utopiche che provengono dal mondo artistico e cultura-



le. Il risultato è molto negativo, come sottolinea il regista **Paolo Magelli**: «La cultura non viene più considerata un investimento come era stato con Tito ma qualcosa di accessorio. Dall'1,51% si passa allo 0,49%». Eppure in teatro non sono mancati attori, drammaturghi, registi, festival e direttori di festival sintonizzati con le istanze e le speranze innescate dalla caduta del Muro di Berlino. Tanti alzarono forte la loro voce a difesa della libertà, contro i nuovi muri, contro la barbarie della guerra e delle pulizie etniche, i venti di odio e razzismo che soffiavano, e soffiano ancora, in quella parte di Europa. Erano ad esempio *I nuovi volti della Serbia* raccontati in un bellissimo opuscolo scritto nel 2006 dal critico teatrale Nico Garrone, il quale andò in cerca della *lost generation*, la generazione dei trentenni che aveva vissuto gli anni e i traumi della guerra. Tra questi la drammaturga e attivista culturale **Borka Pavićević** (1947-2019), fondatrice del Centro di Decontaminazione Culturale di Belgrado, costretta nel 1993 a dimettersi dal Belgrade Drama Theatre per le sue posizioni anti-nazionalistiche, convinta che «il teatro deve rispecchiare la realtà e lavorare di pari passo con i processi democratici nella regione». Lo stesso Paolo Magelli, che ha diretto spettacoli con tutti i teatri nazionali dei Balcani e ha impregnato le sue regie di una visione utopica e politica, in una solida prospettiva europeista, contribuì a creare un movimento transnazionale di artisti schierati contro le politiche bellicistiche e nazionalistiche, firmando un documento contro il regime di Tadjman, a favore della Bosnia e per i diritti dei Serbi in Croazia. Il suo *Nazione* di Sternheim gli costò l'espulsione dalla

Croazia e con la trilogia euripidea contro la guerra, *Le Fenicie* (1987) nel Castello di Dubrovnik, *Elettra* (1988) sulla montagna di Spalato, *Elena* (1989) in una villa in riva al mare a Spalato, percepì in quale direzione soffiava il vento freddo e ostile dei Balcani.

Sguardi dall'esilio

C'erano i tanti che volevano uscire da quella condizione di narcosi che denunciava il drammaturgo macedone **Goran Stefanovski** (1952-2018); mentre Sarajevo bruciava, lui scelse la strada dell'esilio volontario, dapprima a Rhode Island e poi a Canterbury, mettendo sul tappeto i temi cruciali dell'identità in un mondo globalizzato e senza steccati ideologici. Dell'assedio della capitale bosniaca parla *Sarajevo, an Oratorio for the Theatre* commissionato da Chris Torch con partecipazioni al London International Theatre Festival, all'Hamburg International Summer Festival e a numerosi festival delle capitali europee della cultura. E il suo *Hotel Europa*, costruito come un percorso in dieci stanze di un hotel di fortuna pieno di sopravvissuti, rifugiati e sognatori, diventerà la testimonianza più vibrante dei profondi cambiamenti avvenuti nei Balcani e nell'Est Europa dopo la caduta del Muro. Si raccontano storie che hanno perso l'aura di sacralità e regalità della letteratura teatrale sovietica e diventano storie di perdizione, di amore, di mobilità e migrazioni. «La nostra identità – diceva Stefanovski – oscilla tra profonda inferiorità ed

elevata superiorità. L'inferiorità è basata sul senso della povertà economica. La superiorità è basata sulla sensazione che noi siamo gli esclusivi proprietari dell'Anima».

Anche **Ljubomir Djurković**, drammaturgo del Teatro Nazionale Montenegro, poeta e regista del Royal Theatre Zetski dom di Cetinje, considerato uno degli autori più rilevanti della drammaturgia balcanica post-bellica, richiese asilo in Olanda e nel 2003 pubblicò *Trash*, dove la disintegrazione di una famiglia montenegrina diventava metafora della disintegrazione della nazione. Dentro un movimento che, come scrive il ricercatore **Janko Ljumović**, racconta il valore del teatro in relazione alla memoria e alle paure della comunità. Un clima di assurdo nichilismo è quello che viene raccontato attraverso le opere emblematiche dell'altro drammaturgo macedone **Dejan Dukovski**, da *The Last Balkan Vampire* (1991), *The Balkans Are Not Dead* (1992) sino a *Powder Keg* (1994) e *Damn He Who Started It* (1997), con le storie di vendette e violenze, tradimenti e crimini che prefiguravano quello che la Jugoslavia sarebbe diventata. *Powder Keg* divenne anche il soggetto del film *La polveriera* diretto da Goran Paskaljevic (1998).

Storie di "apolitudine"

Singolare il percorso artistico e culturale dell'attore e cantautore **Rade Šerbedžija**, icona e leggenda del teatro jugoslavo e star hollywoodiana (*Harry Potter*, *Batman Begins*,



Prima della pioggia di Milčo Mančevski, *La tregua* di Rosi, *Eyes Wide Shut* di Kubrick), che meglio sintetizza il malessere e le delusioni provocate dalle chiusure e dagli approdi neo-nazionalistici cui convergono i Paesi che gli hanno dato i natali, Croazia e Serbia, che diventano per lui da un anno all'altro, inaspettatamente, entrambe "patrie straniere". A pochi mesi dalla caduta del Muro l'apolide Šerbedžija, in un clima di grandi tensioni e preoccupazioni, prepara a Zagabria, insieme all'amico drammaturgo **Borislav Vujčić**, *L'usignolo croato* su testi del poeta **Miroslav Krleža**, continua a viaggiare in tutti i Paesi della ex Jugoslavia, e nella Sarajevo che brucia allestisce *Madre coraggio* di Brecht con i suoi messaggi pacifisti. Erano i giorni in cui il nazionalista croato Tudjman vinceva le elezioni e allo stadio Maksimir di Zagabria si scontravano le tifoserie calcistiche e politiche della Stella Rossa di Belgrado e della Dinamo di Zagabria, da una parte i Bad Blue Boys, gli ultras croati della Dinamo, e dall'altra i Delijie (eroi), quelli serbi della Stella Rossa guidati dal comandante Arkan. «Percepivo qualcosa di strano e irrazionale nelle persone con cui avevamo vissuto e che credevamo di conoscere, negli eventi e nei fenomeni che in quella primavera, come fiumi in piena, uscivano dai propri letti, minacciando di inondarci tutti con il loro folle impeto» scriverà nella sua autobiografia, *Fino all'ultimo respiro* (Zandonai editore, 2010). Per Šerbedžija quelli erano anche i giorni del sodalizio sentimentale e artistico con la regista **Lenka Udovicki**, con la quale intraprenderà la nuova avventura del Teatro Ulysses nell'isola di Brioni (Croazia), che diventerà luogo di produzione e di condivisione interculturale con attori e artisti provenienti dalla ex Jugoslavia.

Biljana Srbljanović si poneva il dilemma se rimanere o lasciare Belgrado. «Stay and Fight», fu la sua decisione. Rimanere e combattere contro il pessimismo vittimistico dei Balcani, contro il fatalismo, il nazionalismo e la colpevole amnesia che avvolgeva i serbi. E sarà la sua *Trilogia di Belgrado* a mettere completamente a nudo, nel 1997, il vortice turbolento di contraddizioni e umori negativi, il sentimento della perdita e della mancanza, la condizione amara dell'esilio che avvolge quei giovani personaggi della *Trilogia*

che sono fuggiti dalla Serbia per evitare di essere costretti al servizio militare o ad accettare posti di lavoro assurdi. Il tutto raccontato con umorismo nero, giocando con la farsa e il grottesco. «Dentro di me esiste costantemente una sorta di nichilismo sociale – dirà Biljana Srbljanovic – Sono le caratteristiche della mia personalità, ma anche della nostra mentalità. Noi mettiamo in discussione la legge della gravità perché non crediamo in nulla. I miei drammi sono su ciò che ho perso e sulla depressione che provo per tutto ciò». È l'altra faccia di quel sentimento di "apolitudine", così bene eviden-

ziato dalla scrittrice serba **Dunja Badnjević**, che viene «dall'aver vissuto in un Paese che non esiste più, e che niente e nessuno può più restituirci – a noi che (forse) vorremmo riaverlo – se non il ricordo», ovvero «la condizione di chi si sente solo ed estraneo un po' ovunque, anche a "casa", una condizione di non appartenenza, una ferita offerta all'anima dalla nostalgia». ★

In apertura, un'immagine del Ponte di Mostar durante la Guerra dei Balcani; nella pagina precedente, in alto, Biljana Srbljanović, in basso, una scena di *Antigona-2000 Years Later*, regia di Lenka Udovicki (foto: Kristijan Vučković).

Frljić, la crisi dell'Europa? Una giustizia poetica

Maledetto sia il traditore della patria sua (2014), *Zoran Đind* (2012), *25.671* (2012), *La nostra violenza e la vostra violenza* (2016), fino al recente *Mauser* (2019), presentato all'ultima Biennale: il regista Oliver Frljić (Travnik, 1976, foto: Ute Langkafel), bosniaco, è uno dei critici più corrosivi della recente Storia europea.

Come è cambiato il teatro nell'ex Jugoslavia, dopo il 1989? Possiamo parlare di libera circolazione di idee e artisti?

Le richieste degli anni Novanta hanno segnato, paradossalmente, un restringimento della libertà artistica. Il teatro non ne è stato esente. La breve liberalizzazione che avevamo sperimentato alla fine degli anni Ottanta è stata presto rimpiazzata dal ricatto nazionalistico: tutti dovevano testimoniare la loro fedeltà all'identità nazionale. Con poche eccezioni.

Si parlava, nella produzione artistica di allora, della caduta del Muro?

No. Per quanto ricordi, non era un argomento per il teatro. Immagino che la dissoluzione della Jugoslavia, iniziata molto prima che esplodessero le guerre sanguinose, fosse un argomento molto più urgente.

Cosa ricorda di quel periodo? È stato un episodio importante per la sua formazione?

Ho un vivido ricordo di quell'evento, tanto quanto è stato presente sui media jugoslavi del tempo. Per la mia produzione, *Requiem for Europe*, siamo incappati nella violenta opposizione, documentata, degli intellettuali alla riunificazione della Germania, tra questi Jürgen Habermas. Essi avevano intuito i rischi nello scoperchiare il vaso di Pandora del passato, liberando nell'etere politico lo spirito mascherato del nazionalsocialismo.

Cosa pensa dell'Europa? Quale dovrebbe essere il ruolo del teatro, secondo una prospettiva europea?

Per me è molto difficile parlare dell'Europa come di un qualcosa di aprioristicamente positivo. Che dire della storia coloniale dell'Europa, dei genocidi perpetrati in nome dell'Europa, e per i quali nessuno ha mai pagato? Abbiamo sterminato la quasi totalità dei nativi americani, abbiamo ucciso e cristianizzato a forza centinaia di migliaia di persone nel Sudamerica, abbiamo distrutto intere civiltà e non ci siamo assunti alcuna responsabilità per quelle azioni. Persino oggi la nostra economia è causa della sofferenza di persone in tutto il mondo: il nostro standard di vita dipende dalle guerre che esportiamo nei Paesi e nelle nazioni meno fortunate. Non sono sicuro che il teatro possa contribuire a generare consapevolezza, o a mostrare all'Europa il suo vero volto. Nonostante abbia concesso l'indipendenza, l'Europa continua a gestire gli affari con le ex colonie come in passato. Forse, i nostri problemi non sono che una piccola "giustizia poetica" in un mondo saturato dall'ingiustizia che abbiamo prodotto. **Roberto Rizzente**





Ceaușescu e oltre: 30 anni di libertà teatrale

Costretta dalla dittatura a una vita irregolare, l'arte drammatica romena conosce, dopo la caduta di Ceaușescu nel 1989, una rinnovata libertà creativa e un nuovo sviluppo, grazie soprattutto al contributo delle minoranze linguistiche e della scena indipendente.

di Irina Wolf

Nella primavera del 1989 il blocco orientale iniziò a disintegrarsi. Negli stessi mesi, gli abitanti della Romania combattevano contro problemi più pressanti. Non solo il cibo, ma anche altri beni di prima necessità, quali luce e riscaldamento, erano razionati. La libertà di parola era limitata e viaggiare all'estero era impossibile. Esisteva un unico canale televisivo che trasmetteva soltanto un programma serale di due ore dedicato al "glorioso leader" Ceaușescu. La cultura, tuttavia, non veniva sempre utilizzata quale strumento di propaganda. Nel 1968, in condizioni relativamente "normali", il **Teatro Giovanile di Piatra Neamț** era appena tornato dalla Biennale di Venezia, quando il suo manager ebbe l'idea di dare vita al **Festival di Teatro per Bambini e Giovani**. Nel 1976 vennero fondate rassegne simili quali il **Festival dei Corti Teatrali** a Oradea e gli **Incontri Teatrali** a Galați. Tuttavia, a causa di conflitti legati a questioni ideologiche, tutte queste rassegne ebbero vita irregolare fino al 1989. Negli anni Ottanta, nondimeno, ricorrendo a un linguaggio ambiguo e metaforico, l'arte drammatica riuscì spesso a evitare la censura. Registi e attori crearono una sorta di realtà magica fra il palcoscenico e gli spettatori.

Il giorno di Natale del 1989 la coppia di dittatori venne uccisa, ponendo fine a quarantadue anni di governo comunista. «Sapevo che c'erano una Germania dell'Est e una dell'Ovest, ma non avevo idea dell'esistenza del Muro di Berlino. Quando nel 1990 andai in gita scolastica in Svizzera rimasi scioccata da ciò che vidi», racconta la drammaturga **Elise Wilk** (nata nel 1981), rappresentante della minoranza tedesca. Nel 2019 le minoranze linguistiche della Romania costituiscono il miglior esempio di scambio interculturale: **Csaba Székely** è un noto drammaturgo contemporaneo della minoranza ungherese; **Giuvlipen**, il primo gruppo teatrale femminista di etnia rom indipendente, vanta collaborazioni in tutto il mondo. Elise Wilk, tuttavia, pensa ancora che la sua generazione «soffre di un complesso di inferiorità» e, dunque, «costruisce i suoi propri muri». C'è, forse, un'altra ragione. La scena teatrale romena non è stata riformata dopo il 1989 e quindi è tuttora dominata da circa quaranta teatri nazionali. Essi hanno cominciato soltanto da pochi anni a sostenere i drammaturghi romeni. Secondo l'opinione della famosa autrice **Alina Nelega**, «un contributo fondamentale allo sviluppo della drammaturgia romena è venuto dalla scena indipendente». Ma questo settore ha iniziato a fiorire soltanto dopo il 2009, malgrado alcune compagnie indi-

pendenti siano emerse già negli anni Novanta. Un altro fattore potrebbe essere lo status del regista quale unico autore dello spettacolo. Non meraviglia che subito dopo il 1989 siano stati soprattutto registi uomini, come **Silviu Purcărete**, **Andrei Șerban** e **Gábor Tompa**, a guadagnare fama riconosciuta in tutta Europa. È dunque assai significativo che nel 2019 le registe e drammaturghe romene siano molto attive nel panorama internazionale. Le più note sono, fra le altre, **Gianina Cărbunariu**, **Ioana Păun** e **Carmen Lidia Vidu**. I loro spettacoli sono fortemente politici, incentrati su problematiche contemporanee concernenti la Romania e, più in generale, l'Europa. Vidu, nondimeno, pensa che «la Romania è culturalmente isolata» perché «le istituzioni ufficiali non sono sufficientemente coinvolte nell'organizzazione delle tournée». Oggi, tuttavia, il Paese vanta molte dozzine di rassegne che promuovono lo scambio fra artisti e compagnie. Fra di esse, una delle più note al mondo è il **Festival Internazionale di Teatro di Sibiu** (creato nel 1993), ma anche il **Festival del Teatro Nazionale di Bucarest** lavora per promuovere il dialogo internazionale. ★
(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, *Metamorfoze*, regia di Silviu Purcărete (foto: Scott Eastman).

Cărbunariu e Nelega, la Romania che guarda a Occidente

di Irina Wolf

Gianina Cărbunariu (foto: Riccardo Frati), nata nel 1977, è regista e drammaturga. Nel 2014 e nel 2016 è stata ospite della sezione ufficiale del Festival di Avignone. Attualmente dirige il Teatro dei Giovani della sua città natale, Piatra Neamț.

Ha lavorato all'estero fin dall'inizio della carriera. In che modo questa esperienza l'ha influenzata?

All'inizio partecipai a festival internazionali con spettacoli creati in Romania. In seguito alcuni miei drammi sono stati messi in scena da altri registi in vari Paesi. Ho fatto esperienza anche come autrice-regista invitata a lavorare in Germania, Italia e Spagna. Credo che le affinità artistiche non comportino necessariamente un contesto comune. Possiamo realizzare insieme progetti al di là delle barriere linguistiche, offrire l'uno all'altro una robusta solidarietà che supera le frontiere. Queste esperienze mi hanno aiutata a guardare le cose in prospettiva, prendendo ispirazione da quanto funziona negli altri sistemi teatrali e riconoscendo gli aspetti positivi del sistema romeno (come l'esistenza di compagnie impegnate nei teatri di Stato). Lavorando con materiale documentario quale ispirazione per lavori di fantasia, ho avuto l'opportunità di osservare che condividiamo una storia recente comune e che tematiche locali stanno diventando europee, globali.

Come valuta la scena romena contemporanea in confronto a quella europea? Quali "muri" pensa che esistano oggi – se esistono – localmente ma anche a livello europeo?

Penso vi siano molte analogie, in particolare nella tendenza a commercializzare il linguaggio teatrale, comune a molte strutture in Europa. Tuttavia, ci sono molti giovani artisti che stanno tentando di cambiare e di mettere sotto pressione le agende dei teatri, anche in Romania. A livello europeo, credo che un numero maggiore di coproduzioni fra i teatri possa rinvigorire gli artisti, i teatri e gli spettatori.

Dal 2017 è direttore generale del Teatro dei Giovani di Piatra Neamț. Il festival esiste dal 1969. Come è cambiato dopo il 1989? Quali progetti internazionali vorrebbe realizzare?

Il festival fu ripreso nel 1992, allorché divenne la prima rassegna internazionale in Romania ma, dal 2001 al 2017, perse questa sua fondamentale componente. Dal 2018 abbiamo reintrodotta la sezione internazionale perché



siamo costantemente alla ricerca di un dialogo con altre pratiche teatrali. Il mio prossimo lavoro sarà una co-produzione con la Volksbühne di Berlino all'interno del progetto *Postwest*, che coinvolge teatri di molti Paesi. Il mio spettacolo sarà coprodotto dal Teatro dei Giovani di Piatra Neamț.

Alina Nelega (foto: Anda Cadariu), nata nel 1960 è una delle migliori drammaturghe e autrici romene. Dal 2008 è *Honorary Fellow* in scrittura creativa all'Università dell'Iowa. È anche tutor del Master in Drammaturgia dell'Università di Târgu Mureș.

Come ha vissuto gli eventi del 1989 e, in particolare, la caduta del Muro di Berlino? In che modo questo avvenimento ha modificato la sua maturazione come artista?

All'inizio pensai fosse un'altra delle falsità diffuse dalla Securitate (la polizia segreta, *nda*). Trovavo poco credibile che quello che era diventato l'ostacolo iconico, il simbolo immateriale della separazione del mondo, potesse fisicamente venire meno. Dopo, ogni cosa sembrava immersa in una favola. I miei desideri più nascosti furono realizzati: il mostro e la strega pagarono con la loro vita, il medico rifiutò la bustarella, gli ungheresi abbracciarono i romeni, il bene trionfò sul male e io potei finalmente esprimermi liberamente, scrivere di questo mondo meraviglioso che ora era salvo, alleluia! Poi mi svegliarono. Ma ho continuato a scrivere e non sono morta a trent'anni per un aborto illegale, né a quaranta per una depressione né per un'influenza a cinquanta. Vivo il mio sogno ma racconto costantemente l'incubo. Per non dimenticare, né io né gli altri.

Qual è il ruolo della drammaturgia contemporanea nella società romena?

Per una cultura nella quale si scrivono drammi soltanto dal 1848, direi che facciamo piuttosto bene. Nuovi testi romeni sono messi in scena soprattutto dalle realtà indipendenti. Il pubblico è composto da giovani, il cui accesso al potere li colloca a sinistra. Questo è importante, poiché i nuovi drammi tengono conto degli interessi di questi spettatori, legandosi alla realtà politica e sociale. Nei teatri di repertorio, ci sono pochi drammi contemporanei e di solito sono quelli innocui.

Come valuta la scena romena contemporanea in confronto a quella europea? Quali "muri" pensa che esistano oggi – se esistono – localmente ma anche a livello europeo?

Circa cinque-sei anni fa fui coinvolta in *Fabulamundi*, un progetto europeo incentrato sulla nuova drammaturgia. L'Università delle Arti di Târgu Mureș e il Teatro Odeon di Bucarest sono i partner romeni. A eccezione della Romania e della Polonia, gli altri partner sono teatri e organizzazioni indipendenti. A causa degli scarsi finanziamenti, nessun teatro indipendente romeno può permettersi di sostenere un progetto europeo a lungo termine. Gli indipendenti sono molto meno servili nei confronti del governo statale o locale che sovvenzionano le istituzioni, e assai più difficili da manipolare. (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)



L'Ungheria secondo Schilling, il cambiamento impossibile

Come può accadere che un artista venga dichiarato «un pericolo per la sicurezza nazionale» e decida di andarsene dal proprio Paese? Lo racconta il regista Árpád Schilling, e le sue parole sono un drammatico atto di accusa nei confronti della società e del teatro ungheresi.

di Andrea Tompa e Árpád Schilling



Árpád Schilling, fondatore del teatro indipendente Krétakör (Cerchio di gesso), è il regista ungherese più noto a livello internazionale. Famosi i suoi spettacoli *W-Workers Circus* (*Woyzeck*), *Blackland*, *Il gabbiano*, andati in tournée in vari Paesi. Nel 2008 ha sciolto la sua compagnia e ha continuato a lavorare come regista indipendente, impegnandosi in altri progetti. In seguito ai cambiamenti politici del 2010 è diventato anche un attivista politico, critico nei confronti del governo di Orbán. Nel 2017 è stato dichiarato un «pericolo per la sicurezza nazionale». Sua moglie, l'attrice Lilla Szórosdi, ha promosso in Ungheria il movimento #MeToo ed è stata violentemente attaccata. Dopo le elezioni dell'aprile 2018, in cui Orbán è stato eletto per la terza volta, Schilling ha lasciato il Paese. Vive ora con la famiglia in una piccola città della Francia.

Come spiega, ora che è in Francia, le "ragioni politiche" che l'hanno spinto ad andarsene?

Dico sempre che non sono stato perseguitato fisicamente. Abbiamo lasciato l'Ungheria perché non potevamo più sopportare la crisi morale e intellettuale. Ci fa paura il fatto di non riuscire a salvaguardare niente di ciò che consideriamo buono e importante nella nostra cultura. Mi hanno spesso detto che dovevo comportarmi in modo "normale", ma non potevo, non ci sono condizioni "normali"! Alla fine ho rinunciato e reagito con rabbia perché mi sentivo impotente. Questa è la mia storia personale, e cerco di raccontare in modo chiaro le ragioni per cui desidero vivere in un altro Paese e in un diverso contesto morale. Ho trovato qui quello che definisco un comportamento repubblicano. Significa che in Francia le persone lottano con corag-

gio per se stesse e anche per gli altri, rispettando reciprocamente la vita di ognuno. Noi siamo paranoici. Andiamo in cerca di nemici perché questo è quello che abbiamo imparato a fare, quello che ci è stato insegnato. Mi piace dirlo in questo modo: a casa abbiamo imparato come si muore, qui la gente impara come si vive. E con questo non intendo solo la Francia, ma proprio l'"Occidente", con tutti i suoi difetti e vantaggi. Non vivo in un sogno, ma ho bisogno di distanza dal mio Paese.

Quando l'hanno dichiarata un pericolo per la sicurezza nazionale, cosa le è successo?

Sono stato costretto a prendere atto della penosa condizione morale del mio Paese, che era stata la ragione della mia rabbia. Molti hanno pensato che questa accusa non fosse gran cosa, e non ho avuto alcuna solida-

rietà da parte dell'ambiente teatrale. Mi sono reso conto che nel mio Paese non si può far nulla perché non siamo solidali. Non prendendo sul serio i problemi che dobbiamo affrontare, ci comportiamo come bambini, e gradualmente rinunciamo alla democrazia. I nostri professionisti di teatro difendono solo le loro istituzioni, le loro compagnie, i loro particolari interessi; non ci sono "cause" per le quali lottiamo insieme. I direttori richiedono specificamente che i membri delle compagnie non partecipino alle manifestazioni per evitare che le loro istituzioni vengano messe sotto accusa. I teatri non vogliono occuparsi di problemi attuali. Xenofobia, omofobia, sciovinismo, corruzione, oppressione, molte forme di abuso di potere proliferano. Ho sperimentato un tale nichilismo morale che non ho potuto continuare a vivere lì. Ho anche visto che tutti quelli che lottano per una causa sono lasciati soli. Molti hanno combattuto più di me e alla fine sono stati completamente traditi: hanno perduto il lavoro, hanno perduto il sostegno della loro comunità. Tutto questo ha avuto un forte impatto su di me. Ho dei figli piccoli. Non voglio che crescano in questo ambiente, in una società chiusa, ignorante. Sempre più persone lasciano il Paese per le nostre stesse ragioni.

Le accuse sono diventate una questione personale e non il "caso" dell'attacco a un artista. Lo stesso è successo al movimento #MeToo: riferito più a una persona, sua moglie, che non a una "causa". Che le questioni si risolvano così significa anche che ci siamo abituati a queste condizioni morali e politiche?

Ho lavorato recentemente in Polonia e ci sono condizioni molto diverse. C'è una vera solidarietà nell'ambiente teatrale. Esempi concreti dimostrano quanto sia potente ed efficace questa solidarietà. Ecco perché la corruzione e la rassegnazione cinica non possono pervadere tutto. È un grosso problema il fatto che noi, professionisti di teatro ungheresi, siamo costretti a cercare di recitare la parte dei bravi ragazzi, a non interferire e a non entrare in conflitto. Non puoi pensare a un bel ruolo per la tua attrice migliore, mentre nella zona di transito i migranti muoiono di fame. Non si possono più evitare questi problemi.

Era considerato il candidato migliore per dirigere un'istituzione pubblica, come ad

esempio portare avanti il lavoro del Katona József Theater. Come mai non ci è riuscito?

È una storia che risale all'inizio del 2000. La generazione che è cresciuta dopo il cambiamento del regime non pensava alle istituzioni nello stesso modo di prima. I vecchi dirigenti credevano di passare l'eredità, come se un teatro fosse un giardino personale che ricevi e riconsegna. Noi volevamo fare dei cambiamenti nel sistema operativo istituzionale, riguardo al repertorio, al lavoro con la compagnia, alle relazioni con il pubblico. Pensavamo che dovesse esserci una mobilità all'interno del sistema teatrale, ma i dirigenti trattavano i teatri pubblici come se fossero loro proprietà privata, non un bene a vantaggio del pubblico, da mettere a concorso ogni tot anni. Noi ingenuamente volevamo una competizione, non un'eredità. Era il momento in cui dovevamo lottare per una società liberale e socialdemocratica. Quando abbiamo desiderato un ruolo direttivo per creare situazioni del tutto nuove, più consona al nuovo contesto politico e sociale, i governanti e la gente di teatro si sono spaventati. Anche in questo caso non era solo una questione politica, erano i professionisti del teatro che resistevano a nuovi modi di vivere. Nel periodo in cui si potevano fare delle riforme, e cioè tra il 2000 e il 2010, si è fatto molto poco. Quando pensavo al contesto del teatro ungherese che aveva bisogno di essere rinnovato, parlavo sempre del "sistema", ma questa parola, quando la usavo, veniva rifiutata dalla vecchia generazione, perché un "sistema" era sempre considerato da loro come oppressivo. Ma erano loro a essere oppressivi! Ricordo di avere fatto nel 2004 una relazione all'Accademia sulle riforme che non venne neppure discussa, ma semplicemente respinta in modo drastico. Avevo trent'anni, ed ero considerato un bambino che non meritava di essere trattato seriamente. Mi è stata fatta una violenza morale e spirituale. Questa vecchia generazione è cresciuta in un sistema repressivo, dove contava quanto ognuno poteva conquistare per sé, quanta pressione poteva esercitare, quanti compromessi poteva fare per raggiungere i propri obiettivi. Per un po' abbiamo creduto in un cambiamento, e che potessero sopravvivere anche quelli che hanno talento ma non sono dei lottatori. Dobbiamo essere tutti dei violenti? La nostra generazione non ha saputo modificare il compor-

tamento dei vecchi perché avremmo dovuto diventare come loro. Abbiamo fallito perché abbiamo voluto essere più umani.

Se capisco bene, descrive persone che non sono democratiche...

La comunità teatrale, che ha una tale storia e un tale passato, non potrà resistere alla pressione politica e sostenere i valori democratici.

L'intero sistema teatrale del passato è in gran parte sopravvissuto senza riforme...

Ma oggi è peggio. Tutti i concorsi per le istituzioni pubbliche sono corrotti. La gente, senza distinzione di identità o genere, ha paura.

Si è costruito una carriera internazionale... Che nuovi progetti ha?

La settimana prossima terrò due laboratori rivolti ad attori francesi. Il tema è l'impegno sociale del teatro, e ci interrogheremo su quali questioni e in quali forme possiamo lavorare in scena. Condurrò poi una masterclass a Salonico, concentrandomi sui rapporti tra il dramma greco antico e la politica. A marzo del prossimo anno avrò una *première* a Varsavia: metterò in scena un mio testo su un argomento a cui sto lavorando. Contemporaneamente cominceremo un progetto in California che coinvolgerà immigrati messicani, e il tema principale sarà il possesso delle armi. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Caretti)

In apertura, *W-Workers Circus (Woyzeck)*, regia di Árpád Schilling; in questa pagina, un ritratto del regista.



Cecoslovacchia, anni Novanta: quattro morti e una nascita

Con il crollo del regime, il teatro cecoslovacco conobbe un'irripetibile stagione di libertà ed euforia creativa. Presto ridimensionata dalla concorrenza della televisione, dalla crisi del linguaggio e dello Stato, e solo appena compensata dalla nascita di premi, di fondi, e dei teatri indipendenti.

di Viliam Klimáček



Il cambio di regime in Cecoslovacchia nel novembre 1989 portò, oltre alla libertà corporativa, anche dei cambiamenti nel teatro. I palcoscenici divennero le tribune naturali dalle quali gli attori, prima di tutti gli altri, dichiararono pubblicamente che qualcosa stava marcendo nello Stato cecoslovacco. Le recite si trasformarono in discussioni appassionate, tutti avvertivano la presenza inebriante della libertà, negata per quarant'anni. Cambiò velocemente anche il repertorio. I drammaturghi prediligevano gli autori ritenuti prima ideologicamente inaccettabili. L'onda del **teatro dell'assurdo** si riversò su quasi tutti i teatri slovacchi, dappertutto si recitavano Pinter, Beckett, Ionesco e naturalmente Havel, il presidente del nuovo Stato, dal nome del quale era stata abolita la parola "socialista". La presentazione dei drammi di Havel finì, però, col sorpassare ogni limite critico e lo stesso autore ebbe modo di dichiarare che nei teatri «si recita troppo Havel».

La teatralità mediata

E fu in quel momento che il primo nuvolone offuscò il cielo teatrale cecoslovacco. Seguivamo in televisione, praticamente tutti i giorni, le discussioni sui temi che fin qui erano stati assolutamente tabù. Era eccitante e inebriante. Di colpo, ognuno scopriva di avere una voce, anche se non sempre accompagnata dalle idee. La lingua sofisticata del teatro non poteva competere con la brutalità delle discussioni in televisione. La gente divorava i giornali, sedeva per ore e ore attaccata allo schermo, ascoltava la radio. E i teatri cominciarono a venire disertati, le gallerie a svuotarsi, crollarono drammaticamente, dopo la prima ondata, la pubblicazione dei *samizdat*, fin qui proibiti, e le vendite dei libri. Era la **morte dello spettatore**.

Gli artisti erano disorientati: «Ma come, presentiamo il meglio del teatro mondiale, che per decine d'anni nessuno ha potuto vedere a casa nostra, e solo un numero li-

mitatissimo di spettatori è interessato?!». Sì, qualcuno poteva pensare che negli anni del regime comunista fossimo una nazione assetata di cultura, che proprio grazie ai libri e al teatro potessimo supplire alla mancanza di libertà, e che dovessimo svegliarci. Perdurò, questa situazione, per un paio d'anni, ma non mancarono le conseguenze positive. Si profilò, così, un pubblico di spettatori (da cui sarebbe nato quello odierno), che amava il teatro *tout court*, e non perché facesse captare, tra le righe, le allusioni anti-regime. Era la **morte della metafora**. Non era più necessario nascondere, mascherare un'idea provocatoria nel testo teatrale quando tutti i media la gridavano quotidianamente a squarciagola. Gli autori, di nuovo, erano costretti a cercare il proprio "tamburo interiore" per orientarsi nelle tenebre. E non bisogna meravigliarsi, quindi, se molti si siano arresi e molte drammaturgie si siano orientate alle commedie musicali di fama mondiale o alle commedie di cattivo gusto. Un'ispirazione per quelli che scelsero di resistere divenne il concorso praghese per il miglior dramma slovacco e ceco dell'anno, il **Premio Alfréd Radok**, che prendeva il nome dal grande regista ceco che aveva abbandonato il Paese oppresso dal regime. Per quanto mi riguarda, le vittorie nel concorso mi sono state di aiuto per l'allestimento di *Ipermercato* – la commedia sul turbo-capitalismo in Slovacchia – al Teatro Nazionale di Praga e nei nostri teatri in Slovacchia. Più tardi venne creato, a Bratislava, il concorso **Il Dramma**: ancora oggi l'Istituto di Teatro continua a stimolare l'energia creativa degli autori.

I teatri indipendenti

Ma, secondo me, l'effetto più importante nella vita teatrale dell'epoca post '89 è stato la nascita dei teatri indipendenti. Fino a quel momento, il teatro alternativo lo si poteva fare solamente a un livello dilettantesco. Per esempio, **Jozef Bednárík** ha lavorato per anni con il teatro amatoriale di un paesino di nome Zeleneč, e lo ha portato a

festival d'importanza mondiale. Io ho creato il **Teatro GUnaGU**: come medico curavo i malati di giorno, mentre di notte facevo le prove degli spettacoli. Ho potuto professionalizzare il mio teatro solo di recente, perché a nessuno importava più se avessi fatto gli studi all'accademia d'arte; quella che contava era la mia visione del teatro.

Nei primi anni Novanta, il *boom* del teatro non verbale esplose in Cecoslovacchia. Il movimento, le maschere, i segni pittorici e poco o niente testo: sembrava veramente la **morte delle parole**. Io non ho ceduto a questo orientamento e ho continuato ostinatamente a scrivere drammi. Ma quell'ondata ha portato comunque dei risultati interessanti. La compagnia **Hubris/Debris** e soprattutto la **Stoka** (la Chiavica), sotto la guida dell'*enfant terrible* del teatro slovacco, **Blaho Uhlár**. Velocemente, la Stoka diventò famosa anche nei festival internazionali. In quel periodo, sia la mia compagnia sia quella di Uhlár facevano affidamento sul Ministero di Cultura per la spartizione dei fondi statali a disposizione, ma il Ministero, agli indipendenti, elargiva le briciole, o niente addirittura. Fu allora che vennero creati il Fondo Statale Pro Slovacchia e numerose fondazioni estere, che cominciarono a sovvenzionare i teatri indipendenti. Non a sufficienza, purtroppo, perché la Stoka finì col chiudere. Io continuo a far vivere la GunaGU, non grazie all'appoggio della Repubblica slovacca, ma all'entusiasmo dei miei attori, disposti a recitare per un onorario simbolico.

Le due repubbliche

Alla fine l'ultima morte, la quarta. La **morte della Cecoslovacchia**. A San Silvestro del 1992 lo Stato comune dei Cechi e degli Slovacchi cessò di esistere, senza il minimo conflitto, e l'1 gennaio 1993 due repubbliche nuove nacquero. Quella slovacca esordì malamente, sotto il governo di un manipolatore autoritario, il primo ministro Mečiar. Erano gli anni più bui del nuovo Stato. Per esempio, la sua gente privatizzò (leggi: rubò a tutti noi) la **Koliba**, la Cinecittà slovacca, uccidendo così il cinema slovacco. Ci sarebbe voluto un decennio per la sua ripresa. Il Paese, di colpo, era pieno di attori liberi, fanaticamente pronti a fare il teatro. Molti di loro divennero agenti delle assicurazioni oppure camerieri, ma il resto fu di grande aiuto per il teatro. Mai come in quel perio-

do i teatri slovacchi parteciparono ai festival in Boemia, sentendo l'appoggio sincero di quel pubblico ceco con il quale, per cinquant'anni, avevano formato un unico Stato. Nel 1998, grazie alle elezioni democratiche, il governo Mečiar finì.

Sembra, però, che queste siano state solo morti cliniche e che si sia riusciti ad allontanarne delle altre. Al giorno d'oggi, i teatri stabili, detti "di pietra", fanno propri i procedimenti nonché il vocabolario dei te-

atri piccoli; e quelli alternativi estendono la sperimentazione, per esempio all'opera lirica moderna, dimostrando che anche il teatro, in Slovacchia, può essere caratterizzato, come nel mondo, solo dagli aggettivi buono o cattivo. Ma questa, è un'altra storia. ★ (traduzione dallo slovacco di Stanislav Vallo)

In apertura, *Strange Age, Strange Love, Strange Lives*, del Teatro GUnaGU.

Gergana Dimitrova: in Bulgaria, nelle scuole, si videro gli abiti colorati

Vincitrice dell'Ikar nel 2012, il premio dell'Unione degli Artisti Bulgari, per la regia e la drammaturgia di *P.O. Box Unabomber*, **Gergana Dimitrova** (Burgas, 1975) è un'esponente di spicco della *new wave* di artisti sviluppatasi dopo il 1989.

Che cosa ricorda del 1989? Si sono realizzate, in Bulgaria, le speranze in un cambiamento?

Andavo a scuola quando Todor Živkov si dimise dalla *leadership* del Partito, dopo 33 anni. Ricordo bene il silenzio, nessuno era sicuro che non fosse una trappola. La gente aveva paura. Gli insegnanti erano confusi su cosa dovevano insegnarci. Stavano alla porta della scuola, e quel giorno videro gli abiti colorati, gli orecchini di plastica di alcuni studenti, e non poterono dire nulla. Era un sentimento strano per tutti. Nei trent'anni di una transizione mai conclusa appare chiaro che la caduta del Muro in Bulgaria è stata sapientemente orchestrata, e ancora siamo in trappola. Molti se ne sono andati o pensano di andarsene. Le strutture culturali sono collassate, gli artisti hanno affrontato il libero mercato impreparati. Il sistema teatrale non è stato riformato ed è simile a quello del teatro di repertorio durante il regime comunista. Il teatro indipendente e la danza, nati dopo l'89, sono deboli e concentrati a Sofia. Le compagnie hanno un supporto statale limitato, non ci sono spazi per mostrare i loro lavori, e puntano alle co-produzioni internazionali. Il teatro privato commerciale si è sviluppato negli ultimi anni ma pochi produttori hanno costruito un *network*, e molti lavori sono affidati alle star televisive. Sì, ci sono stati dei cambiamenti, ma non ci sono più tante speranze che le cose possano ulteriormente evolversi.

Veneta Doytcheva, descrivendo il suo lavoro, ha parlato di *new wave*. Che cosa s'intende, per *new wave*?

Nel 2008 otto produttori e compagnie, tra cui la mia, 36 Monkeys, hanno fondato l'Act (actfest.org), con lo scopo di ottenere migliori condizioni di lavoro e un riconoscimento per il teatro indipendente in Bulgaria. Gli artisti si sono sentiti incoraggiati a essere temerari, sperimentando senza scimmiettare il teatro pubblico di repertorio o le commedie facili del teatro privato per attrarre *audience*. Molte delle compagnie hanno iniziato a incontrare il pubblico, a scrivere dei testi o a collaborare coi drammaturghi per parlare del qui e ora, di noi e del mondo in cui viviamo, nel modo che ritenevano più appropriato. Il *documentary theatre*, il *site-specific*, il teatro scientifico, sensoriale, d'improvvisazione, interattivo, le installazioni, si sono sviluppati in Bulgaria negli ultimi quindici anni, grazie al teatro indipendente!

Cosa si augura per il teatro bulgaro del futuro?

Il teatro bulgaro ha molte facce. Come il teatro italiano, tedesco, francese, romeno, greco, turco... Sempre più artisti viaggiano, il teatro bulgaro si sta aprendo e non ha più paura di essere internazionale. Mi auguro che sempre più giovani abbiano l'opportunità di creare il proprio genere di teatro, liberi e onesti, senza le pressioni degli intendenti o degli accademici. E, per quanto riguarda il pubblico, mi auguro di essere sempre ricettiva e curiosa, e di avere l'opportunità di incontrarlo.

Roberto Rizzente



Good Bye Lenin: i festival come motore del cambiamento

Amministratori illuminati, direttori artistici visionari e coraggiosi: una congiuntura irripetibile ha consentito ai Festival di Edimburgo, Avignone, Cividale del Friuli, Belgrado, Bucarest e Vilnius di anticipare le mosse della politica, promuovendo la libera circolazione delle idee e degli artisti e contribuendo alla fondazione di un'identità europea.

di Roberto Canziani, Gherardo Vitali Rosati, Maggie Rose, Franco Ungaro, Irina Wolf e Laura Caretti

Italia

Domandatevi se un'amministrazione locale o una branca ministeriale inventerebbero e finanzierebbero, oggi, un festival in una minuscola città di frontiera. Chiedetevi se, al timone della manifestazione, ci potrebbero stare cinque registi, di cui quattro stranieri e sconosciuti al grande pubblico. Provate a immaginare se questi cinque pensassero di allestire in cinque lingue diverse uno stesso testo, senza star nazionali o globali. Impensabile. Eppure succedeva così tra il 1990 e il 1991 – erano ancora i tempi della Prima Repubblica – quando sul confine tra Italia e Jugoslavia, a Cividale del Friuli, si sviluppò una proposta, italiana e trans-nazionale al tempo stesso, che si chiamava **Mittelfest**. E che per vent'anni almeno avrebbe fatto da ponte tra la nostra cultura e quella dell'Europa Centrorientale. Sulla spinta di un'iniziativa di collaborazione economica

che si chiamava Pentagonale, grazie alla larga portata di pensiero di Jovan Ćirilov (Jugoslavia), Tamás Ascher (Ungheria), Jiří Menzel (Cecoslovacchia), George Tabori (Austria) e Giorgio Pressburger (Italia), Mittelfest tentava di ricostruire il tessuto culturale e linguistico centro-europeo, quello che i due conflitti del Novecento avevano lacerato. Una missione, un'illusione, se riletta con occhi d'oggi. A quel tempo però, un'intera Amministrazione regionale (quella del Friuli Venezia Giulia) e un Ministero (quello degli Affari Esteri) ci avevano creduto. Oggi non succede.

Chi mai si sforzerebbe adesso di imbastire un progetto politico, culturale, di largo respiro "intellettuale". Passatemi il termine. Oggi in Italia – superati i tempi della Prima e anche della Seconda Repubblica – allo spirito della missione si è sostituito quello del consenso. L'ultimo decennio del secolo scorso e i primi

due dell'attuale hanno visto aumentare esponenzialmente, nel campo della programmazione culturale, il ruolo degli assessorati locali e l'influenza della piccola politica.

Così l'Italia teatrale, che si divideva trent'anni fa tra capitali festivaliere (Spoleto, Santarcangelo, Polverigi, Rovereto, Asti, Parma... anzi è proprio qui che incontrammo per la prima volta **Eimuntas Nekrošius**) e certi piccoli festival defilati (a Gibellina, Cervia, Sesto Fiorentino, sulla tirrenica Costa Ovest...) ha smesso l'abito precedente e ha vestito quello contemporaneo, a macchie, del leopardo. Ne esce una geografia di tante diverse manifestazioni, alcune cresciute nel nome di "più piccolo è più bello", altre votate a calendari di "grandi eventi", ma intenzionate tutte a coniugare localmente cultura con intrattenimento e turismo. Complici le formule *cross-over*, una parola magica come "contaminazioni", lo stru-



Home Vist Europe, dei Rimini Protokoll

mento vincente del *marketing* personalizzato, l'offerta attuale dei festival assomiglia a quella dei supermarket. Sugli scaffali c'è un po' di tutto, e nei carrelli ci metti ciò che desideri e, in più, pure qualcos'altro. La partecipazione larga del pubblico, l'approvazione dei media, il consenso del territorio, prevalgono su qualsiasi missione.

Se si rilegge in questa logica la programmazione dei festival italiani oggi, risulta evidente che la presenza di spettacoli provenienti dal Centro e dall'Est dell'Europa non vive sulla spinta ideale che trent'anni fa portava a costruire ponti e a stringere legami. Prevalde semmai lo spirito dell'esploratore, il fiuto dello scout creativo, che muove i programmatori e li porta a rovistare in un'Europa sempre meno orientale, e più affine per gusti, per tecniche, per soluzioni, al teatro che si fa a Ovest. Un felice bagliore illumina sulla scena italiana, a Modena, il nome quasi sconosciuto e impronunciabile dell'ungherese **Kornél Mundruczó**? Incantati seguiamo gli allestimenti del lituano **Rimas Tuminas** a Spoleto? Stiamo con le orecchie tese ad ascoltare i suoni arcaici dell'etnografia musicale bielorusa **Irena Kotvitskaya**, una sera a Santarcangelo? O ci piace davvero il piglio con cui **Oliver Frlić** (apolide, sostiene lui, e lo scorso luglio alla Biennale di Venezia, che in passato ospitò anche Nekošius e Koršunovas) fa esplodere le contraddizioni della realtà? Bene. Benissimo, anzi. Sempre sapendo che si contendono il cartellone e l'attenzione del pubblico con il regista uruguayano, il performer greco, il gruppo islandese, la band catalana, la coreografia brasiliana.

Non è l'istinto geopolitico del Novecento il motore che ha portato alla loro scelta. È invece l'inappagabile desiderio del nuovo, la curiosità per il non-visto, la fauce sempre più spalancata del consumo. È l'uomo di questo millennio, e così sono i suoi festival.
Roberto Canziani

Avignone

Mentre in Europa iniziava a sgretolarsi la Cortina di Ferro, le elezioni comunali di Avignone imponevano al festival una sfida inversa. "Avignonesizzare" la manifestazione è il *diktat* del nuovo sindaco di sinistra, Guy Ravier, eletto nel marzo del 1989 dopo sei anni di amministrazione di destra. Il direttore artistico, Alain Crombecque, cerca di assecondarlo, mandando Armand Gatti a lavorare con i ragazzi delle *banlieue* – racconta nella storia del festi-

val edita da Gallimard nel 2016 – ma questo non gli impedisce di mantenere uno sguardo internazionale, spesso rivolto a Est. Nello stesso 1989 riporta nella Città dei Papi **Heiner Müller**, che ha da poco rinsaldato i rapporti con la Repubblica Democratica Tedesca.

Ma la spvincializzazione del Festival di Avignone ha inizio negli anni Settanta. Paul Paux ha ereditato le redini dal fondatore, Jean Vilar. Dopo vent'anni dedicati alla Francia, il cartellone si allarga, e si apre ad artisti provenienti dai Paesi del Patto di Varsavia, seppur spesso privati dei propri attori, e chiamati a dirigere interpreti francesi. Nel 1976 arriva così **Benno Besson**, svizzero di nascita ma alla guida della Volksbühne di Berlino Est, e due anni dopo, da Praga, **Otomar Krejča**: il suo *Aspettando Godot*, con Michel Bouquet, Georges Wilson e un giovanissimo Fabrice Luchini, è un successo. Intanto anche il Festival Off, dove chiunque può andare in scena purché affitti una sala (conta oggi 1.600 spettacoli all'anno), si è aperto all'Est: fra le prime scoperte della manifestazione, inaugurata nel 1966, spicca il maestro rumeno **Andrei Șerban**.

Solo nel 1985 arriva **Tadeusz Kantor**, che da oltre dieci anni viene invitato a Nancy e a Parigi. È l'anno del *Mahābhārata* di **Peter Brook**, il primo festival diretto da Crombecque, ma in gran parte preparato dal predecessore, Bernard Faivre D'Arcier. Richiamato ad Avignone nel 1993, Faivre D'Arcier distrugge gli ultimi detriti della Cortina di Ferro. Dedica l'edizione del 1997 alla Russia con dieci spettacoli diretti da artisti come **Petr Fomenko**, **Valery Fokin** e **Anatolij Vasil'ev**. Nasce da qui il progetto teatrale *Théorem*: una quindicina di festival e teatri dell'Europa occidentale si impegnano a sostenere e programmare artisti dell'Europa centrale e orientale. Vengono prodotti diciassette spettacoli che arrivano ad Avignone dal 2000 al 2002: fra questi, *Cleansed* di Sarah Kane diretto da **Krzysztof Warlikowski**, *Il maestro* e *Margherita* di **Oskaras Koršunovas** e *L'idiota* di **Grzegorz Jarzyna**.

Negli anni Duemila, il dialogo continua. Delle edizioni dirette da Vincent Baudriller e Hortense Archambault, si ricorda il 2006, quando il coreografo ungherese **Josef Nadj**, "artista associato", propone un'apertura verso il suo Paese d'origine. Dall'arrivo di Olivier Py, nel 2013, i muri continuano a crollare. Nel 2014, Py minaccia di spostare il festival se il Front National dovesse vincere le elezioni. Quest'anno ha proposto un programma dedicato – per temi affrontati e artisti invitati –



alle Odissee di ieri e di oggi. C'era, fra gli altri, anche **Kirill Serebrennikov**, che ha diretto il suo spettacolo via Skype, dagli arresti domiciliari in Russia. *Gherardo Vitali Rosati*

Edimburgo

Se pensiamo che l'Edinburgh International Festival è nato nel 1947 con l'obiettivo di superare i conflitti che avevano straziato l'Europa, fidando nell'arte per "riunire" i popoli che erano stati divisi, non stupisce che, anche prima della caduta del Muro, alcune compagnie dei Paesi dell'Est fossero presenti nei programmi del Fringe. Merito, in particolare, dell'italo-scozzese **Richard Demarco**, cofondatore del Traverse Theatre (a tutt'oggi una delle *venue* più vitali del Festival), che nei suoi frequenti viaggi oltre la Cortina di Ferro ha stabilito contatti con molti artisti. A lui il merito di aver portato a Edimburgo il teatro di **Tadeusz Kantor** con la rappresentazione, nel 1972, di *The Water Hen* (*La gallinella d'acqua*) di Witkiewicz, una performance che nella registrazione di allora (l'unica completa che esista), trovata nell'immenso Archivio-Demarco, è stata riproposta recentemente al pubblico del Festival (*The Water Hen: Kantor, Demarco and the Edinburgh Festival*, 2015). A Demarco si deve anche l'apertura di nuovi spazi: lo spettacolo di Kantor andò infatti in scena in un'officina abbandonata sul sito dell'antico ospedale psichiatrico, ovvero il Bedlam nel cuore della Old Town. Da allora, il Bedlam, insieme

a una chiesa sconsacrata in Blackfriars Street, alla scuola cattolica di Saint Mary e all'Aurora Nuova presso la St. Stephen's Church, fondata dal danzatore Wolfgang Hoffmann, divennero le sedi per eccellenza per un pubblico sempre più interessato a conoscere le novità che arrivavano dai Paesi dell'Est. Si sono così visti a Edimburgo il **Teatro di Obala** di Mladen Materić di Sarajevo, the **National Youth Theatre** dell'Estonia, il **Teatro delle Sorelle di Scipio Nasica** di Ljubljana e tante altre compagnie, compreso il **Teatro Kana** dalla Polonia. Il pluri-linguismo degli spettacoli provenienti da Polonia, Slovenia, Bosnia-Erzegovina, Serbia, Lettonia, Lituania, Estonia, Bielorussia, Bulgaria, Romania e Slovacchia, ha rafforzato l'identità internazionale del Festival, liberandolo dall'egemonia della lingua inglese. Demarco ricorda – in un'intervista – l'eccezionale esperienza, fatta nel 1995, quando invitò

il **Teatro Nazionale** della Bielorussia: «Decisi di ambientare la loro messinscena di *Riccardo III* e del *Macbeth* nella lingua originale, presso il Castello di Ravensraig sulla costa ripida e ventosa del Fife, lontano da Edimburgo. L'iniziativa fu sostenuta dal Teatro Stabile di Dundee che mi ha anche dato l'opportunità di presentare il mio programma del Festival dedicato al teatro dei Paesi dell'Est anche a Dundee. Il programma includeva lo spettacolo di danza dell'ungherese **Yvette Bozsik** tratto da *The Yellow Wallpaper* di Charlotte Gilman, oltre a spettacoli dalla Lettonia e alcune messinscene epiche della compagnia di **Oskaras Koršunovas**, dalla Lituania, ispirate dallo spirito rivoluzionario dell'avanguardia russa dei primi anni Venti». All'inizio non è stato facile far arrivare queste compagnie a Edimburgo, sia dal punto di vista burocratico, che economico e culturale. Fortunatamente la

critica ha risposto in modo sempre favorevole, come anche una buona parte degli spettatori del Festival. *Maggie Rose*

Belgrado

Chissà come ha fatto il Bitef di Belgrado, in piena Guerra Fredda, a far incontrare **Jerzy Grotowski**, l'autorità teatrale più importante della Polonia comunista, con gli americani del **Living Theatre**? Il festival, fondato nel 1967 da Mira Trailović e Jovan Ćirilov, ora diretto dal critico teatrale Ivan Medenica, in un contesto internazionale ideologicamente diviso e non ancora globalizzato, più e prima di altri festival ha abolito frontiere e barriere, issando le bandiere del cosmopolitismo e dell'interculturalismo. Un primato dovuto alla visionarietà dei due fondatori e alla scelta del maresciallo Tito di non allineare l'ex Jugoslavia ai blocchi contrapposti dell'Est e dell'Ovest europeo. In piena Guerra Fredda sono passati dal Bitef i maestri più innovativi della scena internazionale come **Bob Wilson**, **Tadeusz Kantor**, **Eugenio Barba**, **Peter Stein**, **Patrice Chéreau**, **Heiner Müller**, **Alwin Nikolais**, **Merce Cunningham**, ma anche artisti provenienti dall'Oriente e dall'Asia.

Come bene ha sintetizzato Milena Dragičević Šešić dell'Università delle Arti di Belgrado, «la mappa del Bitef negli anni Sessanta copriva l'intero mondo; negli anni Novanta si riduceva alla sola Serbia e Montenegro; dopo il Duemila ha cominciato ad allargarsi verso l'Europa Centrale e i Balcani, e ora ambiziosamente si allarga di nuovo all'intero mondo». Un festival sempre alla scoperta delle nuove tendenze senza essere *mainstream*. In un'Europa che fa riemergere nazionalismi e razzismi, divisioni e discriminazioni, il Bitef raccoglie le sfide del tempo presente, intrecciando scelte artistiche e visione sociale e politica. *Franco Ungaro*

Bucarest

Dopo la caduta del Muro di Berlino, l'uccisione della coppia Ceaușescu condusse a un cambiamento significativo nell'allora assai povera scena festivaliera romena. Fin dagli esordi, l'obiettivo del **Festival del Teatro Nazionale** (Ntf) di Bucarest, nato nel 1990, è stato quello di proporre i migliori spettacoli romeni della stagione precedente. Ma l'aggettivo "nazionale" non ha impedito ai direttori artistici di invitare famosi artisti stranieri. **Robert Lepage**, **Romeo Castellucci**, **Katie Mitchell**, **Simon McBurney**, il **Dead**

La caduta del Muro nella stagione 2019-20

Un'immagine dei berlinesi intenti a scavalcare il muro nel novembre 1989 illustra la stagione 2019-20 di **Ert**, intitolata *Bye Bye 900?*, a testimonianza della volontà di interrogarsi sui cambiamenti innescati da quell'evento epocale. Accadimento cui Marco Cortese e Mara Moschini hanno dedicato uno spettacolo, *Die Mauer-Il Muro*, patrocinato dal progetto europeo Atrium e costruito sulle testimonianze raccolte tramite un'inchiesta giornalistica sul campo. L'obiettivo degli autori e interpreti è quello di narrare una storia «che parla di violenza e dittature, ma allo stesso tempo del destino di migliaia di persone che decisero di scavalcare una barriera ingiusta e ignobile per conquistare il diritto di essere semplicemente liberi». Per riflettere su quanto quell'utopia si sia realizzata, i milanesi **Out Off** e **Farneto Teatro** hanno scelto di rimettere in scena la trilogia *Al di là dei muri*, proposta nelle stagioni 1990-91 e 1991-92. Si trattava di testi scritti prima del 1989 nella Germania Est e in Cecoslovacchia, dunque "al di là" del Muro: *L'Orazio* di Heiner Müller, *Cassandra* di Christa Wolf e *Memorandum* di Václav Havel. Quella proposta dalle due compagnie milanesi non vuole essere un'operazione nostalgica, ma l'occasione per riflettere su quanto è accaduto



in questi trent'anni che hanno germinato un'Europa tentata dalla sirena del sovranismo. Di qui, «l'impressione che le voci di Havel, Müller e Wolf abbiano una potenza oppositiva e critica contro tutte le distorsioni di qualunque potere e società, che l'umanesimo integrale e l'idea di una terza via per sottrarsi alle false alternative siano voci necessarie anche al mondo di oggi».

E un'indagine sulla fisionomia dell'Europa generata dalla caduta dei muri fra Est e Ovest è quella realizzata dalla torinese **Almateatro** con il progetto *Prima fu la volta dei migranti-Inchiesta sull'Europa dei muri*. Un percorso di formazione civile rivolto a giovani italiani e stranieri, un video-documentario e una lezione-spettacolo con la regia di Gabriella Bordin, con lo scopo di «rendere memoria di scelte politiche, responsabilità e fatti che in vent'anni di storia hanno permesso l'affermarsi dell'attuale contesto nell'Unione Europea, dove i muri stanno avendo la meglio sui diritti, e molte nazioni hanno costruito vere e proprie barriere per impedire l'ingresso dei migranti». **Laura Bevione**

Center di Dublino sono solo alcuni dei nomi che il pubblico ha avuto l'opportunità di incontrare nella capitale romena, sia con i loro spettacoli, sia nel corso di conferenze. Con **Thomas Ostermeier**, per esempio, la collaborazione risale al 2007, quando due suoi allestimenti furono presentati al Ntf, ed è proseguita nel 2018 con l'ospitalità di due produzioni realizzate per la Schaubühne di Berlino. Il Ntf ha anche una sezione dedicata alla danza, che include laboratori e performance prodotte da compagnie famose, come **Peeping Tom**, **Nederlands Dans Theater**, **Angelin Preljocaj**. Il Ntf, poi, ospita mostre di celebri artisti nazionali e internazionali, quali la fotografa francese Brigitte Lacombe o l'artista greca Dimitra Stasinopoulou. Un altro obiettivo della rassegna è la promozione della **drammaturgia contemporanea**: fra gli autori invitati John Clinton Eisner, coinvolto da un decennio in progetti al teatro universitario di Târgu Mureș; e Claudia Di Giacomo di Pav di Roma, coordinatrice del progetto *Fabulamundi Playwriting Europe*. Ogni anno, infine, il festival offre l'opportunità di incontrarsi a professionisti delle *performing arts* di ogni parte del mondo. A partecipare ai dieci giorni della manifestazione sono invitate dozzine di operatori, da Macedonia, Iran, Spagna, Libano e molti altri Paesi. Il Festival del Teatro Nazionale promuove infatti il dialogo fra le culture. *Irina Wolf* (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

Vilnius

Negli anni in cui la caduta del Muro di Berlino apre un "passaggio a nord-est", dalla lontana Lituania arrivano nei maggiori festival dell'Europa occidentale alcuni spettacoli straordinari. A creare meraviglia è soprattutto **Eimuntas Nekrošius**, ma già a Edimburgo, nel 1990, il ventenne **Oskaras Koršunovas** viene premiato per la messa in scena di *Ten būti čia (Là per essere qui)* di Daniil Kharms. Intanto a Vilnius inizia l'attività dei teatri indipendenti, e, nel 1993, si inaugura *Life*, un festival internazionale che mostra la vitalità del teatro lituano e insieme ingaggia un dialogo con le esperienze di altri Paesi. Si invitano **Peter Brook**, **Alain Platel**, il teatro della **Complicité**, **Christoph Marthaler**... E qui si può vedere, nel 1997, *l'Hamletas* di Nekrošius prima che parta per la sua lunga tournée. Quando *Life*, oberato di debiti, termina nel 2000 la sua breve esi-



La vocazione internazionale dell'École des Maîtres

Chi sarà e come lavorerà l'**attore europeo**? Questo si domandava Franco Quadri, nel 1990, dando avvio alla costruzione di una rete internazionale di artisti e istituzioni che, collaborando, avrebbero definito non tanto un metodo, quanto un processo creativo in quella direzione. Una "scuola" incubatrice di pratiche, un laboratorio dove far maturare una generazione nuova e internazionale di artisti della scena, orientati verso l'ipotesi, ancora fluida, di "teatro del continente". Così come Quadri l'aveva intuita nei suoi numerosi viaggi, negli incontri, nella continua corrispondenza con gli artefici del teatro europeo contemporaneo.

Oggi, l'**École des Maîtres** è un **master internazionale di alta formazione per attori**, strutturato in forma itinerante, che mette in rete più Paesi europei. Questa "scuola dei maestri" è riservata a professionisti europei tra i 24 e i 35 anni. In ogni edizione, da trent'anni, cioè da quando l'École ha preso il via, a piccoli gruppi di partecipanti è stata offerta la possibilità di confrontarsi con i più importanti registi della scena contemporanea, nel quadro di un lavoro intensivo (un mese circa) a carattere pedagogico. La selezione, tra parecchie centinaia di candidature internazionali, non supera mai i venti allievi. In tre decenni, i **maestri** sono stati i leoni bianchi della regia europea (Stein, Dodin, Ronconi, Fo, per indicare solo alcuni), o la generazione successiva (Vasil'ev, Arias, Nekrošius, **nella foto la sua masterclass del 1999**), gli esponenti di un nuovo teatro d'autore (Fabre, Delbono, ricci/forte), i nomi di spicco di un altro continente (l'argentino Rafael Spregelburd, la brasiliana Christiane Jatahy) e più di recente coloro che hanno scelto di cimentarsi con le formule del post-drammatico (Ivica Buljan, Tiago Rodrigues).

Fossero inglesi come Matthew Lenton, o catalani come Angélica Liddell, il problema che l'École e i suoi studenti hanno sempre posto loro era lo stesso: **la lingua, le lingue**, la necessità di un territorio comune nella diversità delle provenienze. Ognuno dei maestri l'ha risolto a modo proprio.

La più recente sessione dell'École (la 28esima) si è svolta tra agosto e settembre 2019 e ha visto il **maître** di quest'anno, Angélica Liddell e i suoi 15 allievi, muoversi tra Italia (Udine e Roma), Portogallo (Lisbona e Coimbra), Belgio (Bruxelles), Francia (Caen). Fin dall'inizio, capofila del Progetto è il Ciss-Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia. **Info: cssudine.it Roberto Canziani**

stenza, bisogna aspettare il 2004: la Lituania entra a far parte della Comunità Europea, Vilnius si candida a Capitale Europea della Cultura e nasce il nuovo **Festival internazionale Sirenos**. Questa volta si percorre lo stesso binario ma con più slancio: da un lato, in una sezione – dal 2008 distinta come "la vetrina lituana" – si presentano i migliori spettacoli dell'anno, aprendo anche ai registi più giovani, dall'altro s'invitano gli artisti che si sono segnalati per la ricerca innovativa, spesso i più ribelli ed "eretici". «L'obiettivo – mi dice Audra Žukaitytė, direttrice

del Festival dal 2008 al 2018 – di attirare un pubblico internazionale di esperti, per far vedere il "raccolto" della nostra ultima stagione, va di pari passo con la scoperta di altre realtà teatrali». Da questa compresenza e diversità si genera al Festival una sinergia creativa in funzione di un'arte del teatro che le Sirene di Vilnius propongono come seduttiva e insieme rivelatrice dei pericoli che minacciano i naviganti di oggi. Una capacità di svelamento che, a ben guardare, appartiene al teatro lituano prima e dopo la caduta del Muro di Berlino. *Laura Caretti*

Missione compiuta: le reti per proteggere il dialogo interculturale

Sostenuti dalla Ue o dalla libera interazione di teatri e festival, i progetti transnazionali hanno avuto un ruolo insostituibile nella definizione di un'identità europea, sdoganando l'Est prima, e promovendo la mobilità degli artisti, la formazione dei giovani e il sostegno della drammaturgia contemporanea poi.

di Laura Bevione e Roberto Canziani



Linattaccabile certezza dell'efficacia della cultura quale mezzo per vincere stereotipi reciproci e cementare una comunità, è alla base delle iniziative transnazionali sviluppatesi in Europa negli ultimi decenni. La maggior parte dei progetti internazionali rientra all'interno di due programmi finanziati dall'Unione Europea: **Erasmus+** e **Creative Europe**, il primo incentrato sull'istruzione e sulla formazione dei giovani europei, il secondo specificatamente dedicato alla cultura e ai nuovi media. Nell'ambito di Erasmus+, citiamo il recente **Papillon Effect**, promosso dalla lombarda Campsirago Residenza con il **Papillon Noir Théâtre di Caen** e il **Kings Theatre di Londra** e rivolto a trenta adolescenti europei, cui è stata offerta un'esperienza unica di viaggio, scambio e formazione teatrale. Fra i progetti supportati da Creative Europe merita una segnalazione **Be SpectACTIVE!**, network internazionale di cui è membro per l'Italia il Kilowatt Festival. Obiettivo è quello di «costituire una rete internazionale – orientata alla produzione – dei più innovativi progetti europei che coinvolgono gli spettatori in modo attivo nel settore delle li-

ve performing arts». Creative Europe sostiene anche **Apap-Performing Europe 2020**, progetto ideato e realizzato da Apap-Advancing Performing Arts Project, rete internazionale di undici organizzazioni culturali europee, per l'Italia Centrale Fies, fondata nel 2000. Da allora, il network ha realizzato con successo diversi programmi, finalizzati al rafforzamento delle arti performative contemporanee in Europa, all'ampliamento del pubblico e al trasferimento di conoscenze tra le istituzioni culturali del continente. Intenti analoghi sono quelli perseguiti da **letm**, rete internazionale per le *performing arts* contemporanee, composta da più di 450 membri – compagnie e artisti singoli – attivi nel teatro, nella danza, nel circo, nei nuovi media, in Europa e non solo. *Laura Bevione*

«Non sempre e non tutti hanno dato risultati eccellenti sul piano delle produzioni teatrali, ma è certo che reti e progetti internazionali hanno favorito lo scambio e la conoscenza reciproca tra artisti di diversi Paesi e hanno contribuito alla consapevolezza di una comune matrice teatrale europea». È Barbara Regondi ad attestare quanto i progetti te-

atrali europei (sia quelli finanziati dalla Ue, sia i non finanziati dalla Comunità) siano stati indispensabili alla costruzione dell'Europa della Cultura. E riescano a mantenerla solida anche quando l'identità politica del continente viene messa in discussione. Come adesso. Da tempo Regondi opera le scelte del festival emiliano **Vie** (uno *spin-off* di Ert Fondazione), nato nel 2005: iniziativa che ha individuato con il passare del tempo formule di partenariato utili a migliorare la programmazione internazionale. Vie è impegnato sia nel network **Prospero** (dalla Svezia alla Spagna, da Lisbona a Zagabria, dieci Paesi che dal 2007, in diverse fasi di evoluzione, interagiscono nel valorizzare la creatività teatrale con formule di co-produzione, supporto e mobilità per giovani artisti, formazione di attori), sia nel progetto **Atlas Of Transitions**, di cui Ert è capofila dal 2017. In questo caso, sette Paesi dall'area mediterranea a quella nordica (Italia, Polonia, Belgio, Francia, Svezia, Albania, Grecia) «si prefiggono di interrogare la ricerca artistica e sperimentare modelli di relazione tra i cittadini, per promuovere il rispetto per la diversità e il dialogo interculturale».

Come si può vedere, *mission* e *vision* che le reti internazionali si sono via via date rispondono a esigenze e soprattutto a preoccupazioni di un'Europa in cambiamento. Se l'ormai concluso progetto **Théorem** puntava ad aprire il mercato occidentale alle produzioni provenienti dall'Europa dell'Est (il teatro dei Paesi Baltici e della Russia ne trassero parecchio beneficio), oggi sono diverse le ragioni che spingono alla creazione di progetti nuovi. Una sola ricerca su Google ce ne restituisce a decine. **Fabulamundi**. **Playwriting Europe** (di cui anche l'italiano Short Theatre è partner) ha come obiettivo il sostegno e la promozione della drammaturgia contemporanea. **Shift Key** si preoccupa di assicurare sostegni alla mobilità degli artisti e alle loro carriere. **More Than This** dice di «mettere in discussione la nostra capacità di accogliere gli altri e di andare verso di loro». Al pari di **Infra-Inclusive Network for Refugee Artists**, che promuove la coabitazione e la professionalizzazione di artisti rifugiati e in esilio. *Roberto Canziani*

Il Premio Europa per il Teatro: applausi non solo ai grandi maestri

Da Taormina a Breslavia, da San Pietroburgo a Salonicco, il Premio Europa, nato nel 1987, ha il merito di avere dato un riconoscimento ai grandi maestri della scena internazionale, ma più ancora di avere istituito un premio speciale per gli artisti delle nuove realtà teatrali, iniziando subito dopo la caduta del Muro con il russo Vasil'ev.

di Ira Rubini

Nel 1986, un gruppo di politici e artisti europei (fra i quali il commissario europeo alla cultura Carlo Ripa di Meana, l'attrice e ministra greca Melina Merkouri e il ministro alla cultura francese Jack Lang) diedero il via a uno dei primi progetti internazionali della Commissione Europea in campo teatrale: il Premio Europa per il Teatro. La prima edizione del Premio (che nasceva da un'idea di Alessandro Martinez, tuttora segretario generale del Premio) si tenne nel 1987 a Taormina, dove si sarebbero svolte le prime nove edizioni della manifestazione. Il progetto ebbe fin da principio la funzione di riconoscere e incentivare l'attività artistica di personalità o istituzioni teatrali internazionali che avessero «contribuito alla realizzazione di eventi culturali determinanti per la comprensione e la conoscenza tra i popoli». Dopo una pausa di alcuni anni, dal 2006 il Premio Europa per il Teatro ha assunto un carattere itinerante e si è tenuto a Torino, per due edizioni a Salonicco, a Breslavia, a San Pietroburgo, a Craiova, a Roma e di nuovo a San Pietroburgo, in *partnership* con le istituzioni culturali dei Paesi ospitanti. Il Premio collabora inoltre con molte istituzioni europee del settore, fra le quali l'Union des Théâtres de l'Europa e l'Associazione Internazionale Critici di Teatro. Una giuria internazionale assegna, fra gli altri, due particolari riconoscimenti: il Premio Europa per il Teatro (alla carriera), destinato ai grandi protagonisti della scena contemporanea, e il Premio Europa Realtà Teatrali, che valorizza e segnala realtà teatrali europee emergenti. La manifestazione, che dura una settimana, prevede un fitto calendario di appuntamenti: oltre agli spettacoli degli artisti premiati e segnalati (talvolta anteprime mondiali o internazionali), sono organizzati convegni, incontri, workshop, stages e mostre. Vi partecipano circa cinquecento giornalisti e critici internazionali, provenienti da tutta Europa.

Nel corso degli anni, il Premio Europa per il Teatro ha definito sempre più chiaramente la propria missione: il superamento delle differenze culturali e linguistiche nel campo

del teatro, dando visibilità anche a numerose realtà teatrali meno note. Ariane Mnouchkine, la prima artista a essere premiata, a Taormina nel 1987, pochi anni prima della caduta del Muro di Berlino, riaffermava nel corso della cerimonia il medesimo concetto, dedicando il premio agli artisti che allora lavoravano in quella che era chiamata "l'altra Europa." Negli anni successivi del Premio Europa, molti sono stati i momenti da ricordare, come l'intenso dialogo aperto fra Peter Brook e Jerzy Grotowski nel 1989, la nascita del Premio Europa Realtà Teatrali che rivela Anatolij Vasil'ev al resto d'Europa, il *Prometeo* firmato da Heiner Müller, la valorizzazione del potente teatro di Eimuntas Nekrošius. Nel tempo, si sono susseguiti i tributi ai grandi maestri del Novecento: fra gli altri, Giorgio Strehler, Bob Wilson, Luca Ronconi, Pina Bausch, Lev Dodin, Harold Pinter, Robert Lepage, Patrice Chéreau, Peter Stein, Christoph Marthaler. Tuttavia, l'ambito in cui forse il Premio ha saputo dare il maggiore contributo è stato quello delle nuove realtà teatrali, intercettando e dando visibilità a molti emergenti destinati a una rapida affermazione internazionale. In parti-

colare, è tutto l'Est europeo, che solo dagli anni Novanta si era svincolato dalle limitazioni alla comunicazione artistica durante la lunga parabola sovietica, a trarne vantaggio. Oltre al già citato Vasil'ev, infatti, il Premio Europa ha contribuito a proiettare in un'orbita più vasta anche il **Belgrade International Theatre Festival** e Ibrahim Spahić (per il suo lavoro sulla guerra nei Balcani); ha riconosciuto la profondità dell'opera ispirata dal caos e dal paradosso del regista lituano **Oskaras Koršunovas**; ha intuito l'efficacia visionaria e l'ossessione per il dettaglio del lettone **Alvis Hermanis**; ha tributato un dovuto riconoscimento alla drammaturgia coraggiosa e critica della serba **Biljana Srbljanović**; ha sottolineato l'identità lacerata e in costante confronto con la storia del polacco **Krzysztof Warlikowski** e ha incoraggiato i giovani componenti dell'impavida compagnia bielorusse **Belarus Free Theatre**, a rischio costante di incarcerazione per i lavori dirompenti e sarcastici contro il regime del loro Paese. ★

In questa pagina, Alvis Hermanis, Alessandro Martinez, Biljana Srbljanović e Robert Lepage alla serata di premiazione dell'XI Premio Europa.



Il Premio Scenario si fa festival e trova casa a Bologna

Alla Manifattura delle Arti una settimana di spettacoli e la finale del Premio, giunto alla 18ª edizione. Vincono *Una vera tragedia* di Favaro/Bandini e *Il colloquio* di collettivo lunAzione, segnalati *Bob Rhapsody* di Carolina Cametti e *Mezzo chilo* di Serena Guardone.

di Claudia Cannella



Al di là di chi vince e di chi perde, al di là delle edizioni più o meno feconde, quel che rende insostituibile il Premio Scenario è una doppia opportunità: per i partecipanti l'occasione di realizzare un progetto nell'arco di due anni con momenti di tutoraggio, per gli spettatori della finale di assistere a uno spaccato artistico ed esistenziale della generazione under 35. Quali sono le urgenze dei nostri *millennials*? La campionatura offerta, lo scorso luglio, da Scenario Festival 2019 – questa la nuova formula, arricchita di spettacoli, incontri, proiezioni e laboratori – disegna un panorama inquieto, per il momento ancora distratto sui temi *green* di questi ultimi tempi (ma sono sicura che affioreranno nella prossima edizione), ma molto attento al sociale – migranti, giovani e malavita, *social* e violenza, lavoro e sfruttamento – e al privato che comunque si fa sociale – disturbi del comportamento alimentare, giovani svantaggiati, paure assortite. Dal punto di vista formale, colpisce invece l'uso e l'abuso di una recitazione frontale e, nella scrittura, la scarsità di interazione tra personaggi, troppo spesso monologanti anche all'interno di strutture drammaturgiche a più voci. Una moda o l'incapacità di costruire dialoghi e, di conseguenza, relazioni tra attori?

Nella splendida cornice bolognese della Manifattura delle Arti (ma erano coinvolti anche

il Cassero Lgbt Center e gli spazi di DamsLab), *habitat* perfetto per Scenario Festival 2019, si sono affrontate, con "corti" da 20 minuti, le 12 compagnie under 35 finaliste, di cui 3 provenienti dal Nord, 4 dal Centro e 5 dal Sud e dalle Isole. Per completezza di numeri: 116 erano i progetti iscritti (59 dal Nord, 36 dal Centro e 21 dal Sud e dalle Isole) e 48 i semifinalisti; in palio 2 premi da 8.000 euro per i vincitori (Premio Scenario e Premio Scenario Periferie, che va a sostituire il Premio Scenario per Ustica) e 2 premi da 1.000 euro per le segnalazioni speciali. In giuria, oltre alle due anime del Premio Scenario – Cristina Valenti e Stefano Cipiciani – Marta Cuscunà (Presidente), Gianluca Balestra ed Elena Di Gioia.

I 4 da tenere d'occhio

And the winner was... **Una vera tragedia** di **Edoardo Favaro** e **Alessandro Bandini**, entrambi poi anche alla Biennale di Venezia con Giovanni Ortoleva per *Saul* (menzione Registi under 30), e quest'ultimo anche interprete con Alfonso De Vreese, Edoardo Sorgente e Petra Valentini, gran bel gruppo di area milanese con formazione tra Scuola Paolo Grassi e Scuola del Piccolo Teatro. Senz'altro una spanna sopra gli altri per maturità drammaturgica e attoriale. Favaro, autore del testo, ci presenta un dramma borghese "destrutturato", che guarda alle cupezze nordiche di

Jon Fosse e alle atmosfere inquietanti di Harold Pinter e David Lynch con condimento ironico di applausi registrati da sit-com e impiantato visivo che ricorda i dipinti di Edward Hopper. Intreccio di piani temporali e scambio di ruoli tra gli interpreti per raccontare una tragedia familiare con genitori in attesa di un figlio per cena, che forse è stato ucciso o forse no, aprendo squarci di inconfessabili segreti. Davvero molto promettente. Come anche il vincitore di Scenario Periferie, il partenopeo **collettivo lunAzione** con **Il colloquio**. Un po' scontato forse l'armamentario kitsch di certa napoletanità, ma l'idea di fare di tre donne in attesa di un colloquio in carcere con i propri cari, tutti camorristi, il simbolo di un destino ineluttabile è antropologicamente molto forte. A interpretarle sono tre uomini, segno di un maschile fatto proprio perché assente nella loro quotidianità ma sempre presente a tenerle legate a esistenze che meriterebbero una (im)possibilità di cambiamento.

Le segnalazioni speciali sono andate invece a due monologhi: **Bob Rhapsody** di **Carolina Cametti** (Milano), e **Mezzo chilo** di **Serena Guardone** (Capezzano Pianore, Lu). Il primo è un poemetto in forma di flusso di coscienza su vari temi esistenziali: i *social* che hanno invaso le nostre vite sempre di corsa, i sogni nel cassetto, solitudine, amore e speranze delle giovani generazioni. Sorprendente e intrigante.

te la scrittura e il suo ritmo, travolgente la performance. Rimane un dubbio: reggerà alla durata maggiore prevista dalla versione in forma compiuta?

Autobiografico, e per questo particolarmente toccante, il secondo, una storia di anoressia e bulimia. Sola in scena, Serena Guardone fa ingrassare le Barbie, si ammanetta al frigorifero, coccola uno scheletro, si fa voce di un discorso tirannico sulle taglie piccole che domineranno il mondo e se la prende con la psicologa che, da bambina, aveva liquidato il suo disturbo come una semplice forma di isteria. Coraggioso nel rendere pubblico il privato, infrangendo con ironia il tabù della vergogna celata nella patologia, il monologo tuttavia rimane in parte irrisolto tra urgenza personale e tentativo di andare oltre.

Scelte della giuria che, per completezza di cronaca, quest'anno sono state quasi del tutto coincidenti con quelle della Giuria ombra (ci può partecipare chiunque purché veda tutti i "corti" finalisti), come sempre capitanata da Mario Bianchi. Appuntamento quindi a Milano, il 29 e 30 novembre, al Teatro Verdi e al Teatro Munari per vedere in forma compiuta i quattro "corti", vincitori e segnalati, di Generazione Scenario 2019.

Sud, social e disagi generazionali

Tra gli altri 8 finalisti, a mio avviso meritavano comunque attenzione **Fog** del gruppo **Mind the step** (San Felice a Cancellò, Ce), **Anticorpi** di **bolognaprocess** (Agropoli, Sa) e **Calcinnacci** di **Usine Baug Teatre** (Bresso, Mi). Tre adolescenti annoiati, un sabato sera da riempire, una diretta *streaming* dai loro cellulari mentre si baciano e si spogliano: l'eccitamento sessuale progredisce con l'aumentare dei *likes*, e il gioco diventa abuso e violenza, ma chi la esercita, chi la subisce e chi la filma non sembra neanche rendersene conto. Mind the step, collettivo formatosi a Napoli, colpisce nel segno in *Fog* con un tema generazionale agghiacciante, un po' appiattito, però, dalla reiterata frontalità con cui il tutto viene raccontato al pubblico.

Ancora i *millennials* sono i protagonisti di *Anticorpi* di bolognapress, una sorta di lezione-

spettacolo, molto interessante, che indaga il rapporto fra i giovani (qui un greco, un francese e un'italiana) e le derive di estrema destra in Europa. Autobiografia, *brand* e *outfit* che caratterizzano i neo-nazionalisti, un rap su un testo di Marine Le Pen e una serie di video-interviste ad adolescenti ci mettono davanti al pericolo più grande: l'ignoranza.

Calcinnacci di Usine Baug Teatre racconta invece di frontiere e di migranti, di merci e di confini, intrecciando storie vere provenienti da tutto il mondo, ma accomunate da meccanismi destinati a ripetersi. Poche parole, alcune parti in versi e piccole animazioni per uno spettacolo che ha un certo retrogusto didascalico da teatro ragazzi, ma è realizzato con molta cura ed è pieno di spunti meritevoli di approfondimento. Ancora acerbi e a tratti *naïf*, pur trattando temi importanti, mi sono parsi gli altri 5 finalisti. Significativo, più per il risvolto autobiografico che per l'esito, è stato *L'inganno* di **Alessandro Gallo/caracò teatro** (Bologna) su infanzia e formazione del figlio di un padre camorrista, poi rinnegato, così come *Sound sballiato* di **Le Scimmie** (Napoli), spaccato di gioventù bruciata all'ombra della malavita organizzata, più scontato ma forte di un'interessante drammaturgia in versi e di una bella energia. Ancora il Sud, questa volta un paese agricolo, che

ospita in una baraccopoli di immigrati reclutati per la raccolta dei pomodori, è al centro di *Sammarzano* di **Ivano Picciallo/I Nuovi Scalzi** (Barletta), quasi una favola un po' bozzettistica. Sincero e commovente, ma con una struttura ancora fragile, era *Io non sono nessuno* di **Emilia Verginelli** (Roma), ricavato dalla sua esperienza di volontaria con ragazzini ospiti di case-famiglia, che devono fare i conti con la "carità pelosa" dei ricchi snob che dicono di volerli aiutare, mentre *Forte movimento d'animo con turbamento dei sensi* di **Margherita Laterza** (Roma) gira a vuoto, pur con una certa ironia, cercando una faticosa interazione con il pubblico nel raccontare le paure di una giovane donna, nelle relazioni, nell'amore e nel sesso.

Concorso a parte, rimane comunque per tutti la bella atmosfera di un festival della creatività giovanile che, in un ideale passaggio di testimone, ha visto in palcoscenico anche la presenza di artisti delle precedenti edizioni del Premio Scenario, da Davide Enia a Chiara Bersani, da Emma Dante (il film *Via Castellana Bandiera*) a Liv Ferracchiati, passando per Babilonia Teatri, Anagoor e Fratelli Dalla Via. ★

In apertura, *Una vera tragedia e Il colloquio*; in questa pagina, *Bob Rhapsody e Mezzo chilo* (foto: Mali Erotico).



RISCHIAMO LA FELICITÀ

TEATRO METASTASIO PRATO

Progetto Culturale 2019-2020

Contemporanea Festival / Cartellone Teatrale
Met Ragazzi / MetJazz



PRODUZIONI

ANTIGONE

uno spettacolo di Massimiliano Civica

IL CASO W.

di Rita Frongia
regia Claudio Morganti

CHI RUBA UN PIEDE È FORTUNATO IN AMORE

di Dario Fo
regia Giulia Gallo e Giovanni Guerrieri / I Sacchi di Sabbia

MADRE COURAGE E I SUOI FIGLI

di Bertolt Brecht
drammaturgia musicale e regia Paolo Coletta
con Maria Paiato

CIRCO KAFKA

da Il processo di Franz Kafka
con Roberto Abbiati
regia Claudio Morganti

Otello

progetto e realizzazione Kinkaleri
Massimo Conti, Marco Mazzoni, Gina Monaco

LA BALLATA DELLA ZERLINA

con Adriano Asti
regia e performance Lucinda Childs

NEL PAESE DELL'INVERNO

regia, adattamento e scenografia Silvia Costa

L'ARMATA BRANCALEONE

drammaturgia e regia Roberto Latini

GIULIO

di Valeria Raimondi e Enrico Castellani / Babilonia Teatri

#PROMETEO

di e con Oscar De Summa

NOSTALGIA DI DIO

testo e regia Lucia Calamara

MACBETH, LE COSE NASCOSTE

drammaturgia Angela Demattè e Carmelo Rifici
progetto e regia Carmelo Rifici

GUARDA COME NEVICA

2. IL GABBIANO

regia e spazio Licia Lanera

LA VALLE DELL'EDEN

di John Steinbeck
adattamento Linda Dalisi e Antonio Latella
regia Antonio Latella

NAUFRAGIUM

di Sonia Antinori, regia Daria Lippi
con Silvia Gallerano

LA PIAZZA

ovvero l'arte del rimediare
testo Marco Bartolini e Fiammetta Perugi
regia Fiammetta Perugi

TEATRO
ARGOT
STUDIO
SINCE 1984



STAGIONE 2019 | 20

3 - 6 | 10 - 13 ottobre

Anton Produzioni
TRILOGIA DELL'ESSENZIALE

- L'eternità dolcissima di Renato Cone
- Una Passione

- La nipote di Mubarak
di VALENTINA DIANA
regia VINCIO MARCHIONI

30 ottobre - 3 novembre

Santorita Teatro | Teatro Out Off

IL DOLORE: DIARI DELLA GUERRA

tratto da Marguerite Duras e Peter Weiss
interpretato e diretto da ELENA ARVIGO

5 - 17 novembre

Argot Produzioni

HARROGATE

di AL SMITH
regia STEFANO PATTI

19 novembre - 1 dicembre

Carpe Diem Produzioni srls

MOLTO PRIMA DI DOMANI

scritto e diretto da UMBERTO MARINO

5 - 8 dicembre

Controcanto Collettivo | Progetto Goldstein

SETTANTA VOLTE SETTE

scritto e diretto da CLARA SANCRICCA

13 - 15 dicembre

Argot Produzioni

SCIABOLETTA La piccola storia di un piccolo Re

scritto diretto e interpretato da

ALESSANDRO BLASIOU

19 - 21 dicembre

Centro Teatrale MAMM6 | Teatro i

L'INDIFFERENZA

scritto e diretto da PABLO SOLARI

4 - 16 febbraio EVENTO SPECIALE VR

Gold | Infinito | Riccione Teatro
SEGNALE D'ALLARME | LA MIA BATTAGLIA VR
regia ELO GERMANO e OMAR RASHID

20 - 23 febbraio

CapoTrave | Infinito

PICCOLA PATRIA

di LUCIA FRANCHI e LUCA RICCI
regia LUCA RICCI

25 febbraio - 1 marzo

Fondazione Sipario Toscano

un progetto di Teatrodina

IL BAMBINO DALLE ORECCHIE GRANDI

scritto e diretto da FRANCESCO LAGI

3 - 8 marzo

TONY

scritto, diretto e interpretato da
PAOLO ZUCCARI

17 - 22 marzo

URTeatro

ART

di YASMINA REZA

regia RICCARDO FESTA

27 - 29 marzo

un progetto di Qui e Ora Residenza Teatrale

MY PLACE

regia SILVIA GRIBAUDI

7 - 10 | 14 - 17 maggio

Argot Produzioni | Dominio Pubblico

OVER - Rassegna di teatro emergente

ARGO(t) NAUTICHE
cronache dal mondo sommerso

Via Natale del Grande, 27 ROMA(RM) Trastevere - tel. 065898111
info@teatroargotstudio.com | www.teatroargotstudio.com



LA STAGIONE FUORI DAGLI SCHEMI



BELLINI

la Casa del Teatro

stagione teatrale 2019 • 2020

teatrobellini.it

con il contributo di:



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



Biennale Teatro, drammaturgie plurali per il teatro del XXI secolo

Da Oliver Frljić a Miet Warlop, dai Leoni Jetse Batelaan e Jens Hillje agli italiani Alessandro Serra e Lucia Calamaro, il festival veneziano, terza edizione firmata da Antonio Latella, mette in scena le molteplici declinazioni della drammaturgia. Senza dimenticare i giovani registi premiati alla Biennale College 2018.



THE STORY OF THE STORY, progetto e regia di Jetse Batelaan. Drammaturgia di Peter Anthonissen. Scene e luci di Theun Mosk. Costumi di Liesbet Swings. Con Goele Derick, Jente De Motte, Hanneke van der Paardt, Tjebbe Roelofs, Peter Vandemeulebroecke, Jurjen Zeelen. Prod. Theater Artemis, De Bosch (NI) - Het Zuidelijk Toneel, Tilburg (NI).

WAR, progetto e regia di Jetse Batelaan. Scene di Wikke van Houwelingen, Marloes van der Hoek. Costumi di Liesbet Swings. Con Martin Hofstra, Tjebbe Roelofs, Willemijn Zevenhuijzen. Prod. Theater Artemis, De Bosch (NI). BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA.

L'aver aperto la Biennale 2019 dedicata alle drammaturgie con Jetse Batelaan, autore e regista olandese di teatro per ragazzi, è una precisa scelta di poetica e politica. Nei lavori *The Story of the Story* e *War* Antonio Latella ha individuato due urgenze: da un lato la possibilità e la capacità di tornare a narrare il contemporaneo con tutti gli spiazziamenti del caso, dall'altro la necessità di investire, di dare pari dignità al teatro della gioventù. Per questo il Leone d'Argento a Jetse Batelaan è un premio non solo a quanto l'artista olandese ha fatto, di cui in Italia si sa poco o nulla, ma ancor

di più alla prospettiva di un teatro ragazzi che sappia raccontare il contemporaneo alle giovani generazioni con poesia, freddo realismo e un po' di cinismo.

Questi sono gli aspetti di *The Story of the Story* in cui la nascita di una nuova umanità, forse frutto di una catastrofe atomica/ecologica, si affianca alla presenza di giganti di una famiglia pop in cui il piccolo di casa - rappresentato dalla sagoma di Ronaldo - chiede a papà Trump e mamma Beyoncé di raccontare storie e non solo di inseguire la carriera di star del football.

In *War* la guerra è narrata e agita in una stanza-magazzino in cui gli oggetti cadono improvvisamente e all'interno della quale si muovono tre uomini in divisa terrorizzati, un po' infantili, vittime di un conflitto che scatta magari per una semplice battaglia ingaggiata a colpi di palline di plastica con la platea.

Un *modus operandi* fra teatro post-drammatico e teatro di figura, a tratti difficoltoso, che ha lasciato un po' perplessi nel suo esito narrativo, ma che ha avuto il pregio di mostrare un altro modo di parlare ai giovani. Una scelta in linea col progetto di Antonio Latella di mostrare altri modi di fare teatro, ma soprattutto di lavorare per il pubblico e gli artisti di domani, o meglio di un presente che deve essere affidato e condiviso con i giovani sia in palcoscenico che in platea. *Nicola Arrigoni*

MAUSER, di Heiner Müller. Regia, scene e musiche di Oliver Frljić. Drammaturgia di Marija Karaklajic e Sebastian Huber. Costumi di Sandra Dekanic. Luci di Gerrit Jurda. Con Franz Pätzold, Götz Schulte, Marcel Heuperman, Nora Buzalka, Christian Erdt. Prod. Residenztheater, Moncao di Baviera (De). BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA.

È un viaggio nella cecità della violenza, usata dalla rivoluzione e dai regimi come strumento per rafforzare il proprio *status* e, attraverso l'annientamento del nemico, assicurarsi il consenso cieco, indottrinato fino alla morte. *Mauser* di Heiner Müller, nella riscrittura registica di Oliver Frljić, è un lavoro fisico, duro, impietoso che non lascia tregua ai personaggi. Il testo di Heiner Müller - il cui ritratto campeggia sul fondale della scena - «affronta il tema della rivoluzione che inizia a divorare i propri figli. Si domanda per cosa oggi siamo pronti a uccidere e, ancora di più, per cosa siamo disposti a morire», scrive il regista bosniaco di stanza in Germania. La violenza delle parole, la consapevolezza che una fine all'orrore ci deve pur essere e la lettura di questa consapevolezza come errore e pericolo per la rivoluzione si traducono nella corporeità oltraggiata dei giovani interpreti. La sopraffazione del singolo, il fratello di un attimo prima che diventa nemico, l'amico che si fa minaccia alla missione rivoluzionaria dominano *Mauser*, un lavoro in cui la cupezza si fa corpo, in cui l'oltraggio ai corpi non conosce limiti, in cui i corpi stessi degli attori sono materia drammaturgica, sudati, bagnati, denudati e sbattuti come carne da macello. Il testo si intreccia con la biografia di Oliver Frljić che, nel finale, affronta una riflessione sul ruolo dell'intellettuale, partendo da Heiner Müller, la cui posizione nei confronti della Repubblica Democratica Tedesca era alquanto eterodossa e il cui busto di ghiaccio viene fatto a pezzi e poi usato per un buon whisky *on the rocks*... Quasi a suggerire il ruolo disciolto dell'intellettuale nei confronti della realtà e forse la vacuità stessa della riflessione su violenza e rivoluzione a cui lo spettatore ha assistito. Una virata di senso questa che arriva all'ultimo e che rischia di cancellare la credibilità di quanto è accaduto e mostrato; cambio di registro che risulta eccessivo, un colpo di teatro che non convince fino in fondo, mettendo in crisi l'intera operazione. *Nicola Arrigoni*

MYSTERY MAGNET, di Miet Warlop. Scene di Miet Warlop, Sofia Durnez, Ian Gyselinck. Con Christian Bakalov, Erik Nevin, Artemis Stavridi, Ondrej Vidlar, Paola Zampierolo. Prod. Campo, Gent (Be). **GHOST WRITER AND THE BROKEN HAND BREAK**, di Miet Warlop. Testi di Raimundas Malasauskas, Miet Warlop, Pieter De Meester. Musiche e performance di Pieter De Meester, Wietse Tanghe, Joppe Tanghe, Miet Warlop. Prod. Miet Warlop/Irene Wool vzw, NT e Arts Centre Vooruit, Gent (Be) - Hau Hebbel am Ufer, Berlin (De). **BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA - CONTEMPORANEA FESTIVAL, PRATO.**

Mystery Magnet e *Ghost Writer and the Broken Hand Break* di Miet Warlop raccontano di un teatro performativo in cui - dice l'artista - «cerco di animare ciò che è statico, ma anche di fermare il movimento. Sono arrivata alla conclusione che la parte visiva del mio lavoro sia un'interpretazione dell'invisibile». Ed è forse quello che accade in *Mystery Magnet* in cui Warlop si diverte a mettere insieme una serie di immagini che scaturiscono dalla presenza di un grosso uomo riverso a terra, forse morto, forse semplicemente dormiente. L'uomo si alza e da qui prende il via una serie di azioni. Entrano tre allampanate paia di pantaloni che fanno pipì colorata, figure con enormi capigliature colorate, una pioggia di freccette arriva da dietro, mentre l'uomo grasso sta a penzolari, conficcato nella parete bianca che pian piano si colora... *Action Painting* e un giocoso susseguirsi di figure improbabili, di donne cavallone, l'esplosione e il fiorire di sostanze cromatiche danno corpo a un caos creativo che a tratti sembra riecheggiare le visioni di Max Ernst o di Dalí.

Se in *Mystery Magnet* la potenza delle immagini e il linguaggio dell'arte sono materia di racconto, in *Ghost Writer and the Broken Hand Break* è il linguaggio della musica a essere protagonista, complici i performer-musicisti che, ruotando su loro stessi come dervisci senza i tradizionali gonnelloni, intessono un dialogo mimico, gestuale e ritmico con la musica, costruendo uno *status* ipnotico che coinvolge non solo gli attori-musicisti ma anche il pubblico. I due lavori di Miet Warlop hanno il pregio di offrire allo spettatore varianti di una ricerca espressivo-artistica che affonda le sue radici nelle avanguardie, con la leggerezza e la freschezza di chi scopre un altro modo possibile di raccontare. Poco importa il pregresso, il già visto o sentito, a Miet Warlop sembra interessare la potenza del linguaggio performativo nel cogliere il qui e ora, coinvolgendo performer e spettatori in un divertito assistere a ciò che accade. *Nicola Arrigoni*

NOSTALGIA DI DIO. Dove la meta è l'inizio, testo, regia, scene e costumi di Lucia Calamaro. Luci di Gianni Staropoli. Con Alfredo Angelici, Cecilia Di Giuli, Simona Senzacqua, Francesco Spaziani. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia - Teatro Metastasio, Prato. **BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA.**

IN TOURNÉE

Dio è un bambino che non ha memoria di avere creato l'uomo e, dunque, per questo appare indifferente al suo destino. Su questa convinzione, fondata sulla teoria freudiana secondo la quale da adulti non conserviamo alcun ricordo dei nostri primi due anni di vita, Lucia Calamaro costruisce il suo nuovo spettacolo, di cui sono protagoniste quattro logorroiche figure. Due ex coniugi con figli - lui incline all'alcolismo, lei impegnata in una ricerca sui rumori e quindi con registratore sempre a portata di mano -, e i loro amici, un prete e un'insegnante prossima a un viaggio in Spagna per l'inseminazione artificiale. Nello spettacolo, più di due ore, non accade molto: il sipario si apre su una partita di tennis, poi c'è una cena a base di pizza a casa degli ex marito e moglie e, nella seconda parte, un pellegrinaggio serale in dodici chiese romane, accompagnato dal suono della ghiaia cosparsa al centro del palcoscenico. I quattro interpreti - recitazione informale e accento romanesco, com'è oramai usuale negli spettacoli di Lucia Calamaro - parlano incessantemente, dibattendo sterilmente sulla natura di Dio, sui figli, sulle relazioni amorose, sulle dipendenze... Una conversazione alla fine artificiosamente protratta, costruita su "trovate" (la necessità "scientifica" della ex moglie di registrare qualunque rumore) e intuizioni (la succitata teoria freudiana e la conseguente affermazione che Dio sarebbe un figlio), ognora riproposte con stucchevole ridondanza, senza aggiungere nulla di nuovo. Lo spettacolo, costruito su dialoghi che rigirano superficialmente su se stessi, risulta insipido anche dal punto di vista registico: l'elaborata struttura per avere in scena la porta dell'appartamento dei due ex e la ghiaia soltanto in una parte del palcoscenico, esemplificano sia un certo anacronistico naturalismo, sia una trattenuta inventività. La nostalgia vera, alla fine, è quella dei primi lavori di Lucia Calamaro che, ora, sembra riproporre senza troppa convinzione una formula ormai frusta. *Laura Bevione*

LOVE e SHIT, di Patricia Cornelius. Regia di Susie Dee. Scene e costumi di Marg Hornwell. Luci di Andy Turner e Rachel Burke. Musiche di Anna Liebreit. Con Carly Sheppard, Tahlee Fereday, Benjamin Nichol (*Love*) e Peta Brady, Sarah Ward, Nicci Wilks (*Shit*). Prod. Laura Milke Garner/Milke Pty Ltd, Victoria (Au). **BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA.**

Sono creature fastidiose e ben poco attraenti, scorrette e viscerali, istintive e aggressivamente genuine le protagoniste dei due *play*, entrambi scritti da Patricia Cornelius, portati in scena dalla regista australiana Susie Dee, una felice scoperta della Biennale. Scenografie essenziali eppure iconiche - in *Love* una piattaforma di legno circondata da un "mare" di pezzetti di carta lucida colorata; in *Shit* una parete grigia mossa da qualche pennellata di bianco o giallo e forata da tre aperture, tre finestre con davanzale sulle quali le interpreti si arrampicano, si siedono e si sdraiano. Un linguaggio politicamente scorretto, fitto di parolacce e termini tratti dallo *slang*, e che, nondimeno, costruisce una sorta di armonica e serrata melodia, quasi un avvincente rap che cattura lo spettatore. Una drammaturgia costruita su dialoghi fitti che la regista accompagna e valorizza con calma e quasi struggente disincanto: si urla, certo, ma mai troppo forte, poiché il dolore vero avvertito dai protagonisti di entrambi i *play* è troppo reale per lasciarsi andare al compiaciuto melodramma. E, così, pure la recitazione risulta misurata e gli interpreti mostrano di sapere padroneggiare la ritmica e pirotecnica lingua coniata da Cornelius. In *Love* è appunto il discorso amoroso a trovare una nuova declinazione, nel ritratto di un insolito triangolo al cui centro è una giovanissima prostituta contesa fra una donna appena uscita di galera e un tossico-piccolo spacciatore, entrambi sinceramente intenti a proteggerla pur sfruttandone il mestiere. E un amore atipico è pure quello che lega le tre protagoniste di *Shit*, ragazze cattive e diversamen-





te femminili: parlano di sesso e di tette, di figli desiderati ovvero abbandonati, di identità di genere tutt'altro che univoca. Ragazze "maleducate" e refrattarie a modelli e consuetudini eppure imprigionate in quella che è essa stessa un'ingabbiante etichetta. Qui, come anche in *Love, Dee* e *Cornelius* raccontano con comprensiva, ma non paternalistica, partecipazione la disperata ricerca di autenticità di esistenze che paiono già irrevocabilmente condannate. *Laura Bevione*

YURI e CLUB CLUB GEWALT 5.0 PUNK, ideazione, musiche e performance di Club Gewalt. Drammaturgia (*Yuri*) di Anne van Wetering. Regia (*Yuri*) di Mara van Vlijmen. Luci di Marijin de Jong (*Yuri*) e Aram Visser (*Club Club Gewalt 5.0 Punk*). Prod. Silvia de Vries/Club Gewalt, Rotterdam - Operadagen Rotterdam (*Yuri*) - Amsterdam Fringe Festival e Jonge Harten Festival, Groningen (*Club Club Gewalt 5.0 Punk*). BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA.

Si sono incontrati al Conservatorio di Rotterdam e non si sono più lasciati. Sono performer-musicisti, età media 30 anni, che dal 2014 operano rigorosamente in collettivo. Club Gewalt è il loro nome, dove Gewalt significa violenza, nel senso di energia dirimpente. E ne hanno da vendere. Con la musica a farla da padrona, dal pop a Monteverdi, per veicolare un'idea di libertà e di rivolta rispetto alle regole, politiche, sociali e artistiche. *Yuri*, il primo dei due spettacoli presentati alla Biennale, racconta la

storia di un "signore degli anelli" olandese, Yuri Van Gelder, personaggio mediatico controverso capace di grandi imprese ginniche quanto di rovinose "cadute" esistenziali, ma sempre pronto a rialzarsi con una tenacia ai limiti della stolidità perseveranza. In tutine aderenti da ginnasti e abbracciando chitarre elettriche, i sette performer, ispirati dall'*hard rock* degli AC/DC, si scatenano in scena con una narrazione cantata ironica e irriverente sulla biografia di questo antieroe, per il quale ci troviamo a fare il tifo, forse più per le sue umane mancanze che per le sue doti atletiche. Divertenti, trascinanti e intelligenti perché, dietro la giocosità da *millennials*, traspare non solo una solidissima preparazione musicale, ma anche una visione esistenziale che è un invito "politico" a rialzarsi sempre. La musica domina anche in *Club Club Gewalt 5.0 Punk*, un *happening* musicale, intervallato da discorsi politici, che ha in comune con il primo l'incitamento pop alla libertà e alla ribellione contro le istituzioni capitalistiche, i partiti nazionalisti, l'ossessione per il corpo... fino a una parodia del *Trono di spade*, di cui sono protagonisti Bernie Sanders e un imprenditore. Il pubblico è invitato a ballare, bere, divertirsi e partecipare a giochi come un Hard Rock Bingo, in cui si vince la possibilità di distruggere a mazzate tre grosse palle simboleggianti eurocentrismo, capitalismo e crudeltà sugli animali. Insomma, una sarabanda *punk*, dionisiaca e liberatoria, che però rischia di fermarsi alla superficialità di un

intrattenimento generazionale, a tratti un po' artificioso. Con menzione a parte per le bellissime riscritture musicali e la sempre travolgente energia. *Claudia Cannella*

PENELOPEULISSE, di Pino Carbone e Anna Carla Broegg e **BARBABLUGIUDITTA**, di Pino Carbone e Francesca De Nicolais. Scene e regia di Pino Carbone. Musiche di Camera. Con Anna Carla Broegg e Giandomenico Cupaiolo, Rita Russo e Luca Mancini.

ASSEDIO, testo e regia di Pino Carbone. Scene di Luca Serafino. Costumi di Annamaria Morelli. Luci di Lucio Sabatino. Con Anna Carla Broegg, Francesca De Nicolais, Renato De Simone, Alfonso Postiglione, Rita Russo. Prod. Teatri Uniti, Napoli. BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA.

Prodotto da Teatri Uniti, in Laguna Pino Carbone ha portato un dittico di tre spettacoli, il debutto di *Assedio* e *ProgettoDue*, composto da *PenelopeUllisse* del 2017 e *BarbabluGiuditta* del 2010. In tutti e tre i casi si tratta di riscritture - dal mito (Omero), dalla fiaba (Perrault), da un classico della letteratura teatrale (*Cyrano de Bergerac* per *Assedio*) - che Carbone riconduce al tema del conflitto, non solo come oggetto del discorso ma anche come sua forma. Sono ipotesi di conflitto i dialoghi di *PenelopeUllisse* (con Anna Carla Broegg e Giandomenico Cupaiolo), che addomestica il ritorno dell'eroe in un tinello con moglie stanca di aspettare. E lo sono anche quelli di *BarbabluGiuditta* (con Rita Russo e Luca Mancini), ovvero il mostro e la bambina che si incontrano sul crinale pericoloso della paura e dell'esclusione. Tra i due spettacoli corre qualche anno, ma la struttura è sostanzialmente analoga, compreso il gioco per cui le battute dei personaggi femminili le ha scritte il regista, quelle dei personaggi maschili l'attrice. Il regista è in scena a fare se stesso. Sia ben chiaro che questo è teatro, l'artificio dev'essere esibito, la decostruzione ostentata. Dunque i microfoni con filo a cui sono condannati gli attori, costretti a posture e timbri che finiscono per assomigliarsi, l'eccesso delle ridondanze sonore per quanto interessante sia la drammaturgia musicale, un'esteti-

ca e una gestualità a rischio *déjà-vu*. Ritroviamo tutto o quasi in *Assedio* che, pur contando su un'articolazione più complessa, sembra schiacciata dalle sue stesse premesse, ovvero trasferire le eroiche gesta, soprattutto poetiche, e l'infelice amore di Cirano per Rossana nella Sarajevo sotto assedio degli anni Novanta. Una forzatura più che un'intuizione su una scena-appartamento stipata di oggetti e corpi, mobili e mezzi di sopravvivenza, taniche per l'acqua e fogli per scrivere a ribadire che solo la poesia ci salverà. Va bene, però non basta. Gli attori (Anna Carla Broegg, Francesca De Nicolais, Renato De Simone, Alfonso Postiglione, Rita Russo) si agitano parecchio ma concludono poco. Difficile mettere a fuoco quando tutto è urlato, ansimato, ringhiato in un accumulo di segni sparsi in cerca di una tensione che non trovano. *Sara Chiappori*

ESTADO VEGETAL, di Manuela Infante e Marcela Salinas. Regia e luci di Manuela Infante. Scene di Ignacio Pizarro. Con Marcela Salinas. Prod. Carmina Infante e Fundación Teatro a Mil, Santiago del Cile.

REALISMO, testo e regia di Manuela Infante. Scene di Claudia Yolin. Luci di Rocío Hernandez. Con Cristián Carvajal, Ariel Hermosilla, Héctor Morales, Rodrigo Pérez, Marcela Salinas. Prod. Carmina Infante, Santiago del Cile. BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA.

La regista e drammaturga cilena Manuela Infante è stata sicuramente una delle rivelazioni della Biennale Teatro di quest'anno. *Estado Vegetal* è una storia apparentemente semplice: un paesino isolato, i suoi abitanti, una madre, la perdita di un figlio e la natura circostante. L'incidente stradale che riduce il giovane a uno stato vegetativo è il pretesto narrativo per uno spettacolo a tutti gli effetti corale sorretto da una voce sola. Marcela Salinas è l'unica interprete di un vero e proprio *one-woman-show*; una prova attoriale superba che dà vita a una polifonia che lascia ammirati e che svela via via la complessità della partitura. Lo spazio scenico è neutro, occupato solo da un tavolo, una sedia e da alcuni microfoni che arrivano a rappresentare tronchi di alberi in fiamme, durante

uno dei monologhi più intensi della pièce. Particolarmente interessante è l'utilizzo dell'apparato illuminotecnico, modulato secondo il processo della fotosintesi: è quindi l'attrice a seguire la luce e non viceversa, scelta che consente di arrivare alla sostanza della drammaturgia, il cui vero soggetto è il mondo vegetale, antagonista rispetto a quello degli uomini. La natura appare come un mondo altro, quasi inaccessibile, con un suo linguaggio e una sua logica, una comunità che lotta per la supremazia.

In *Realismo* gli ordini convenzionali si trovano ancora invertiti, ma in questo caso è il mondo degli oggetti a opporsi a quello degli uomini, a negare all'antropocentrismo il primato della conoscenza e del dominio. Vittime di questa imposizione delle cose sono le quattro generazioni di una famiglia che, attraverso il tempo, porta il peso di un'eredità fatta di nomi e cimeli. Ogni elemento della scena letteralmente vive, si forma e deforma sotto gli occhi dello spettatore, intorno a un cast magnetico. Più ci si addentra nella trama, più il caos prende il sopravvento, in una dimensione surreale che si inserisce nel solco della più immaginifica cultura latino-americana. La regia di Manuela Infante, che tra i due spettacoli mostra un processo di maturazione notevole, risulta in entrambi i casi rigorosissima, per non dire scientifica. Il teatro della Infante sembra animato da una sorta di poetica della teoria, che svela e insieme incuriosisce, in una ricerca che mette in discussione il sapere e i suoi paradigmi e che, nel farlo, incanta e commuove. *Arianna Lomolino*

ALL INCLUSIVE, ideazione e regia di Julian Hetzel. Drammaturgia di Miguel Angel Melgares. Con Kristien de Proost, Edoardo Ripani, Geert Balpaeme e 5 rifugiati politici. Prod Campo, Gent (Belgio). **I'M NOT HERE SAYS THE VOID**. Drammaturgia di Manolis Tsipos. Regia di Julian Hetzel. Con Claudio Ritfeld e Julian Hetzel. Prod. Stichting Ism & Heit, Utrecht (Olanda). **THE AUTOMATED SNIPER**, ideazione e regia di Julian Hetzel. Drammaturgia di Miguel Angel Melgares. Con Bas van Rijnsoever, Claudio Ritfeld, Ana Wild, Zaid Saad. Prod. Frascati Theater Amsterdam (Olanda) e altri 5 partner internazionali. **BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA.**

Il rapporto ambiguo che abbiamo con la violenza, che siamo spesso pronti a trasformare in oggetto commerciale, estetico e ludico. E ancora, la creazione attraverso la distruzione. Questi i due binari su cui si muovono i tre spettacoli, con cui Julian Hetzel (classe 1981, tedesco ma di stanza tra Olanda e Belgio) si è presentato a Venezia. Una bella scoperta, che speriamo non si fermi alla brillante intuizione di Latella e Bellini di portarlo in Biennale. Al centro di *All Inclusive*, formidabile biglietto da visita, è l'estetizzazione della violenza e la relazione, in campo artistico, tra la sua strumentalizzazione e l'impegno politico. Siamo in una galleria d'arte contemporanea dove, in una provocatoria *mise en abyme*, noi spettatori assistiamo a una visita guidata di un gruppetto di rifugiati



BIENNALE COLLEGE

Manzan e Ortoleva: gli under 30 riscrivono i classici

CIRANO DEVE MORIRE, da *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand. Drammaturgia di Leonardo Manzan e Rocco Placidi. Regia di Leonardo Manzan. Scene di Giuseppe Stellato. Costumi di Graziella Pepe. Luci di Simone De Angelis. Musiche di Alessandro Levrero e Franco Visioli. Con Alessandro Bay Rossi, Giusto Cucchiari, Paola Giannini. Prod. La Biennale di Venezia.

SAUL, dall'Antico Testamento e da *Saul* di André Gide. Drammaturgia di Riccardo Favaro e Giovanni Ortoleva. Regia di Giovanni Ortoleva. Scene e costumi di Marta Solari. Luci di Davide Bellavia. Con Alessandro Bandini, Marco Cacciola, Federico Gariglio. Prod. Fondazione Luzzati Teatro della Tosse, Genova - Arca Azzurra Produzioni, San Casciano Val di Pesa - Teatro i, Milano. **BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA.**

Si rivelano talenti originali e determinati Manzan e Ortoleva, rispettivamente vincitore e menzionato del bando Biennale College Registi Under 30 2018. Entrambi si confrontano con opere classiche, sfruttandole quali malleabili strumenti per proporre un'idea di drammaturgia originale, mettendo pure in discussione la vincolante eredità della letteratura.

Manzan enuncia già nel titolo del suo incalzante spettacolo *Cirano deve morire* il proprio obiettivo di svelare quel consapevole e compiaciuto cedere alla finzione di cui Cirano è allo stesso tempo vittima e fine propulsore. Il regista riduce il dramma ottocentesco ai tre soli personaggi principali e sposta il baricentro su Rossana, donna che, offrendosi volontariamente all'illusione sentimentale, consegna la propria esistenza agli inganni di Cirano e di Cristiano. Manzan, poi, travolge "fedelmente" il testo di Rostand, conservandone i versi e le rime ma tramutandoli in irresistibile rap, accompagnato dal vivo da un dj (Alessandro Levrero) che occupa la parte alta di una monumentale struttura metallica. Lo spettacolo diviene così un energico concerto, in cui c'è spazio per la denuncia delle ipocrisie della scena attuale da parte di un Cirano particolarmente "polemico" ma, soprattutto, una schietta e appassionata riflessione sulla finzione, che ci condanna certo - come accade a Rossana - ma può ancora salvarci allorché venga realizzata con inventiva critica, così come riescono a fare Manzan e i suoi eclettici e infaticabili attori.

E di qualità sono pure le prove offerte dai tre interpreti di *Saul*, ancora una figura consegnata dal mito e dalla letteratura deliberatamente - ma acutamente - ridisegnata e ripensata. Il primo re degli ebrei sconfitto dal giovane pastore David è una *rockstar* in declino, affondato in poltrona, in accappatoio e anfibi neri, accudito dal figlio devoto e convinto a collaborare con un giovane emergente per rilanciare la propria carriera. I momenti topici della vicenda storica - rievocati dalle immagini del film del 1964 riproposte in *loop* sullo schermo televisivo in alto sul palco - vengono traslati in una contemporaneità analogamente contrassegnata dall'inesorabile declino del vecchio re e dalla riluttanza del giovane successore. **Laura Bevione**

afgani e iracheni a una mostra realizzata con macerie del conflitto siriano, che si conclude con l'uccisione della stessa guida, il cui sangue diventa materia per un'*action painting*, e con l'invito al pubblico a fare acquisti nel *concept store* della mostra. Geniale lo spettacolo e agghiacciante la reazione degli spettatori che si buttano in uno *shopping* sfrenato senza rendersi conto di quel che stanno comprando: reperti di morte e di violenza di uomini su altri uomini.

Per amanti della performance "dura e pura" è invece *I'm Not Here Says the Void* per l'estenuante lentezza con cui due performer, con aria annoiata, distruggono un divano per poi nascondersi sotto il tappeto di scena dopo aver appeso tre grandi sacchi di plastica nera, che oscillano come cupi ectoplasmici. Un viaggio nella materia oscura e nell'ignoto in forma di drammaturgia visiva, che va a toccare le corde dell'inconscio, forse per stimolarci a fare i conti con la nostra paura del vuoto e dell'assenza.

Più simile al primo è, infine, *The Automated Sniper*, una riflessione sulla trasformazione della violenza in atto ludico, partendo dall'idea che ormai labile è il confine tra azione di guerra e *videogame*, dove, grazie alla tecnologia, il cecchino del titolo può colpire il suo bersaglio semplicemente stando davanti a uno schermo e manovrando un *joystick*. Un gioco macabro in cui tre spettatori vengono addestrati a colpire, trasformando il palcoscenico in un campo di battaglia dove i performer vengono fatti a pezzi, mentre gli oggetti distrutti e il

loro stesso sangue si trasformano in opere d'arte contemporanea di un'ipotetica galleria dell'orrore, di cui noi stessi siamo gli artefici. Altro pugno nello stomaco, questa volta al pacifismo proclamato a parole, mentre in ciascuno di noi si annida un potenziale cecchino. Basta avere in mano un *joystick* e fingere che sia solo un gioco. *Claudia Cannella*

IL RACCONTO DELLE COSE MAI ACCADUTE, di e con Roberto Scappin e Paola Vannoni. Regia di Roberto Scappin. Prod. quotidiana.com, Poggio Torriana (Rn) - Kronoteatro, Albenga (Sv). BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA - FESTIVAL TERRENI CREATIVI, ALBENGA (Sv).

IN TOURNÉE

L'ultimo spettacolo della compagnia composta da Paola Vannoni e Roberto Scappin *Il racconto delle cose mai accadute* è una partitura che affronta il tema della finzione, nell'arte come nella vita. Il dispositivo scenico rimane invariato rispetto al resto della produzione della compagnia, uno spazio spoglio, due voci che si incontrano e scontrano ai margini, in un luogo altro. La scatola scenica non lascia spazio a fuoriuscite, l'energia è tutta contenuta nel perimetro della scena, i movimenti, impercettibili, si tramutano in pose, gesti ripetuti. Uno spettacolo meta-narrativo che scandaglia i generi della rappresentazione, ai cui vertici si trovano i due attori: da una parte Nikita, a rappresentare il linguaggio del cinema coi suoi miti, e dall'altra Cirano,

portavoce della cultura teatrale e delle sue chimere. Un incontro improbabile insomma, da cui scaturisce un dialogo altrettanto impossibile fatto di citazioni e divagazioni, difficile da seguire anche perché sussurrato. Paola Vannoni, soprattutto, a tratti risulta inudibile, come se parlasse fra sé o con il suo personaggio, in un bisbigliare che lascia sospesi. La regia di Scappin è lucida ed essenziale, un meccanismo centripeto che fonde frammenti e concetti senza lasciare spazio a un'interpretazione univoca. Protagonista ultima risulta essere l'incompatibilità, la riflessione su di essa e la sua ineluttabilità, perché fare i conti con il contemporaneo può portare all'annientamento. Se le suggestioni sono buone, soffrono però della monotonia che caratterizza la scelta stilistica dei quotidiani.com. A ben guardare la coppia Scappin-Vannoni rimane uguale a se stessa, restando fedele a una cifra che rischia di sconfinare nella maniera. Si ha l'impressione di trovarsi davanti all'esibizione di un'intelligenza leggera ma ingannevole, che non dice ma suggerisce, che non crea ma evoca con il rischio di parlarsi addosso. *Arianna Lomolino*

ES SAGT MIR NICHTS, DAS SOGENANNT DRAUBEN, di Sibylle Berg. Drammaturgia di Katja Hagedorn. Regia di Sebastian Nübling. Con Suna Gürler, Rahel Jankowski, Cynthia Micas.

DIE HAMLETMASCHINE, di Heiner Müller. Testi di Ayham Majid Agha. Drammaturgia di Ludwig Haugk. Regia di Sebastian Nübling. Con Maryam Abu Khaled, Mazen Aljubbah, Karin Daoud, Tahera Hashemi, Kenda Hmeidan, Kinan Hmeidan, Yousef Sweid.

Prod. Maxim Gorki Theater, Berlino. BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA.

La Biennale 2019 dedicata alle drammaturgie ha assegnato il Leone d'Oro alla carriera a Jens Hillje, autorevolissimo dramaturg. Hillje, classe 1968 e un'infanzia tra Italia e Germania, dopo il lavoro al Deutsches Theatre e alla Schaubühne con Thomas Ostermeier e Sasha Waltz, sei anni fa divenne co-direttore artistico e responsabile dello staff di dramaturg del Gorki Theater, illuminata e luminosa *agorà* che a Ber-

lino sostiene i progetti di decine di artisti di formazione, nazionalità e cultura diverse. In occasione del riconoscimento veneziano, Hillje ha presentato due spettacoli con contenuti, stilemi e dispositivi scenici affatto proteiformi, a incarnare un'idea (e una prassi) di lavoro tesa a suscitare pratiche di relazione attiva tra artisti, pubblico e società, aprendo varchi e stabilendo connessioni (anche) attraverso la parola. **Es sagt mir nichts, dassogenannte Draußen:** il titolo (traducibile in *Non mi dice nulla, il cosiddetto fuori*) sintetizza il *punctum* di questa proposizione, nella quale tre giovani e talentuose attrici danno corpo, con ritmica (auto)ironia, a uno stravagante monologo interiore a più voci (spesso in sincrono) che ingloba e attraversa in velocità una quantità di temi pop, dall'amore alla *zumba dance*, dalla disoccupazione al sesso.

Ben altro misterico spessore connota **Die Hamletmaschine**, creato nell'ambito del progetto Exile Ensemble con attori provenienti da Siria, Palestina e Afghanistan. Lo spettacolo sovrappone (sia dal punto di vista drammaturgico che visivo, con testi in arabo, tedesco, inglese e italiano proiettati su velatini) il capolavoro di Heiner Müller a espliciti riferimenti alla guerra in Siria. Sette energici clown emergono senza posa dal buio per reiterare azioni, tra l'espressivo e l'espressionista, in cui numeri "comici" si susseguono a scene di distruzione, morte e disperazione, su un tappeto sonoro che intreccia voci della folla, suoni di battaglia e atmosfere elettroniche di rarefatta attesa. La macabra ironia che attraversa questo allestimento funziona come un taglio di Fontana: invita a guardare oltre. Attraverso la tela e lo spettacolo: nel mondo. *Michele Pascarella*

IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Regia, drammaturgia, scene, costumi, luci e suono di Alessandro Serra. Con Arianna Aloï, Andrea Bartolomeo, Leonardo Capuano, Marta Cortellazzo Wiel, Massimiliano Donato, Chiara Michelini, Felice Montervino, Fabio Monti, Massimiliano Poli, Valentina Sperli, Bruno Stori, Petra Valentini. Prod. Sardegna Teatro, Cagliari - Accademia Perduto Romagna Teatri, Forlì - Teatro Stabile del Veneto, Padova-Venezia - Tpe-Teatro Piemonte



Europa, Torino - Printemps des Comédiens, Montpellier.
BIENNALE TEATRO 2019, VENEZIA.

IN TOURNÉE

Dopo il successo internazionale di *Macbett*, Alessandro Serra ha avuto la forza, produttiva e autoriale, di allestire uno spettacolo altro rispetto al fortunato precedente: fatto non scontato, data la standardizzazione spesso indispensabile alla riconoscibilità e, dunque, alla vendibilità di qualsivoglia prodotto. Ancora una volta artefice in prima persona di tutti gli elementi che compongono una nozione (e una prassi) affatto ampia e inclusiva di drammaturgia e di pratica scenica, Serra ha lavorato con un folto gruppo di dediti attori creando una partitura lineare e fantasmatica, restituendo del capolavoro di Anton Cechov soprattutto il sottile equilibrio di elementi diversi, finanche antitetici: farsa e tragedia, ricchezza e fallimento, individuo e società. Serra ha accolto la sfida di rileggere uno dei capisaldi della letteratura drammatica del Novecento, allestendo uno spettacolo rigoroso e rarefatto, a cui si attaglia perfettamente una nota presente in uno dei numerosissimi quaderni di lavoro del drammaturgo russo: «Bisogna rappresentare la vita non quale essa è e non quale dovrebbe essere, ma così come appare nei sogni». Una scena dai colori pastello si fa luogo di una coreografia di minime azioni quotidiane (anche amplificate: uno dei «marchi di fabbrica» dell'autore), gesti sospesi e sussulti, nitide ombre e piccole luci, borbottii e declamazioni, composizioni d'insieme e assoli. In un preciso alternarsi di naturalismo e stilizzazione, con inserti sonori tra il musicale e il rumoristico, lo spettacolo si dipana per quasi tre ore (sarebbe forse auspicabile qualche asciugatura) dando corpo alla ben nota vicenda con grazia, misura, sapienza. Una parola per il vecchio maggiordomo Firs interpretato da Bruno Stori, con mille colori e dettagli semplicemente perfetti. *Michele Pascarella*

In apertura, *The Story of the Story* (foto: Kurt Van der Elst); a pagina 65, *Mystery Magnet*; a pagina 66, *Estado Vegetal*; a pagina 67, *All Inclusive*, e nel box, *Cirano deve morire*; nella pagina precedente, *Die Hamletmaschine* (foto: courtesy of La Biennale di Venezia-Andrea Avezzi).

Se il Pequod affonda in un mare di parole

MOBY DICK, di Herman Melville. Adattamento di Franco Branciaroli. Regia di Luca Lazzareschi. Scene e costumi di Domenico Franchi. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Franco Branciaroli, Gianluca Gobbi, Sergio Basile, Luigi Mezzanotte, Valentina Violo, Francesco Migliaccio, Marko Bukaqueja, Edoardo Rivoira, Jacopo Morra. Prod. Teatro de Gli Incamminati, Milano - ESTATE TEATRALE VERONESE, VERONA.

IN TOURNÉE

Da qualunque parte si affronti il grandioso romanzo di Melville e in qualsiasi modo si intenda metterlo in scena, si corre sempre il rischio, a teatro, di proporre uno spettacolo fatalmente velleitario: chiunque ci abbia provato ne è uscito con le ossa rotte, o debitamente ammaccate. Franco Branciaroli, non contento del vastissimo e ineludibile corredo religioso, filosofico, linguistico, poetico e letterario di cui il libro è imbevuto, vi aggiunge metafore e personaggi shakespeariani (Re Lear, Prospero, Macbeth), l'Ulisse dantesco e Borges, che dilatano in misura ancora maggiore, inopportuna e insostenibile, l'ardito progetto senza nulla aggiungere alla storia originaria. Lo spazio scenico è vuoto, scandito da otto panche e uno schermo sul fondo, su cui vengono proiettate immagini di mari in burrasca e cieli tempestosi, attraversati da attori che non interpretano personaggi ma recitano solo in funzione delle parole, che dicono come in un dramma corale, oratoriale, liturgico. Lo stesso Branciaroli rinuncia a immedesimarsi nel personaggio di Achab rifiutandone la zoppia, prendendone quasi le distanze, per mostrarcelo in tutta la sua complessità verbale e simbolica. L'azione è infatti ridotta al minimo scenico, mentre trionfa la parola, recitata spesso in alte e dissonanti modulazioni della voce che creano un tessuto sonoro di grande efficacia espressiva, grazie anche alle musiche ideate da Germano Mazzocchetti. Gianluca Gobbi, nella parte di Ismaele, l'unico superstite del Pequod, tira le fila della storia con una

invidia forse eccessiva per l'impresa mancata del suo capitano. Luca Lazzareschi, anche regista della difficile messinscena, si ritaglia, con fermezza ed eleganza, la parte importante del primo ufficiale Starbuck, e, in mancanza di un chiaro disegno registico, si assume il ruolo di vero antagonista di Achab contraddicendone le perentorie affermazioni. Franco Branciaroli è comunque talmente bravo da riuscire a trasformare quanto di descrittivo e titanico è nel romanzo in qualcosa di razionale e inevitabile, come un desiderio di conoscenza e di morte che ci è sempre appartenuto. *Giuseppe Liotta*

Se Ale e Franz en travesti sono Romeo e Giulietta

ROMEO & GIULIETTA. NATI SOTTO CONTRARIA STELLA, da William Shakespeare. Drammaturgia e regia di Leo Muscato. Scene e costumi di Carla Ricotti. Luci di Alessandro Verazzi. Musiche di Dario Buccino. Con Ale, Franz, Eugenio Allegri, Paolo Graziosi, Marco Zannoni, Marco Gobetti, Roberto Zanisi. Prod. Enfiteatro, Roma - ESTATE TEATRALE VERONESE, VERONA.

IN TOURNÉE

A più di dieci anni dalla sua prima rappresentazione scenica, questo brillante testo di Leo Muscato si conferma sempre più un *format* drammaturgico adatto a tutte le stagioni teatrali. È sufficiente modificarne il

dispositivo scenico, in questo caso una pista da circo, i costumi e lo spettacolo "comico", con qualche aggiornamento nelle "battute", funziona come la prima volta anche se i nuovi interpreti principali Ale e Franz, non facendo se stessi, fanno molta fatica a entrare nei ritmi scenici di un meccanismo teatrale a orologeria, e, soprattutto, a interagire con gli altri interpreti dello spettacolo che sembrano fare "compagnia a sé". Ma forse il progetto di regia proposto da Leo Muscato è più ambizioso rispetto a quello della precedente edizione, che, con una sua vitalità ribalda e parodica, metteva insieme, in un esilarante miscuglio scenico, la Commedia dell'Arte col teatro amatoriale e l'avanspettacolo. In questa versione, invece, Muscato tenta la strada dei capovolgimenti di situazione, del "teatro all'improvviso", dei rumori dentro e fuori scena, e propone una storia molto lacerata nella trama, certamente più vicina a un mondo shakespeariano generato sotto propizia stella che al suo contrario, così che la rappresentazione non trova i movimenti giusti, va faticosamente avanti con insospettata serietà e imprevedibile imbarazzo fino al finale, dove il divertimento generale sembra sospeso a vantaggio di non si sa bene cosa. Tutti gli attori vengono impegnati in più parti maschili e femminili ma generano soltanto molta confusione per nulla; mentre Paolo Graziosi ed Eugenio Allegri, in diversi ruoli, danno ciascuno il meglio di sé, ma sembrano arrivare proprio da un altro spettacolo. *Giuseppe Liotta*



Ipernatural, a Dro il teatro riscrive la propria natura

Drodesera è da sempre luogo della massima biodiversità scenica. Ad allargare quest'anno i confini del performativo ci pensano, fra gli altri, Morbio/Giacconi, Le Gac e Chambry, Michele Rizzo, Jaha Koo e Michikazu Matsune.



LA MACCHIA. Studio per un radiodramma, ideazione e regia di Andrea Morbio e Riccardo Giacconi. Mix e ricerca sonora di Attila Faravelli. Con Silvia Costa, Andrea Morbio, Riccardo Giacconi. Prod. Centrale Fies, Dro (Tn) - Rai Radio 3, Roma. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

Nel luglio del 1914 Simone Pianetti uccide sette uomini e si dà alla macchia, scomparendo per sempre. Un fattaccio di cronaca nera che sconvolge Camerata Cornello, piccolo paese in provincia di Bergamo, e che lo scoppio della Prima Guerra Mondiale fa annegare nell'oblio. Un burattinaio, molti anni dopo, riporta in vita quella tragica vicenda ed è proprio assistendo a uno dei suoi spettacoli che gli autori di questo radiodramma allestito in scena decidono di approfondire la biografia di Pianetti. Un uomo destinato all'insuccesso - le sue imprese falliscono inevitabilmente, anche a causa dell'invidia e dell'ignorante diffidenza dei suoi concittadini - e tramutato dalla frustrazione in disperato *serial killer*. Seduti alle estremità di un lungo tavolo, gli interpreti raccontano la storia di Simone, leggendo anche le cronache giornalistiche del tempo, interpolandole con le testimonianze raccolte fra gli abitanti del paese bergamasco ma pure con lo spettacolo del burattinaio. E, poiché siamo appunto in una sala teatrale, i performer compiono alcuni gesti significativi: si distendono sotto il tavolo, abbassano le tapparelle, passano al pubblico alcuni oggetti. La natura eminentemente

sonora del lavoro (le voci dal vivo e quelle registrate dei testimoni e del burattinaio, materiali d'archivio e composizioni musicali originali) è complicata dalla necessità/volontà di chiosare il racconto con azioni simboliche che, in verità, risultano ridondanti. Il radiodramma, insomma, vuole farsi messinscena, abdicando così a quella specificità drammaturgica che ne garantisce la forza. La vicenda riscoperta, approfondita e incisivamente contaminata con l'autobiografia e con la storia successiva, vive tutta nella parola e nel suono: si è fatta davvero radiodramma, risolto e coinvolgente, e, anche su un palcoscenico, non necessita di altro. *Laura Bevione*

DUCTUS MIDI, di Anne Lise Le Gac e Arthur Chambry. Regia di Pablo Simonet. Luci di Nils Doucet. Con Katerina Andreou, Arthur Chambry, Anne Lise Le Gac, Christophe Manivet. Prod. Okay Confiance, Marsiglia - Parallèle Plateforme pour la jeune création, Marsiglia e altri 10 partner internazionali. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

Il termine *ductus* indica il modo e la velocità con cui viene tracciata una scrittura: contiene, dunque, in sé il concetto di traiettoria, direzione, ovvero percorso. Ecco allora che in scena una dei performer - due danzatrici, un musicista, un suonatore di chioccolo - traccia casuali arabeschi sul palco con malta bianca. Lo stesso materiale con il quale si plasma un paio di pesanti sandali che, tuttavia, non le impe-

discono di danzare. Intanto ascoltiamo il monologo surreale di Chambry e poi quello di un'altra danzatrice senza però, in questo secondo caso, capire una parola (volutamente non ci sono sovratitoli). Musica estratta dagli strumenti più improbabili - nel finale appunto il chioccolo - e coreografie forsennate, azioni pratiche che modificano a vista la scena, ingombra e razionalmente disordinata. Le Gac racconta di pizzerie e ristoranti di sushi magicamente accomunati dal nome, così da alludere al dominio della casualità nelle nostre esistenze. Lo spettacolo, creato e interpretato dai francesi Chambry e Le Gac, è un percorso tutt'altro che lineare e coerente attraverso il policromo e altrettanto incoerente paesaggio della nostra contemporaneità, privo di certezze eppure colmo di potenzialità da sfruttare. Una performance volutamente disorganizzata e fluviale, senza un vero inizio né tantomeno una conclusione. Un cammino che potrebbe protrarsi all'infinito e che mescola ognora linguaggi e suggestioni, concretezza e surrealtà, grottesco e ironico. Musica - elettronica ma anche strumenti tradizionali - e danza, ma anche prosa e arte visiva, come a dire che il "condotto" che, forse, ci porterà a comprendere il senso della nostra esistenza potrebbe celarsi in qualunque luogo. *Laura Bevione*

DEPOSITION, concept e coreografia di Michele Rizzo. Scene di Lukas Heistinge e Michele Rizzo. Costumi di Avoidstreete Teuntje Kranenburg. Luci di Lukas Heistinge. Musiche di Billy Bultheel. Prod. Grip, Antwerp (Be) - Dansco, Amsterdam (NI) e altri 4 partner internazionali. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

È una partitura sonora cupa quella che accoglie lo spettatore, che si sviluppa per poi tendere idealmente, con le sue vibrazioni, verso il coinvolgimento fisico. In scena, su uno schermo, si visualizza, compressa nella propria bidimensionalità, la gigantografia di un corpo umano. Ultima tappa di una trilogia, *Deposition* di Michele Rizzo, coreografo italiano con salde radici ad Amsterdam, è titolo che non riguarda però il corpo biblico, sebbene sia riferimento culturale immediato del nostro immaginario, soprattutto nelle arti visive. Piuttosto, si riferisce al processo fisico di trasformazione da una materia gassosa a una solida. Sul cortocircuito tra etereo e tangibile, infatti, si erge la composizione visual-performativa, che appare come una sorta di sinfonia

visiva, ricordando qualche cortometraggio d'avanguardia di Man Ray. Il corpo sullo schermo cede il posto a grandi anelli di una catena, ed è subito tensione tra durezza ed evanescenza, tra analogico e digitale, tra virtuale e reale. Ipnotica, l'immagine sembra sconfinare oltre i limiti dello schermo stesso. Nonostante l'indugio dovuto a qualche esercizio di stile, si entra fortemente in empatia con la presenza scenica di Rizzo, che esegue una partitura di azioni virtuosa per l'attento dosaggio energetico, fluida nelle articolazioni superiori, millimetrica negli spostamenti attraverso lo spazio. Una performance finemente sensibile, di impressioni fisiche tanto quanto visuali. *Renata Savo*

CUCKOO, concept, direzione, testo, musica, video di Jaha Koo. Scene di Eunkyung Jeong. Con Hana, Duri, Seri e Jaha Koo. Prod. Kunstnerwerkplaats Pianofabriek e Bâtard Festival, Bruxelles e altri 6 partner internazionali. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

Da una prospettiva eurocentrica quel che *Cuckoo*, del performer e compositore sudcoreano Jaha Koo, mette in scena potrebbe sembrare una sorta di teatro-film distopico. Sin dai primi minuti abbiamo la sensazione di essere cittadini di un altro mondo, di trovarci davanti a ciò che, fino a quel momento, avevamo completamente ignorato o rimosso. Scene di rivolta e di guerriglia urbana, immagini mediatice di fine Millennio vengono proiettate alle spalle di un tavolo in penombra sul quale sono disposti tre piccoli robot di cui non comprendiamo da subito la funzione, pregnanti proprio perché distanti dal nostro orizzonte culturale: dei cuocerisio elettrici (da cui deriva il titolo) molto popolari in

Corea del Sud. Il serrato montaggio filmico ci introduce al tema di una grande crisi economica che investe il Sud-Est asiatico alla fine del XX secolo, in cui ebbe un ruolo importante, e devastante, il Fondo Monetario Internazionale. Al centro del discorso, per Jaha Koo, però, non v'è tanto la crisi economica, quanto i suoi effetti. La macchina usata per bollire il riso, infatti, assurge a metafora eloquente di molte persone, soprattutto giovani, schiacciate dall'isolamento prodotto da orari di lavoro massacranti, precarietà e disoccupazione. La questione emerge sul piano anche autobiografico: Koo spiega, e in modo assai originale e pop, grazie alle musiche da lui firmate e alla partecipazione dei tre cuocerisio modificati per essere personaggi luminosi e parlanti, la sua inquietudine per la morte di un amico depresso. Non cela sul volto quel dolore, e prosegue riportando alcuni suicidi, all'ordine del giorno in una società piegata dall'enorme senso di responsabilità verso il lavoro e il benessere collettivo. Un contributo alla conoscenza di un tragico capitolo ancora aperto della storia dell'umanità che, forse, senza questo spettacolo, avremmo vergognosamente continuato a ignorare. *Renata Savo*

GOODBYE, performance di Michikazu Matsune. Prod. The Cultural Department of the City of Vienna - Brut, Vienna - Apap - Performing Europe 2020, Vienna. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

C'è una sorprendente leggerezza nel lavoro di Michikazu Matsune, artista di Kobe ma con base a Vienna. Come se si muovesse intorno alle cose appena sfiorandole. Ma in questa sua leggerezza è in grado di addentrarsi in un profondo che ha lineamenti uni-

versali. Anche in un tema tanto sensibile come l'addio. La soglia (sempre improvvisa) che determina un'assenza. L'ispirazione si muove da una ricerca epistolare, visto che unisce brandelli di lettere dove si rincorrono i pensieri di suicidi, di malati, di madri e di ex amanti che mal si sopportano. Da Kurt Cobain all'imperatrice Maria Teresa d'Austria. Cose così. È il concetto di addio affrontato in maniera esponenziale, nelle sue possibili declinazioni. Con le frasi lette a un tavolino, frontale al pubblico. Oppure solo ricordate, spiegate, condivise nella sintesi. Scansate via con un balzello per mancanza di voglia. L'ironia è un filo sottile e un po' comodo su cui tuttavia poggia una grammatica performativa consapevole, fintamente ingenua, perfino raffinata quando si lascia prendere sul serio con un gesto, un movimento, un improvviso scarto drammaturgico. Come il riferimento alla propria biografia, che ti lascia il sorriso tirato sulle labbra: ma non avevamo deciso di divertirci senza troppi pensieri? Michikazu gestisce con misura la dimensione emotiva del lavoro, dimostrando maturità espressiva nel confronto con gli spettatori. E, nonostante l'apparente basso profilo, c'è anche un sostanziale controllo dello spazio performativo, la fascinosa Sala Comando di Centrale Fies. Più scontato il gesto didascalico della distruzione (letterale) degli orologi presenti in scena, simbologia inflazionata anche se vissuta con sincerità impetuosa. Ognuno si ritrova così addosso i propri addii. E ci si perde via. Per scoprirsi un po' commossi. *Diego Vincenti*

In apertura, La macchia (foto: Alessandro Sala); in questa pagina, Cuckoo.

Una storia di solitudine ai margini della società

UNA NOTTE SBAGLIATA, di e con Marco Baliani. Regia di Maria Maglietta. Scene, luci e video di Lucio Diana. Costumi di Stefania Cempini. Prod. Marche Teatro. FESTIVAL DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.

IN TOURNÉE

Per comprendere appieno il nuovo spettacolo di Marco Baliani è necessario partire dalla fine, quando l'attore racconta un episodio violento accadutoogli da studente di liceo: abbandonato dai compagni, egli avvertì quel sentimento di solitudine che tuttora lo abita e che pare quasi paradossale per un uomo che ha scelto un'arte che è rito collettivo, generatore di comunità. Ora, nondimeno, Baliani ha scelto di dichiarare quella solitudine e di affrontarla di petto, raccontandone le infinite sfumature. Nel suo spettacolo c'è un uomo solo, Tano, ex paziente psichiatrico che trascorre sereno le proprie giornate, fra visite mediche e passeggiate con il suo cane Uni. E ci sono i poliziotti, soli a svolgere un lavoro spesso frustrante. In una sera le loro vite si incontrano e si scontrano e il primo, un "balordo" come tanti e dunque sacrificabile, diviene il capro espiatorio, la vittima designata per celare un mancato arresto, un fallimento umiliante. Testimone del pestaggio di Tano è il cane Uni, anch'esso rimasto solo in quella desolata periferia: foglie secche per terra, tre travi arrugginite poste in orizzontale che sono fredde panchine e cinque monoliti in cemento a delimitare lo spazio. Baliani è Tano ma anche i poliziotti e, con ammirevole e matura flessibilità attoriale, dà voce a quanto passa nella mente di tutti i personaggi coinvolti. Una scelta che è anche dettata dalla volontà di non esprimere giudizi netti, a favore, invece, di un ritratto della complessità del reale, che un semplicistico manicheismo non riesce a decifrare né a giudicare. Ciò che interessa davvero all'interprete, infatti, non è tanto la denuncia sociale, quanto indagare quegli abissi - di solitudine, di sconforto, di frustrazione - che si aprono nell'animo umano. *Laura Bevione*



MILANO

In metrò con Cuocolo/Bosetti attraverso le viscere della città

UNDERGROUND. Roberta nel metrò. Quindicesima parte di Interior Sites Project, di Renato Cuocolo e Roberta Bosetti. Con Roberta Bosetti e Renato Cuocolo. Prod. Teatro di Dionisio, Torino - Iraa Theatre, Melbourne. FESTIVAL DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO - NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

«Ricordate, qui non c'è nessuno spettacolo», la voce di Renato Cuocolo mette subito le cose in chiaro nel guidare il gruppo di spettatori all'incontro con *Underground* (il testo è pubblicato su *Hystrio* n. 3.2019). Una ventina di persone munite di cuffie radio-connesse, la voce di uno "spirito guida" a unirle in un viaggio attraverso luoghi di una città non deputati allo spettacolo, nel nostro caso a Milano: "teatro della realtà", perché a prevalere è l'esperienza dello spettatore. Finzione e verità, persona e personaggio si confondono grazie alla performer-guida, Roberta Bosetti.

Il percorso si snoda attraverso le viscere della città, grazie al mezzo principe dell'interconnessione urbana, il metrò. Quante volte al giorno lo usiamo, per muoverci velocemente? Si sa, più la città è estesa, più attraversarla nel sottosuolo è utile e conveniente. Già, in un orientamento pratico all'esistenza il tempo è un valore monetizzabile e tutto si misura in funzione della rapidità ed efficienza dei risultati. Ed è proprio su questo appiglio che *Underground* si appoggia. Riusciamo a pensare a qualcosa di più inutile che sprofondare nel metrò senza un scopo preciso? Perdersi nei suoi incroci, star lì passando da un treno all'altro per ore senza una meta da raggiungere?

Questo uso anti-naturale del mezzo è la chiave di lettura del progetto di Cuocolo/Bosetti, il cui obiettivo non sembra solo una differente percezione della realtà. Qui i luoghi non si vedono. Ciò in cui trascorriamo il tempo è un non-luogo per eccellenza. La città, la "realtà" viva è sopra di noi e pesa. Roberta Bosetti ce la fa solo immaginare, evocandola. Qui i protagonisti siamo noi, i nostri pensieri, le nostre percezioni accompagnate a quelle di Roberta, che vede ed è vista, che guarda ed è guardata da noi, la sua comunità, e dagli altri passeggeri che ci osservano, nemmeno troppo sorpresi. Il risultato è un lavoro di grande coerenza con il progetto di Cuocolo/Bosetti (cfr. il Decalogo del loro teatro sul sito della compagnia) che riesce a essere poetico e antipoetico insieme, che riesce a spostarci dal nostro abituale senza abbandonarlo, a farci affondare in esso restando leggeri. Un po' di salutare vertigine è inevitabile. E meno male. **Ilaria Angelone**



(foto: Luca Del Pia)

Abbondanza/Bertoni, il grado zero dell'umano

ERECTUS, progetto, regia e coreografia di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni. Luci di Andrea Gentili. Con Marco Bissoli, Fabio Caputo, Cristian Cucco, Nicolas Grimaldi Capitello. Prod. Compagnia Abbondanza/Bertoni, Rovereto (Tn). FESTIVAL DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.

IN TOURNÉE

Come mamma li ha fatti. È la prima cosa che pensi quando compaiono sulla scena i quattro performer di questa seconda tappa del progetto *Poiesis*. Ma come per *La morte e la fanciulla* - prima parte della trilogia che si concluderà con il debutto, a fine ottobre, di *Pelleas e Melisande* -, la nudità integrale, ormai acquisita nel linguaggio della danza contemporanea, non è esibita qui per provocare. Piuttosto è il grado zero del costume, quello che l'attore veste per uscire dalla sua dimensione privata e assumere un ruolo riconoscibile in un luogo deputato. Ed ecco allora la diversa fisicità dei corpi maschili proromperne in modo ancora più libero e giocando rispetto agli omologhi femminili del primo spettacolo, sulle atmosfere sonore di uno strepitoso *Pithecanthropus erectus*. Lo storico album di Charles Mingus, precursore del *free jazz*, è l'impulso e il contrappunto di una coreografia mimetica, che cerca di tradurre in immagini palpabili l'incendere della musica. Dallo stadio magmatico iniziale, in cui il quartetto di danzatori non ha ancora conquistato la posizione eretta, all'individuazione di forme e relazioni spaziali più articolate, secondo una scala evolutiva che accetta nel suo alveo sia la memoria dei riti tribali, prettamente maschili, sia la figurazione pittorica di Matisse o Masaccio, sia - parrebbe - la sperimentazione di certi stilemi del nuoto sincronizzato. In un allestimento in cui tutto è a vista, e non solo metaforicamente, le luci di taglio, sapientemente dosate, sono l'unico elemento che interviene a tratti per sezionare od oscurare temporaneamente, come fossero sculture ventanti, parti di questi corpi-oggetto, altrimenti esposti, senz'altre eccezioni, allo sguardo sempre più

rilassato dello spettatore. L'opera di videoarte, anch'essa notevole, concepita nella natura, fra i cavalli, e proiettata sul fondale artefatto dal movimento di un velo nero, riconduce le nostre umane ambizioni alla comune radice animale. *Paolo Crespi*

Se gli alberi insegnano: un viaggio nella natura

ALBERI MAESTRI, di Michele Losi e Sofia Bolognini. Coreografie di Silvia Girardi. Costumi di Francesca Faini. Con Luca Maria Baldini, Lilianna Benini, Sofia Bolognini, Noemi Bresciani, Silvia Girardi, Arianna Losi, Michele Losi, Caterina Momo, Valentina Sordo. Prod. Pleiadi, Campsirago Residenza - The International Academy for Natural Arts, Olanda. IL GIARDINO DELLE ESPERIDI FESTIVAL, CAMPISRAGO-COLLE BRIANZA (Lc) - TRAMEDAUTORE, MILANO.

IN TOURNÉE

Si respira un'aria di gita campestre mentre ci si raduna per iniziare il percorso disegnato e guidato da Michele Losi. I partecipanti vengono munite di cuffie e istruiti sull'esperienza che andranno a compiere; sarà come entrare in un'altra dimensione. Per prima cosa la disciplina: gli spettatori sono invitati a formare un cerchio per poi procedere in fila indiana, a fidarsi dell'andatura di chi precede, a seguirne le orme durante questo breve viaggio alla scoperta del bosco e dei suoi abitanti. Si prosegue per tappe, per incontri ravvicinati, per l'esattezza diciannove, e ogni sosta è una scoperta che richiede l'uso di tutti i sensi, un'immersione completa e rivolta a chiunque, sia per l'agilità con cui è possibile compiere il percorso, sia per l'accurata selezione delle parole; tutti elementi che suggeriscono una decisa vocazione pedagogica che accoglie la complessità e cerca di restituirla attraverso un discorso poetico. Si scopre così una natura laboriosa e incredibilmente intelligente, risoluta nel resistere alle avversità, in grado di adattarsi, pronta a ribellarsi e capace di chiedere aiuto. *Alberi Maestri* è una performance itinerante individuale e collettiva al contempo, adattabile a qualunque spazio naturale, pensata per mettere

in dialogo lo spettatore con la natura circostante e per ricordarne l'essenzialità. Viene messo in moto un processo empatico che dà voce alla natura, a cui viene affidata la parola come possibilità di raccontarsi nonostante il caos causato dall'uomo e, anzi, per avvicinarsi a lui, per ricordare agli uomini quanto siano importanti radici, linfa vitale, nutrimento, luce e riposo. *Arianna Lomolino*

Indagine sul lato oscuro dei sentimenti umani

TRIEB_L'INDAGINE, idea, coreografia e interpretazione di Chiara Ameglio. Regia e drammaturgia di Chiara Ameglio e Marco Bonadei. Scene di Maddalena Oriani. Luci di Giulia Pastore. Prod. Fattoria Vittadini, Campsirago (Lc). **IL GIARDINO DELLE ESPERIDI FESTIVAL, CAMPISRAGO-COLLE BRIANZA (Lc).**

Mentre il pubblico si accomoda, la protagonista - la danzatrice Chiara Ameglio - è già in scena: seduta su uno sgabello, intenta a leggere un libro, il volto occultato da una maschera che suggerisce un toro, candido e dal muso allungato anziché tozzo. Ameglio e il co-autore Marco Bonadei sono partiti da una suggestione tratta da *Il Minotauro* di Friedrich Dürrenmatt, testo di cui permangono l'idea di uno spazio labirintico, e dunque disorientante, e l'accento a una certa difficoltà a riconoscere e a esprimere emozioni e sentimenti. Dopo la visione d'esordio, la danzatrice esce di scena. Buio. Quando torna, senza maschera e con un altro abito, la donna appare spaesata, estranea a quello che è evidentemente il suo appartamento: un televisore, una pianta, un tappeto, un divano, una lampada... La performer sposta con difficoltà la pianta, guarda la televisione, si avvolge nel tappeto candido, ascolta un ambiguo messaggio telefonico lasciatole dal fidanzato (è la sera di San Valentino). Lo spettacolo vive in un'atmosfera enigmatica e sospesa: si avverte un vago senso di minaccia, un'estraneità che è allo stesso tempo spaziale e temporale. La protagonista compie con difficoltà azioni che dovrebbero essere abitudinarie; esplora anfratti dello spazio e del proprio stesso corpo; si spoglia quale estremo tentativo di riconoscersi e di riac-

quistare il controllo su se stessa. Avvertiamo che è accaduto qualcosa di irreparabile, ma i dettagli ci sfuggono, e forse non sono così importanti. Mescolando danza e recitazione, un disegno luci magistrale e inquietante, composizioni visive tanto più irreali quanto più si mostrano realistiche, Chiara Ameglio compone una storia di violenza che, dall'assenza di concreta ed evidente brutalità, ricava una conturbante dimensione di pericolo ormai non schivato. *Laura Bevione*

Sovranismi di provincia nel seggio elettorale

PICCOLA PATRIA, di Lucia Franchi e Luca Ricci. Regia di Luca Ricci. Scene e costumi di Alessandra Muschella. Luci di Pierfrancesco Pisani. Con Simone Faloppa, Gabriele Paolocà, Gioia Salvatori. Prod. Capo Trave/Kilowatt e Infinito, Sansepolcro (Ar). **IL GIARDINO DELLE ESPERIDI FESTIVAL, CAMPISRAGO-COLLE BRIANZA (Lc) - RADICONOLI FESTIVAL (Si).**

IN TOURNÉE

Siamo in un paese della provincia italiana non specificato, dove ci si appresta a un referendum per decidere l'eventuale scissione. Lo spettacolo, ambientato in un seggio elettorale, si svolge nell'arco temporale che inizia sabato e si conclude lunedì, dedicato allo scrutinio. Protagonisti sono un fratello e una sorella - apparentemente distanti per scelte di vita e valori dichiarati - e un amico comune, con il quale i primi due condividono un segreto destinato a rimanere tale. Le vicende personali - la sorella e l'amico sono stati innamorati e nel passato hanno condiviso una imprecisata lotta politica conclusasi tragicamente - si intrecciano a quelle pubbliche, e lo scontro politico fra la maggioranza dei separatisti e i pochi che ancora si riconoscono nella "grande" patria si complica con implicazioni private e individuali. Vicende personali e ideologia politica si mescolano per denunciare quella strisciante tendenza al localismo, frutto di una sostanziale incapacità da parte dello Stato centrale - la patria - di offrire risposte soddisfacenti ai bisogni dei cittadini. Obiettivo che il lavoro non riesce a raggiungere,



I due gemelli... veneziani (foto: Luigi Cerat)

poiché personale e politico non giungono ad amalgamarsi in un discorso drammaturgico omogeneo e convincente, ma percorrono strade parallele, che soltanto forzatamente si sfiorano. Prevalgono stereotipi e una certa superficialità nella costruzione tanto dei personaggi quanto delle situazioni: i tre protagonisti appaiono figurine più che creature a tutt'oggi - il fratello, separatista sicuro di sé e arrogante, la sorella, terzomondista per ripulire la coscienza sporca, l'amico ribelle, incompreso e sterilmente arrabbiato - e azioni ed eventi risultano prevedibili e scontati. Peccato, perché il tema è quanto mai attuale e certo avrebbe meritato una riflessione che tenesse conto delle sue numerose e pure contraddittorie implicazioni. *Laura Bevione*

Un Goldoni anni Settanta per Balasso e Ferrini

I DUE GEMELLI... VENEZIANI, libero adattamento di Natalino Balasso da Carlo Goldoni. Regia di Jurij Ferrini. Scene di Eleonora Diana. Costumi di Paola Caterina D'Arienzo. Con Jurij Ferrini, Francesco Gargiulo, Maria Rita Lo Destro, Federico Palumeri, Stefano Paradisi, Andrea Peron, Marta Zito. Prod. Progetto U.R.T. srl, Ovada (Al). **FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv).**

IN TOURNÉE

Si svolge a Verona questa commedia degli errori che Goldoni scrisse nel 1747 e che, nella riscrittura di Natalino Balasso, è ambientata negli anni Settanta, tra figli dei fiori, musica

pop, liberazione sessuale e le tensioni degli Anni di Piombo sullo sfondo. La scena è semplice, composta da tavoli che vengono spostati dagli attori per definire di volta in volta lo spazio, ora la casa del dottor Balanzoni, ora un balcone, ora un'osteria, ora una piazza. Un testo divertente che non manca di intelligenza e che ha però la pecca di esibire un turpiloquio oltremodo insistito e non giustificato, come se la contemporaneità del linguaggio non fosse altrimenti restituibile. Jurij Ferrini, sempre generoso, veste i panni dei due gemelli: da una parte è Zanetto in versione musicista *freak* e, dall'altra, è un Tonino politicamente affine alla destra sociale. Da protagonista Ferrini dirige, con la consueta attenzione, un cast ottimo. Forse un po' troppo sguaiata l'interpretazione di Marta Zito nei panni ora di Colombina, ora di Beatrice; ugualmente energica ma appena sopra le righe quella della Rosaura di Maria Rita Lo Destro. Il tema del doppio in questa riscrittura assume un valore carico di significati fortemente contemporanei, dove la precarietà identitaria riguarda la possibilità stessa di (ri) conoscersi, anche fra amati, denunciando con sarcasmo una superficialità diffusa. Nell'insieme la commedia scorre piacevolmente tra cambi repentini ed equivoci esilaranti strappando continuamente il riso di un pubblico entusiasta e partecipe. Peccato per lo stile ripetitivo che smette di stupire. La finezza (re)interpretativa di Ferrini lascia dunque il posto alla comicità esasperata del testo di Balasso, dove trova anche posto una meta-teatralità non sempre riuscita. *Arianna Lomolino*

TERRENI CREATIVI

Primo Levi secondo Fanny & Alexander: l'autore, il testimone, l'uomo

SE QUESTO È LEVI, regia Luigi De Angelis. Drammaturgia di Chiara Lagani. Con Andrea Argentieri. Prod. E/Fanny & Alexander, Ravenna. TERRENI CREATIVI FESTIVAL, ALBENGA (Sv) - VIE FESTIVAL, MODENA.

IN TOURNÉE

In bilico fra teatro e performance, *Se questo è Levi* pone una quantità di ineludibili, feroci domande sulla e alla società mediante il rigoroso e straniante racconto di accadimenti lontanissimi e, al contempo, affatto presenti. Il progetto, diretto con attitudine maieutica da Luigi De Angelis, è concepito come un trittico: *Se questo è un uomo*, *Il sistema periodico*, *I sommersi e i salvati*, riprendendo titolo e temi della prima, quinta e ultima opera dell'autore. È destinato ad abitare altrettanti spazi del vivere comune (nel nostro caso una biblioteca, un'azienda agricola biologica e la Sala del Consiglio Comunale di Albenga), per poter dare voce e corpo alle storie, alla Storia.

Utilizzando l'eterodirezione, dispositivo che Fanny & Alexander da circa quindici anni sperimenta per interrogare la percezione e la consistenza di ciò che è dato a vedere sulla scena, Andrea Argentieri si fa «attraversare» da numerosi discorsi, raccolti a partire da documenti e interviste audio e video provenienti dalle teche Rai, del celebre scrittore, partigiano e chimico italiano, restituendone le tre anime mediante un eloquio simultaneamente assertivo e puntellato di inciampi, energico e ricco di pause sincopate.

Il «super-realismo» che connota *Se questo è Levi*, possibile grazie alla partecipe disponibilità dell'interprete a farsi veicolo di quanto ascoltato in cuffia, come una sorta di magnetofono trasparente e consistente, è senza posa messo in crisi da proteiformi sfasamenti: una macchina da scrivere d'epoca posta a fianco di un laptop in scena, nel primo episodio; un passaggio in cui il protagonista abbandona deliberatamente l'accento torinese del «personaggio», nel secondo, e così via. Il ruolo dello spettatore muta: inizialmente inerme testimone diviene, nel terzo episodio, soggetto attivo, dialogante con il protagonista. La chimica e il lavoro, in fabbrica e nel campo di detenzione, progrediscono appaiate alla scrittura in questo commovente discorso, forma che *l'ensemble* ravennate ha più volte indagato e praticato e che ora pare giungere esattamente a «descrivere, con il massimo rigore e il minimo ingombro»: come farebbe Primo Levi. Bravi.

Michele Pascarella



Andrea Argentieri in *Se questo è Levi*

Il gioco degli equivoci del politico senza scrupoli

SE DEVI DIRE UNA BUGIA DILLA GROSSA, di Ray Cooney. Regia di Pietro Garinei/Luigi Russo. Scene di Terry Parsons/Marco Pupin. Costumi di Silvia Morucci. Con Antonio Catania, Gianluca Ramazzotti, Paola Quattrini, Nini Salerno, Paola Barale, Marco Cavallaro, Alessandro D'Ambrosi, Aurora Cancian, Sara Adami, Lorenza Giacometti. Prod. Ginevra Media Production, Roma. FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv) - CATONATEATRO FESTIVAL, REGGIO CALABRIA.

IN TOURNÉE

Se devi dire una bugia dilla grossa, nell'edizione di Garinei, è ormai un classico della commedia brillante, con il suo ritmo, le battute a raffica, la scena girevole che contribuisce a creare equivoci a ripetizione. La ripresa della regia, realizzata da Luigi Russo, rinverdisce i fasti di questo testo di Ray Cooney, portato al successo da Johnny Dorelli e Paola Quattrini, che torna a ricoprire il ruolo di Natalia. Ed è sempre scoppiettante, perfetta, protagonista assoluta di un genere brillante mai facile. Accanto a lei, Gianluca Ramazzotti, irrefrenabile interprete di Mario, il segretario dell'onorevole De Mitri, che si trova in hotel insieme alla moglie Natalia, e che, con la complicità del suo segretario, cerca di organizzare un incontro con un'affascinante dipendente della Fao. Da qui, una serie di equivoci, avventure rocambolesche, ritmati ingressi e uscite di scena calcolati al millimetro: un meccanismo del quale Ramazzotti tesse le fila, con tempi comici perfetti e irresistibile *verve*. Nessuna sbavatura o «raffreddamento» dei toni grazie a una regia che coglie nel segno e che non disdegna un accenno all'attualità del contrasto tra apparenza irreprensibile e realtà corrotta. E coglie nel segno anche grazie alle performance attoriali: accanto a Quattrini e Ramazzotti, co-protagonista è, nei panni dell'onorevole De Mitri, Antonio Catania, che si inserisce con la sua comicità ironica e sottile nell'esuberanza della commedia brillante. Nel cast anche Nini Salerno, nel ruolo del direttore dell'albergo, un'inedita Paola Barale che interpreta la segretaria della Fao e Marco Cavallaro, esilarante cameriere cinese. *Paola Abenavoli*

Prometeo, si fa in tre l'eroe troppo umano

PROMETEO INCATENATO, di Eschilo. Traduzione di Enzo Mandruzzato. Regia di Fulvio Pepe. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Luci di Luca Bronzo. Con Federico Brugnone, Andrea Di Casa, Ilaria Falini, Deniz Özdoğan, Ivan Zerbinati. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

IN TOURNÉE

C'è qualcosa di straniante e forse anche di sadico al fondo della regia di Fulvio Pepe per questo suo materico, iconico Prometeo per tre attori che si dividono il testo eschileo come in un'ideale staffetta drammatica. Ciascuno di loro prende con difficoltà il posto dell'altro, inerpandosi su una parete fatta di ferro e legno, aggrappandosi a un'asta di metallo, restando poi appeso, più che incatenato, con le braccia protese in alto come Cristo in croce, mentre i piedi cercano faticosamente un appiglio per non scivolare. È un'immagine certamente forte, che sintetizza con efficacia la sofferenza di Prometeo, ma anche l'oggettiva difficoltà degli attori a recitare in quella gravosa e scomoda posizione. A ciascuno dei tre interpreti che si susseguono nella parte viene affidato anche un secondo ruolo della tragedia. In un'azione scenica così complicata, ripetitiva e meccanica sono proprio i discorsi di Prometeo a smarrire il loro senso tragico e a fare perdere incisività anche agli eventi e agli altri personaggi che lo circondano: Oceano, Hermes, Io, i loro ingressi e le uscite di scena. La traduzione di Enzo Mandruzzato risulta instabile, ambigua, oscillante fra antico e moderno, tragico e quotidiano. Né i costumi così traboccanti, eccessivi, neogotici, da film *fantasy* aiutano a dipanare una matassa teatrale coloratissima e chiaroscurale che tende a riavvolgersi continuamente su se stessa senza dirci quale volto del dio greco lo spettacolo intende mostrarci, appagato, come appare, della sua intrigante raffigurazione pittorica e sonora: con buona pace dei tre attori che interpretano Prometeo, e non solo, e che alla fine risultano i veri «eroi» della serata. *Giuseppe Liotta*

A Santarcangelo si sperimenta un teatro a misura d'uomo

Fedele alla propria vocazione, il festival romagnolo propone quest'anno un approccio *slow* al presente, privilegiando artisti e spettacoli capaci di uno sguardo "gentile" sul mondo: Gribaudi, Calderoni, Norman, Grilli, Núcleo Corpo Rastreado, Sickle, Verhoeven, Katsof e Yahalomi.

GRACES, drammaturgia di Silvia Gribaudi e Matteo Maffesanti. Luci di Antonio Rinaldi. Con Siro Guglielmi, Silvia Gribaudi, Matteo Marchesi, Andrea Rampazzo. Prod. Zebra, Venezia - Santarcangelo Festival (Rn). **SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - FESTIVAL B.MOTION DANZA, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).**

Paradigmi costrittivi. In cui confinare bellezze, corpi, sessualità. Cambiano con le epoche. Ma sono sempre al servizio dell'omologazione e del potere patriarcale. Nei tempi antichi le Grazie hanno rappresentato un canone a cui tendere, simbolo di eleganza, splendore, femminilità. Modelli più raffinati di alcuni riferimenti contemporanei, hanno dalla loro un fascino percorso che scava nel mito. Questo per dire che dietro all'immediatezza simbolica, in realtà si prestano a essere sguardo critico sui tempi presenti. E su quella tensione verso una (ipotetica) perfezione che tortura membra ed esistenze. Lo sa bene Silvia Gribaudi. Non solo per la poetica profondamente ironica con cui da tempo cerca di scardinare automatismi e questioni di genere. Ma anche per la ramificazione di rimandi con cui alimenta il suo *Graces*, nuovo lavoro che molto ha girato per festival. Con merito. Sul palco è presto detto: le tre grazie sono tre fusti al servizio della Gribaudi. Che un po' li governa, un po' si fa abbattere dalla loro prestanza performativa, un po' si diverte a fare la Raffaella Carrà della situazione, in mezzo ai suoi *boys*. Coreografia corposa. Che pur lasciando spazio alle individualità, per buona parte si sviluppa nella coralità e nelle interazioni, con cura geometrica incuneandosi fra le pieghe del mito, fino a lasciarsi travolgere da un divertito crescendo acquatico, molto pensato sotto l'apparenza da *showtime*. Il merito del progetto è in questo sapersi muovere in equilibrio fra la filologica ricerca personale e il desiderio di giocare con gli spettatori. La gioia della danza. Con al cuore ovviamente l'ironia leggera divenuta marchio di fabbrica della performer, qui declinata in faccette e sopraccigli alzati. Troppo intelligente per divenire stucchevole. In un vortice di intuizioni. Capace di entusiasmare il pubblico più eterogeneo. *Diego Vincenti*



KISS, di Silvia Calderoni e Ilenia Caleo. Con Andrea D'Arsiè, Zoe Francia Lamattina, Michela Depetris, Costanza Nani, Beatrice Boschiero, Alex Paniz, Ida Malfatti, Claudia Veronesi, Emilia Verginelli, Clara De Pin, Martina Bacher, Bruno Camargo, Umberto Ghidini, Brianda Maxciel Carreras Santana, Umberto Zanette, Paolo Vanoli, Nicole Guerzoni, Federico Morini, Giuseppe Maria Martino, Maziar Firouzi, Orlando Izzo, Ilenia Caleo, Silvia Calderoni. Prod. Santarcangelo Festival - Css-Teatro Stabile di Innovazione del Fvg, Udine - Motus, Santarcangelo (Rn). **SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn).**

A dirla così fa molto *Grande Fratello*, la nuova performance di Silvia Calderoni e Ilenia Caleo, *Kiss*, nata da una masterclass della Biennale Teatro 2018. Per dieci giorni, 23 performer di sesso diverso, età diversa, etnia diversa, convivono. E, nel mentre, si baciano. Donna-uomo, donna-donna, uomo-uomo, poco importa. Di tanto in tanto il pubblico è ammesso alla visione. La durata è dilatata, lo spettatore-*voyeur* può venire di giorno o di notte. Ne abbiamo viste di performance di questo tipo, buona parte della ricer-

ca degli anni Sessanta e, di recente, i lavori di Jan Fabre e *Sun&Sea (Marina)* al Padiglione Lituano della Biennale di Venezia sono impostati su questo presupposto. Dove sta, allora, la novità dell'operazione? Nell'intenzione, direbbero le autrici. Più che la quotidianità *tout court*, la Calderoni e la Caleo ne ritraggono uno spaccato - il più "narrativo", il bacio -, per restituirne una lettura politica, rivendicando la liceità dell'amore, di qualunque genere sia. Pura ideologia *gender* che ci sta, in un'epoca di re-innalzamento delle barriere. Quella che tuttavia lascia perplessi è l'estetica scelta per veicolare il messaggio. «Più guardi la stessa cosa, più il significato scompare, e meglio e più vuoto ti senti», aveva dichiarato Andy Warhol. Serializzare il bacio significa mercificarlo, svuotarlo di senso, in una parola banalizzarlo. Lo stesso dicasi per la cornice scelta. I costumi: *paillettes* alla David Bowie. La musica: Lou Reed e compagnia cantante. La fisicità dei performer: androgini. Le coordinate della rappresentazione sono ribadite con forza. E questo impone alla performance un che di artificioso. Sicché la si guarda con un certo distacco, come fosse un esperimento *social*, alla Tinder, senza avvertire quella carica eversiva che pure era sua intenzione avere. *Roberto Rizzente*

LIGHTER THAN WOMAN, di e con Kristina Norman. Drammaturgia di Laur Kaunissaare. Luci di Oliver Kulpsoo. Musiche di Jėkabs Nimanis. Prod. Kanuti Gildi Saal, Tallinn (Ee) - Santarcangelo Festival, Santarcangelo di Romagna (Rn) - New Theatre Institute of Latvia, Riga (Lv) - Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena. **SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn)**.

E se alle donne fosse donata una particolare forma di assenza di gravità che, pur tenendole ben salde sulla terra, permettesse loro di liberarsi dal peso della loro impegnativa quotidianità? Parte da queste surreali ipotesi il concretissimo lavoro dell'artista estone Kristina Norman che, durante una lunga residenza creativa a Santarcangelo e a Bologna, ha incontrato alcune badanti ucraine, filmandone la quotidianità e registrandone storie e desideri, rimpianti e speranze, intrecciandone le esperienze con quelle di donne italiane, parenti delle "badate" - l'attrice senza tutele e la barista professionista costretta a lasciare il posto dietro al bancone perché non più giovane. Kristina Norman, affabile e coinvolta, seduta a un tavolo, ricostruisce le fasi di creazione dello spettacolo e ne realizza la messinscena: appoggia sulla lavagna luminosa disegni e immagini, introduce i video che ci mostrano Halina, specializzata nel fare dolci, e la poetessa Mariia. E poi quella che sogna di andare in crociera con la sorella, e l'altra diventata "maestra" dei sarti bolognesi. La Norman ascolta con il nostro stesso stupore quelle storie, alle quali intesse una riflessione sulla gravità, che traduce

in parole e in semplici, ma lampanti, azioni fisiche. È chiaro come l'artista non sia interessata a realizzare un'indagine sociologica sulle badanti, quanto a descrivere la condizione delle donne, tuttora gravata dal peso di modelli - moglie, madre, prostituta - duri a morire. Kristina Norman, con il suo sorriso disarmante e la sua intelligenza gentile, ci mostra quanto sia ancora lunga la strada verso una completa e reale emancipazione. Senza proclami né slogan, bensì con il potere discreto ma infallibile dell'autenticità. *Laura Bevione*

GUILTY LANDSCAPES, di Dries Verhoeven. Prod. Studio Dries Verhoeven, Utrecht (Olanda). **DEBRIEFING SESSION: SANTARCANGELO FESTIVAL**, di Alhena Katsof e Dana Yahalomi. Prod. Public Movement, Tel Aviv (Israele) e Berlino (Germania). **RELAY**, di e con Una Sickle. Prod. Caravan Production, Bruxelles (Belgio). **DOMÍNIO PÚBLICO**, di e con Elisabete Finger, Maikon K, Renata Carvalho, Wagner Schwartz. Prod. Núcleo Corpo Rastreado, San Paolo (Brasile) - Festival de Teatro de Curitiba (Brasile). **SPARKS**, di Francesca Grilli. Prod. Associazione Culturale Corpocoeleste_C.C.00#, San Benedetto del Tronto (Ap) - Santarcangelo Festival (Rn) - Snaporazverein, Samedan (Svizzera). **SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn)**.

Quasi un manifesto. Dai toni perentori: siamo *slow and gentle* (lenti e gentili, auspicio sociale) ma il nostro dialogo è politico. Ed è questa chiarezza di intenti che ha ridefinito Santarcan-

gelo, al termine del triennio guidato da Eva Neklyaeva e Lisa Gilardino, dedicato alle *performing arts*. Forse la sorpresa più grande del Festival: **Guilty Landscapes** di Dries Verhoeven. Dieci densissimi minuti in cui ci si addentra in una sala buia, post-industriale. Stupore e inquietudine di fronte un enorme schermo, l'immagine viva dell'interno di una fabbrica tessile. La performer nel video ci imita, si avvicina, vuole la nostra attenzione. Guidandoci a compiere pochi gesti insieme, nella sua caotica esistenza di operaia. Un pugno allo stomaco per tensione politica, capacità di analisi del lavoro (tema che pare bandito dai teatri), ispirazione. Attraverso un impianto tecnologico che ha destato grande curiosità. Teorica la visione di Alhena Katsof e Dana Yahalomi in **Debriefing session: Santarcangelo Festival**. Breve monologo sull'arte palestinese. Seduti a un tavolino. Staticità spigolosa. Ma a colpire è la profondità di una riflessione sulla condivisione, la necessità di tramandare il sapere e la storia, l'importanza morettiana delle parole. Delude **Domínio Público**, di un supergruppo composto da quattro performer brasiliani protagonisti in patria di un acceso dibattito sulla libertà di espressione. I capitoli con cui si sviluppa una specie di lezione sulla Gioconda, sono abbastanza sconfortanti per piatezza espositiva e imprecisione, pur comprendendo la volontà metaforica del progetto. E ai simboli si torna anche con i vessilli neri in **Relay** di Una Sickle, rimandi anarchici alle manifestazioni in difesa dei diritti delle donne. Sbandieratori in azione per una giornata, all'interno di una palestra. Ma è il buio che dona a questa reiterazione ipnotica. Trasformandola in un *trip* scuro, intervallato dalle luci strobo. Il loro ticchettio aggiunge qualcosa di straniante. E ce lo si porta a casa. In maniera viscerale. Bizzarra davvero Francesca Grilli che, in **Sparks**, ha voluto far leggere le mani degli spettatori ad alcuni bimbi con indosso una maschera. Scavando nel mito, nella poesia, nelle dinamiche di potere. Altro orizzonte perturbante. Per un contesto pensato nel dettaglio (l'attesa in fila, l'immagine dei bimbi che giocano, il prendersi per mano). Che colpisce per senso. E raffinatezza estetica. *Diego Vincenti*

Neumeier a Ravenna: un concerto di danza

BEETHOVEN FRAGMENTS, coreografia, luci e costumi di John Neumeier. Scene di Heinrich Tröger. Musiche di Ludwig van Beethoven. Prod. Hamburg Ballett (De). **BIRTHDAY DANCES**, coreografia di John Neumeier. Musiche di Leonard Bernstein. Prod. Royal Danish Ballet, Copenhagen. **AT MIDNIGHT**, coreografia, costumi e scene di John Neumeier. Musiche di Gustav Mahler. Prod. Philharmonie Essen (De). Con Hamburg Ballett. RAVENNA FESTIVAL 2019.

Di ritorno al Ravenna Festival, l'Hamburg Ballett diretto da John Neumeier ha presentato al Teatro Alighieri un trittico in esclusiva nazionale da gustare, grazie alle musiche dal vivo, come un concerto da camera. Tratto dal più ampio *Beethoven Projekt* e primo confronto per Neumeier con il compositore tedesco, *Beethoven Fragments* (2018) si presenta come un grande affresco dal sapore carnale, dove scoprire i grandi tormenti che cela ogni creazione artistica. Un energico Beethoven, quale *dramatis personae*, vive così un rapporto viscerale col pianoforte, mentre fantasie e paure della sua mente si materializzano sulla scena. L'imponente uomo in marsina evoca l'epoca storica del compositore, cedendo il passo a diverse donne in abiti da sposa, richiamo ad amori fugaci e mai afferrati. Aggiunti in seguito violoncello e violino, l'azione si irradia sino all'estrema profondità scenica presentando spettri che emergono dalle pareti in un sapiente gioco di dissolvenze. Svolto a flusso continuo, questo affascinante quadro espone appieno la matrice moderna di Neumeier, pupillo in passato di un'allieva di Doris Humphrey. Sia essa la trama o il movimento stesso dei corpi, nulla infatti può mai interrompersi nella visione creativa di Neumeier. Creato nel 1990 per il cinquantesimo compleanno della regina Margrethe II di Danimarca, *Birthday Dances* allude qui anche all'anniversario del coreografo che rievoca la natia America sulle note di Bernstein. Quattro coppie in scena attraverso un raffinato gioco di incastri e leggeri *lifts* offrono un caleidoscopio di danze sui ritmi *blues* e *turkey trot*, tra argute citazioni e andamenti ammiccanti. Chiu-



Guilty Landscapes



TEATRO DELLE ALBE

Purgatorio: in viaggio a Ravenna con Dante nostro contemporaneo

PURGATORIO, ideazione, direzione e regia di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. Scene e costumi degli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Brera Milano-Scuola di Scenografia e Costume coordinati da Edoardo Sanchi e Paola Giorgi. Luci di Fabio Sajiz. Musiche di Luigi Ceccarelli. Con Ermanna Montanari, Marco Martinelli, Alessandro Argnani, Roberto Magnani, Laura Redaelli, Alessandro Renda, Luigi Dadina, Matteo Gatta, Frank Hentschker, Mirella Mastronardi, Marco Montanari, Gianni Plazzi, Massimiliano Rasso e i cittadini della Chiamata Pubblica. Prod. Fondazione Matera-Basilicata 2019 - Ravenna Festival/Teatro Alighieri. RAVENNA FESTIVAL 2019.

Forse inutile ripeterlo ma, a mio avviso, il tocco magico di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari trova le sue vette più alte negli spettacoli corali: i lavori della non-scuola, *Arrevuoto*, *Eresia della felicità...* e ora la *Divina Commedia*, con la sua seconda Cantica: il *Purgatorio*. Dopo Matera, siamo ora a Ravenna. Partenza d'obbligo: la tomba di Dante. Loro due, di bianco vestiti, sono le guide, i Virgilio, di un popolo dantesco in viaggio nel Purgatorio-città.

Li seguiamo in processione per le vie di Ravenna, con cori e cantanti appostati sui balconi, fino al giardino del Teatro Rasi, dove si svolge gran parte di questo splendido e visionario *happening*, in cui il nostro presente si mescola armoniosamente con le terzine e i personaggi della *Divina Commedia*. Incontriamo un coro di donne velate su una scala antincendio: sono donne morte ammazzate da padri, mariti, fratelli. Come Pia de' Tolomei. Poi ci spostiamo in un cortile alberato, tutti seduti ai banchi di un ipotetico primo giorno di scuola: incontriamo superbi e invidiosi, Oderisi da Gubbio entra in cortocircuito con Joseph Beuys, Totò di *Uccellacci e uccellini* con San Francesco. In un altro cortile ritroviamo Majakovskij, declamato da un coro di bambini tutti colorati con accompagnamento di un'orchestra jazz, mentre agli adulti "iracondi" è lasciata un'invettiva contro l'Italia «bordello senza nocchiero». E quindi gli accidiosi costretti a correre, gli avari, il fuoco dei lussuriosi... fino all'arrivo al Paradiso, descritto da Dante come la pineta di Lido di Classe, ma che per noi oggi è una povera aiuola devastata dall'uomo e dalla sua economia di rapina, di violenza e di guerra.

Sono *flash* sommari di un magnifico affresco, complesso e stratificato, ma reso con una grazia sorprendente e capace di emozionare anche chi, di Dante, conservava solo arcigni ricordi scolastici. **Claudia Cannella**

Purgatorio (foto: Marco Caselli Nirmal).

de la serata l'intimo *At Midnight*, lavoro del 2013 sui *Rückert Lieder* di Mahler. Accompagnati in scena da pianista e baritono, tre solisti e un piccolo coro regalano schegge di poesia intessendo legami semantici tra movimento corporeo e cantato. Risiede proprio qui la grande maestria di John Neumeier, capace come pochi altri di incarnare uno dei grandi assiomi dell'arte della danza: non dichiarare, ma evocare. **Carmelo A. Zapparrata**

Fucecchio, 29 performer per Arancia meccanica

CLOCKWORK, ideazione e regia di Firenze Guidi da *A Clockworkorange* di Anthony Burgess e dall'omonimo film di Stanley Kubrick. Scene di Elizabeth Elford, Juliette Georges, Ruby Bosweel-Green, Anastasia Louka, Nikita Verboon, Beth Weaver, Arthur Xhindoli. Luci di Delyth Williams e Dylan Williams. Musiche di David Murray, Dylan Williams, Alessandra Checucci, Fabio Magnani, Diego Ruschena e Phoenix Strauss. Con i 29 attori-performer della XXVIII Scuola Internazionale di Performance coordinata da Firenze Guidi. Prod. Elan Frantoio, **FUCECCHIO** (Fi).

A Clockworkorange, *Arancia meccanica*: dal libro di Burgess e dal mitico film di Kubrick lo spettacolo dell'estate 2019 nato dall'annuale laboratorio d'agosto di Firenze Guidi, da molti anni trasferitasi in Galles, ma che ogni estate, appunto, torna nella sua località di origine, Fucecchio. Il risultato è un vivace *performance-montage* tra teatro e nuovo circo, o basato comunque su un elemento preponderante di visualità e di fisicità. Una passerella, come sempre, di giovani ed esuberanti energie inquadrate però in un rigoroso quanto prorompente linguaggio scenico, segnato da invenzioni spesso azzeccate e d'effetto. Si ripercorre, pur con qualche indugio - soprattutto nella prima parte - e con qualche tratto didascalico, la vicenda di Alex e dei suoi compagni "drughi", giovani teppisti inglesi amanti dell'"ultraviolenza". Tra trasgressione estrema, squarci fantascientifici e futuribili, corrosiva parabola morale sulla libertà di scelta tra bene e male, *Arancia meccanica* morde ancora. E lo spettacolo-percor-

so negli spazi del Parco Corsini diventa un *collage* di quadri comunque godibili, talora suggestivi nella bella *location* utilizzata, come sempre egregiamente, dalla Guidi. I numeri acrobatici e circensi anche virtuosistici, sono inseriti nel tessuto della narrazione non lineare (ad esempio, Alex e soci sono a volte interpretati da ragazze, anche nella scena più violenta) ma efficace, il cui filo è facile da seguire. **Francesco Tei**

Mi chiamo William, risolvo problemi

SHAKESPEAROLOGY, *concept* e regia di Sotterraneo. Drammaturgia di Daniele Villa. Costumi di Laura Dondoli. Luci di Marco Santambrogio. Con Woody Neri. Prod. Sotterraneo, Firenze. **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO** (Ar).

IN TOURNÉE

Per riprendere fiato dopo le fatiche e i successi di *Overload*, i Sotterraneo si concedono un colto e ironico *divertissement*. Avete mai sognato di poter parlare a quattr'occhi con il vostro classico preferito? Daniele Villa (autore della drammaturgia) immagina un incontro ravvicinato con il Bardo, tra *excursus* biografici e folgoranti riflessioni sul senso del fare teatro. Sul palco, questa volta, c'è un solo attore: un Woody Neri ispirato e trasformista, che indossa con la medesima disinvoltura gorgiera e occhiali da sole. Claudio Cirri, Sara Bonaventura e Daniele Villa sono tre voci registrate che, quasi in stile Gialappa's Band prima maniera, incalzano il Bardo *one-man-show* con domande, commenti e battute. Per il resto, il marchio di fabbrica Sotterraneo è ben riconoscibile, con il suo scanzonato citazionismo post-moderno: da Baz Luhrmann a Salinger, dai Lord Chamberlain's Men ad Anthony Burgess. Si ride, mentre si attraversa e si decostruisce con piglio surreale la vulgata didattica su Shakespeare - con tanto di infanzia a Stratford-upon-Avon ed esordi artistici a Londra - e si passano in rassegna tutte le sue eufemistiche locuzioni poetiche per nominare l'organo femminile. Ma la voce e lo sguardo del re della drammaturgia servono soprattutto come lente per guardare il teatro, domandarsene ancora il senso, e per riscoprire la sua funzione; e si può spiare di nascosto



VOLTERRA

In cerca di armonia, bellezza e innocenza con la Compagnia della Fortezza

NATURAE OUVERTURE, drammaturgia e regia di Armando Punzo. Scene di Alessandro Marzetti e Armando Punzo. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Coreografie di Pasquale Piscina. Musiche e suono di Andrea Salvadori. Ensemble di percussioni Quartiere Tamburi. Con Armando Punzo, Isabella Brogi, Yosmeri Armas Castilla, Francesca Tisano e i detenuti del carcere di Volterra. Prod. Compagnia della Fortezza, VOLTERRA (Pi).

Dopo Shakespeare e Borges, il viaggio artistico della Compagnia della Fortezza imbocca una strada più ardua, ai limiti dell'impossibile. Punzo e i detenuti (malleabili strumenti - ma appassionatamente partecipi - del suo pensiero e del suo agire creativo) cercano di iniziare un percorso in una dimensione poetica evocatrice di una realtà nuova e più alta, in cui dominino «armonia, stupore, letizia, bellezza, innocenza». Un mondo in cui l'uomo sia felice, viva in una sorta di stato di grazia.

Ebbene, però, come si traduce questo nello spettacolo, prima versione di quello che sarà, l'anno prossimo, il lavoro definitivo? Se l'obiettivo, anche artistico, è più che ambizioso, nei fatti il pubblico intervenuto a *Naturae ouverture* si trova immerso in un'atmosfera misteriosa, magica, rituale, vagamente iniziatica. I detenuti e i sempre più numerosi "rinforzi" femminili al corpo della compagnia danno forma a una composizione poco parlata, dai ritmi lentissimi, dal clima spesso rarefatto, come altre volte scandita, e quasi trascinata, da una colonna sonora suggestiva e - se si vuole - abile. Non ci si rifà, questa volta, a uno scrittore o a un drammaturgo celebri, anche se nello spettacolo c'è l'impronta de *Il verbo degli uccelli* del poeta persiano (e sufi) medioevale Attar, opera che già ispirò uno storico lavoro, *La Conférence des oiseaux*, di Peter Brook, la cui lezione resta ben presente.

A un certo punto, il pubblico è chiamato a spostarsi dal cortile a una serie di spazi interni della prigione per andare a scoprire alcune scene statiche di forte valore simbolico, segnate a loro volta da echi archetipici o da citazioni figurative o teatrali. Punzo stesso ricrea fisicamente, bagnando con l'acqua quasi centimetro per centimetro un lenzuolo che copre un corpo disteso, il *Cristo velato* del Sanmartino; ma in queste stanze non manca neppure il Beckett di *Giorni felici*. In definitiva, per quest'anno, il risultato raggiunto e offerto agli spettatori di Volterra è di uno spettacolo di grande fascino, per la qualità lirica dell'invenzione scenica, soprattutto per la bellezza innegabile della parte visiva, a cominciare dai costumi splendidi che si ricollegano a orizzonti fantastici ed esotici. **Francesco Tei**

Naturae ouverture (foto: Stefano Vaja).

l'effetto che fa spiegare a Sir William come funziona il sistema dei finanziamenti di oggi, o rivelargli che sulla scena contemporanea le storie sono un po' passate di moda. L'ora di spettacolo scorre leggera (sarebbe bello che *Shakespeareology* fosse visto da tanti giovanissimi), ma il nucleo è tutt'altro che superficiale. Aristofane, alcuni secoli fa, immaginò con *Le rane* di riportare sulla terra Eschilo ormai morto per dare consigli alla città e renderla migliore. Sotterraneo prova la stessa sfida, evocando «il più grande teatrante di tutti i tempi» per tentare di sottrargli il segreto di una forma d'arte sapiente e popolare, capace di arrivare a tutti senza perdere in complessità. *Maddalena Giovannelli*

Kilowatt, Tansini e Bahoran due nuove voci della danza

LA GRAZIA DEL TERRIBILE, di e con Stefania Tansini. Prod. Nexus/Simona Bertozzi, Bologna. **REDO** e **HERITAGE**, concept, regia e coreografia di Shailesh Bahoran. Con Redouan Ait Chitt (*Redo*) e Shailesh Bahoran (*Heritage*). Prod. Korzo, Spin Off, Ish from Performing Arts Fund (Olanda). **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO** (Ar).

Il Festival Kilowatt ha saputo mostrare, negli anni, crescente attenzione alle nuove voci della danza contemporanea. Tra le proposte del cartellone 2019 varrà la pena appuntarsi due nomi da tenere sott'occhio: l'italiana Stefania Tansini e l'olandese Shailesh Bahoran. La prima, per la verità, è già stata notata da alcuni giganti del nostro panorama performativo (Romeo Castellucci, Enzo Cosimi), e oggi è entrata nella scuderia di produzione di Nexus/Simona Bertozzi. *La grazia del terribile* è un assolo di quaranta minuti che indaga il perturbante: il corpo esile, quasi bambino, di Stefania Tansini si trasforma davanti agli occhi dello spettatore fino a perdere, per alcuni istanti, la riconoscibilità dei suoi connotati. Tra sospensioni ed equilibri, ferine sequenze a terra e giochi di scomposizione, la danzatrice - che rinuncia a qualsiasi compiacimento performativo - ci invita a superare la sterile dicotomia estetica bello/brutto, e a mettere in discussione le nostre categorie di sguardo. L'idiosincrasia per le etichette e i confini è al centro anche del lavoro di Shailesh Bahoran.

Noto e premiato in Olanda (nel 2017 si aggiudica il prestigioso Dutch Dance Festival Prize Maastricht), il coreografo è approdato al festival toscano con due lavori. Nel primo, *Heritage*, Bahoran indaga e riscopre le sue origini indiane. Ma la riappropriazione è sempre anche un rovesciamento: le figure plastiche delle danze orientali, eseguite con maniacale amor di dettaglio, vengono contaminate con stilemi hip-hop, mentre l'ambiente sonoro dalle atmosfere mistiche sale di ritmo e di volume fino a trasformarsi. In *Redo* Bahoran dirige invece Redouan Ait Chitt, un *breakdancer* preparato e talentuoso che fa scordare al pubblico le disabilità del suo corpo con l'esecuzione perfetta di una partitura coreutica complessa ed energica. Chi, tra gli spettatori di Sansepolcro, associa alla parola "danza" l'esibizione armonica di corpi-modello ha avuto modo di rivedere il proprio immaginario: Tansini e Bahoran sono due ottime dimostrazioni di come il lavoro sul movimento possa diventare un autentico atto di liberazione. *Maddalena Giovannelli*

Leonardo e L'ultima cena, un divertimento pop

CENACOLO 12+1, drammaturgia di Francesco M. Asselta e Michele Sinisi. Regia di Michele Sinisi. Scene di Federico Biancalani. Costumi G.d.F. Studio. Con Stefano Braschi, Giuditta Mingucci, Stefania Medri, Donato Paternoster, Nicolò Valandro, Alfredo Calicchio, Gabriele Cicirello, Aurora Cimino, Giulia Eugeni, Francesca Fedeli, Marisa Grimaldo, Eugenio Mastrandrea, Camilla Tagliaferri. Prod. Fondazione Istituto del Dramma Popolare, San Miniato (Pi) - Elsinor Centro di Produzione Teatrale, Milano. **FESTA DEL TEATRO DI SAN MINIATO** (Pi).

IN TOURNÉE

È dedicato a Leonardo da Vinci, nell'anno del cinquecentenario della morte, lo spettacolo della Festa del Teatro di San Miniato. Il duo Asselta-Sinisi, confermato dopo *La masseria delle allodole* del 2018, dà forma a un omaggio non meno bizzarro e sorprendente al genio toscano e alla sua *Ultima cena*. Uno spettacolo insolito, che a momenti appare quasi un gioco, una variazione pop sul tema. Molto ironico, mai serio-

so, *Cenacolo 12+1* (tante sono le scene) è fatto di mini-storie che accennano a temi importanti, ma poi tutto rimane lì, come sospeso. Il collettivo di attori e la scenografia curiosa di Federico Biancalani evocano il passato storico tormentato del capolavoro di Santa Maria delle Grazie di Milano: si passa dalla minaccia e dai danneggiamenti dell'ultima guerra ai vandalismi delle truppe napoleoniche, che usarono le figure del dipinto come bersagli di tiro. E poi, ecco, nel *collage*, gli interventi della "hostess" di oggi del Cenacolo, le lezioni di un panciuto professore, il dibattito su Leonardo, l'arte e lo spirito di due prostitute a riposo, o due uomini delle pulizie che lavorano davanti al capolavoro. Infine - la scena poeticamente più promettente - i frati di cinque secoli fa che si trovano a mangiare, per la prima volta, con un cardinale, nel refettorio, cioè la sala che ospita la grande opera d'arte appena compiuta da Leonardo. Un'invenzione felice, ma che si perde in divagazioni non troppo azzeccate. Attori nel complesso non criticabili: Stefano Braschi, che si distingue su tutti per livello di qualità ed esperienza, è prima uno dei due uomini delle pulizie e poi un muto e stupito Leonardo che partecipa allo scatenato, irriverente ballo generale. *Francesco Tei*

Cernobyl, dramma umano e naufragio di una nazione

PREGHIERA PER CERNOBYL, dall'opera di Svetlana Aleksievic. **Drammaturgia e regia di Massimo Luconi. Costumi di Aurora Damanti. Musiche di Mirio Cosottini. Con Mascia Musy e Francesco Argirò. Prod. Festival di Radicondoli (Si) - Fondazione Istituto del Drama Popolare, San Miniato (Pi). FESTA DEL TEATRO DI SAN MINIATO (Pi), RADICONDOLI FESTIVAL (Si).**

In tanti parlano di Cernobyl, a 23 anni dal disastro. Massimo Luconi ha tradotto in teatro il libro, dedicato al disastro avvenuto nella centrale atomica ucraina, della scrittrice Premio Nobel Svetlana Aleksievic, bielorusca ma di origine ucraina. Il risultato raggiunto è un lavoro per due attori, doloroso e intensissimo, bruciante nella descrizione apparentemente "oggettiva", ma più che toccante, di un orribile dramma umano, ma anche del disfaccimento irrimediabile di un mondo, di un ideale e di

una nazione, l'Urss, il cui potente credo sociale e politico, condiviso per generazioni da milioni di uomini e la cui stessa essenza di Paese sembrano naufragare e dissolversi nel dopo-Cernobyl. Questo emerge dalla contemplazione lucida e cosciente di un "liquidatore", uno dei tanti volontari che sacrificarono la vita per rimettere le cose a posto nella zona devastata dalla tragedia, cercando di ripulirla, ma condannandosi così a morte data l'inevitabile contaminazione dalle radiazioni. Il "liquidatore", interpretato con vigore e convinzione da Argirò, crede ancora nell'ideologia in cui è stato educato, e la porta avanti, con fierezza, e fede; ma al tempo stesso si rende conto che tutto ciò in cui crede sta svanendo, e che lui muore per nulla. Più forte, per certi versi memorabile, la prima parte dello spettacolo, in cui la moglie di uno dei primi intervenuti del luogo del disastro descrive la Via Crucis del marito e sua. Sicuramente di grande effetto e di alta qualità la prova di interprete della Musy, che dà voce in maniera non facile da dimenticare a questa disperata eroina tragica del nostro tempo: con uno stile asciutto ed efficace, che rifugge da qualsiasi inutile amplificazione, oltre che da ogni esteriorità. *Francesco Tei*

Ciampi, parole e canzoni per un maledetto toscano

...E BASTAVA UN'INUTILE CAREZZA A SCONVOLGERE IL MONDO, di Piero Ciampi. **Regia di Massimo Luconi. Con Arianna Scommegna e Giulia Bertasi (fisarmonica). Prod. RADICONDOLI FESTIVAL (Si).**

Confrontarsi con un maledetto tra i maledetti del calibro di Piero Ciampi

è un'operazione certo non facile. Pieno di insidie è il mondo poetico di un autore di tale fatta che, se preso con superficialità, può portare a messinscena dove il *pathos* sfocia nel patetico e la "macchietta" dell'artista disperato è sempre lì pronta a fare capolino. Arianna Scommegna, talento e mestiere, scala la montagna senza grossi intralci, anche se qualcosa nel tempo è destinato a essere rivisto. Biografia e aneddoti sono lasciati fuori da questo «racconto anarchico e poetico», dove le parole vivono al di fuori della musica che le accompagna. C'è spazio, però, anche per qualche stralcio di canzone, eseguito con intensità e poetico vigore dall'attrice, sempre in bilico sul crinale rischiosissimo dell'eccessivo forzare, da cui è un attimo precipitare a valle. Il repertorio in cui si sceglie di spaziare presenta i pezzi più conosciuti, da *Il giocatore, Il merlo, lo e te, Maria* passando per *Tu no, Adius, Il vino, Ha tutte le carte in regola, Cristo tra i chitarristi, Sporca estate, Il lavoro e Andare, camminare, lavorare*. Accanto alla protagonista la talentuosa fisarmonica di Giulia Bertasi, che non si limita a un mero accompagnamento, ma diviene essa stessa, in molti casi, complemento drammaturgico nel sottolineare atmosfere intime tra il tragico e l'ironico, perché, anche se apparentemente sembra non sempre emergere, nei testi di Ciampi l'ironia è sempre lì in agguato, tra amori non corrisposti e intellettuali da mandare a fare in culo. Piacerà molto a chi non conosce bene Piero Ciampi. Gli appassionati forse avranno qualcosa per cui storcere il naso, cosa che non sarebbe piaciuta al livornese incompreso, che riguardo all'*intelligenza*, e compagnia bella, aveva idee ben chiare. *Marco Menini*



Preghiera per Cernobyl

Un Amleto polifonico per attore solo

IO SONO. SOLO. AMLETO, di e con Marco Cacciola. **Drammaturgia di Marco Cacciola e Marco Di Stefano. Luci di Fabio Bozzetta. Prod. Elsinor Centro di Produzione Teatrale, Milano. FESTIVAL ORIZZONTI VERTICALI, SAN GIMIGNANO (Si).**

IN TOURNÉE

Ogni attore prima o poi nella propria carriera vorrebbe confrontarsi in solitaria con Amleto. Marco Cacciola, sempre solido e convincente in equilibrio tra il profondo e il leggero, dopo il suo *Farsi silenzio*, nella sua personale trasposizione e interpretazione shakespeariana *Io sono. Solo. Amleto* (la punteggiatura è importante), sembra proporre il suo *prequel*, la tempesta prima della quiete, che lo vede stremato ma non vinto. In nero, immerso nel bianco di una scena che gradualmente viene sporcata di materiali ed elementi, agita il suo microfono a giraffa, mosso come lancia di cavaliere, per carpire suoni e voci che verranno campionati e rimessi in circolo. Si fa e diventa i personaggi principali amletiani dentro e fuori il testo: il terriccio sparso è il cimitero dove è sepolto il Padre (qui ricorda *l'Hamlet* di Ostermeier) con la faccia sporca che pare uscito da Marcinelle, e poi Polonio che ha una macchia di rosso sul costato, Ofelia che è un vestito bagnato, emerso da una boccia per pesci rossi, che gocciola dolore e lacrime. Le due grandi casse portano alla luce reperti e oggetti come cappelli a cilindro di mago e fanno apparire mondi sommersi. Cacciola è sfatto, potente, rigoroso, sanguigno e, in mutande, tiene in braccio, come in una Pietà michelangiolo-sca, la sua sindone, lui, in quel momento catartico e benedetto, Padre, Figlio e Spirito Santo contemporaneamente. E poi è un Claudio brutale, carnale, ma anche perdonabile. Cacciola, domatore generoso e mai banale, disfa e ricompone la scena, riuscendo a far emergere quel sesto senso nascosto nelle pieghe del teatro. Tutto è osmosi e iperbole, tutto scivola ed è tattile, si mischia, si concede in questa confessione che ci vede tutti Amleto «a osservare i profili delle nostre solitudini» con piccoli momenti di stasi che ti frugano dentro. *Tommaso Chimenti*

Inequilibrio, quando un festival invita a immaginare

Da Scabia ai Babilonia Teatri, da Palazzeschi a De Summa, Scarlini/Questa ed Elena De Carolis, e dalle coreografie di Michele Di Stefano alle tragicomiche vicende narrate dal duo Sarteanesi/Bosi, le molte visioni che attraversano il presente a Castello Pasquini.



LA COMMEDIA DELLA FINE DEL MONDO, tratto da *Il lato oscuro di Nane Oca* di Giuliano Scabia. Regia di Giuliano Scabia. Scene del Laboratorio Scenografico Armunia. Costumi di Lia Morandini. Con 16 attori della Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale. Prod. Armunia, Castiglioncello (Li). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

È affidata a Giuliano Scabia l'apertura di questa 22a edizione del Festival Inequilibrio e certo l'eterno ragazzo, che ha superato gli ottanta, non tradisce le attese, imbastendo una rappresentazione da par suo. Con la Fantastica Compagnia Dilettantistico Amatoriale, messa in piedi in poco meno di due settimane, porta in scena una commedia in otto atti, dove un gruppo di dinosauri dalle "umanissime" connotazioni crede di potersi salvare dal meteorite che ne causerà l'estinzione con una montagna di caccia. Illusi. Tutti sanno già come va a finire. La scatologica soluzione adot-

tata si rivelerà completamente inutile dinanzi alla potenza di Madre Terra. Boria e tracotanza, così umane, di questi esseri che si sentono grandi e forti come grattacieli, a niente serviranno. Con topolini eremiti, "Dini", uccelli del malaugurio e meteoriti si sviluppa la tragica commedia, che, come illustra Scabia, si trova come intermezzo nell'ultima storia della saga di Nane Oca. Tra danze, cori e coretti, balletti ritmati e intermezzi dei protagonisti, che strappano applausi a scena aperta mentre indossano i coloratissimi costumi di Lia Morandini, realizzati da Carla Sassetti, non tutto nel meccanismo drammaturgico gira alla perfezione. E diversamente non potrebbe essere. Ma tutto ciò passa in secondo piano e poco importa ai fini di questo esperimento. Il pubblico accorso per l'evento è come ipnotizzato e soprattutto divertito, ancora una volta, da quel mago di storie, sorprese e trovate che è Giuliano Scabia. E in mezzo a questa festa esplose in applausi fragorosi. Marco Menini

LA BEFFA, LA CENA: UN DUELLO DI PAROLE, conferenza-spettacolo di e con Luca Scarlini e Antonella Questa. Prod. Armunia, Castiglioncello (Li). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

La damnatio memoriae è una scure che si è abbattuta su numerosi scrittori, artisti e intellettuali avversi ai più eterogenei tiranni, dittatori, re, imperatori e simili nel corso dei secoli. E spesso è stata così meticolosa, pervicace e ostinata da avere la meglio sul malcapitato in questione. È stato questo il caso del poeta, scrittore e drammaturgo Sam Benelli, l'autore de *La cena delle beffe*, che ebbe la malasorte di essere inviso - e invidiato - all'italico condottiero Benito Mussolini, il quale, per la sua opposizione, al tempo del delitto Matteotti, condusse contro lo sfortunato autore toscano una campagna implacabile e ossessiva che, come rammenta in scena l'eclettico Luca Scarlini, ricorda quella che il padre della patria Stalin dedicò

allo sfortunato Michail Afanas'evic Bulgakov. Purtroppo Benelli non fece in tempo, una volta uscito di scena Mussolini, a godersi la nuova libertà e morì di crepacuore nel 1947. Triste storia. La felice coppia Scarlini/Questa ripercorre «una vicenda di tradimenti, pranzi, cene, duelli, veleni, umiliazioni e vendette», come scrivono i due protagonisti, in una piacevole conferenza-spettacolo intitolata *La beffa, la cena: un duello di parole*, che gioca molto su umorismo, citazioni e rimandi, rievocando una pagina amarissima della nostra storia e guardando alla Storia non dalle grandi date, ma da vicende biografiche poco conosciute, che aprono squarci su un'Italia orrenda e terribile, che allora non sembrava esserlo per tutti, visti i numerosi sostenitori, simpatizzanti e sodali pronti a seguire ogni capriccio del «figlio del secolo». Marco Menini

MEDEA - LIVE IN CORINTH, di e con Elena De Carolis. Scene e costumi di Francesca Lombardi. Luci di Filippo Trambusti. Musiche di Lorenzo Saini. Prod. AgaveTeatro, Milano. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

La De Carolis inizia con i Rage Against the Machine. E termina con le lacrime di *The Weeping Song* di Nick Cave. Come a dire: adoratemi! Ma non è solo astuzia. Nel rabbioso urlo *I Won't Do What You Tell Me* di Zack de la Rocha (*Non farò quello che mi chiedi*), già si intuisce tutto il conflitto sociale di cui è vittima la Medea di Christa Wolf, vero punto di riferimento della drammaturgia. Che sia concerto dunque. A partire dal palco, bellissimo. Per tecnica e pulizia. Arricchito da alcune nuvole di tessuto trasparente, con cui gijoneggiare fra le ombre. Un palco da *rockstar*. E da *rockstar* si atteggia la De Carolis, che canta, gioca col microfono, si concede. Lungo la frammentarietà di una (ri)scrittura-

ra che mette a margine il simbolismo più cruento di Euripide per concentrarsi sul femminile, la diversità, i legacci asfissianti della cultura e dell'amore. Maledetto il giorno in cui ti ho incontrato. E che ho incontrato tutti voi. L'approccio complessivo amplifica il fascino. Ma la bellezza fatica a diventare carisma. Seduzione. E presto l'impressione è che la De Carolis in quel palco si perda. Rimpicciolisca. Timida, nonostante l'aggrapparsi con tutte le forze alla presenza scenica. Anche perché vengono a mancare le parole. C'è qualcosa di adolescenziale in questo testo che non fa attraversare nessun mare, incapace di trovare ritmo e sostanza. Sotto le fragilità s'intravede qualcosa? Chissà. Forse la De Carolis potrebbe diventare una sorta di Isabella Santacroce del teatro. Trovando il coraggio di incunearsi davvero nelle ombre e nel profondo. Provando a dare confini universali al proprio ombelico. Pur con addosso una maschera, s'intende. Ma per il momento non basta usare periodi brevi. E reiterati. Per avere stile. *Diego Vincenti*

BERMUDAS, ideazione e coreografia di Michele Di Stefano. Luci di Giulia Broggi e Cosimo Maggini. Con Philippe Barbut, Biagio Caravano, Marta Ciappina, Andrea Dionisi, Sebastiano Geronimo, Luciano Ariel Lanza, Giovanni Leone, Flora Orciani, Annali Rainoldi, Laura Scarpini, Loredana Tarnovschi, Alice Cheophe Turati, Francesca Ugolini. Prod. mk, Roma - Bolzano Danza/Tanz Bozen, Bolzano. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - SHORT THEATRE, ROMA.

IN TOURNÉE

Un sistema inclusivo. E permeabile. Così si autodefinisce il nuovo progetto di mk, dimostrando da subito uno spirito caparbiamente in antitesi alle bere chiere politiche-sociali contemporanee. Ma qui si parla d'arte. E di un simbolismo semplice quanto seducente nell'assorbire l'attenzione dello spettatore. Un'ipnosi. Collettiva. Che cresce attraverso quattro movimenti reiterati, spiegati con diligenza all'inizio della performance. Potrebbero farli tutti. A vari gradi d'eleganza, s'intende. Ma è un dettaglio centrale per comprendere il dialogo voluto da Mi-

chele Di Stefano, che in alcune occasioni (come a Santarcangelo) ha scardinato del tutto l'apparato coreografico per aprirlo agli spettatori, liberi di portare il proprio contributo mischiandosi ai performer. A Castiglioncello la proposta è stata più strutturata, affidata unicamente alla compagnia, coinvolgendo in maniera variabile il cast, da tre a tredici danzatori. Un moto perpetuo. In cui perdersi. Alla deriva. Mentre questi corpi in abiti coloratissimi e casuali si rincorrono e si sfiorano, entrano ed escono dalla scena, scompaiono da qualche parte laggiù in fondo, prima di trovare di nuovo la voglia di salire sul palco. Si toccano. Sembrano sbagliare. Generano dal caso immagini armoniche. In un gioco psichedelico a cui ci si affida senza porsi troppi ostacoli intellettuali. Nonostante un certo disappunto quando l'ingranaggio s'interrompe per un assolo poco leggibile nell'equilibrio della performance. In molti stanno lavorando sulla reiterazione. A volte offrendo notevole profondità teorica. *Bermudas* è un campo energetico aperto, di libertà e di relazioni. E fin dal titolo pare muoversi in altre direzioni. Affrontando il concetto di ripetitività, di caos, della creatività all'interno dell'interazione con gli strumenti dell'ironia e di un'eleganza spensierata. Che non dimentica il gioco. *Diego Vincenti*

PADRE NOSTRO, di Enrico Castellani e Valeria Raimondi. Scene di Babilonia Teatri. Con Maurizio Bercini, Olga Bercini, Zeno Bercini. Prod. Babilonia Teatri, Oppeano (Vr) - La Corte Ospitale, Rubiera (Re) - Operaestate Festival, Bassano del Grappa (Vi). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - OPERAESTATE FESTIVAL - BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

IN TOURNÉE

Scelgono di andare in scena alle 7:30 del mattino su una spiaggia intima e raccolta, dove i raggi del sole valgono più di mille disegni luce, i Babilonia, per presentare l'anteprima castiglioncellese di *Padre nostro*. Lo spettacolo presenta molti degli stilemi che hanno accompagnato i recenti lavori della compagnia, dalla ricorrente riflessione attorno alla pesante eredità cattolica che ci portiamo addosso, alla scelta del linguaggio che

struttura i dialoghi tra i protagonisti in scena. *Padre nostro* è uno spettacolo potente e a tratti violento, nella sua spasmodica ricerca di verità, che tenta una sorta di bilancio su cosa sia accaduto, e su cosa accadrà, di una figura paterna analizzata nelle sue manchevolezze, eredità - vere o supposte -, colpe e assenze, una figura che si rivela in tante piccole manie, abitudini, e "dialetti" di un quotidiano costellato anche dell'aggressività insita in tutti i rapporti familiari, fatti di momenti di scontro "primordiale" e istintivo, testimoniati in scena da una partitura gestuale che spesso richiama sopraffazione e brutalità. *Padre nostro*, attraversato nelle sue riflessioni da un cattolicesimo provinciale da dottrina, forse lontano dalle giovani generazioni native digitali, tenta una carta di realtà e confronto tra il padre immaginato e il padre visto nella sua reale concretezza. Qui diventa un padre gazzetta-birra-sigaro sottoposto a un esame autoptico, dove ogni organo estratto diventa documento e testimonianza di assenze e manchevolezze accumulate nel corso di una vita. Ma la violenza esibita dichiara anche un legame profondo e un affetto impossibili da estirpare. In tanta materia c'è spazio anche per un pezzo rap eseguito dal vivo dal giovane Zeno Bercini, che mal si inserisce nell'economia dello spettacolo e lascia un po' perplessi riguardo l'effettiva necessità. Per fortuna che ci pensa il finale, a metà strada tra l'assolutorio e l'ironico, a rimettere le cose a posto. Vedremo cosa sortiranno le repliche lontane dalle brezze marine. *Marco Menini*

BELLA BESTIA, di e con Francesca Sarteanesi e Luisa Bosi. Prod. Officine della Cultura, Arezzo. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

«Se devo ripensare alla mia vita, la vedo come una lunghissima vacanza. Sto lì delle ore a guardarla come un cretino». Carlo Cecchi, più di vent'anni fa, per Özpetek. Perché è sempre un grande spettacolo l'esistenza. Specie quando risuona complicata e stravissuta. E allora come cretini osserviamo le vite degli altri. Quelle di due amiche che portano in scena se stesse e le proprie cicatrici. Luisa nel circo di medici e ospedali. Rincorrendo una diavolo di cura. Francesca ossessionata da un uomo, in piena (e illusoria) bulimia sessuale. Tragicomica. Come quei vocali figli di Tinder, che aprono una finestra di miseria su noi uomini, improvvisati seduttori. Si respira molta verità in *Bella Bestia*. Muovendosi nel lato in ombra del pensiero. Cercando di sudare fuori i demoni. Eppure si ride. Molto. Mentre il racconto s'intreccia col gioco metateatrale, il voler interpretare qualcuno o qualcosa che possa liberare per un attimo l'altra dalle catene. Un gioco poetico. Che si chiude in maniera feroce sulla battuta «Fammi Varazze»: struggente dichiarazione d'impotenza. Finale fra i più belli. Ma è tutta la scrittura che sorprende per profondità e mestiere. Scena vuota. Rimpimpata da una manciata di dobermann statuari. I cani di volta in volta osservano, proteggono, minacciano. Si tendono verso la carne. Come maschi stupidi e ingombranti. Da rincorrere e da cui guardarsi. Lavoro ispirato. Con due interpreti



bellissime, qui per la prima volta insieme, lontane dai territori di riferimento, la Sarteanesi dopo il lungo matrimonio con Gli Omini. Si può ballare da sole. Senza paura. In prospettiva, una riflessione: portare se stessi in scena va bene. Ma dietro l'angolo c'è il rischio di ripetersi, impigrendosi in una *comfort zone* drammaturgica che confinerrebbe le proprie potenzialità in un orizzonte troppo prudente. Una volta messi a cuccia i demoni, forse ci si può permettere di uscire in strada. Di portare a passeggio i cani. *Diego Vincenti*

LA CONTESSA FRA I SESSI, da *Interrogatorio della Contessa Maria* di Aldo Palazzeschi. **Drammaturgia e regia di Eugenio Mastrandrea. Progetto grafico/video di Federico Longo. Costumi di Flavia Galinari Zanin. Con Eugenio Mastrandrea e Riccardo Ricobello. Prod. Armunia, Castiglioncello (Li). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).**

Morale e moralismi, dicotomie di comportamenti, fedeltà e libertà, facili costumi e costrizioni sociali. Ancora oggi ne siamo schiavi e l'essere liberi, tralasciando di parlar d'etica e ammesso poi di sapere cosa sia la libertà, rappresenta un grosso dilemma attorno cui arrovellarsi. Non che un secolo fa l'interrogativo suonasse così peregrino. Lo testimonia il testo di Aldo Palazzeschi da cui è tratto *La contessa tra i sessi*, dove il poeta e scrittore nato a Firenze narra il suo incontro con la Contessa Maria, misteriosa e travolgente figura femminile, conosciuta nel mitico Caffè delle Giubbe Rosse in piazza della Signoria, ritrovo di artisti e letterati dell'epoca. La donna, instancabile divoratrice di uomini, «è da tutti considerata una persona di vituperevoli costumi». La forte curiosità del poeta farà nascere tra i due un'amicizia breve, se pur intensa, che segnerà per sempre le vite di entrambi, amicizia costellata di incontri *tête-à-tête* dove il poeta attuerà una sorta di "interrogatorio" per conoscere più a fondo la conturbante donna. Emergono così tutti i limiti di un'epoca, coi suoi interrogativi che non sono poi così da noi distanti e, al contempo, l'eterna lotta tra libertà personale - intesa come conseguimento della propria verità - e libertà che ci è stata, scegliete voi, insegnata, comandata o imposta e alla quale sovente ci sottomettiamo per mancanza di

coraggio o di energie. La scenografia essenziale e la regia misurata di Eugenio Mastrandrea (sua anche la drammaturgia) connotano uno spettacolo breve e tutto sommato riuscito, anche se a tratti un poco esile e che potrebbe, tuttavia, avere qualche guizzo in più. *Marco Menini*

SOUL MUSIC-Dal lato opposto, di e con Oscar De Summa. Scene e luci di Matteo Gozzi. Prod. La Corte Ospitale, Rubiera (Re). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Guarda ancora alla Puglia, già esplorata nella precedente *Trilogia della Provincia*, Oscar De Summa, in questo nuovo monologo dove si misura col difficile compito di liberarsi da alcuni vincoli dei precedenti lavori e, al contempo, di mantenerne impronte quali ritmo, montaggio serrato e tanta musica. Addirittura qui l'attore si lancia nell'interpretazione di due canzoni e si improvvisa deejay. Nella violenta, disperata, eppur comica, provincia pugliese degli anni Novanta, si sviluppano le vicende di un'improvvisata *soul band*, composta di giovani uno diverso dall'altro, tra i quali svetta, in tutta la sua sofferenza e inaffidabilità, il cantante Vladimiro Bentivogli, una sorta di bello e dannato *sui generis* in lotta col proprio demone interiore, che ne sconquassa spesso e volentieri l'esistenza. De Summa è molto attento a non varcare certe soglie e incappare in eccessivi emotività e *pathos* e, quando si accorge di stare per premere troppo sull'acceleratore, è bravo a tirare il freno a mano, facendo prevalere un'ironia amara e disincantata, a favore di un teatro pop che ancora una volta sembra farla da padrone. Qualche inceppo drammaturgico crea un po' di stasi, soprattutto nella seconda parte, meno scorrevole e lineare di un inizio felice, ma il lavoro se lo porta a casa. Repertorio di pezzi *soul* famosi che più famosi non si può, battute e aforismi da cena con i vecchi compagni di scuola e come sempre personaggi irrisolti, sofferenti, che sembrano non riuscire a scrollarsi di dosso il peso di un destino di provincia, annidato nell'animo come una cozza, e destinato a restare lì. E niente sembra servire. *Marco Menini*

In apertura, *La commedia della fine del mondo*; nella pagina precedente, *Padre nostro* (foto: Antonio Ficai).

MONTICCHIELLO

Dilemmi e possibili soluzioni, va in scena la crisi del Teatro Povero

STATO TRANSITORIO, autodramma scritto, allestito e interpretato dalla gente di Monticchiello. Regia di Giampiero Giglioni e Manfredi Rutelli. Prod. Teatro Povero di MONTICCHIELLO (Si).

IN TOURNÉE

Al suo cinquantatreesimo anno di vita il Teatro Povero evoca la sua lunga storia, da quando nacque - all'epoca dello spopolamento delle campagne e dell'abbandono dei poderi - a oggi. E si interroga, in maniera più forte e più esplicita di sempre, su se stesso, sul senso di andare avanti con questa esperienza oppure di fermarsi, giudicandola esaurita. Molte persone del paese, di questa comunità fragile e appartata, si dissociano apertamente (si vede e si sente nello spettacolo), se ne vanno, abbandonano il gruppo: e questo avviene in un momento critico, portato alla luce, nel racconto scenico, dalle provocatorie domande di una Giornalista sgradevole e arrogante.

È il momento, infatti, a Monticchiello, di un'autentica rivoluzione: il ruolo di regista è passato dal *leader* e guida, per molti anni, del Teatro Povero, Andrea Cresti, a un duo nuovo e più giovane, Giampiero Giglioni e lo "straniero" Manfredi Rutelli. Un momento di cambiamento, e anche di divisioni: una fase difficile, la cui incertezza non è nascosta né taciuta nello spettacolo, ma anzi resa visibile dal montaggio incompleto del palcoscenico, ancora in corso quando si accendono le luci all'inizio.

La risposta possibile a questo momento di dubbio e di crisi? La si cerca, e la si trova ricorrendo all'eredità del passato, alla memoria, che si accende ancora una volta di forza poetica; e ricorrendo anche all'apporto delle nuove, o nuovissime generazioni. Mai gli attori under 18 erano stati così presenti e importanti nell'azione, che evocano storie e bambini del passato o che siano a Roma a manifestare con Greta per il clima e per il futuro. In questa chiave si può, giovani, adulti e anziani, insieme, continuare, con l'avventura e con la tradizione del Teatro Povero. Uno spettacolo più semplice, più chiaro di quelli a cui ci aveva abituato Monticchiello: a volte anche didascalico, un po' ripetitivo nel dire e nello spiegare. In ogni caso, è presto ancora per dire qualche cosa di preciso su questo "nuovo corso" del Teatro Povero. Sostenuto comunque - come sempre - dalla prova encomiabile, e in certi casi autorevole, degli attori del gruppo. **Francesco Tei**



Stato transitorio (foto: Emiliano Migliorucci).

L'altra metà del cielo sul palcoscenico di Spoleto

Emma Dante, Lucinda Childs, Andrée Ruth Shammah: tre regie, per tre storie di donne alla ricerca di se stesse, attraversano il programma del Festival dei 2Mondi.



Esodo (foto: Maria Laura Antonelli)

ESODO, da *Edipo* di Sofocle. Testo, regia e costumi di Emma Dante. Scene di Carmine Maringola. Luci di Cristian Zucaro. Con Sandro Maria Campagna e gli allievi attori della "Scuola dei Mestieri dello Spettacolo" del Teatro Biondo di Palermo. Prod. Teatro Biondo. Palermo - Spoleto62 Festival dei 2Mondi, Spoleto (Pg). FESTIVAL DEI 2MONDI, SPOLETO (Pg).

IN TOURNÉE

La favola di questo Edipo cambiato che, giunto in una terra di nessuno con tutta la sua gente - Colono, ma anche tutti i porti e le città a cui si chiede umana accoglienza - svela, in quella irruzione corale dal fondo della platea per raggiungere un palcoscenico artificiosamente predisposto alla metateatralità (ideato da Carmi-

ne Maringola con grande intelligenza e sapienza), la sua intima, segreta natura "anti-rappresentativa", e di "scrittura di scena". È un flusso continuo di immagini in movimento, come per un film, solo che qui sono persone in carne e ossa, felici di mostrare la loro gioiosa ed esuberante fisicità, la loro appartenenza alla scena più che al mito da cui provengono. Come i sei personaggi pirandelliani cercano un luogo dove ripetere, in questo caso rinnovare, la loro storia, senza alcun rispetto per il testo sofocleo ma con una forte adesione al mito alla luce di un folklore gitano. La coinvolgente e singolare messinscena fa appello alle tecniche più collaudate e raffinate di uno spettacolo "all'improvviso", come alla festa di strada, all'avanspettacolo, alla recita "a soggetto", perfino alla sce-

neggiata popolare, ma anche a una cultura alta con quegli evidenti richiami a Pasolini, Goya, Beckett, oltre all'immaginario privato, inesauribile della regista Emma Dante. Uno diverso dall'altro i suoi spettacoli, pur sembrando tutti uguali, forse per via di quelle frequenti autocitazioni e di quegli elementi di scena che ricorrono (le valigie, le sedie), o l'ossessione per il tema della famiglia. Tutto il resto è racconto scenico, parodia, farsa, tragedia allo stato puro (dal vivo), dove l'"alto" e il "basso" si mescolano in un fluire armonico fatto di continue epifanie, d'una materialità semplice ed efficace che si muove in quella sottile linea in cui realtà e finzione vanno a coincidere, dove la vicenda di Edipo diventa, nello svolgersi dell'evento, anche una storia che ci riguarda. *Giuseppe Liotta*

LA BALLATA DELLA ZERLINA, di Hermann Broch. Traduzione di Ada Vigliani. Drammaturgia di René De Ceccatty. Regia di Lucinda Childs. Scene di Pat Steir. Luci di Angelo Linzalata. Con Adriana Asti e Lucinda Childs. Prod. Festival dei2Mondi, Spoleto - Teatro Metastasio, Prato - Teatro dell'Elfo, Milano. FESTIVAL DEI 2MONDI, SPOLETO (Pg).

Una grande storia d'amore, lontana nel tempo, rivissuta con ferocia, dolore, e per bocca di Adriana Asti con sarcastica ironia diventa un algido ricordo nel perfetto e luminosissimo bianco/nero disegnato da Lucinda Childs. È la domenica pomeriggio di una calda estate quando la governante Zerlina apre la sua mente a un flusso inarrestabile di pungenti *flashback* che sembrano imporsi ai suoi occhi con la forza di una visione reale, come se stesse vivendo lì e ora quegli antichi momenti persi nel tempo, perché è da quell'Indimenticabile che tutta la sua vita è stata sorretta. Personaggio straordinario di «femmina folle», abitata da un delirio che la porta a parlare solo di sé e del signor von Juan, confinati nella stessa casa, rivela senza nostalgia né risentimento alcuno le «cose cattive», spaventose di cui si nutriva la sua passione amorosa, colma di invidie, misfatti, paure, insolenze riferite al suo (immaginario?) interlocutore, presenza muta di quella stanza, solo per assecondare quell'irresistibile bisogno di raccontare. Perché, pur attraverso una fitta trama di episodi e personaggi, quello con cui dobbiamo fare i conti è solo il punto di vista di Zerlina, lo sguardo disincantato con cui attraversa quelle situazioni, pronuncia quelle parole, spesso terribili, su cui alla fine trionfa con la perfidia e la leggerezza di uno spirito diverso e libero. Adriana Asti, di questo complesso personaggio dai tanti volti e venature segrete fa un ritratto amaro e beffardo, come se quella vicenda fosse il pretesto per mostrare le sue straordinarie doti di attrice ironica e mordace, mentre si affida agli scabri ma essenziali movimenti di Lucinda Childs, anche lei in scena, suo straniante e inquieto doppio, in un salotto da «nuova oggettività» tedesca su cui piovono le coloratissime *Waterfalls* (*Cascade*) dell'artista visiva Pat Steir, su una colonna sonora che va da Philip Glass a Laurie Anderson creando un suggestivo incontro fra metafisica e concreta realtà scenica. *Giuseppe Liotta*

COLTELLI NELLE GALLINE, di David Harrower. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Margherita Palli. Costumi di Sasha Nikolaeva. Luci di Camilla Piccioni. Musiche di Michele Tadini. Con Eva Riccobono, Alberto Astorri, Pietro Micci. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano - Fondazione Campania dei Festival e Napoli Teatro Festival Italia. Spoleto 62 Festival dei 2Mondi. FESTIVAL DEI 2MONDI, SPOLETO (Pg) - NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Già lo strambo titolo dello spettacolo ci mette in guardia sulle stranezze di un testo poco noto in Italia. Andrée Ruth Shammah l'ha tradotto con la complicità di Monica Capuani e diretto con un piglio e un entusiasmo degno di miglior causa. Affida a Margherita Palli, la nostra più brava e intelligente artista/scenografa, l'invenzione di uno spazio scenico in cui possano abitare e convivere situazioni multiple e difforme, realismo e strane fantasticherie. Più che una scenografia vera e propria, una struttura aperta fatta di vari luoghi percorribili, il che permette agli attori quel gioco a rimpiattino in cui risiede la parte più insistita e teatrale della rappresentazione e alla regia di lavorare su più piani con oggetti e planimetrie di diverse dimensioni. Sono i dettagli a prendere il sopravvento sulla situazione drammatica generale, come quel doppio fondale manovrato a vista dagli attori che rende molto artificiosa la vicenda raccontata. Ma a non reggere la prova della scena è questa "opera prima" del drammaturgo David Harrower, forse ancora alla ricerca di un proprio linguaggio espressivo, che punta sull'eccentricità dei personaggi e delle situazioni con esiti spesso imbarazzanti, destinati a riflettersi sull'interpretazione degli attori. La storia, collocata in un rurale e immaginifico Medioevo scozzese, ha per protagonista una Giovane Donna senza nome e la sua voglia di crescere ed emanciparsi da quei luoghi e dal suo matrimonio con il contadino Pony William, grazie all'incontro col mugnaio Gilbert Horn. Niente di nuovo sotto il cielo di Scozia che già non avessimo visto declinato in più densi e luminosi orizzonti drammatici: qui è soprattutto la lingua a non tenere, quelle parole inutili e impossibili a udirsi (a volte perfino ridicole) che la compongono, di cui fanno le spese, inevitabilmente, i malcapitati attori. *Giuseppe Liotta*



Coltelli nelle galline (foto: Maria Laura Antonelli)

Happening gastronomico per attori e danzatori

FOOD PUÒ CONTENERE TRACCE DI..., di Luca Silvestrini e Orlando Gough. Regia e coreografia di Luca Silvestrini. Scene e costumi di Yann Seabra. Luci di Jackie Shemesh. Musiche di Orlando Gough. Con Simone Donati, Virginia Scudeletti, Serena Martarelli. Prod. Marche Teatro, Ancona - Protein Dance, Londra. INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI (An).

Una serie di tavoli a tema elegantemente preparati, dedicati alla pasta, ai prodotti bio, ma anche a tutti i consumi alimentari meno *politically correct*: è questa la scena di *Food può contenere tracce di...*, un bel lavoro di danza e partecipazione dedicata alle leggende metropolitane sul cibo, dal biologico iper-naturale, al chimico e artificiale demonizzato. Luca Silvestrini e Orlando Gough mettono a tavola gli spettatori e li invitano a una sorta di cena-spettacolo, dove si assaggia qualcosa e si impara a sentire il gusto di un frutto o l'abbinata con un formaggio, ma si compartecipa a realizzare anche una torta al cioccolato e zenzero. Due danzatori, Simone Donati e Virginia Scudeletti con Serena Martarelli raccontano storie di cibo, ossessioni alimentari, ma anche il piacere di cucinare un piatto. Parole e azioni scandiscono il lungo *happening* fra i tavoli in cui protagonista è la convivialità, lo stare insieme mangiando, assaggiando, parlando e conoscendoci. *Food* è un piacevole e colto

intrattenimento intorno al cibo che mette in atto le dinamiche di relazione ai tavoli, fra i "danzatori" e il pubblico. In tutto questo ci sono una drammaturgia solida, una regia attenta che si prestano e piegano ai tempi di cottura della torta per cui un commensale ha montato l'uovo, un altro ha pestato i chiodi di garofano, un altro ancora ha mescolato l'impasto. Ci si diverte e s'impara assistendo a *Food*, si mettono in crisi le nostre conoscenze sul cibo e i luoghi comuni che ruotano intorno all'alimentazione. L'abilità di *Food* sta nel presentare le mille tribù alimentari, nel raccontare storie legate al cibo, nel parlare di biologico e di cibi industriali senza preconcetti e posizioni ideologiche, ma con la leggerezza di una serata fra amici. Applausi. *Nicola Arrigoni*

Danzare le inquietudini dell'uomo contemporaneo

WRECK LIST OF EXTINCT SPECIES, ideazione e coreografia di Pietro Marullo. Costumi di Pietro Marullo e Bertrand Nodet. Luci di Julie Petite Etienne. Musiche di Jean-Noel-Boisse. Con Helena Araujo, Adrien Desbons, Paola Di Bella, Noemi Knecht, Paola Madrid, Anais Van Eycken e altri 6 danzatori. Prod. Cie Insieme Irreali, Bruxelles. INTEATRO FESTIVAL, POLVERIGI (An) - NID / NATIONAL ITALIAN DANCE PLATFORM (Re).

Alcuni spettacoli posseggono una potenza a scoppio ritardato. Mentre vi assisti, osservi quello che accade,

ma senza grande trasporto emotivo. Poi pian piano ciò che hai visto riemerge e diventa una sorta di ossessione, un pensiero a cui ritorni e che ti rivela un pezzo di realtà. Questo è accaduto con *Wreck List of Extinct Species* di Pietro Marullo. Un grande cuscino nero gonfiato si agita nello spazio vuoto di una palestra. È un segno plastico enorme che ora fluttua nell'aria, ora si muove a ridosso degli spettatori, fino a sfiorarli. Nel movimento di questa sorta di macchia nera ondeggiante accade qualcosa: compaiono a turno i danzatori, uomini e donne che si sfidano, occupano lo spazio, sembrano fuoriuscire da quel totem. L'azione si compie intorno e sotto quella scultura gonfiata, generatrice di umanità, presenza totemica a cui la neonata specie umana guarda con timore, segno di una realtà/natura da dominare e usare a proprio vantaggio. Presenza intimoriente, animale domato, la grande scultura nera ondeggiante sembra vivere di vita propria, è origine e fonte di senso e di vita, fino a quando lo strapotere dell'uomo danzante la distrugge, la annienta. Senza quella grande e fluttuante presenza manca l'aria, non si può essere e l'immagine ultima è di quei danzatori che cercano una fuga impossibile. Tutto questo racconta, meglio agisce *Wreck List of Extinct Species* di Pietro Marullo, uno spettacolo che parla al pensiero, che si costruisce negli occhi dello spettatore, che porta a sintesi le inquietudini contemporanee di un'umanità vittima del suo stesso potere. *Nicola Arrigoni*



Food... (foto: Giulia Di Vitanonio)

ROMAEUROPA

Quando la tragedia si annida nella Storia Agamennone in Iraq secondo Milo Rau

ORESTES IN MOSUL, di Milo Rau & ensemble. Regia di Milo Rau. Drammaturgia di Stefan Bläske. Scene di ruimtevaarders. Costumi di An De Mol. Luci di Dennis Diels. Musiche di Saskia Venegas Aernouts. Con Duraid Abbas Ghaieb, Susana Abdul Majid, Elsie de Brauw, Risto Kübar, Johan Leysen, Bert Luppès, Marijke Pinoy. Prod. NTGent, Gent (Belgio) - Schauspielhaus Bochum, Bochum (Germania) - Tandem Arras Douai, Arras (Francia). ROMAEUROPA FESTIVAL.

Milo Rau ama la tragedia. Anzi: si potrebbe dire che tutta la sua produzione è la ricerca di un linguaggio contemporaneo per rappresentarla (*Hate Radio*, *Congo Tribunal*, *The Repetition*). Non poteva mancare, in questa limpida traiettoria artistica, un confronto diretto con la tragedia greca. La scelta cade sull'*Oresteia* di Eschilo, ma le vicende della trilogia antica vengono completamente riscritte in dialogo con la coraggiosa ambientazione scelta.

Il regno di Argo, in subbuglio dopo la Guerra di Troia e gli avvicendamenti di potere, diviene qui il cuore del conflitto islamico: Mosul, Iraq. Rau ha cominciato a lavorare sul campo alla ricerca di attori nel 2018: solo un anno dopo la liberazione della città dallo Stato Islamico per mano iracheno-americana. Tra le macerie, con i corpi ancora caldi dei civili morti nel conflitto, ha preso vita *Orestes in Mosul*. Il debutto, in Iraq, ha visto in scena un ampio cast locale; ma, quando si è trattato di organizzare la *première* in Belgio (aprile 2019), gli impedimenti burocratici legati alla possibilità di espatrio hanno bussato alla porta. Nella magnifica versione che girerà l'Europa, più di quindici attori compaiono solo in video. Il problema tecnico si fa scelta artistica: i volti di Mosul campeggiano tra le rovine, restituendoci in tutta la sua brutalità un mondo che siamo soliti fruire solo attraverso lo schermo.

Tute arancioni da prigionia bellica, veli islamici, tuniche, fotografi di guerra: l'immaginario dell'*Oresteia* viene sovrapposto a quello dei telegiornali, delle foto dei *reportage*, delle poche notizie che seguiamo con distrazione. Come sempre, nei lavori di Milo Rau, la finzione teatrale viene costantemente smascherata e agita; i microfoni visibili in presa diretta amplificano i rantoli di Agamennone e Cassandra morenti, le biografie dei membri della compagnia si mescolano alle storie del mito, il racconto dello spettacolo nel suo farsi (i giorni a Mosul, le prove) diventa esso stesso spettacolo. Come Pasolini in *Appunti per un'Orestide africana*, Rau raccoglie i frammenti per una possibile messinscena della tragedia, riflettendo sui rapporti di forza tra *polis* e teatro. Atena e l'Areopago, alla fine dell'*Oresteia*, sanciscono la pacificazione: difficile arrivare a un simile finale tra le rovine di Mosul. **Maddalena Giovannelli**



L'Edipo di Tuminas omaggio a Nekrošius

EDIPO A COLONO, di Ruggero Cappuccio da Sofocle. Regia di Rimas Tuminas. Scene e costumi di Adomas Jacovskis. Luci di Eugenius Sabaliauskas. Musiche di Faustas Latenas. Con Claudio Di Palma, Marina Sorrenti, Fulvio Cauteruccio, Franca Abategiovanni, Giulio Cancelli, Davide Paciolla, Rossella Pugliese e altri 11 attori. Prod. Teatro Stabile, Napoli - Fondazione Campania dei Festival, Napoli - Napoli Teatro Festival Italia. **POMPEI THEATRUM MUNDI, POMPEI (Na).**

L'Edipo a Colono è assediato dai fantasmi che lo perseguitano, simbolo del dolore e del potere perduto. La sparizione nel bosco sacro alle Eumenidi permetterà la sua riabilitazione. Nella riscrittura baroccheggiante di Cappuccio l'Edipo errante, accompagnato dalla figlia-sorella Antigone, è annichilito e rassegnato: una lingua che mescola l'italiano al napoletano e al siciliano, in endecasillabi, a sprazzi restituisce espressività, ma rimane perlopiù imbrigliata in un esercizio di stile. Lo spettacolo, diretto dal regista lituano Rimas Tuminas, doveva inizialmente essere affidato a Eimuntas Nekrošius, scomparso improvvisamente lo scorso novembre, e a lui è stato dedicato con tanto di gigantografia srotolata da un attore a fine spettacolo. Tuminas ha prediletto una lettura bucolica, collocando lo spettacolo in un tempo indefinito; una struttura lineare piramidale, a lato del proscenio, crea una suggestione visiva, ma non se ne comprende la funzione, se non quella di supporto ginnico per l'espiazione delle colpe di Edipo che la "scala" e ne ridiscende non senza fatica. Claudio Di Palma interpreta con grande afflizione il suo Edipo, conferendogli grande umanità, accompagnato da una meno convincente Antigone, interpretata da Marina Sorrenti. Scene campestri, con tanto di carri e canzoni, scandiscono lo spettacolo, trasmettendo un'immotivata leggerezza, anche durante le scene di accusa a Edipo. L'austerità del dramma riprende vigore nell'interpretazione di Di Palma, a cui fa da contraltare il Creonte collerico di Fulvio Cauteruccio. Edipo muore consumato da una disperata follia, su un letto d'ospedale, simbolo anche dell'incesto che lo ha portato alla rovina, sommerso da scarpe e scarponi, che nelle intenzioni registiche rimandano al suo errare e all'origine del suo nome, "dai piedi gonfi". **Giusi Zippo**

Una Tempesta onirica tra citazioni e memoria

LA TEMPESTA, di William Shakespeare. Adattamento e regia di Luca De Fusco. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Ran Bagno. Con Eros Pagni, Gaia Aprea, Silvia Biancalana, Gennaro Di Biase, Gianluca Musiu, Alfonso Postiglione e altri 8 attori. Prod. Teatro Stabile di Napoli - Teatro Stabile di Genova - Fondazione Campania dei Festival, Napoli - Napoli Teatro Festival Italia. **POMPEI THEATRUM MUNDI, POMPEI (Na).**

IN TOURNÉE

Una cifra surreale e immaginifica caratterizza questa *Tempesta* diretta da Luca De Fusco. Dell'opera del Bardo il regista sceglie una lettura metateatrale, immergendola in una dimensione onirica e connotandola di citazioni autobiografiche (il personaggio di Prospero è ispirato alla figura di suo padre). L'isola che accoglie Prospero e la figlia Miranda diventa un'immensa biblioteca e l'azione che si compie nel dramma è una proiezione della sua mente. Prospero, che decide di non consumare la sua vendetta contro il fratello, usurpatore del ducato, diventa l'uomo saggio che si congeda da un mondo che non comprende più. Eros Pagni col suo piglio sicuro ne disegna i tratti autoritari e paternalistici, ma anche amorevoli e compassionevoli. Sulla biblioteca sono proiettate le opere dei grandi maestri della pittura: da Caravaggio a Bacon, da Balthus a Chagall, in una caleidoscopica allucinazione. Le video-proiezioni, tanto amate da De Fusco, si rivelano funzionali per quest'allestimento, costellato da malinconie e rancori, vendette e trame. Ma c'è l'amore immediato e puro: quello tra Miranda e Ferdinando. I loro sguardi si inseguono con la leggerezza degli adolescenti impegnati in una partita di tennis che rimanda a *Il giardino dei Finzi Contini*. Uno spettacolo che gioca e indugia sulle citazioni come sui doppi. Ariel (qui un maggiordomo gentile e ossequioso) e Calibano (lavoroso e ottuso) indossano una maschera dai tratti somatici di Prospero e sono interpretati entrambi da Gaia Aprea con puntuale maestria. Le epoche storiche si sovrappongono nei costumi, Trinculo e Stefano recitano in napoletano. Tanti gli spunti, continue le sollecitazioni, ma sfugge il filo conduttore. **Giusi Zippo**

Ntfti, molti palcoscenici nel cuore di Napoli e dintorni

37 giorni di programmazione, 40 luoghi tra il capoluogo partenopeo e le altre città campane, oltre 150 appuntamenti di teatro, danza, letteratura e altri eventi performativi: la nostra panoramica nella programmazione della seconda parte del festival.

ARSENICO E VECCHI MERLETTI, di Joseph Kesserling. Regia di Geppy Gleijeses. Scene di Franco Velchi. Costumi di Chiara Donato. Luci di Luigi Ascione. Musiche di Matteo D'Amico. Con Anna Maria Guarnieri, Giulia Lazzarini, Maria Alberta Navello, Mimmo Mignemi, Paolo Romano, Luigi Tabita e altri 5 attori. Prod. Gitiessa Artisti Riuniti, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Geppy Gleijeses riporta in teatro *Arsenico e vecchi merletti* per rendere omaggio a Mario Monicelli, che lo diresse nel 1992. A Isa Barzizza e Regina Bianchi erano affidati i ruoli di Martha e Abby - le due simpatiche vecchine che, per puro spirito "filantropico", fanno fuori con rosoli avvelenati uomini senza famiglia e senza casa - e allo stesso Gleijeses la parte di Mortimer Brewster, il nipote che ne smaschera i delitti compiuti con l'inconsapevole complicità del fratello svitato Teddy, convinto d'essere il generale Lee incaricato di seppellire i cadaveri in cantina. Gleijeses confeziona uno spettacolo volutamente fedele a quello del regista scomparso nel 2010, decisamente bozzettistico, ma pieno di ritmo e adeguatamente calibrato tra atmosfere *noir* e una brillante comicità, che raggiunge il cul-

mine con l'inaspettato arrivo del terzo fratello, Jonathan, un pluriomicida ricercato con il volto sfigurato da numerosi interventi di chirurgia plastica, accompagnato dal fidato dottor Einstein. Anche in questo nuovo allestimento, le anziane zitelle protagoniste della storia hanno trovato due grandissime interpreti, Anna Maria Guarnieri e Giulia Lazzarini, che, sebbene abituate a ruoli prevalentemente drammatici, si sono prestate gioiosamente al meccanismo comico, mostrandosi perfettamente a proprio agio nel ruolo delle arzille «pioniere dell'eutanasia»: amabilmente svampita la Martha della Guarnieri, dedita alla preparazione dei suoi speciali liquorini, adorabilmente concreta la Abby della Lazzarini, efficiente e accorta nel dare la degna sepoltura ai malcapitati ospiti della casa. Due personaggi complementari e cesellati in ogni minimo dettaglio con una sapienza attoriale che lascia letteralmente incantati e che ha fatalmente marcato una netta differenza con il resto della pur valida compagnia, nella quale si è particolarmente distinto Paolo Romano nel ruolo di Mortimer Brewster. *Stefania Maraucci*

LA LUNA, un percorso di ricerca e creazione a partire dai rifiuti, gli scarti, il rimosso di una collettività #1, ideazione, drammaturgia e regia

di Davide Iodice. Scene di Tiziano Fario. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Antonio Minichini. Con Francesca Romana Bergamo, Alice Conti, Fabio Faliero, Biagio Musella, Annamaria Palomba, Damiano Rossi, Ilaria Scarano, Fabrizio Varriale. Prod. Teatri Associati, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA, NAPOLI.

Dopo gli indimenticabili *La fabbrica dei sogni* e *Un giorno tutto questo sarà tuo*, Davide Iodice ha continuato la sua sperimentazione sulla drammaturgia dei vissuti approfondendo il tema dello scarto, del rifiuto nel suo significato simbolico, affettivo, emotivo, poetico. Un'indagine intorno agli oggetti e ai ricordi a essi riconducibili di cui ci si vuole liberare o che, semplicemente, si ha bisogno di mettere da parte, ma anche, in senso più ampio, intorno al rigetto agito e subito da una comunità per aiutare a ritrovare il senso dello stare al mondo, quel senso che l'ariostesco Astolfo cercava sulla Luna. A precipitare poeticamente sulla scena, dunque, insieme agli oggetti da accantonare, una quantità di frammenti di vita vissuta, gioie, dolori, ricordi di persone comuni che hanno accolto l'invito del regista a consegnarli - raccontandoli - presso la sua metaforica «discarica emotiva». Ne è scaturito uno spettacolo di straziante bellezza, reso ancor più coinvolgente dal fascino antico delle stanze di Palazzo Fondi che lo ha ospitato. In una prima sala, occupata da un tavolo carico di oggetti della più svariata natura, due attori recitano un prologo che offre agli spettatori le coordinate dello spettacolo: sono "cose" come quelle presenti su quel tavolo, con tutto il loro carico di esistenza, che parleranno al pubblico. In una seconda sala, dominata da alte balle cubiche fatte di rifiuti e da un reticolo di lampadine accese sul soffitto, si dipana il commovente ordito drammaturgico creato da Iodice. Dalle balle, che scivolano sullo spazio scenico come se danzassero, emergono di volta in volta i bravissimi attori, impegnati ad accompagnare con le loro azioni le voci registrate delle persone che hanno raccontato le vicende e i significati degli oggetti di cui si sono liberate: la storia di bullismo dietro a un paio di occhiali rotti, quella di violenza domestica rappresentata da un fascio di fiori secchi, la manifestazione del dolore per la perdita del padre dietro l'abito scelto per il funerale, l'inquietante non-detto di una stanza chiusa e mai riaperta ravvisabile in un mazzo di chiavi. *Stefania Maraucci*



Arsenico e vecchi merletti

La Luna
(foto: Ivan Nocera)



MAURIZIO IV, di Edoardo Erba. Regia di Gianluca Guidi. Musiche di Massimiliano Gagliardi. Con Gianluca Guidi, Giampiero Ingrassia. Prod. Officine del Teatro Italiano, Roma. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Maurizio IV è una banalizzazione del pirandellismo, qui reso mero schema testuale e contenitore ambientale di una storia dal finale pseudo-pulp. Un teatro vuoto, abitato da un regista (Gianluca Guidi) e da un tecnico (Giampiero Ingrassia): il secondo si crede assoldato dalla famiglia del primo perché ne spalleggi la follia (le presunte pretese artistiche) - siamo, insomma, al rifacimento superficiale dell'*Enrico IV* - mentre finirà per essere una vittima: si tratta infatti di un tranello che termina con la vendetta di un vecchio tradimento per cui il marito finalmente uccide colui che fu l'amante di sua moglie. Sul palco, tra arredi in disordine (una scala, corde, fari e gelatine, sulla destra una scrivania), scorre dunque uno spettacolo dal battutismo facile, che alterna l'ironia applicata all'arte del teatro coi doppi sensi sessuali e che riduce il tema delle (indicibili) pulsioni di Pirandello al voyeurismo e al cuckoldismo nell'era di YouPorn. Nulla vale di *Maurizio IV*: non il copione di Edoardo Erba, che pare solo un pretesto scenico; non la recitazione degli interpreti, che si risolve in una presenza inincidente, quasi bidimensionale, che si dimentica subito dopo il sipario. Sorge invece urgente una questione: com'è possibi-

le che il Napoli Teatro Festival Italia - rassegna finanziata con soldi pubblici e dunque obbligata a sostenere il rischio artistico e a offrire una proposta che sia, o tenti d'essere, d'alta qualità creativa - ospiti un prodotto del tutto commerciale (l'autore di chiamata, riscritto dal drammaturgo in voga e recitato da attori vagamente celebri), tanto privo di spessore e che, al massimo, serve a distrarre il pubblico dalle urgenze del presente? *Alessandro Toppi*

NON FARM PERDERE TEMPO, testo e regia di Massimo Andrei. Scene di Daniele Stella. Costumi di Annalisa Ciaramella. Luci di Claudio Sabatino. Musiche di Claudio Romano. Con Lunetta Savino ed Eduarda Iscaro. Prod. Arteteca, Roma - LaPrimAmericana, Napoli - Mater, Roma. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Lunetta Savino è una ragazza affetta da invecchiamento precoce: le ore per lei sono giorni, i mesi sono anni; il passato è un soffio, il futuro è una chimera. Si muove tra reperti - un divano, un appendiabiti, un tavolino, una cassapanca - mimando la sua esistenza accelerata, la relazione distorta che ha con gli altri (un uomo che non l'ama, i nipoti che ne bramano l'eredità, un bimbo di cui sarebbe una madre perfetta) facendo coesistere ciò che le accade col rammarico per ciò che non le accadrà mai: fare l'amore per esempio, o sposarsi e avere figli. Finirà per anticipare la morte suicidandosi. *Non farmi perdere tempo*, «commedia tri-

REGIA DI DE ROSA

Dall'Impero a Roma Capitale la decadenza dei nostri giorni

SATYRICON, di Francesco Piccolo, ispirato a Petronio. Regia di Andrea De Rosa. Scene e costumi di Simone Mannino. Luci di Pasquale Mari. Con Antonino Iuorio, Noemi Apuzzo, Alessandra Borgia, Francesca Cutolo, Michelangelo Dalisi, Flavio Francucci, Serena Mazzei, Lorenzo Parrotto, Anna Redi, Andrea Volpetti. Prod. Teatro Stabile, Napoli - Teatro di Roma - Fondazione Campania dei Festival, Napoli - Napoli Teatro Festival Italia. POMPEI THEATRUM MUNDI, POMPEI (Na).

Un metronomo in proskenio scandisce il ritmo del *Satyricon* di Petronio riscritto da Francesco Piccolo e diretto da Andrea De Rosa. La scenografia, nella sua semplicità, è di forte impatto visivo: tutta oro catarifrangente compreso un water che si intravede. È il "trono" di Trimalcione, un bravissimo Antonino Iuorio che, in un romanesco cinico e aggressivo, in omaggio a quello felliniano, fa sfoggio dei suoi atteggiamenti impudenti e rozzi.

La decadenza della Roma imperiale, descritta icasticamente da Petronio, viene messa in relazione con quella dei giorni nostri. Un carnevale umano impietoso che riproduce la vacuità della nostra epoca, in cui il ruolo sociale si esprime attraverso la ricchezza e dove l'apparire a ogni costo ha preso prepotentemente il sopravvento. Una condizione dell'anima priva di direzione e di spinte morali, depressa in una costante amoralità, che ricorda Buñuel de *Il fascino discreto della borghesia* e *Il fantasma della libertà*, ma che strizza l'occhio anche a *La grande bellezza* di Sorrentino. Un lessico ridotto all'essenziale, misura d'un pensiero per nulla strutturato.

I personaggi sono icone paradigmatiche e irriverenti: Ascilto, Encolpio e Gitone, emblema della gioventù sballata di borgata alla ricerca del divertimento del weekend; Fortunata, la moglie di Trimalcione, ostinatamente vegana e nuda per quasi tutta la durata dello spettacolo; poi la signora disperata, la donna delle canzoni, l'intellettuale, la ragazza anoressica, l'attrice impegnata. De Rosa dirige gli attori come se fossero un'orchestra, conferendo allo spettacolo un andamento incalzante, ma di estrema precisione. Accanto al protagonista perfettamente in parte, brillanti tutti i componenti della compagnia, tra cui spiccano le donne: Alessandra Borgia, Francesca Cutolo, Anna Redi e Serena Mazzei. Bello e *pulp* il finale con Trimalcione che si recide le vene schizzando di sangue le pareti dorate, poi lavate da una schiuma che invade il palco rimandando al delirio conclusivo di *Hollywood Party*. **Giusi Zippo**





REGIA DI CIRILLO

Jane Austen, dal libro alla scena l'effimera natura dei sentimenti

ORGOGGIO E PREGIUDIZIO, di Jane Austen. Adattamento teatrale di Antonio Piccolo. 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, Riccardo Buffonini, Alessandra De Sanctis, Rosario Giglio, Sara Putignano, Giacomo Vigentini, Giulia Trippetta. Prod. Marche Teatro, Ancona - Teatro Stabile di Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Un istante prima che il buio faccia da sipario, le coppie - che stanno in prosenio, frontali, esposte - cedono, si sfaldano, come frantumandosi: quando tutto sembrava risolto felicemente. La distruzione dei nostri desideri, forse; forse la passione come ostinazione travolgente ed effimera; ancora di più: la fine di ogni recita - sociale, sentimentale, attoriale - verso se stessi e verso gli altri. Davvero volevo chi dicevo di volere? E cosa resterà, domani, di quel che pensavo di provare ieri, e stamattina, e fino a un minuto fa?

Cirillo inquieta, dunque, con *Orgoglio e pregiudizio* scovando una nera nota ulteriore, come aveva già fatto con *Miseria e nobiltà* (vedi *Hystrio*, n. 2.2017). Lo fa con uno spettacolo che ben teatralizza la pagina al punto che pare di assistere a tratti a un Molière con note scarpettiane, a tratti a una commedia dickensiana (l'esagerazione dei caratteri, il grottesco, il buio cupo contrapposto alla purezza d'animo) che ha trovato casa in palcoscenico.

In uno spazio vuoto - scatola in cui giochiamo a recitare (il riassetto scenografico a vista; Cirillo che passa da Mister Bennett a Lady Catherine) - si incrociano, si perdono e si cercano dunque le donne e gli uomini di Jane Austen: caratteri assoluti del libro diventano pilastri carnali in assito, unica sostanza in scena. Si muovono tra i residui d'arredo di Dario Gessati - grandi specchi in cornice, una poltrona, un pianoforte, arazzi e tappeti proiettati a squarci sui vetri - indossando abiti da ricostruzione d'epoca (Gianluca Falaschi), tenendo fede al cinismo danaroso, alle angherie e agli slanci d'animo che appartengono alla storia. Funziona l'adattamento di Antonio Piccolo, abile nel rimaneggiare la trama riducendola (esempio: le figlie, da cinque a due) senza svilirla; funzionano gli interpreti, affiatati già al debutto. Preferenze? Per la Picello, forse: la sua Lizzie sembra venire direttamente dal libro e, al tempo stesso, è quest'attrice che davanti a noi dà, con tutta evidenza, corpo a una creatura che diventa degna di ricordo. **Alessandro Toppi**

Riccardo Buffonini e Valentina Picello (foto: Matteo Delbò).

ste per donna destinata alle lacrime», declina presto in messinscena dal battutismo semplice e dalla regia incoerente. Massimo Andrei infatti associa dettagli veristi (il corredo pizzi e merletti) al simbolismo oggettivato (la grande spirale sul fondo, a cui stanno appese venti sveglie); induce l'attrice ora all'immedesimazione ora alla frontalità senza quarta parete e la spinge a dialogare con l'invisibile (i personaggi immaginari) ponendola poi in rapporto con Eduarda Iscaro, che in assito suona la fisarmonica. Né ha pregi veri il testo, che il lessico adottato dalla gioventù odierna lo scimmiotta, citandolo grossolanamente. Spettacolo che farà tournée negli spazi della commercialità teatrale: al cospetto di un pubblico plaudente perché felice di vedere da vicino l'attrice scorta in tv. **Alessandro Toppi**

RENEIXER, di Teatro de los Sendidos. Drammaturgia e regia di Enrique Vargas. Scene di Gabriella Salvaterra. Luci e musiche di Pancho Garcia. Con Chiara Baffi, Pancho Garcia, Gabriel Hernandez, Arianna Marano, Patrizia Menichelli, Giovanna Pezzullo, Gabriella Salvaterra, Daniela Cossu, Jean Gerard Torredelot. Prod. Teatro de los Sentidos, Barcellona. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA, NAPOLI.

Il portagioie di legno pieno di cianfrusaglie impolverate, i corpi dietro ai veli, il suono di strumenti antichi, un vocio che sfiora l'udito e i chicchi schiacciati a mano, il contatto con la terra umida, il carrettino di legname, i vecchi abiti di un tempo, le tende (da villaggio contadino) in cui sediamo e ci guardiamo sfiorandoci (la mia mano nella tua) condividendo il brandello di una storia, per poi danzare e brindare assieme. *Reneixer* - terza tappa del viaggio nell'uva compiuto dal Teatro de los Sendidos dopo *La memoria del vino* (2004) e *Fermentación* (2014) - ha un pregio (la conferma di una poetica che cerca di contagiare l'intimità di chi partecipa attraverso la sollecitazione esterna e plurisensoriale) che però si fa difetto: questo spettacolo, infatti, è quasi del tutto identico a *Fermentación* (le stesse tende, le stesse immagini, lo stesso racconto) per cui la coerenza creativa diventa una replica e la ripresa del tema è un'auto-copia manierata, difettosa, ormai stantia. Nella migliore

delle ipotesi testimonia dunque una stanchezza creativa, umana e comprensibile; nella peggiore si tratta invece di una furbata produttiva per cui a quel che è già stato in scena si cambia titolo e si aggiunge qualche dettaglio differente (il vino bianco al posto di quello rosso) facendo passare per nuovo ciò che nuovo non è. Cosa resta infine? Qualche percezione olfattiva, l'abbraccio con una sconosciuta, l'ora trascorsa tra buio e penombra. Troppo poco, quasi niente. **Alessandro Toppi**

NELLA LINGUA E NELLA SPADA, dalle opere di Oriana Fallaci e di Aléxandros Panagulis. Drammaturgia e regia di Elena Bucci. Luci di Loredana Oddone. Musiche di Luigi Ceccarelli. Con Elena Bucci, Michele Rabbia (percussioni), Paolo Ravaglia (clarinetti). Prod. Ravenna Festival - Fondazione Campania dei Festival-Napoli Teatro Festival Italia - Compagnia Le Belle Bandiere, Brescia - Edison Studio, Roma. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA, NAPOLI.

IN TOURNÉE

«Ho dato vita ai muri / gli ho dato voci perché mi facciano compagnia». «Cappivi subito che era uno di quegli uomini per cui anche morire diventa una maniera di vivere, tanto spendono bene la vita». Oriana Fallaci incontra Alekos Panagulis nel 1973, all'indomani del suo rilascio dalle prigioni greche per il fallito attentato al dittatore Papadopoulos. Scampò la condanna a morte, dopo aver subito torture e una dura prigionia, grazie a un movimento d'opinione internazionale. L'incontro si trasforma subito in una passione travolgente fino alla morte dell'eroe della resistenza greca, avvenuta per un misterioso incidente nel 1976. *Nella lingua e nella spada*, un melologo struggente e appassionato, racconta dell'amore per la libertà di Panagulis, libertà coltivata e custodita per cinque anni in una cella di tre metri per uno. Elena Bucci costruisce uno spettacolo in cui testo voce e suono dialogano in un'osmosi perfetta. Uno spettacolo che si ispira, senza mai citarlo, al romanzo della Fallaci *Un uomo* e alle poesie di Panagulis, conosciute in Italia nella raccolta *Altri seguiranno*. Una scena scarna in cui un sofisticato disegno luci disvela i luoghi dell'anima. La drammaturgia musicale di Lui-

gi Ceccarelli, attraverso le incisive improvvisazioni di Michele Rabbia alle percussioni e Paolo Ravaglia ai clarinetti, diventa parte integrante dell'azione scenica. L'elaborazione digitale amplifica l'espressività della Buccì: la moltiplicazione della sua voce diventa un coro da tragedia greca che celebra la parola come atto di rivoluzione e di rinascita. *Giusi Zippo*

NON DOMANDARMI DI ME, MARTA MIA, di Katia Ippaso. Regia di Arturo Armone Caruso. Scene di Francesco Ghisu. Luci di Giuseppe Filipponio. Musiche di Mariafausta. Con Elena Arvigo. Prod. Coop Cmc/Nidodiragno, Valenza (AI). NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Una camera d'albergo. Pochi mobili. Una poltrona, un baule, una toeletta. Sul pavimento qualche libro e diversi fogli sparsi. Dalla penombra emerge una donna vestita di nero. Ha il volto pallido e lo sguardo smarrito. È Marta Abba, sola e affranta, dopo aver appreso e annunciato al pubblico del Plymouth Theatre di Broadway, dove stava recitando, che Luigi Pirandello è morto. È la notte del 10 dicembre del 1936, è la notte inevitabilmente insonne durante la quale, attraverso i passaggi più importanti della sua fitta corrispondenza con il Maestro, l'attrice fa i conti con il suo passato. Lettere di confidenziale limpidezza che rivelano un gioco delle parti fra l'autore in cerca di ispirazione e l'oggetto stesso della sua ispirazione. La Musa legge con il trasporto e la malinconia di chi ha amato con sincera devozione, partendo dall'ultima lettera ricevuta, scritta da Pirandello soltanto qualche giorno prima di morire, per poi risalire a quelle che l'avevano preceduta. Un fitto epistolario che dal fatale incontro del febbraio 1925 fino alla scomparsa del genio siciliano, svela pensieri sull'impossibilità della fusione amorosa, sull'inesorabilità della vecchiaia, sul senso dell'arte, della vita, della morte in una continua, pulsante oscillazione tra entusiasmi gioiosi e tormentati crolli emotivi. Undici anni intensi, durante i quali Pirandello insegue l'amore perfetto in grado di andare oltre le dolorose vicende familiari e la Abba cerca in lui la guida capace di condurla alla consacrazione artistica. La lettura si confonde con i

ricordi: i testi scritti apposta per lei, i personaggi che l'hanno resa famosa, il successo tributato dalla critica e dal pubblico. Elena Arvigo vive con autenticità il turbinio dei sentimenti del personaggio e conquista gli spettatori con la profondità dei suoi sguardi, con le leggere increspature della voce, con i movimenti misurati eppure vibranti di emozione. *Stefania Maraucci*

GIULIETTA E LE ALTRE, di e con Wanda Marasco. Regia di Ettore Nigro. Scene di Armando Alovisi. Costumi di Annalisa Ciaramella. Luci di Arturo Scognamiglio. Musiche di Mario Autore. Prod. Unaltroteatro, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA, NAPOLI.

Quattro personaggi femminili raccontati da una balia per lo spettacolo *Giulietta e le altre*.

lietta e le altre. La nutrice, figura emblematica del teatro, depositaria di segreti, sogni, intime emozioni, con ruvido amore racconta delle sue bambine: Giulietta, Antigone e Medea, identità concepite da un'ispirazione maschile, fissate nell'immobilità dell'attimo della creazione. Le loro storie vengono così "rimpastate" dalla nutrice insieme al pane che con amorevole cura prepara per loro. Una metafora che ne riscatta i destini attraverso la ribellione al potere maschile, emancipandole dal dramma che le ha nutrite. Acquistano coscienza di sé diventando madri, figlie, sorelle di loro stesse: non è più la Storia a muovere le loro azioni, ma la loro determinazione a riscriverne il racconto. Le ragioni dei loro atti vengono analizzate, scandagliate, fino a permettere un finale altro e consape-

vole. Il quarto personaggio irrompe in scena con la virulenza della sua personalità sul finale dello spettacolo. È Filumena Marturano, figura icaistica del teatro napoletano, che dispiega con animo di donna ciò che Eduardo ha taciuto. La fermezza con cui ha saputo riscattare, attraverso il suo mestiere di puttana, sia la sua famiglia d'origine che i suoi figli. A "calpestare" le scene (come lei stessa ha sottolineato al suo debutto da attrice), con grande espressività e accorata partecipazione, Wanda Marasco, la scrittrice e regista napoletana, autrice del bellissimo romanzo ridotto poi per il teatro, *Il genio dell'abbandono*, dedicato a Vincenzo Gemito. Una regia asciutta ne accompagna silenziosa gli slanci e le iperboliche virate da un personaggio all'altro. *Giusi Zippo*

NUOVO TEATRO SANITÀ

Frammenti di vita nel ventre di Napoli

TOUR DE VASC, ideato e diretto da Carlo Geltrude. *Mastini* di Elvira Buonocore, con Vincenzo Antonucci e Mariano Coletti. *Vendesi* di Marina Cioppa, con Gennaro Maresca e Daniela De Vita. *O Spusalizio* di Noemi Giulia Fabiano, da *Domanda di matrimonio* di Anton Cechov, con Agostino Chiummariello e Anna De Stefano. Prod. Nuovo Teatro Sanità, NAPOLI.

Il Nuovo Teatro Sanità ha ripreso a luglio il bel progetto denominato *Tur de Vasc*, ideato e diretto da Carlo Geltrude, realizzato con il sostegno della Fondazione di Comunità San Gennaro e presentato per la prima volta lo scorso mese di maggio in forma più ampia. L'iniziativa *site-specific* e itinerante, accompagnata da figure a metà strada tra guide turistiche e scugnizzi abitanti del quartiere (gli "accompagna-tur"), porta gli spettatori nel ventre del Rione Sanità, per scoprire, attraverso un'esperienza di grande impatto emotivo, frammenti di vita nei bassi (*e vascie*, in napoletano) di via Fontanelle.

Da simbolo del disagio economico e sociale dei contesti popolari, i bassi si trasformano dunque in palcoscenici capaci di restituire con straordinaria verità le atmosfere e gli umori delle storie rappresentate. «Ho pensato questo *format* - spiega Geltrude - per creare una connessione tra la vita quotidiana del Rione Sanità, i suoi abitanti e il teatro, quello contemporaneo e quello classico, che riesce ancora a parlarci. Il basso napoletano rappresenta un universo spesso imprevedibile, che va al di là di ogni preconetto e, grazie alla forza del teatro, degli attori e della parola, abbatte ogni differenza sociale e culturale».

La drammaturgia è stata affidata a tre giovani autrici del progetto "Scritture di scena", guidato da Mario Gelfardi e riconosciuto dal Mibac come attività di formazione: *Mastini* di Elvira Buonocore, interpretato da Vincenzo Antonucci e Mariano Coletti, che racconta la fragilità e i contrasti di due giovani costretti a diventare precocemente adulti; *Vendesi* di Marina Cioppa, una storia cruda e spietata di compravendita umana che mette a confronto i valori di due diverse classi sociali, con Gennaro Maresca e Daniela De Vita; e *O Spusalizio* di Noemi Giulia Fabiano, ispirato a *Domanda di matrimonio* di Anton Cechov, con Agostino Chiummariello e Anna De Stefano. *Stefania Maraucci*





POTENZA/MATERA

Basilicata, in viaggio con Sofia sulla nave di Gommalacca Teatro

AWARE - LA NAVE DEGLI INCANTI, drammaturgia di Riccardo Spagnulo. Regia di Mimmo Conte. Scene di Mario Carlo Garrambone. Costumi di Giovanna Quaratino. Con Souphiène Amiar, Mino Decataldo, Sara Larocca, Giuliana La Rosa, Marica Mastromarino, Francesco Siggillino, Carlotta Vitale, La Klass, gli abitanti lucani. Prod. Fondazione Matera-Basilicata 2019 - Gommalacca Teatro, Potenza. MATERA - CAPITALE EUROPEA DELLA CULTURA 2019.

Sofia abita in uno dei palazzoni che compongono il Serpentone, nel popolare Rione Cocuzzo di Potenza. Non riesce a dormire e la voce del misterioso maestro Elia la convince a iniziare un viaggio alla ricerca del pesciolino Milo. Un itinerario che Sofia – la giovanissima Sara Larocca – compie a bordo di una nave, che la porta a incontrare il coro degli adolescenti, ispirato ai *400 colpi* di Truffaut, lo stormo di creature in bianco, l'Incantatrice, il Taglialegna, l'Alchimista, Madre Luce e l'Impiegato delle Poste.

Lo spettacolo a episodi *La nave degli incanti* esordisce al Parco potentino di Miralles, dove ha sede Gommalacca, ne contesta gli scempi urbanistici, attraversa i comuni di Castelmezzano, Garaguso, Ferrandina, contaminandosi con i racconti, le memorie della gente. E, se nel film di Truffaut «la telecamera è ad altezza di ragazzo» (Godard), così l'allestimento pensato da Carlotta Vitale (sua la direzione artistica) e Mimmo Conte è una soggettiva ad altezza di bambina: il pubblico osserva lo spazio attraverso lo sguardo colmo di fiducia di Sofia, che riscopre luoghi noti e meno noti, in cui è incisa la storia di una Regione ai margini, la Basilicata. Fino alla battaglia col Signore di Tutte le Paure, alla Stazione Ferroviaria Matera-La Martella, in cui ogni personaggio incontra il proprio destino.

La nave degli incanti è un inno alla fantasia e alla *joie de vivre*, un *serial fiasco* e popolare sul Bene e il Male, sull'arte di diventare grandi, raccontato con garbo e un pizzico di ironia da Riccardo Spagnulo. Opera *in fieri*, processo più che prodotto finito (poco importano, certe ingenuità nella drammaturgia e nell'interpretazione), è un valente esperimento di riqualificazione dei luoghi e di cittadinanza attiva, supervisionato da Andrea Paolucci e Micaela Casalbani. Nessuno sa se e quali altre tappe ci saranno, se la Nave di otto tonnellate, "ronconiana" con il suo sistema di scale e pannelli semoventi, rimarrà o verrà smantellata. Quello che conta è l'insegnamento di una compagnia che per due anni ha saputo battersi per superare l'ostracismo della politica e la dimenticanza della gente, restituendo scampoli di autentica vita comunitaria. E non è forse questo, lo scopo primario del teatro? **Laura Bevione e Roberto Rizzente**

Gioinezza vs vecchiaia nel *Mercante di Rigillo*

IL MERCANTE DI VENEZIA, di William Shakespeare. Regia di Giancarlo Marinelli. Scene di Fabiana Di Marco. Costumi di Daniele Gelsi. Luci di Gianluca Cioccolini. Con Mariano Rigillo, Romina Mondello, Ruben Rigillo, Cristina Chinaglia, Francesco Maccarinelli, Francesca Valtorta, Antonio Rampino, Mauro Recanati, Simone Ciampi, Giulia Pellicciari. Prod. Ghione Produzioni, Roma. CATONATEATRO, REGGIO CALABRIA.

IN TOURNÉE

Giancarlo Marinelli riporta in scena la versione de *Il mercante di Venezia*, da lui stesso diretta cinque anni fa e interpretata da Giorgio Albertazzi, mantenendone in gran parte struttura scenica e linea: il ponte è sempre parte portante, metafora della storia, come luogo in cui quasi si passa dalla giovinezza alla vecchiaia, dal dubbio alla consapevolezza, dalla prigionia alla libertà; della trama shakespeariana, seguendo la lettura di Albertazzi, si evidenzia proprio l'aspetto della giovinezza contrapposta alla maturità, della ricerca dell'amore, dei moti dell'animo. Ma l'elemento socio-politico, quello della marginalizzazione di chi è diverso, si impone ugualmente sulla scena con la sua universalità. Forza del testo e anche forza interpretativa: quella di Mariano Rigillo, innanzitutto, con il suo Shylock mai enfatico, umano nelle sue contraddizioni, sfaccettato come il personaggio richiede. Quella di Ruben Rigillo, che, nei panni di Antonio, intavola un duello scenico-interpretativo con il padre/Shylock. Ma anche quella del cast, a partire da Cristina Chinaglia, un eclettico e divertente Job, e Francesco Maccarinelli, che si cala con efficacia nei panni di Bassanio. E poi, Francesca Valtorta, affascinante e intensa Jessica, il divertente Graziano di Simone Ciampi, e Romina Mondello, una misurata Porzia. Un cast che dà ritmo alla vicenda (sfoltita in qualche punto, specie nel finale), grazie anche a una riduzione drammaturgica agile e incisiva, mentre meno riuscita sembra la scelta di alcuni movimenti scenici che virano sulla danza. **Paola Abenavoli**

Dioniso o Penteo: talebani o baccanti?

LE TALEBANTI, testo e regia di Giovanni Lo Monaco da *Le Baccanti* di Euripide. Scene di Ilenia Ricciardo. Costumi di Francesca Lucisano. Luci di Gabriele Gugliara. Con Marika Pugliatti e Giovanni Lo Monaco. Prod. Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, PALERMO.

Talebani o Baccanti, menadi o estremisti, invasate o fanatiche: già nel titolo lo spettacolo manifesta il tentativo di rileggere in chiave contemporanea il mito di Euripide. È una riscrittura in punta di piedi, quella di Giovanni Lo Monaco, che cura anche la regia e interpreta diversi personaggi, come Marika Pugliatti, con tempra accesa e grande carattere. Lo Monaco prova a dissossare il nucleo fondante della tragedia e riproporlo, scarnificato, nelle linee essenziali, tenendo la stessa struttura. Tutto il lavoro è attraversato da una forte polarità tra la figura del re Penteo e del dio Dioniso. Il vero centro del testo è, infatti, la fascinazione sotterranea che il re prova per lo straniero e per l'alterità dei suoi riti bacchici. Penteo appare come un fanatico dell'ordine, un rappresentante della chiusura mentale gretta e meschina, tiranno conservatore e promotore di costumi sobri e controllati. Dioniso è la divinità che riunisce gli estremi, il sovvertitore dell'ordine sociale, il dio dell'ibridazione, il rivoluzionario straniero che solletica l'istinto. Egli incarna lo spirito rivoluzionario che spezza le catene reali e metaforiche del potere e della legge umana, contrapponendovi la vitalità della legge naturale dalle componenti barbariche, orgiastiche e carnevalesche. Se la lettura drammaturgica appare convincente, non altrettanto l'esito complessivo della messinscena, che risente di una certa sciatteria soprattutto nei costumi. Uno spettacolo fragile, nonostante l'onestà del lavoro, in cui le scelte registiche in alcuni momenti sfruttano a pieno lo spazio particolare del Museo Pasqualino, in altri risentono di ristrettezze produttive e povertà di mezzi. **Filippa Ilardo**

Ritratto di famiglia con pescheria sicula

PESCHERIA GIACALONE E FIGLI, di Rosario Lisma, anche regista. Scene e costumi di Vincenzo La Mendola. Luci di Salvo Costa. Con Barbara Giordano, Lucia Sardo, Luca Iacono, Andrea Narsi. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Potrebbero essere nipoti dei Malavoglia, che erano attaccati come ostriche allo scoglio per sopravvivere: e invece i protagonisti di *Pescheria Giacalone e figli*, eredi di un'attività commerciale fondata sull'«onestà» - ma anche sull'inevitabile tracollo di clienti, dopo la morte del padre - hanno aspettative e bisogni diversi. Forse non Salvo (Iacono), presuntuoso e saccente, inutilmente cognito in materia - e perciò pronto a lanciarsi in un'agguerrita disquisizione sulla granseola - e timoroso di complotti internazionali ai danni suoi e dell'umanità intera; ma sicuramente Alice (Giordano), cui il padre ha imposto il nome di un pesce migrante e ha lasciato in eredità, con una valigia in pelle, l'idea che solo lo studio e il lavoro nobilitano l'uomo. Giocano su fronti opposti Teresa (Sardo), madre-matriarca ipocondriaca e tiranna, fintamente inchiodata a una sedia a rotelle, icona di quel familismo amorale che trionfa(va?) nelle famiglie del Sud; e Marco (Narsi), neurologo trasferitosi da Milano fin sull'isola, in cerca di un'autenticità di sentimenti che gli ha negato il fallimento del matrimonio, e che con Alice condivide alcuni istanti di tenerezza. Lisma gioca bene le sue carte, evita il pericolo della *sit-com* e incide con cautela il bisturi nell'indagine sociale: non è Clementi né Emma Dante, ma non per questo risulta meno persuasivo il ritratto grottesco di una famiglia meridionale, che forse guadagnerebbe se venisse appena limato nei tempi. Ha il merito di valorizzare il bel talento della Giordano, figura agile e inquieta, bibliotecaria per professione ma *blogger* per vocazione, che aspira alla redazione del più noto quotidiano milanese. E qui sta il nodo della vicenda: ci si può ancora sacrificare per amore? La risposta è contenuta in una lettera che arriva dal mitico 28 di via Solferino, mettendo alla prova sentimenti e aspirazioni, egoismi e rancori: per delineare un atlante del desiderio, che nella ricerca del lavoro nasconde quella, ben più importante, della libertà. *Giuseppe Montemagno*

L'umorismo tragico di Rosso di San Secondo

MARIONETTE, CHE PASSIONE!, di Pier Maria Rosso di San Secondo. Regia di Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi. Scene e costumi di Cinzia Muscolino. Luci di Gaetano La Mela. Con Giuseppe Carullo, Cristiana Minasi, Gianluca Cesale, Manuela Ventura, Alessandra Fazzino, Ciccio Natoli. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Ha il sapore della sfida la ripresa di *Marionette, che passione!*, titolo ormai raro sulle scene teatrali, benché Rosso di San Secondo sia stato figura non secondaria delle avanguardie italiane dell'*entre-deux-guerres*. E tuttavia è comprensibile la difficoltà di misurarsi con lo «spirito strambo» dell'autore, che desume una «commedia di pause disperate» dall'osservazione di una stanca domenica meneghina, in cui il rovello di personaggi, assemblati in maniera quasi casuale, dovrebbe attingere «a un sentimento di tragico umorismo», difficile da cogliere per lo spettatore contemporaneo. Carullo-Minasi intervengono con un'ampia operazione di de-costruzione del testo: amputandone ampie sezioni, oggettivamente ridondanti, ed esaltando la componente sperimentale della drammaturgia. Spariscono, così, gli uggioli riferimenti spazio-temporali, appena richiamati da cartelli di sapore brechtiano, mentre le fugaci, imprevedibili interazioni tra i personaggi sono favorite da mobili strutture metalliche da cui pendono iconici elementi scenici e un vasto campionario di costumi. La poetica sansecondiana del *flâneur*, che registra episodi di cronaca, si discosta così dall'osservazione di stampo verista per acquistare lo spessore dell'analisi simbolista, che indaga le contraddizioni della modernità e ne rileva le sconfitte. Continui cambi d'abito permettono di portare in scena un'umanità che oscilla dal rigore dell'imponente Uomo in grigio di Cesale alle macchiette fregoliane di Ventura, fino alla commovente fragilità della Cantante e Ballerina di Fazzino. Tra queste presenze volteggiano gli stessi Minasi e Carullo: lei vibrante Donna dalla volpe azzurra che anticipa l'instirpabile malinconia di una Édith Piaf, lui enigmatico Uomo a lutto, stralunato come uno Charlot che denuncia il malessere di vivere in un'epoca che non gli appartiene. E che si tratti di una storia di cent'anni fa, alla fine, pare quasi trascurabile. *Giuseppe Montemagno*

Vita e morte sotto l'Etna

ETERNA, a vacca l'amma, di Luana Rondinelli. Regia di Nicola Alberto Orofino. Scene e costumi di Vincenzo La Mendola. Luci di Salvo Costa. Con R. Amato, G. Arcadipane, A. Barbagallo, F. Bernava, G. Boscarino, D. Bruno, M. Cirello, C. Coltraro, E. Doria, V. La Bua, S. Laviano, L. Fiorino, M. Montalto, L. Portale, L. Toscano. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Una tragedia che incombe, la lava dell'Etna pronta a coprire tutto sotto il suo manto distruttore ed esseri umani, che assistono, impotenti, all'inesorabile avanzata del magma. È la nuova pièce della drammaturgia marsalese Luana Rondinelli, il cui nucleo drammaturgico è l'evento storico della terribile eruzione del 1669. Il regista Orofino riesce a sfruttare la particolare spazialità del cortile di Castello Ursino, anche grazie alle luci di Salvo Costa, dove si avvicendano vari personaggi: un ubriaco, un barbone, una strega, la muta, il soldato, la cortigiana, una donna, il vescovo, il prete, il barone e le baronesse, mentre Sant'Euplio e Sant'Agata, due santi desacralizzati, riconoscono nella catastrofe il vero senso del rapporto tra uomo e natura, la voragine del terrore metafisico di fronte al nulla. Un testo tanto corale quanto dispersivo e senza un vero *focus*, cui solo la regia, con il suo vigoroso dinamismo, e le coraggiose scelte musicali danno unitarietà. Solo alla fine emerge il vero significato dell'opera: il vulcano, con la sua attività eruttiva, mette in collegamento il cielo con le profondità della terra e la catastrofe si pone come rottura che ridefinisce i limiti del possibile e dell'esperienza, perché dalla distruzione avviene la nascita del nuovo. *Filippa Ilardo*



Un Aristofane televisivo

LISISTRATA, di Aristofane. Adattamento di Tullio Solenghi e Marcello Cotugno. Regia di Tullio Solenghi. Scene e costumi di Andrea Viotti. Musiche di Marcello Cotugno. Luci di Pietro Sperduti. Con Elisabetta Pozzi, Tullio Solenghi, Massimo Lopez, Roberto Alinghieri, Federico Vanni, Federica Carruba Toscano, Giovanna Di Rauso, Vittorio Viviani, Tiziana Schiavarelli, Giuliano Chiarello e altri interpreti. Prod. Inda, Siracusa. LV STAGIONE DEL TEATRO GRECO, SIRACUSA.

Perché riprendere le commedie di Aristofane se queste devono diventare merlo pretesto per un uso "alternativo", marcatamente televisivo? *Le rane* di due anni or sono, affidate a Ficarra e Picone, già muovevano in questa direzione; e la sensazione è stata ulteriormente acuita da questa *Lisistrata*. La colorita traduzione di Giulio Guidorizzi, infatti, costituisce solo il punto di partenza di una drammaturgia che, ormai difficilmente comprensibile nei riferimenti al contesto ateniese, viene illustrata - con tanto di *jingle* pubblicitario di presentazione - dal pedante Didascalia (Alinghieri), autentico tormentone della serata. La guerra tra i sessi che sconvolge il Peloponneso diventa pretesto per un esilarante *meltingpot* linguistico, che coinvolge l'esuberante palermitano della Carruba Toscano come l'irresistibile pugliese della Schiavarelli, il romanesco di Viviani e il toscano di Chiarello, per tacere degli ammiccanti riferimenti a un tirannico Magistrato (Vanni), fin troppo simile all'ex Ministro degli Interni, o alla seducente Mirrina (Di Rauso), che ricorda la stralunata *soubrette* di un celebre *talk show*: siparietti più o meno divertenti, che fanno apparire la *Lisistrata* della Pozzi come il proverbiale pesce fuor d'acqua, quando sfodera la tempra della *tragédienne* nel monologo sul governo della città. Solenghi annacqua l'azione ben oltre il canovaccio originale, con trovate di alterna riuscita, la più felice delle quali è il cameo di Pedasta, «donna quanto basta», un tripudio di piume di struzzo con cui Massimo Lopez - un po' Wanda Osiris, un po' Platinette - infiamma il pubblico con una *My Way* che diventa colorato inno alla diversità. Che lo show si concluda con «un contributo» del finalista di un recente *talent*, è solo la conferma di un approccio salutato dal successo di pubblico, pago di facili risate e numeri scoppiettanti. *Giuseppe Montemagno*

Da Bolzano a Palermo corpi in movimento

Un viaggio tra le proposte di danza dell'estate, ci porta a Bassano del Grappa per B.Motion, in Trentino, per Bolzano Danza e Oriente Occidente, in Piemonte, con Vignale Monferrato Danza e a Palermo. Con un'incursione lirica al Festival della Valle d'Itria.



SAVE THE LAST DANCE FOR ME, coreografia e regia di **Alessandro Sciarroni**. Con **Gianmaria Borzillo, Giovanfrancesco Giannini**. Prod. **Santarcangelo Festival, Santarcangelo di Romagna (Rn)** - **Gender Bender e Danzaurbana, Bologna - Csc Operaestate Festival, Bassano Del Grappa (Vi)**. **B.MOTION OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vi)**.

Nel monumentale Oratorio di Ca' Erizzo a Bassano Del Grappa, dove è andato in scena *Save the Last Dance for Me*, Alessandro Sciarroni si è trovato nuovamente di fronte a un tema a lui caro, in un luogo che sembra rappresentarlo come una sineddoche: come può la contemporaneità mettersi al servizio della tradizione senza tradire se stessa? Dopo lo *Schuhplattler*, danza popolare tipica bavarese e tirolese portata dal 2012 su altri palcoscenici nel suo *Folk-S-Will You Still Love Me Tomorrow?*, il coreografo pluripremiato (Premio Hystrio Corpo a Corpo 2017, Leone d'Oro 2018), trasferisce in *Save the Last Dance for Me* un'altra forma di danza folkloristica: la polka chinata bologne-

se, ballo per soli uomini la cui interpretazione è qui affidata a Gianmaria Borzillo e a Giovanfrancesco Giannini. Se costumi e tappeto sonoro sono contemporanei, del ballo tradizionale, considerato pratica in via di estinzione, resta solo ciò che è necessario, i movimenti tipici, che vedono nelle ginocchia flesse, punto di contatto reciproco tra i due *partner*, il perno attorno al quale costruire una partitura condivisa di azioni. Nello spazio delimitato ai quattro lati dalla presenza degli spettatori, i due performer eseguono in *loop* una puntuale e straniante coreografia dai moduli regolari, eseguendo, tra pause, riprese e incalzanti, una rapida e centrifuga rotazione, movimento già centrale nel precedente assolo firmato da Sciarroni, *Chroma*. In questo senso, *Save the Last Dance for Me* costituisce la sintesi di un percorso creativo che incrocia, con grande coerenza di visione, problematiche differenti: da un lato, l'esercizio di una sequenza strutturata di movimenti che si fa spettacolo, affrontata quasi in senso agonistico; dall'altro, il recupero di un patrimonio culturale condannato all'oblio dal tempo. La polka chinata può così continua-

re a esistere sotto lo stupore incatenato allo sguardo di nuovi spettatori e, come linfa, tornare a circolare nel nostro presente. *Renata Savo*

MUSEUM OF HUMAN E-MOTIONS, coreografia e danza di **Clara Furey, Mélanie Demers, Margrét Bjarnadóttir, James Batchelor, Sara Jane Norman**. Prod. **Operaestate, Bassano Del Grappa (Vi)**. **B.MOTION OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vi)**.

Ci vuole una torre medievale per dare spazi al futuro della danza. Paradossale, no? Eppure la trecentesca Torre delle Grazie, sulle mura di cinta di Bassano del Grappa, cinque livelli sovrapposti e alti scalini, è servita a manifestare, dentro il programma di B.Motion, un formato che lentamente si sta affermando nel vocabolario del contemporaneo, ma che pure ha accenti remoti. Con "creazione di durata" si intende una pratica che rinuncia al concetto di "opera" (che viene di solito messa a punto e fissata nella sua forma finale) e a ciò che intendiamo come "spettacolo" (a cui è opportuno assistere dall'inizio

alla fine). L'aspetto che caratterizza questi lavori è al contrario una "durata", che non è la stessa per l'artista e per chi lo guarda. Nei cinque spazi ricavati su altrettanti livelli della Torre delle Grazie, ciascuno dei danzatori internazionali che partecipa al progetto *Museum of Human E-Motions* performa per due ore il proprio assolo. Al pubblico, che sale e scende lungo le ripide scale, la scelta di fermarsi uno, cinque, dieci minuti, o magari di più. Per osservarli. Per stabilire un contatto con loro. Potendo intuire forse una sintonia tra quei gesti d'arte e il paesaggio di colline che si apre al di là di feritoie e finestre. A ogni artista, la formula di questo *Museum* chiede di concentrarsi su un'emozione umana e su un oggetto simbolico del proprio Paese. Canada, Islanda, Australia sono i luoghi di provenienza dei cinque. E un corpo disteso a terra (sotto un sudario luttuoso che man mano scivola via) o una sequenza wagneriana in *loop* (e il pellicciotto invernale comprato in un *second hand store* a Montreal) possono diventare brevi *flash*, per spettatori frettolosi. Oppure prendersi la libertà del tempo lungo, in cui performer e osservatore sviluppano sottili vie di comunicazione. Come succede nell'assolo dell'avventuroso australiano James Batchelor. Data anche la vicinanza, che può arrivare anche a pochi centimetri, se pure lo spettatore è avventuroso. *Roberto Canziani*

BODIES IN THE DARK, regia di **Jinyeob Lee**. Con **Hyung sung Seo, Sun hee Park, Kijang Han**. Suono di **Jimmy Sert**. Prod. **Elephants Laugh, Jisun Park, Seul (Kr)**. **B.MOTION OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vi)**.

Non avremmo mai pensato di trovare il coraggio di lasciarci accompagnare bendati da un estraneo dal volto coperto e superando i commenti dei passanti, mentre ci dirigiamo, passando dalla piazza cittadina nelle sue ore più affollate, verso un luogo che non sapremo mai qual è. Ancora meno, che a un certo punto avremmo avuto paura del buio e timore di invisibili altri come noi: in quanti saremmo stati dentro quella stanza non collocabile nello spazio e nel tempo? Quindici, dieci, forse molti di meno. Con *Bodies in the Dark*, del collettivo coreano Elephants Laugh, ci siamo ritrovati a vivere una sorta di allucinazione sensoriale, senza telefoni o

altri oggetti di uso quotidiano (orologi, bracciali, borse), lasciati all'esterno, con il disagio necessario a comprendere qualcosa in più di noi stessi, ma con la consapevolezza rassicurante di avere a disposizione la possibilità di uscire dalla performance in qualsiasi momento, battendo le mani. Siamo entrati fisicamente a contatto con ignoti nel buio più pesto, autorizzati a restare con tutti, una parte o nessun indumento addosso, osservando il nostro libero arbitrio e le istruzioni di una voce artificiale ascoltata in cuffia. Abbiamo sfiorato e ci siamo lasciati sfiorare dal collo alla vita la schiena nuda o seminuda, abbiamo danzato e ci siamo abbracciati spontaneamente, passandoci da corpo a corpo un segnale comune sdraiati in un ipotetico cerchio. Rivedendo la luce un'ora e mezza dopo, senza poter salutare il nostro Caronte che ci ha ritraffettato nell'inferno del mondo sociale, ci sentiamo come risvegliati da un sogno nel quale abbiamo toccato con mano - è proprio il caso di dirlo - il confine tra le nostre e le altrui barriere socio-culturali. Una performance audace ma intelligente questo *Bodies in the Dark*. Un sogno indimenticabile di cui resta ancora, al risveglio, l'odore di uno sconosciuto sulla pelle. *Renata Savo*

MY HEART GOES BOOM, coreografia di Daniele Ninarello. Musiche di Rose, Etapp Kyle, Pj Harvey. Con Cristina Peron, Luisa dalla Palma, Silvana Cucinato, Paola Agostini, Anni Scodro, Maria Rosa Martinello, Franca Baraldo, Mario Pomerio, Giuseppina Cavallin, Giorgio Marchioro, Daniela Scotton, Eva Boarotto, Paola Bertoncetto, Roberta Peron, Eleonora Niccoli, Anna Canonico, Vittoria Battistella. Prod. Codeduomo, Torino - **B.MOTION OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vi)**.

Al quarto anno di progettualità del B.Motion Operaestate Festival Veneto con danzatori affetti da morbo di Parkinson (Dance Well Dancers) è Daniele Ninarello il coreografo scelto per la nuova coproduzione. La difficoltà di queste performance risiede nella capacità di interpretare le singolari possibilità motorie di ciascun interprete, senza che alcune azioni risultino goffe o affettate, e i corpi diversamente abili dei fenomeni da baraccone. Riesce nell'impresa Ninarello, che in *My Heart Goes Boom* realizza un dispositivo sce-

nico che esprime l'idea di un organo composto dalle sue cellule, un cuore che pulsa e incrementa i suoi battiti fino a scoppiare. La performance, infatti, parte dalla simulazione di uno stadio larvale: danzatori di età molto diverse, in gran parte anziani e accomunati dal denominatore della malattia più o meno visibile o "latente", si sdraiano a terra e compiono, per un tempo lunghissimo, dei micromovimenti con tutto il corpo, sempre più ampi. Il tronco e gli arti di quest'unico organismo dalle molteplici sfumature emotive che idealmente rappresentano crescono in altezza, con ritmo crescente. La lentezza di questo processo non si comprende da subito, e dopo un po' arriva ad affaticare lo sguardo. Tuttavia, la tensione drammatica generata nell'attesa dell'"esplosione" giustifica poi la sua esistenza, configurandosi come preludio di libertà. Perché in fin dei conti, per loro come per noi che li osserviamo - e da cui ci sentiamo osservati - non può esserci liberazione senza prigionia. *Renata Savo*

DEUCES, coreografie di Eyal Dadon e Guy Weizman & Roni Haver. Musiche di Pérez Prado ed Elad Cohen Bonen. **POWERHOUSE**, coreografie di Cayetano Soto, Marco Goecke, Helena Waldmann, Eric Gauthier, Ohad Naharin. Musiche di La Lupe, Johnny Cash, Jayrope, Ludwig van Beethoven, Maxim Waratt. Con Gauthier Dance//Theaterhaus Stuttgart. Prod. Theaterhaus Stuttgart. **BOLZANO DANZA**.

Compagnia associata al Festival Bolzano Danza per il triennio 2018-2020, la Gauthier Dance//Theaterhaus Stuttgart ha presentato un doppio spettacolo ideato appositamente per l'occasione. Raccolta sotto il titolo di *Deuces*, la serie di otto creazioni originali ispirate al "passo a due" è stata qui rappresentata dalle suggestive coreografie di *For D* degli israeliani attivi in Olanda Guy Weizman & Roni Haver. Un sapiente gioco di luci e ombre, dove la tensione tra i due corpi maschili si stempera nella forza attrattiva del vortice proveniente dal fondo scena. Dalle piacevoli atmosfere di *Gloria* di Eyal Dadon si passa poi a *Powerhouse*. "Un nome che è tutto un programma", si potrebbe dire, visto che il titolo fa da cappello a ben cinque miniature firmate da altrettanti coreografi. Si parte

con *Malasangre*, affascinante omaggio dello spagnolo Cayetano Soto alla cantante cubana La Lupe in cui sette interpreti, attraverso movimenti ricchi di ardente passione, fanno agitare farfalle di stoffa nere posate sul palcoscenico. Dallo struggimento dei sentimenti a un'opera di raffinato cesello firmata dal tedesco Marco Goecke. È *Áffi*, plastico assolo sulle musiche di Johnny Cash in cui la coreografia, nei rapidi movimenti del torso e delle braccia, vibra regalando immagini di rara suggestione. Tonalità *dark* e gusto sadomaso per *We Love Horses* di Helena Waldmann, mordace riflessione sul rapporto vittima/carnefice con tanto di fruste e giochi di ruolo, mentre alla leggera ironia guarda *Orchestra of Wolves* dello stesso Eric Gauthier, parodia danzata del rapporto tra direttore e orchestrali, adatta agli spettatori più piccoli. In chiusura di serata ecco la forza tellurica e visionaria di *Deca Dance*, collage di estratti dal repertorio di Ohad Naharin in una nuova versione appositamente pensata per la Gauthier Dance, compagnia in grado di offrire in un'unica serata una pluralità di mondi, grazie ai suoi formidabili danzatori e a un progetto artistico accattivante. *Carmelo A. Zapparrata*

METAMORPHOSIS, coreografia e scene di Virgilio Sieni. Scene e costumi di Gregorio Zurla. Luci di Mattia Bagnoli. Musiche di Arvo Pärt. Con Marina Bertoni, Giulia Gilera, Maurizio Giunti, Andrea Palumbo, Sara Sguotti. Orchestra Haydn di Bolzano e Trento diretta da Chloé van Soeterstède. Prod. Compagnia Virgilio Sieni, Firenze - Bolzano Danza/Tanz Bozen - Amat & Civitanova Danza - Fondazione Haydn Stiftung, Bolzano. **BOLZANO DANZA**.

IN TOURNÉE

Commissionata dalla *kermesse* altoatesina, la nuova creazione in prima assoluta *Metamorphosis* ha visto dialogare la Compagnia Virgilio Sieni con l'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento. Diretta da Chloé van Soeterstède, l'orchestra è stata impegnata nell'esecuzione *live* delle musiche di Arvo Pärt, scelte da Sieni per questo suo nuovo lavoro ispirato al testo di Ovidio. Operazione senz'altro di pregio, poiché non si tratta della consueta riedizione di un titolo di repertorio ma di una nuova creazione, nata promuovendo l'interazione tra due *ensemble*, uno coreografico e l'altro musicale. Diversi velari disposti in successione suggeriscono vari gradi di trasformazione e mutamento, mentre una quarta parete isola il palcoscenico, offrendo dei corpi opachi allo sguardo della platea. Una sagoma di cervo primordiale si staglia sulla scena per cedere poi il posto a un gruppo di danzatori che, passando da un velario all'altro, raggiungono la ribalta gradualmente. Disarticolazioni continue, scale di movimento e leggeri *lifts* formano qui una scrittura coreografica diafana ed evanescente, accompagnata dal tempo sospeso e dilatato delle musiche di Pärt. L'ordito coreografico consegnato da Sieni ai corpi di soli cinque danzatori assume un andamento di *déjà-vu*, poco incline a stuzzicare l'immaginazione sulle metamorfosi che legano uomo e natura. Forti, infatti, appaiono qui i rimandi ai già recensiti *Chukrum* e *Petruška*, dove la coreografia abdicava alla propria funzione in virtù di espedienti scenografici simili. Forse i continui progetti con amatori e non professionisti, portati avanti ormai da anni da Sieni, hanno distolto il coreografo fiorentino dall'alchimia teatrale di cui è stato riconosciuto maestro? *Carmelo A. Zapparrata*



SUMERU, coreografia di Liu Qi. Costumi di K@FingPop. Luci di Low Shee Hoe. Musiche di Kung Chi Shing e Tom Lee Pettersen. Con Guangdong Modern Dance Company. Prod. Guangdong Modern Dance Company, Guangzhou (Cina). **ORIENTE OCCIDENTE FESTIVAL, ROVERETO (Tn).**

Intessere legami tra culture è da sempre una delle prerogative di Oriente Occidente. Ispirata a "La nuova via della seta" questa 39a edizione ha accolto in esclusiva nazionale la più antica compagnia contemporanea della Cina continentale: la Guangdong Modern Dance Company. Nata sull'impostazione delle tecniche moderne americane come costola della Guangdong Dance Academy, l'ensemble ha visto succedersi tra le fila dei suoi danzatori nomi di illustri coreografi. Si pensi a Shen Wei, ormai attivo a New York, e Sang Jija, discepolo di William Forsythe, per comprendere l'importanza di questa pionieristica realtà. Altro nome è quello di Liu Qi, firma di spicco della coreografia cinese e attuale direttrice artistica della Guangdong Modern Dance Company, che a Rovereto ha portato in scena il suo *Sumeru*. Evocando, grazie al titolo, l'omonimo monte posto al centro della cosmologia buddista, questo lavoro indaga la diversità dei rapporti umani attraverso la fluidità dei danzatori dall'altissimo livello tecnico e lo squisito disegno luci. Spesso ad andamento circolare, movimenti continui senza interruzioni apparenti animano così le linee lunghe di braccia e gambe che, definite da particolari disposizioni geometriche, esprimono un caleidoscopio di emozioni. Pur se la radice americana, col suo concetto di energia in continuo divenire, appare qui evidente, è nella sensibilità con cui Liu Qi plasma il fatto-

re tempo che cogliamo tutta l'originalità di quest'opera. I contrasti emotivi sottolineati nel rapporto tra scene e controcene vengono, infatti, modulati attraverso cesure nette che sospendono l'azione, facendoci così pre gustare, nell'attesa del passaggio successivo, quel filosofico nesso tra causa-effetto. Carmelo A. Zapparrata

HIVE-OUR HYDROLOGICAL NEED OF COSMIC LINES, idea, coreografia e regia di Pietro Marullo. Costumi di Pietro Marullo e Diana Ciuffo. Luci di Ryoya Fudetani. Musiche di Jean Noel Boissé. **ZOÉ/APPUNTI SULLA NUDA VITA**, ideazione e coreografia di Luna Cenere. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Gerard Valverde Ros e Mika Vainio. **WHO IS JOSEPH?**, ideazione e coreografia di Davide Valrosso. Musiche di Ryoji Ikeda-Headphonics. Prod. Oriente Occidente Festival, Rovereto (Tn). **ORIENTE OCCIDENTE FESTIVAL, ROVERETO (Tn).**

Da sempre attento alla scena nazionale, il Festival Oriente Occidente quest'anno ha coprodotto e presentato in prima assoluta tre nuovi lavori, firmati da altrettanti giovani artisti italiani. Si tratta del napoletano Pietro Marullo, della campana Luna Cenere e del pugliese Davide Valrosso. Pietro Marullo in *Hive-Our Hydrological Need of Cosmic Lines* plasma un universo suggestivo ispirandosi al celebre *Tondo Doni* di Michelangelo. Oltre però al soggetto centrale della Sacra Famiglia, Marullo volge il proprio sguardo verso gli ignudi dello sfondo e la plasticità dei corpi che caratterizza il dipinto. Volutamente presentati in questo lavoro come «angeli, animali e metafore», sei danzatori abitano un palcoscenico vivifi-



cato da fragori repentini, fonti luminose in continuo divenire e figure geometriche dal carattere simbolico. Rivelata attraverso sapienti giochi di luce, la nudità dei danzatori dialoga con le forme perfette di un cubo, trasformatosi poi in un triangolo rovesciato dal sapore anti-trinitario. Il corpo umano calato in geometrie euclidee cede quindi posto a drappi che evocano l'armonia cromatica del creato. Affascinante e misterioso, il titolo di Marullo evidenzia la capacità dell'autore di giocare con la materia scenica.

Altra concezione del nudo possiede, invece, Luna Cenere che, con *Zoé/APPUNTI sulla nuda vita*, ha presentato il primo studio del più ampio progetto *Genealogia*, su cui sarà impegnata sino alla prossima edizione del festival. In scena cinque danzatori, autrice compresa, che attraverso movimenti lenti e cadenzati scoprono i diversi anfratti dei loro corpi nudi, ridisegnandoli in forme di fine gusto estetico. Più che a un passaggio di energia tra un corpo e l'altro, però, questo primo studio si caratterizza per l'estrema concentrazione che ogni interprete impiega nell'ascoltare il proprio corpo e mutare forma.

Lungo assolo di cui Davide Valrosso è al contempo autore e interprete, *Who Is Joseph?* pone all'interno di uno spazio bianco una figura vestita di nero, forse un'ombra. Forte dell'alto livello tecnico di cui è dotato, Valrosso, a ritmo sostenuto, sviluppa qui variazioni di energia e cambi vettoriali senza però raggiungere una compiutezza drammaturgica tale da animare l'intero ordito. Carmelo A. Zapparrata

360°, coreografia e direzione

artistica di Rami Be'er. Costumi di Maor Tzabar. Suono di Alex Claude. Con i danzatori della Kdccc2. Prod. Kibbutz Contemporary Dance Company, Ashrat Kibbutz Ga'aton (Il). **TOML. Time of My Life**, coreografia e direzione artistica di Eyal Dadon. Costumi di Michal Lorie. Luci di Qi Yujie, Shay Yehudai. Con Shay Partush, Moran Muller, Ori Ofri, Roni Ben Simon, Nadav Gal, Evyatar Omessy, Madison Hoke. Prod. Sol Dance Company, House of Dance, Beer Sheva (Il). **VIGNALE MONFERRATO DANZA (AI).**

Sono stati i quattordici danzatori della Kdccc2 - appendice "giovane" della celebre Kibbutz Contemporary Dance Company - i protagonisti della prima serata del Vignale Monferrato Festival, con **360°**, uno spettacolo che ha visto anche la partecipazione attiva del pubblico, invitato sul palcoscenico ovvero coinvolto in semplici coreografie da eseguire sul posto. I danzatori, camicia bianca e bermuda neri, si esibiscono in sipari vigorosi e vitali, dando prova del proprio entusiasmo e della propria giovanile energia. La coreografia, disegnata dal direttore artistico di entrambe le compagnie Kibbutz, Remi Be'er, risulta nondimeno piuttosto fragile: non esiste, infatti, un filo rosso, un disegno organico e ben individuabile a dare coerenza e coesione a uno spettacolo certo vivo e contraddistinto dalle indubbie qualità tecniche dei giovani ballerini, eppure privo di un'intenzionalità esplicita e definita. Il lavoro, dunque, si riduce a una semplice successione di numeri coreografici fra di loro non connessi, quasi un saggio di fine anno. Maggiore solidità nella costruzione palese **Toml**, proposto da un'altra compa-



gnia israeliana, la Sol Dance Company. Il coreografo Eyal Dadon sceglie quale filo conduttore una nota canzone pop, *Time of My Life*, e un oggetto, una sorta di dispenser che conterrebbe un bagno schiuma, per riflettere sulla diffusa concentrazione sul proprio aspetto esteriore e sul conseguente complicarsi delle relazioni interpersonali. In giacca e pantaloni bianchi, eleganti e suadenti nell'aspetto così come nei movimenti, i bravi danzatori si esibiscono in assoli e sipari corali, cantano a cappella e ammiccano divertiti al pubblico. Uno spettacolo lieve come un soffio di vento. *Laura Bevione*

LA GIARA, di Alfredo Casella.

Regia, coreografia, scene e luci di Roberto Zappalà. Drammaturgia di Nello Calabrò. Costumi di Veronica Cornacchini e Roberto Zappalà. Con Adriano Coletta, Filippo Domini, Rubén García Arabit, Alberto Gnola, Marco Mantovani, Gaetano Montecasino, David Pallant, Jungwhi Park, Adriano Popolo Rubbio, Dario Rigaglia, Erik Zarcone, Marco Berti (tenore). Orchestra del Teatro Regio di Torino, direttore Andrea Battistoni. Prod. Scenario Pubblico/Compagnia Zappalà Danza, PALERMO - Teatro Regio, TORINO.

Nel 1924 al compositore Alfredo Casella venne richiesto, attraverso la mediazione di Erik Satie, di scrivere per i Ballets Suédois un balletto tipicamente "italiano". Nacque così *La giara*, tratta dall'omonima novella di Pirandello, commedia coreografica dove la danza è alternata alla pantomima. Roberto Zappalà, pur fedele allo spartito di Casella che sa debitamente valorizzare, ignora il libretto e crea una coreografia coerente, in cui c'è spazio unicamente per la danza, non più spezzata e intramezzata da altri linguaggi. Sul palco è ricostruita la "bocca" del recipiente, all'interno del quale paiono danzare gli undici ballerini, fasciati in tute dai disegni e dai colori delle ceramiche di Caltagirone. A differenza di quanto avveniva nell'originale, non si balla attorno alla giara bensì dentro di essa, trasformando quell'ampio recipiente in una sorta di ventre materno, accogliente e sicuro. Uno spazio all'interno del quale l'affiatato e precisissimo *ensemble* si muove ora in numeri corali, formando schiere di ironica e coordinata simmetria, ora realizzando nu-

meri simultanei che ricreano, stilizzando e reinterpretandolo, il mondo contadino ritratto da Pirandello, di cui Zappalà, scegliendo un cast di soli danzatori, evidenzia la natura prettamente maschile. L'ambientazione siciliana, invece, è suggerita certo dai costumi sgargianti, ma pure da certe atmosfere chiaroscurali così come dalla comparsa di un inatteso ogget-

to di scena, un lungo e stretto corno che è copricapo ma pure naso da Pinocchio, rimandando a una certa predisposizione alla mistificazione della realtà a scopi prettamente materiali. Una coreografia che sa tradire fedelmente l'originale, evitando l'anacronistico recupero filologico così come il quadretto di maniera, scegliendo, invece, una vivificante traduzione nel

linguaggio della contemporaneità. *Laura Bevione*

In apertura, *Save the Last Dance For Me*; a pagina 93, *Orchestra of Wolves* (foto: Regina Brocke); nella pagina precedente, in alto, *Tom!* (foto: Pini Snir); in basso, *Zoé/Appunti sulla nuda vita* (foto: Sarah Melchiori); nel box, *Il matrimonio segreto*.

LIRICA

Commedia e tragedia convivono sul palcoscenico di Martina Franca

IL MATRIMONIO SEGRETO, di Domenico Cimarosa. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Luci di Massimo Gasparon. Con Marco Filippo Romano, Maria Laura Iacobellis, Benedetta Torre, Victoria Pitts, Robinson Vittorio Prato, Paolino Alasdair Kent. Orchestra del Teatro Petruzzelli di Bari, direttore Michele Spotti. Prod. Festival della Valle D'Itria, Martina Franca (Ta).

ECUBA, di Nicola Antonio Manfroce. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Luci di Massimo Gasparon. Con Norman Reinhardt, Mert Süngü, Lidia Fridman/Carmela Remigio, Roberta Mantegna, Martina Gresia, Lorenzo Izzo, Nile Senatore. Orchestra del Teatro Petruzzelli di Bari, direttore Sesto Quatrini. Coro del Teatro Municipale di Piacenza, Maestro del Coro Corrado Casati. Prod. Festival della Valle D'Itria, Martina Franca (Ta). FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA, MARTINA FRANCA (Ta).

Protagonisti dell'opera *Il matrimonio segreto*, capolavoro di Domenico Cimarosa, opera fra le più rappresentative del nostro Settecento musicale, sono Paolino e Carolina, figlia di Don Geronio, sposati in segreto, e che, fra ansie ed espedienti, si amano senza potersi appartenere fino all'atteso lieto fine. Attualizzando l'opera in modo giocoso e convincente, Pier Luigi Pizzi riesce a rendere tutto l'inganno degli affetti in modo naturale e mai parodistico: si ride spesso e di gusto, attraverso un gioco teatrale sempre frizzante e coerente. La casa di Don Geronio, dove si svolge la vicenda, è uno spazio aperto dalle cui porte entrano ed escono tutti i personaggi. Le molte opere di Burri e Fontana e i mobili di raffinato *design* che la corredano ci suggeriscono che il padrone di casa Geronio sia un mercante d'arte, alle cui dipendenze lavora Paolino, sposo segreto della figlia Carolina, che fa il suo ingresso in slip dopo una doccia rinfrescante. Una bella edizione, dunque, composta tutta da giovani, convincenti interpreti. Michele Spotti imprime all'orchestra un ritmo fluidamente sostenuto e coinvolgente.

Una delle perle del Festival è stata un'opera di rarissima esecuzione, *Ecuba*, tragedia per musica in tre atti del compositore napoletano Nicola Antonio Manfroce, morto a soli ventidue anni nel 1813. Opera discontinua, *Ecuba* è colma di molti momenti di grande effetto, dove la musica diventa emotivamente protagonista, come nel bellissimo finale, che vede la furia autodistruttiva di Ecuba, davanti alla sua città in fiamme. Ecuba, per non cedere ai ricatti del marito Priamo che vuole fare pace con i nemici Achei, si vendica di Achille, che le ha appena ucciso il figlio Ettore, facendolo abbattere dalle sue guardie. La scena, costruita dal regista Pier Luigi Pizzi, è composta da tre grandi cubi bianchi. Ai lati due gradinate dove è posto il coro, gli uomini a sinistra e le donne a destra, agghindati in modo generico come sacerdoti. Al centro domina una specie di altare dove all'inizio, con ottima scelta visiva e teatrale che richiama il Cristo di Holbein, viene posto il corpo di Ettore, ai cui piedi verrà simbolicamente ucciso Achille. Tutte le azioni sono rese con semplicità, senza particolari invenzioni, lasciando gli interpreti liberi di muoversi spesso in maniera casuale e dando rilievo al canto. Sesto Quatrini, che ha sostituito in corsa il direttore Fabio Luisi alla guida dell'orchestra del Petruzzelli di Bari, d'accordo con Pizzi, racchiude l'opera in un atto solo, dando giusto piglio a tutta l'orchestra, coadiuvato da una grande Carmela Remigio che dà smalto e spessore tragico alla regina di Troia. **Mario Bianchi**



testi

HOSPES, -ĪTIS

di Fabio Pisano

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2019



Hospes, -itis: s.m. ospite, straniero, inesperto, oste.

Il simbolo (*) posto davanti alla battuta indica che il personaggio la pronuncia da un luogo diverso della scena.

PERSONAGGI

Direttore
Factotum
Medico
Infermiera
Cuoco
Purpura
Schindler
Minamata
Lemierre
Parkinson
Cloves
Rohhad
Morte

INIZIO

È tutto colorato. / Di solito questi posti sono bianchi. O almeno, a memoria - d'uomo? - Li ricordo bianchi. / Non ricordo se sono stato un uomo, questo può anche essere. / Essere i-r-r-i-l-e-v-a-n-t-e. Può esserlo. / Ma che io ricordi di questi posti, n'ho trovato sempre di bianchi. Bianchi che poi finiscono per, / si finiscono per sporcarsi subito ma allora, perché bianchi? / Non lo so. Non lo ricordo. Sniff sniff non lo sento, no. / Non sento nemmeno il tipico odore. Quale odore, mi chiederai, / se stessi parlando con me stesso? Ma il tipico, tipico odore. / Di ospedale. / Lo temo. Ho paura. Paura dell'odore. Di ospedale. / È proprio un rigurgito del naso. / Dei recettori olfattivi. / Del cervello, persino del cervello. Non so s'ho mai avuto un cervello. / Ma se l'ho avuto, ha rigurgitato quell'odore. Di sicuro. / Non disdegno il baratro. Né la malattia. / Né il ricovero. Né il dolore. / Né il dolore acuto. Nemmeno quello cronico. Non li disegno. No. / Ciò che disdegno di tutto questo, è l'odore. L'odore che s'impone. / Come dittatore sudamericano s'impone. E non posso accettarlo. / No. / Non rientra nelle mie abitudini semmai io n'avessi avute d'abitudini. Le abitudini sono un diamante che non si sceglie. / Ci assegnano 'sto qui e noi, sì, / noi ch'un tempo fummo uomini ce lo teniamo stretto. Niente domande. / Quel diamante quelle abitudini, sono assegnate e non si torna, mica si torna 'ndietro. / Non si torna e non si frantuma. / Non si frantuma. / Non siamo in un gioco o in un pezzo di teatro. No. / Questa è la vita. / Ed è davvero difficile, abituarvisi. All'odore d'ospedale, / poi. / È come l'odore della benzina. O lo odi o lo ami. / Io lo odio ma amo quello della benzina. Non l'ho scelto io. / Non l'ho scelto io. Non sono stato io. / Non ho scelto io neanche / l'arredamento della stanza del direttore.

FACTOTUM - Sto sprofondato nella poltroncina della stanza del direttore. Oggi mi sento stanco.

DIRETTORE - Come fosse tutto sulle tue spalle, il peso di un anno intero.

FACTOTUM - Sì. Proprio così.

DIRETTORE - Guardo fuori dalla finestra ma non vedo un granché.

È che a me 'ste giornate mettono, sì, mettono una grande tristezza.

FACTOTUM - Non è che sia molto interessato alla questione, ma pur di restare altri due minuti su questa poltrona che fagocita tutto me in un rarefatto arrivederci vi chiedo perché?

DIRETTORE - Perché il senso di indefinitezza mi risucchia.

FACTOTUM - Vi risucchia cosa di preciso? Non capisco.

DIRETTORE - Non capisci perché non stai prestando alcuna attenzione.

FACTOTUM - È proprio vero.

DIRETTORE - Mi risucchia il colore grigiastro del cielo. E della terra.

Quando non riesco a trovarvi un confine, mi deprimi.

FACTOTUM - I confini sono deprimenti.

DIRETTORE - Dipende da chi li disegna.

Il corpo diviene mappa, / una geo/grafica gero/glifca geronto/deprimente, traccia. / Ci sono confini frastagliati, estesi territori, / territori c'è silenzio c'è del piatto, distese di terreno, / che non se ne vede la fine, in alcuni corpi, / quando si va al di là delle soglie, dei segni e dei disdegni. / I disdegni sono una delle principali rovine. Un archetipo della fine. / Un arche, tipo di indizio. Che porta al nulla.

DIRETTORE - Sospiro.

FACTOTUM - Sospira. Sono giorni che sospirate. C'è qualcosa che non va?

DIRETTORE - Sei medico tu?

FACTOTUM - No.

DIRETTORE - Sei padre tu?

FACTOTUM - Esito poi, no.

DIRETTORE - E allora va tutto bene.

FACTOTUM - Taccio.

DIRETTORE - Che farai quest'ultimo giorno dell'anno?

FACTOTUM - Aspetterò il primo giorno dell'anno nuovo.

DIRETTORE - Come siamo banali. Voi uomini.

FACTOTUM - Noi sani.

DIRETTORE - Passiamo una vita intera ad aspettare.

FACTOTUM - Qui dentro, poi.

DIRETTORE - Qui dentro.

FACTOTUM - Queste poltrone sono favolose.

DIRETTORE - Sono quelle di una volta.

FACTOTUM - Le cose di una volta reggono il peso del presente in un modo sublime.

DIRETTORE - A volte ti inerpichi in riflessioni sensate.

FACTOTUM - Grazie. E per questo direi che è meglio se per ora non parlo più.

DIRETTORE - Molto meglio.

Ogni tanto fa bene ai mitocondri, prendere una pausa. / Quando si prende una pausa vera, una vera pausa, / si sente nel corpo la vita. Da qualche parte. / Almeno, così dicono gli antichi. O forse no.

DIRETTORE - Da quanto sono direttore qui dentro?

FACTOTUM - Credo sette anni.

DIRETTORE - Sette anni li compio a febbraio prossimo.

FACTOTUM - Faremo una grande festa.

DIRETTORE - Non è necessario. Non è necessario festeggiare. Soprattutto perché al settimo anno c'è il cambio del direttore.

FACTOTUM - Faremo! Una! Grande! Festa!

DIRETTORE - Una grande festa.

FACTOTUM - Una grande festa.

DIRETTORE - Una festa.

FACTOTUM - Sette anni.

DIRETTORE - E in sette anni, non mi sono mai seduto, dico mai, su quella poltrona.

FACTOTUM - Non sapete cosa vi siete perso.

DIRETTORE - Mi basta guardare la tua faccia per capire cosa ci ho guadagnato.

FACTOTUM - Devo andare via.

DIRETTORE - Questa frase mi allarma, dove?

FACTOTUM - Compero le vettovaglie per il cenone di questa sera.

DIRETTORE - Ti posso chiedere una cortesia?

FACTOTUM - La solita cortesia?

DIRETTORE - La solita.
 FACTOTUM - Certo.
 DIRETTORE - Zero.
 FACTOTUM - La coca?
 DIRETTORE - La coca.
 FACTOTUM - Come sempre.
 DIRETTORE - Sono un tipo abitudinario.
 FACTOTUM - Un tipo pieno di abitudini.
 DIRETTORE - Ho un sacco di abitudini.
 FACTOTUM - Un sacco pieno di abitudini. A più tardi.
 DIRETTORE - Non troppo tardi.
 FACTOTUM - Sicuro, pronunciandolo mentre esco.
 DIRETTORE - Lo fermo mentre esce.
 FACTOTUM - Ditemi.
 DIRETTORE - Ho mai passato un capodanno qui?
 FACTOTUM - Qui dentro, intendete?
 DIRETTORE - Mi sembrava chiara, la domanda.
 FACTOTUM - No. Che io ricordi, no.
 DIRETTORE - Lo sospettavo. Addio.
 FACTOTUM - Esco, mentre gli dico che non è mai troppo tardi per nulla.

Invece è una menzogna. / Perché chi resta umano se ne racconta, di mil-lanterie. / Del genere, / non è mai troppo tardi invece no. C'è tutto uno strato di vita, / che poggia sul tardi. / E attende il troppo come fosse, come fosse un mantra. / Attende 'l troppo come, come fosse come fosse un mantra. / M-A-N-T-R-A-M-A-N-T-R-A-M-A-N-T-R-A Un stornello stordito e stonato, / la cui musica proviene, / da qualche angolo chiaroscuro, di una periferia, / di un ricordo. / Il tardi ch'attende il troppo, è quasi lo slogan, / la frase a effetto usata qui dentro. Ma un troppo / Ch'accarezza e trova, il viso sempre glabro, acconciature ordinate, vestiti puliti persino la pelle, pulita. / Tutto è preciso, qui. Si mangia puntuale. Si dorme puntuale. / Si gioca puntuale. Si soffre puntuale. Qui tutto è, / i fiocchi di neve, cadono nitidi bianchi, / come ci stesse qualche d'uno, su lo zenit di questa terra, / o almeno di tale edificio, a calarne uno ad uno, dopo un accurato, certosino controllo. / I fiocchi di neve. Se ti dimentichi, / se hai la forza di dimenticare, la volontà, prepotente e corrosiva, di dimenticare perché. Perché ci sei arrivato, qui dentro, / puoi persino godertela, / puoi persino usare il mazzo di carte, ch'è presente in una delle tante, tante sale dette sale ricreative.

INFERMIERA - Come state, oggi?
 CLOVES - Come ieri.
 PARKINSON - Lo scusi.
 CLOVES - Mi scusi.
 LEMIERRE - Ci scusi.
 INFERMIERA - Vi scuso.
 LEMIERRE - Fa sempre così, quando perde.
 PARKINSON - Sì, fa sempre così.
 CLOVES - Quando perdo.
 INFERMIERA - Sta perdendo?
 CLOVES - Da sempre.
 INFERMIERA - Mi dispiace.
 CLOVES - Sul serio?
 INFERMIERA - Certo.
 PARKINSON - Ma precisamente, con occhio indagatorio, cosa le dispiace?
 LEMIERRE - Le dispiace che perda lui o che perdiamo tutti?
 PARKINSON - Che domanda del cazzo.
 LEMIERRE - Non essere scurrile.
 PARKINSON - Che domanda del piffero.
 CLOVES - Il piffero comunque rimanda al cazzo.
 LEMIERRE - Non se ne esce.

Non se ne uscirebbe comunque.

INFERMIERA - No, in effetti -
 CLOVES - Non risponda mio Dio non risponda.
 PARKINSON - No.
 LEMIERRE - Perché?
 PARKINSON - Ma nessuno risponde.
 LEMIERRE - Perché non dovrebbe rispondere?
 PARKINSON - La pianti?
 INFERMIERA - Ero qui solo per dirvi che è tardi.
 CLOVES - Lo sappiamo. Altrimenti non saremmo qui, le pare?
 LEMIERRE - Qui dove?
 CLOVES - Che intendi?
 PARKINSON - Intende qui in quanto sala ricreativa o qui in quanto -
 CLOVES - Ah no intendevo qui generico.
 INFERMIERA - Io invece intendevo dire che è tardi per continuare a giocare. Tra poco passerà il medico e -
 LEMIERRE - Ci dirà ciò che ci ha detto ieri.
 PARKINSON - Se ce lo dirà, vorrà dire che siamo molto fortunati. Non trova?
 INFERMIERA - Sì. Sì, cioè io sono nuova di qui sono nuova di queste parti e voi, intendo dire voi -
 PARKINSON - Ma lasci perdere questo manipolo di manigoldi. Su, possiamo le carte. È arrivato il momento di tornare in camera.
 INFERMIERA - Era ciò che intendevo.
 PARKINSON - Stia tranquilla, noi scherziamo.
 CLOVES - Siamo dei burloni, noi.
 LEMIERRE - Divertenti, molto divertenti.
 PARKINSON - Intanto t'è andata bene.
 CLOVES - M'è andata davvero alla grande! Tanto se muoio prima io, non avrai un soldo. Se muori prima tu, non ti darò un soldo. In qualsiasi caso, non ti dovrò nulla.
 PARKINSON - Ho pensato a tutto. Lascero un testamento chiaro per i miei eredi.
 CLOVES - Hai degli eredi?
 LEMIERRE - Un testamento?
 CLOVES - Hai degli eredi per un testamento?
 PARKINSON - Certo! In cui gli dirò che questo farabutto mi deve una barca piena di soldi!

In uno dei tanti, / infiniti strati d'epidermide, / c'è una sottile patina di alluminio, una sottile, / sottilissima patina, su cui sono riflessi, sono genuflessi, / quegl'amplessi della nostra buffa / violenta e amara personalità. / Non vanno via. Certe peculiarità. Certe piccole spine, infilzate sotto le carni. Non vanno via. / Né con i fiocchi di neve, / di questo ordinaro trentuno dicembre, né con le lacrime. / Né con le lacrime di una giovane, ancella o fanciulla o / inferma ièra.

INFERMIERA - Inizia a piangere lacrime, sì, perché non ce la faccio, a sentir parlare così qualcuno. Non ce la fa. Sono ancora una pivella, vero? Sì, sei da troppo poco tempo, per entrare nella logica di questo posto, perché penso che fare l'infermiera sia una missione e quando sai di trovarti su un campo di battaglia dove la tua missione non ha senso d'esistere? Quando ho saputo di dover venire qui eri felice ma non sapevo no non potevi saperlo cosa t'aspettava. Non sapevo che qui si muore e basta che qui, non puoi rimboccarti le maniche perché ho già perso qui hai già perso proprio come loro tre e la loro stupida partita di carte. Giocano per ammazzare il tempo in attesa che il tempo li ammazzi. È solo questo. Mettitele bene in testa, mettermelo bene in testa. Non è semplice, è illogico, se vogliamo, ma qui va così. Non puoi fare niente di più di quello che fai, non posso sentire niente di meno di quel che sento. Mettitele bene in testa.
 MEDICO - Dialoghi brevi.

INFERMIERA - Eh?
 MEDICO - Dialoghi brevi.
 INFERMIERA - Che significa?
 MEDICO - Già lo ha dimenticato?
 INFERMIERA - Forse sì, forse -
 MEDICO - È una delle regole fondanti; una delle regole che il direttore ci chiede di rispettare.
 INFERMIERA - ... Regole?
 MEDICO - Regole. Poche, ma da rispettare.
 INFERMIERA - Eitante. Quali regole?
 MEDICO - Non ha ancora parlato col direttore?
 INFERMIERA - No, ancora no.
 MEDICO - Ah, ecco.
 INFERMIERA - So che lui dovrebbe tenere un -
 MEDICO - Sì, un discorso sì. Fa sempre così...
 (*) DIRETTORE - Faccio sempre così tengo un discorso una volta a settimana ogni giovedì. Anche quando non c'è niente o nessuno di nuovo -
 MEDICO - Lui tiene un discorso, così. Per tenere a mente delle cose. Sia a se stesso che a noi.
 INFERMIERA - Ne avevo sentito parlare.
 MEDICO - Beh io -
 INFERMIERA - No, non vada.
 MEDICO - Tra poco inizio il giro.
 INFERMIERA - Lo so ma devo cercare di tenerlo qui vicino a me... Ora mi ha incuriosita. Mi dica.
 MEDICO - Non potrei, sa, il direttore ci tiene che -
 INFERMIERA - Ci diamo del tu?
 MEDICO - Sfacciatella, ma sono d'accordo. Dicevo, il direttore preferisce essere il primo a -
 INFERMIERA - Fingerò di non saperlo. Per favore.
 MEDICO - Ma sarebbe anche troppo lungo da -
 INFERMIERA - Solo una regola. Ti voglio tenere qui quindi dimmi solo una regola.
 MEDICO - Una ..?
 INFERMIERA - Una.
 MEDICO - D'accordo, io te lo dico ma -
 INFERMIERA - Non lo dirò a nessuno.
 MEDICO - Il direttore dice che devi parlare poco con i pazienti, non solo per una questione professionale, etica o cose del genere. Per diversi motivi. Più o meno pratici. Il primo è che non bisogna sottrarre tempo ai pazienti. Loro il tempo che hanno qui dentro lo devono dedicare alla vita, e parlare con noi può essere una perdita di tempo.
 INFERMIERA - Ah.
 MEDICO - Il secondo è che non ci si deve affezionare. Né noi a loro, né loro a noi.
 INFERMIERA - Capisco.
 MEDICO - Queste sono soltanto due delle regole principali, poi -
 INFERMIERA - Grazie, gli sfioro la mano.
 MEDICO - Prego. Mi ha sfiorato la mano.
 INFERMIERA - Ora entrambi facciamo silenzio. Sì, una pausa per metabolizzare il momento del primo contatto fisico. Fugace, ma pur sempre un contatto fisico.
 MEDICO - Io ora devo andare.
 INFERMIERA - Sì, scusami se -
 MEDICO - Ma di niente. Bisogna avere grande concentrazione qui.
 INFERMIERA - È un lavoro duro.
 MEDICO - È un lavoro. Duro.
 INFERMIERA - Lo saluto, sono imbarazzata. Ciao.
 MEDICO - Ciao, la saluto ma spero di rivederla presto.

Bisogna saper, saper sbirciare. Intravedere. / C'è sempre, uno spiraglio,

una porta, aperta a metà, che dà / magari su uno splendido giardino. Su un giardino di aranci. / Non te l'aspetti. E per questo, / sa essere ancor più. Bello o brutto. / Ancor meno. / Come questo cielo.

DIRETTORE - È tutto grigio, qui fuori. Mi inquieta. Ma continuo a guardarlo. Continuo a dargli le spalle. Ma so che devo fare. Devo buttar via quella poltrona.
 FACTOTUM - Il giorno che verrà buttata la porterò a casa mia.
 DIRETTORE - Sono convinto che molti di loro entrino qui dentro solo per quella dannata poltrona.
 FACTOTUM - Se entro qui dentro non è certo per sentire i vostri deliri.
 DIRETTORE - La coca zero dura sempre troppo poco.
 FACTOTUM - Tutto, dura sempre troppo poco.
 DIRETTORE - Ho cercato il Padre spirituale.
 FACTOTUM - L'avete trovato?
 DIRETTORE - Non l'ho trovato.
 FACTOTUM - Dove avete cercato?
 DIRETTORE - In cappella.
 FACTOTUM - In effetti non c'è.
 DIRETTORE - Ma doveva essere lì poco prima.
 FACTOTUM - Da cosa lo deducete?
 DIRETTORE - Dalla puzza di incenso. Deve averne acceso parecchio.
 FACTOTUM - A lui piace l'odore di incenso.
 DIRETTORE - A me fa schifo l'odore di incenso.
 FACTOTUM - Non so che rispondere.
 DIRETTORE - Non mi fa schifo l'odore in sé, ma il fatto che me lo porto dentro il naso e quindi dentro la testa per un bel po' di tempo. Questo mi infastidisce.
 FACTOTUM - Meglio non rispondere.
 DIRETTORE - Me lo puoi cercare?
 FACTOTUM - Esco e vado a rivedere in cappella, oggi sono troppo pigro per darmi da fare. Quindi mi limiterò a vedere solo lì.
 DIRETTORE - Tanto ti limiterai a vedere solo in cappella.
 FACTOTUM - No.
 DIRETTORE - Vedremo. Trovamelò.
 FACTOTUM - Sì, mentre esco.
 DIRETTORE - È uscito. Sono solo in stanza. Mi giro e guardo il telefono. È nero, come quei telefoni di qualche anno fa. Lo volevo proprio così, per la mia scrivania. Non so, forse sarò stato influenzato dai film, perché ho visto sempre molti film, soprattutto da ragazzo, ora non più. È che mi manca il tempo. Lo guardo, e lo trovo perfetto. Poi oggi, si sposa col tempo. Lo guardo attentamente, come se lo stessi invitando a squillare. Ma tanto non squilla. Così mi dico, così mi dico e così decido a tirar su la cornetta e a comporre il numero. Pronto? Passamela, sì. Chiamo per lei non certo per te. Attendo, poi, Ewing? Bambina mia. Silenzio. Da un capo e dall'altro del telefono. Mi viene da piangere ma non ci riesco. Metto giù.
 MORTE - Sono davanti a lui non mi può vedere ma sai vedermi, vero?
 DIRETTORE - No.
 MORTE - Sei ipocrita.
 DIRETTORE - Da una vita, ormai.
 MORTE - È ipocrita.
 DIRETTORE - Cosa vuoi? Vuoi che ti dica che hai ragione?
 MORTE - Io ho sempre ragione. Su tutti.
 DIRETTORE - Devo smetterla con gli abusi.
 MORTE - Direi di sì.
 DIRETTORE - Finirà qui dentro?
 MORTE - E che ne so? Io sono la morte, mica un indovino. Pretendete sempre più di ciò che potete avere. Persino quando ciò che potete avere è il massimo.
 DIRETTORE - O il minimo.
 FACTOTUM - Entrando senza bussare.

DIRETTORE - Questo non bussava mai, ma non bussava mai?
 FACTOTUM - Chiedo scusa.
 DIRETTORE - Se fossi stato con qualcuno?
 FACTOTUM - Sarei uscito di nuovo chiedendo scusa.
 DIRETTORE - Un continuo scusarsi.
 FACTOTUM - Scusatemi.
 MORTE - Scusalo. Io vado.
 DIRETTORE - Quindi?
 FACTOTUM - Niente. Ho visto dappertutto.
 DIRETTORE - Non è vero.
 FACTOTUM - Anche in cappella.
 DIRETTORE - Avrà visto solo in cappella.
 FACTOTUM - Ma non c'è.
 DIRETTORE - Dovrei parlargli.
 FACTOTUM - Se lo vedo, gli dico che lo state cercando.
 DIRETTORE - Non ce ne sarà bisogno.
 FACTOTUM - Vi servo ancora qui?
 DIRETTORE - Continuerò a guardare la finestra fino a sera. È che a me
 'ste giornate mettono tristezza. Sì. Mettono una grande tristezza.
 FACTOTUM - Vado a vedere se c'è bisogno di me.
 DIRETTORE - C'è sempre bisogno di te.
 FACTOTUM - Ah.
 DIRETTORE - Cosa c'è?
 FACTOTUM - Oggi è giovedì.
 DIRETTORE - È giovedì?
 FACTOTUM - Sì. È giovedì.

L'assolutezza, del gusto di chi riesce è sfolgorante. / Una scia che segue un corpo, che lascia scorie, / che ri-lascia, storie, / mai desiderate e desiderabili, / realmente, tramandate o peggio ancor tramandabili. / Il color seppia, / la fa da padrone, / nella sala in cui si tiene, ogni giovedì, / la riunione.

DIRETTORE - Grazie per essere venuti. Mi schiarisco la voce ma non ho molta voglia di parlare, il punto è che devo farlo. Già. Devo. Perché sono il direttore sono quel direttore, quel tipo di direttore che tiene un discorso ogni giovedì ma anche perché ci sono nuovi elementi, come lei. Lei signorina lei, infermiera molto giovane piena di vita piena di speranze e allora mi tocca iniziare dicendo che i valori che guidano Hospes ogni giorno, nel quotidiano, sono caratterizzati dal rispetto per la vita in funzione della morte, dalla restituzione di una dignità alla persona, l'accoglienza unita alla professionalità, l'ideale della sussidiarietà e del fare del bene a prescindere da tutto, l'impegno sempre attivo e costante, l'assunzione di responsabilità e il non darsi mai per vinti, anche se già conosciamo il finale di ogni storia. Il finale di ogni storia qui, è sempre uguale. È inesorabile, ma non deve scoraggiarci, mai. L'Hospes ha come obiettivo principale il benessere dei nostri ospiti inteso come momento, come attimo, valorizzando l'individuo nella sua unicità e mediante l'adozione di un approccio palliativo che risponda ai bisogni della persona e della sua malattia. Per il raggiungimento di tale scopo, i principi ispiratori adottati sono diversi, ma tutti basati sull'assunzione di cure che non accelerino né ritardino la morte, su un sostegno psicologico e spirituale. Garantire un'assistenza globale al malato, personalizzando "il prendersi cura" in modo da assicurare ogni ultimo istante di vita come il migliore nel rispetto della sua dignità. Un tempo, tutti mi guardano; io taccio ma in realtà so benissimo cosa devo dire perché questo discorso, con le stesse parole, le stesse pause, la stessa enfasi lo ripeto -
 FACTOTUM - Ogni giovedì.
 DIRETTORE - Allora continuo, sì, sembra avere l'attenzione dei nuovi mentre i vecchi fingono di ascoltare ma so che stanno pensando a tutt'altro, allora d'un fiato dico che una buona pratica professionale

ha sempre richiesto il cambiamento alla luce della evidenza della ricerca. Il tempo utile per introdurre questi cambiamenti potrà essere molto lungo e per ridurlo è necessaria forza nel condurre le ricerche, ma anche nell'utilizzarle e applicarle. Tecniche come la valutazione critica della letteratura, la gestione dei progetti e lo sviluppo di linee guida, protocolli e l'uso di strategie sono tutti mezzi per promuovere l'implementazione delle evidenze della ricerca. Scarsa performance e scarsa qualità professionale sono spesso presenti dietro porte chiuse. I processi che sono aperti al pubblico giudizio, nel rispetto della privacy del paziente e dell'operatore, e che possono essere giustificati apertamente sono una parte essenziale dell'assicurazione di qualità. Procedure e discussioni aperte riguardo gli aspetti del governo clinico devono essere parte integrante del sistema.

MEDICO - Parte integrante del sistema.

DIRETTORE - Perché l'Hospes è dedicato allo studio, alla diagnosi e terapia di forme dolorose protratte e croniche riferite soltanto a malattie rare e terminali, ormai in fase avanzata. Voglio però rassicurarvi su di un punto... Creo un po' di *suspence* per dire che l'impegno orario settimanale riguardante le prestazioni professionali mediche, infermieristiche, psicosociali e accessorie, non supererà, ordinariamente, le aliquote orarie previste dai contratti nazionali di lavoro, anche alla luce del piano di prevenzione dello stress lavoro-correlato che noi abbiamo adottato. Il modello organizzativo del lavoro è un modello basato esclusivamente sull'azione. Sul fare. Il fare che porta gli infermieri e i medici tutti a eseguire il lavoro in modo ordinato, pur senza porsi obiettivi assistenziali rigidi, ponendo un limite alla propria e alla loro speranza, effettuando un'assistenza incentrata sul paziente attraverso percorsi e procedure protocollari precise e stabilite. È in uso, in attesa della tanto agognata "cartella unica", una cartella infermieristica di reparto che consentirà di raccogliere dati riguardo ai pazienti e ai loro bisogni, alla famiglia e ai suoi bisogni, corredata di schede di valutazione del dolore, dello stato d'avanzamento della malattia e degli altri indicatori, di registrazione di dati clinici e di eventuali accertamenti praticati o da praticare; il diario infermieristico sarà un importante strumento di trasmissione di notizie e informazioni, a garanzia della continuità, nonché qualità, assistenziale, oltre che della sicurezza. Una volta alla settimana di solito il giovedì sì, di solito di giovedì sarà tenuta una riunione *d'équipe* per discutere di problematiche organizzative, relazionali, comportamentali. Tale importante momento di confronto è fondamentale per trovare soluzione ai vari problemi giungendo infine a condividere proposte e decisioni. In assenza di corsi universitari di specializzazione in Cure Palliative, il profilo professionale dei medici operanti in Hospes è per lo più identificato in anestesisti rianimatori esperti nella terapia del dolore, senza escludere gli altri profili di specialità medica previsti dalla legge, purché si tratti in tutti i casi di personale in possesso di specifici e certificati requisiti di formazione teorico-pratica. Il profilo dell'infermiere specialista in infermieristica nelle cure palliative e di fine vita prevede funzioni specialistiche per l'applicazione di interventi di *self-empowerment* nell'ambito del gruppo di lavoro e per la gestione del processo assistenziale in cooperazione con la persona, la famiglia, le altre figure professionali e la rete dei servizi ospedalieri e territoriali. L'infermiere specialista inoltre garantisce la continuità assistenziale, in modo specifico nelle cure palliative e di fine vita, interviene nell'educazione terapeutica e svolge attività di ricerca e consulenza. Ci sono poi figure ibride che servono da allaccio e collegamento tra una specialità e un'altra, veri e propri "*factotum*" imposti dall'ambiente che provvedono a soddisfare qualsiasi esigenza tecnica nel rispetto delle loro competenze. Ora prendo una pausa, bevo un bicchier d'acqua caldo, e non nascondo che mi disgusta un po'. È sempre impreparato, il nostro corpo, all'acqua calda. Guardo nuova-

mente i presenti, mi smarrisco con lo sguardo in un punto preciso ma non sto realmente guardando, sto pensando ad altro anche io. Che questo discorso ripetuto una volta alla settimana inizi ad annoiare anche me? Chissà... Intanto ora c'è il... Dove sono rimasto?

FACTOTUM - Alle competenze...

DIRETTORE - Ah già. Ho parlato dell'operatore pastorale?

FACTOTUM - No. È il prossimo.

DIRETTORE - Ah bene... Allora do il solito inizio a questo segmento di discorso, il termine "spirituale" si riferisce ai bisogni, talora non percepibili immediatamente, relativi a esperienze trascendenti i fenomeni sensoriali; spesso questi vengono messi in relazione con i significati e gli obiettivi della vita. Nelle persone vicine alla morte la spiritualità si associa al bisogno di perdono, riconciliazione e affermazione del bene, indipendentemente da un credo religioso. La fine della vita è spesso piena di dubbi; l'assistente spirituale si occuperà di dare quindi supporto morale e umano e, se richiesto, anche religioso. Nel rispetto del pluralismo religioso legato alla multi etnicità e continuo chiedendo scusa... Sì, scusate se oggi ho un tono arido, se sembra duro, ma di solito - e i miei collaboratori lo sanno - sono un tipo calmo e paziente, tranquillo e molto alla mano ma questo grigio che c'è qui fuori mi irrigidisce sì, il grigio del tempo mi irrigidisce poi sarà che sta finendo un anno e io lavoro troppo io lavoro troppo e ho poco tempo da dedicare al resto. Comunque non è di me che dobbiamo parlare. Da un punto di vista strutturale, avrete già avuto modo, spero, di visitare in lungo e in largo la struttura e prendere visione della divisione delle stanze, dei reparti e delle sale ricreative, riunioni e sale cosiddette "miste" utilizzate per ciò che serve all'occorrenza. Noterete anche la presenza della camera del desiderio irrealizzato. È una camera angusta ma necessaria, in cui i pazienti hanno diritto a entrare una sola volta. Una sola volta, in tutta la loro permanenza qui a Hospes, e rimanerci il tempo necessario. Al personale medico, paramedico non è consentito entrare coi pazienti e non è consentito entrarvi in generale, a meno di casi eccezionali ma che saranno alla mia attenzione sottoposti e che io stesso dovrò valutare con estrema accuratezza. Anche questo va segnato, sulle cartelle di reparto. Finalmente mi avvio alla conclusione, conscio o speranzoso, almeno, di non aver dimenticato nulla. Poche regole, come avete potuto ascoltare, vigono qui. Rispetto, dedizione e soprattutto dialoghi brevi, dialoghi molto brevi. Non si tratta soltanto del discorso affettivo. Io mi sono affezionato mio malgrado a moltissimi pazienti molti di loro - inizio a commuovermi, accidenti - molti di loro hanno significato tanto per me quindi non si tratta solo di questo, poi mi prendo un tempo sì porca puttana un tempo stringo le labbra perché il dolore del ricordo mi morde e poi chiedo, ricordi Rohhad?

FACTOTUM - Titubo poi rispondo sì.

DIRETTORE - Non ricordi Rohhad?

FACTOTUM - Lo ricordo, direttore.

DIRETTORE - Io mi ci ero affezionato, a Rohhad.

FACTOTUM - Rohhad è ancora vivo signore.

DIRETTORE - Dov'ero rimasto?

INFERMIERA - All'affezione...

DIRETTORE - Sì dicevo, non è solo per la questione dei legami che irrimediabilmente vi nasceranno, tra voi e i pazienti, no. I dialoghi brevi servono a non sottrarre il tempo a loro e a loro stessi, alle loro vite e alle loro relazioni se ne hanno. Qui dentro il tempo finisce sempre alla stessa maniera. Qui dentro tutto finisce sempre alla stessa maniera. Ultima regola, non fumare. Mi dà fastidio il fumo, mi crea un pizzichio al naso che porto dietro tutta la giornata e quando torno a casa non riesco a prender sonno. Quindi, se volete fumare, uscite fuori e distanziatevi di almeno centocinquanta metri dalla struttura. Siamo d'accordo?

AUTOPRESENTAZIONE

Hospes, un non-luogo dove la vita attende la morte

Hospes, -itis racconta le vicende di un gruppo di persone, pazienti e personale di una struttura che accoglie malati con patologie rare in stato avanzato e terminale, per accompagnarli alla morte, senza forzature, senza aiuti. Non si pratica l'eutanasia, i pazienti aspettano di morire «con la barba sempre fatta, sempre lavati, puliti. Sempre con dignità». All'interno della struttura si alternano le vicende dei pazienti, chiamati col nome delle proprie patologie, e del personale, dal direttore al *factotum*.

Ognuno vive un dramma personale. Anche la Morte, che compare a dialogo sempre e solo col Direttore col quale sembra avere un conto in sospeso. È il 31 dicembre, l'ultimo giorno dell'anno, un giovedì. Il Direttore è in attesa di una telefonata. Il Factotum assiste Rohhad, il fratello in coma irreversibile, tormentato dalla promessa fattagli. La nuova Infermiera lentamente s'innamora del Medico. Il Medico si lascia prendere dalla pietà per Purpura, una paziente che vuol entrare con lui nella "camera del desiderio irrealizzato". Il Cuoco deve gestire il panico nell'organizzazione del cenone a cui, con sorpresa, prenderà parte anche il Direttore. E poi i pazienti: Cloves, Lemierre e Parkinson giocano a carte e scommettono e perdono e vincono e fanno testamenti e s'azzuffano per un debito di gioco, mentre Minamata e Schindler tentano la fuga, invano e addirittura, nel caso di Minamata, rimettendoci ciò che resta della vita.

Tutto in Hospes si mescola, tutto in Hospes perde il proprio naturale confine, e allora ecco che chi deve morire vive di pulsioni vitali, chi deve vivere sente sempre più vicina la morte. La stessa Morte, si sente un peso, un di più. Hospes è un non-luogo dove sopravvivere, in ogni caso, al di là della malattia e dove, in un estremo cortocircuito, tutto finisce, a una manciata di secondi dalla mezzanotte. Di Hospes non resta più nulla. Come è giusto che sia. O no? Il testo è scritto come un atto unico, un dramma epico intervallato da frasi pronunciate da una voce sconosciuta, che parla, commenta, punteggia in tono lirico dando ritmo e respiro alla narrazione. **Fabio Pisano**



INFERMIERA - Sono molto d'accordo.

DIRETTORE - Lei deve essere la nuova infermiera.

INFERMIERA - Sono la nuova infermiera, piacere di conoscerla, direttore.

DIRETTORE - Fuma, lei?

INFERMIERA - No.

DIRETTORE - Dovrebbe iniziare.

INFERMIERA - Dovrei...?

DIRETTORE - O bere coca. Zero.

INFERMIERA - Sto zitta, non so che dire. Mi fa schifo la coca zero.

DIRETTORE - Non sa che dire, vero?

INFERMIERA - Già.

DIRETTORE - Le fa schifo la coca zero, vero?

INFERMIERA - Molto, ma una cosa mi viene da dire... Complimenti!

DIRETTORE - Per...?

INFERMIERA - Il suo discorso! È stato commovente!

DIRETTORE - E non ero neanche in forma.

INFERMIERA - Mi dispiace.

DIRETTORE - Non ce n'è bisogno, lo stipendio le arriverà comunque.

A presto. Poi mi rivolgo a tutti dicendo che per qualsiasi motivo, mi troverete nella mia stanza, dove continuerò a guardare fuori la finestra e a somatizzare questo tempo da schifo. Dovrei chiamare la mia ex moglie. O forse dovrò.

È necessario prendersi cura, cura delle paure. / Delle paure propri altrui. La paura, / si addensa in piccole cellule, potrei dire nere, / ma di colori ne abbiamo già glissato. La paura si / addensa come alveare, come strutture, / piccole, / miniature decorate da mani turche, che avanzano lentamente, / ma a passo, costante, / la paura ha un grido, un moto. / Ha un acuto. / Altera tutte le pompe, tutti i sistemi. / Un acufene, costrin "gente" a coprirti gl'occhi, / quand'arriva. / La paura è tenera, / potrebbe essere coccolata. O da coccolare. / È una scala acchiocciola, l'unico modo, / per salire e ammirare, la burrasca, / il fortunale, / la pioggia o più dolcemente la neve. / La neve di questo trentuno / dicembre, / ha un sapore acre, / ma di quei sapori che ti riempiesti la bocca. Lo stomaco, / che si stringe nella morsa, e fa poi dire, / «ma perché diavolo sono saltato?» Bisogna avere, / la mala sorte di restare vivi. O una cosa del genere. Come Rohhad.

FACTOTUM - Ciao Ro'.

ROHHAD - Ma porca miseria. Eccolo di nuovo qui.

FACTOTUM - Come va?

ROHHAD - Che amarezza. Ricomincia.

FACTOTUM - Oggi il direttore era convinto fossi morto.

ROHHAD - Beh, non è ch'abbia sbagliato di chissà quanto.

FACTOTUM - Ora, se tu potessi, se tu fossi in grado se tu non fossi in stato comatoso irreversibile, tu mi risponderesti che non ha sbagliato più di tanto, ma per noi è un trionfo. Un bene. Un bene che tu sia ancora vivo. Cioè che sia... Così. È un bene.

ROHHAD - Ma dico, qual è la tua necessità, ogni giorno, di venire a parlarmi sapendo che non ti posso rispondere, che neanche sento le cazzate che dici? Non lo capisci? Non capisci che non ti posso rispondere? Vieni continuamente a pormi domande, a porti domande, a piangere, a raccontarmi cose, a raccontarti cose, ogni tanto mi tieni la mano e nella tua mente, nella tua contorta, bacata, stronzata mente credi che questo contatto possa portare a qualcosa, il calore umano, l'entropia e stronzate del genere. No. Non funziona così. Neanche quando mi metti la musica nelle orecchie, quella musica di merda che ascolti che se potessi mi sveglierei per urlarti in faccia che fa schifo la musica che senti, e fai schifo tu. E sai perché. Sai perché ti porto questo astio. Lo sai. Forse è per questo che vieni, forse -

FACTOTUM - Forse dovrei dire al direttore della tua richiesta.

ROHHAD - Ecco bravo.

FACTOTUM - Dovrei.

ROHHAD - Dovresti, già.

FACTOTUM - Dammi una possibilità. Dammi una possibilità. Così mi ripetevi. E io non lo so se è giusto non lo so. Io ignoro il dopo. Ignoro il prima.

ROHHAD - Io ti ho chiesto una cortesia. Soltanto una cortesia. Perché di questo si tratta. Di una cortesia.

FACTOTUM - Non me la sento. Non me la sento.

ROHHAD - Invece dovrei e dovrete esaudirla, la mia ultima richiesta. Perché è soltanto una cortesia. Si tratta di essere cortesi. Non è così che si fa? È così che si fa da queste parti, no?

È così che si fa da queste parti. È così che si fa. / È così che si fa, da queste parti.

MEDICO - Buongiorno.

PURPURA - Buongiorno a te ma com'è carino, si vede lontano un chilometro ch'è un bravo ragazzo.

MEDICO - Come sta?

PURPURA - Ti ho detto un sacco di volte di darmi del tu.

MEDICO - Di solito me lo faccio ripetere una volta in più.

PURPURA - Ma una volta in più potrebbe essere troppo tardi per me e lo so che ti sto dicendo una cosa triste e tu mi risponderai esitando scusa.

MEDICO - Esito, ti chiedo scusa, poi rispondo che in effetti ha... Hai ragione.

PURPURA - Ma no, scusami tu.

MEDICO - Mi vuol... Mi vuoi dire come stai?

PURPURA - Sto come una che sta nelle mie condizioni.

MEDICO - Sì, intendevo dire con -

PURPURA - Non preoccuparti, non ce l'avevo con te e come potrei, sei così tanto carino. So che potresti essere mio figlio ma -

MEDICO - Dovremmo misurare la pressione e vedere il livello di liquidi nel tuo corpo.

PURPURA - Fammi tutto ciò che devi.

MEDICO - Iniziamo con la pressione. Tu mi mette sempre in imbarazzo eppure ti controllo ogni giorno da quattro mesi -

PURPURA - Oggi sono quattro mesi che sto qui.

MEDICO - Sì, giusto. Giusto quattro.

PURPURA - Quanto mi manca?

MEDICO - Non... Non si può stabilire con certezza.

PURPURA - Mi piace! Mi piace. Mi è sempre piaciuto non avere certezze nella vita. Anche quando me ne andai di casa, giovanissima. Non sapevo né perché me ne stessi andando, né dove stessi andando. Ma me ne andai lo stesso. Incerta e felice.

MEDICO - Sorrido ma non dovrei.

PURPURA - No, sorridi pure, perché è la verità.

MEDICO - Scusami, mentre misuro il livello dei liquidi nel tuo corpo.

PURPURA - No, davvero! Sei così bello quando sorridi.

MEDICO - Mi imbarazzo.

PURPURA - Lo sai? In fondo non ho mai capito in cosa consista realmente la mia malattia.

MEDICO - È una -

PURPURA - No, no. Non dirmelo. A questo punto non m'interessa più granché.

MEDICO - D'accordo.

PURPURA - Mi piace molto il fatto che sia rara. È rara, vero?

MEDICO - Molto.

PURPURA - Ecco. Ciò vuol dire che io, sono rara.

MEDICO - Sì, sorrido ancora ma so ancora che non dovrei.

PURPURA - Questo mi fa sentire... Unica.

MEDICO - Sei unica.

PURPURA - Sono unica?

MEDICO - Sei unica.

PURPURA - Sono unica?

MEDICO - Unica.

PURPURA - Sono bella?

MEDICO - Tu -

PURPURA - Sono bella?

MEDICO - Sei bella, sì.

PURPURA - Una bella donna?

MEDICO - Una bella donna.

PURPURA - Una bella donna malata.

MEDICO - Io -

PURPURA - Hai finito, lo so.

MEDICO - Non si dovrebbe -

PURPURA - Sì, lo so. Le regole.

MEDICO - Le regole, sì.

PURPURA - Ma queste regole sono per noi? O per noi malati? O per noi terminali?

MEDICO - Per tutti.

PURPURA - Taccio, poi trovo il coraggio per chiederglielo, verresti nella camera del desiderio irrealizzato con me?

MEDICO - Non rispondo.

PURPURA - Vorrei stare lì dentro mano nella mano con te.

MEDICO - Non so se...

PURPURA - Se è il caso?

MEDICO - Già.

PURPURA - Ma il caso è raro.

MEDICO - È raro, e poi -

PURPURA - Sì, lo so, andrebbe chiesto. Se vuoi posso chiederlo io, al direttore.

MEDICO - Sì. Sì sarebbe meglio.

PURPURA - Quindi mi stai dicendo che ci verresti?

MEDICO - Se ti fa stare bene, sì.

PURPURA - Sono felice.

Realizzare un'organizzazione a rete eccellente nella prestazione dei servizi. È la mission. / È l'obiettivo del direttore. Del factotum. / Del corpo di medici e infermieri. Della morte, persino. / Hospes è questo. Hospes presta servizi. Servizi eccellenti. Com'una camera. Angusta. / Una camera dove, / (ir)realizzare i propri, i propri desiderirrealizzati. Come illusione, / come vita simile a un programma. Una possibilità ch'altre vite, / in altri hospitis non t'è concessa. / «Realizzare in una angusta camera i propri desideri irrealizzati».

PURPURA - Ne ho proprio tanti. Quando ho chiesto al direttore d'entrarvi, l'ho fatto di istinto. Avevo paura di morire così ha forse parlato il mio istinto più che io con la mia ragione. Davanti quella porta sarei voluto tirarmi indietro sì avrei preferito morire avrei preferito che questo male che ho dentro da qualche parte nel mio corpo nel mio organismo, come una mano tesa in soccorso, mi facesse crollare a terra esanime. Senza respiro e senza la possibilità di entrarci. Ma non ho avuto il coraggio. Né di morire, né di cambiare idea. Una volta dentro ho visto tutto nero. Ho provato a scavare nelle enormità delle mie irrealizzazioni per capire quale chiedere a quella stanza, a quella dimensione che forse non è umana come non è umana questa, dimensione. Mi sono trovato in imbarazzo in forte imbarazzo. La malattia in quel momento sembrava essere la cosa migliore che mi fosse capitata nella vita. Il fallimento è una malattia può essere una malattia. Rara e terminale. Cosa conta, il tempo, davanti un fallimento? Ma quella stanza m'ha appagato in quella stanza, è come se fossi entrato dentro me stesso. Come se avessi visto dentro, tutto ciò che ho e che ho avuto. Come fossi in un futuro che non si può descrivere, in uno spazio che non si può raccontare, perché sarebbe inutile. Nessuno mi crederebbe. Come nessuno credeva ai miei dolori allo stomaco. È acidità. Acido. Sì. È stato acido. E quel ph scende sempre di più. I valori si avvicinano a un'acidità massima. Dentro te stesso dentro me stesso, dentro una menzogna. Io sono stato dentro una menzogna e quando sei dentro una menzogna, poi la verità non t'importa più. Non mi importa più nulla. Ora posso anche dirmi addio. Ora posso.

L'addio è 'n concetto, tremulo, / il vetro d'un treno. Una sagoma, sfocata, / che s'incammina, / oltre le divise. Irruento l'addio, / non lascia 'ndietro altro che parole. l'addio sa essere acido. / Sa essere basico. L'addio non conosce neutri. / Colori o sfumature. Rumori o silenzi. Che sia un addio, / degno di questo dolore. Degno di questo, amore. / Come se d'istante, la vita / si materializzasse dinanzi, nelle forme / nei contenuti, / nelle rimostranze più anomale. Nei bulimici bagni / d'un autogrill,

su strade di cui / non conosci direzioni, ma solo motivi. / Penso a' labirinti, i labirintici, percorsi, / che qualcuno chiama scorciatoie, altri sussurrano, / vie di fuga, / da 'spizi o 'spazi, / come i corridoi di Hospes.

MINAMATA - Mi guardo intorno anche se non vedo nulla a causa dell'indebolimento progressivo del campo visivo, ma mi pare che già ci siamo passati di qua.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Sì mi pare di sì. Tu non ti ricordi?

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Ah già.

SCHINDLER - Ricordo solo che qui siamo prigionieri io lo ricordo, il giorno in cui ci sono venuti a prelevare con la forza perché era di sabato, e io di sabato sono sempre restato a letto più di te perché mi piaceva che tu mi portassi la colazione a letto, quindi ricordo bene ch'era di sabato.

MINAMATA - Siamo già passati di qua.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Siamo in una prigione.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Un labirinto, una tortura!

SCHINDLER - E poi ricordo quando ci vennero a prendere con la forza io ero a letto e tu tardavi col caffè. Lo ricordo perché ti chiamai, sì. Ti chiamai a gran voce ma tu non rispondevi perché loro ti avevano già narcotizzata. Poi entrarono nella stanza da letto. Farabutti!

MINAMATA - Dovrebbe essere da queste parti. Deve esserci un'uscita di sicurezza. Ho provato a scavare un tunnel nella nostra stanza, ma i cucchiaini che ci danno per il dolce sono di ferro leggero. Quel ferro che si piega subito.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Fanno schifo quei cucchiaini.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Anche il dolce faceva schifo.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Ah no? Eppure lo stavi mangiando con gusto.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Vuoi forse dire che era buono, quel dolce?

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Stai insinuando che era più buono dei miei?

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Guarda che anche quelli che ti preparavo io, erano buoni.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Anche il dolce che ti preparavo io era buono.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Stai mentendo.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Allora sai che c'è? Trovatelo da solo, il modo di evadere da qui dentro!

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Non è vero.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Non è vero!

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Dev'esserci una uscita di quelle che si vedono negli sceneggiati alla tivù che quando qualcuno evade la trova sempre, un'uscita.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - L'ho sentito dire.

SCHINDLER - Non mi ricordo.

MINAMATA - Ho sentito che quello che chiamano "il dottore", quel maledetto carceriere con quegli aghi più lunghi di un coltello, parlava con una tizia che non avevo mai visto prima.

SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Sì ma ne avrei riconosciuto la voce, stupido.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Pare esserci un posto da cui si esce semplicemente abbassando la maniglia.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Come fosse una normale porta.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Non sarà semplice. Questi corridoi sembrano tutti uguali.
 SCHINDLER - Quando entrarono nella mia stanza, quei due porci in divisa bianca, io mi misi in guardia e presi l'*abatjour* che comprasti in quel mercatino di cose usate. «Non vi avvicinate che vi uccido! Vi uccido!»... Ma non li intimorì. Iniziai a piangere.
 MINAMATA - Siamo vicini, lo sento.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Sento l'acido nello stomaco.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Quella sbobba che loro chiamano pranzo era puro veleno.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Il pollo è sempre buono.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Solo che oggi per pranzo c'erano verdure e riso con la verza.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Sì lo so che avrei dovuto evitare. Ma ho assaggiato.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Un solo cucchiaino. Uno solo. È che la verza mi mancava. Mi mancava, la verza.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Un solo cucchiaino basta a ucciderti?
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Dici di sì?
 SCHINDLER - Allora loro si commossero, e io, che fingevo di sentirmi male, feci un balzo come il gatto che avevamo nella prima casa e che scappò via dopo tre anni di convivenza, e feci per fuggire dalla finestra, ma loro mi presero un attimo prima che riuscii.
 MINAMATA - Era il settimo piano. Saresti morto.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Sento dei passi.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Perché nella fretta ho dimenticato di prenderti l'apparecchio acustico.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Passi.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Non lo so, sembrano passi.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Dovremmo nasconderci.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Non dovremmo farci vedere.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Se ci vedono ci uccidono.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Se ci vedono ci prendono, ci torturano, ci avvelenano fino a farci morire.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Questo è terribile.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Questo posto è terribile.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MINAMATA - Terribile. Cado a terra esanime. Sono morta.

Anticamera in cui / attendi un dongiovanni, venga a prenderti, / con tanto di maschera, allunga la mano, suadente, / e tu. / Tu sarai, / dinanzi lo sfolgorio vegeto, / sempre servo. Sempre debole. Sempre morto. Ci si ritrova, così, / in un attimo. / Col capo chino, di fronte / la santa 'nquisizione, ch'ha fattezze, / della stanza d'un direttore.

DIRETTORE - Com'è accaduto?
 MEDICO - Naturalmente.
 DIRETTORE - Sicuro?
 MEDICO - Sì.
 DIRETTORE - Non ha influito il fatto che stesse in piedi, e spingesse la carrozzella del marito?
 MEDICO - Non rispondo.
 DIRETTORE - Non tema di rispondermi, per favore. Devo saperlo.
 MEDICO - Forse. Forse in minima parte. Ma la malattia della paziente era ormai a uno stadio avanzatissimo.
 DIRETTORE - Ma non ultimo.
 MEDICO - Silenzio.
 DIRETTORE -... Vero?
 MEDICO - No. Non ultimo.
 DIRETTORE - Non ultimo.
 MEDICO - No.
 DIRETTORE - È chiaro sia così?
 MEDICO - È chiaro? C'è qualcosa di chiaro, qui?
 DIRETTORE - È chiaro sia così?
 MEDICO - Non è chiaro, nel senso di oggettivo. Diciamo che l'ultimo stadio non è uno stadio a cui arrivano tutti i pazienti; cioè, molto dipende dall'organismo, a volte si può morire anche a uno stadio che non sia l'ultimo.
 DIRETTORE - Potrebbe essere questo il caso?
 MEDICO - Sì.
 DIRETTORE - Saprebbe motivarmelo?
 MEDICO - Sì. Un tempo, poi un sospiro, è una cosa che non mi va di dirgli ma devo, la paziente era particolarmente debole, molto debilitata perché non mangiava più. Abbiamo trovato nella cucitura del materasso il cibo di diversi giorni, mescolato lì, non masticato. Solo conservato. Temeva la volessimo avvelenare. Il marito no, lui mangia. Anzi, mangiava. Ci ha appena dato a intendere, con i suoi «non mi ricordo», di voler protestare per l'avvelenamento della moglie. Mediante lo sciopero della fame.
 DIRETTORE - Silenzio.
 MEDICO - Silenzio.
 DIRETTORE - Perché è tutto così difficile?
 MEDICO - Non... In realtà è un caso isolato; i due coniugi, da quando sono stati portati qui, dichiarano di essere in prigione; spesso hanno tentato di "evadere", ma senza mai neanche arrivarci, all'uscita. È una questione che nessuno di noi è riuscito a risolvere. Abbiamo provato anche a interpellare il Padre spirituale ma -
 DIRETTORE - Non l'avete trovato.
 MEDICO - Esito poi no, non l'hanno voluto loro; hanno dichiarato di non credere in Dio.
 DIRETTORE - Perché, per parlare con un Padre spirituale è necessario credere in dio?
 È per parlare con Dio? A chi bisogna credere?
 MEDICO - Non saprei.
 DIRETTORE - Neanche io.
 MEDICO - Comunque è tutto scritto nella cartella della paziente. Non c'è ombra di sospetto. Abbiamo seguito il protocollo, e l'abbiamo accompagnata fin dove ce l'ha concesso.
 DIRETTORE - Lei è un buon medico.

MEDICO - Grazie.

DIRETTORE - Ma stia attento. Stia molto attento.

MEDICO - Non rispondo, perché non riesco minimamente a cogliere il senso di questa affermazione.

DIRETTORE - Un tempo, per un po' di *suspence*, poi non ci voleva questa morte.

MEDICO - No.

DIRETTORE - Stavamo per concludere l'anno alla grande. Soltanto quattro pazienti deceduti negli ultimi otto mesi.

MEDICO - Tre.

DIRETTORE - Rohhad è ancora vivo?

MEDICO - Sì.

DIRETTORE - Allora tre. Meraviglioso. Probabilmente siamo i primi in Europa.

MEDICO - Siamo gli unici in Europa.

DIRETTORE - È un fatto che mi inorgoglisce. Ma per questo motivo, la morte di quella paziente pesa ancor di più.

MEDICO - Mi piacerebbe dirle che è stata inevitabile, ma probabilmente mentirei.

DIRETTORE - Dove festeggerà il capodanno?

MEDICO - Qui.

DIRETTORE - È di turno?

MEDICO - Sì.

DIRETTORE - Mi fa piacere. Mi fido di lei.

MEDICO - Ho avuto il Natale libero. Quindi mi fa piacere essere qui a capodanno. Con loro.

DIRETTORE - E con tutti.

MEDICO - Anche.

DIRETTORE - Le sto per dire una cosa ma la prego di non divulgare la notizia.

MEDICO - Non divulgherò.

DIRETTORE - Me lo deve promettere.

MEDICO - Glielo prometto.

DIRETTORE - Troppo generico.

MEDICO - Troppo...?

DIRETTORE - Troppo debole.

MEDICO - E cosa potrei -

DIRETTORE - Me lo deve giurare, come fa con Ippocrate.

MEDICO - Come faccio con... Sì ma quello è un altro giuramento.

DIRETTORE - Lo conosce?

MEDICO - A memoria?

DIRETTORE - A memoria.

MEDICO - Sì. Sì più o meno sì.

DIRETTORE - Allora me lo ripeta tutto, e considererò il giuramento come fatto a me. Dopo, solo dopo, le svelerò ciò che le avevo preannunciato.

MEDICO - Devo davvero...?

DIRETTORE - Direi di sì.

MEDICO - Non posso limitarmi a -

DIRETTORE - Non si limiti. Non si limiti, non sarebbe giusto.

MEDICO - E va bene.

DIRETTORE - Attendo, mentre lui ispira aria dal naso e la espira dalla bocca.

MEDICO - Giuro per Apollo medico e Asclepio e Igea e Panacea e per tutti gli dei e per tutte le dee, chiamandoli a testimoni, che eseguirò, secondo le forze e il mio giudizio, questo giuramento e questo impegno scritto: di stimare il mio maestro di quest'arte come mio padre e di vivere insieme a lui e di soccorrerlo se ha bisogno e che considererò i suoi figli come fratelli e insegnerò quest'arte, se essi desiderano apprendere, senza richiedere compensi né patti scritti; di rendere partecipi dei precetti e degli insegnamenti orali e di ogni altra dottrina i miei figli e i figli del mio maestro e gli allievi legati da

un contratto e vincolati dal giuramento del medico, ma nessun altro. Regolerò il tenore di vita per il bene dei malati secondo le mie forze e il mio giudizio; mi asterrò dal recar danno e offesa. Non somministrerò ad alcuno, neppure se richiesto, un farmaco mortale, né suggerirò un tale consiglio; similmente a nessuna donna io darò un medicinale abortivo. Con innocenza e purezza io custodirò la mia vita e la mia arte. Non opererò coloro che soffrono del male della pietra, ma mi rivolgerò a coloro che sono esperti di questa attività. In qualsiasi casa andrò, io vi entrerò per il sollievo dei malati, e mi asterrò da ogni offesa e danno volontario, e fra l'altro da ogni azione corruttrice sul corpo delle donne e degli uomini, liberi e schiavi. Ciò che io possa vedere o sentire durante il mio esercizio o anche fuori dell'esercizio sulla vita degli uomini, tacerò ciò che non è necessario sia divulgato, ritenendo come un segreto cose simili. E a me, dunque, che adempio un tale giuramento e non lo calpesto, sia concesso di godere della vita e dell'arte, onorato dagli uomini tutti per sempre; mi accada il contrario se lo violo e se spergiuro.

DIRETTORE - Un lungo silenzio, passerò con voi quest'ultimo giorno dell'anno.

MEDICO - Ah.

DIRETTORE - Vedo che ne è entusiasta.

MEDICO - No, è che -

DIRETTORE - Fa bene, di tanto in tanto ripeterlo. Ripeterselo.

MEDICO - Sto zitto. Non è il caso di aggiungere altro.

DIRETTORE - Però la prego di non -

MEDICO - Ho giurato.

DIRETTORE - È vero. Ha giurato. È stato un bel momento.

MEDICO - È stato un bel momento, sì.

DIRETTORE - È stato un momento alto. Molto alto.

MEDICO - Sì. Molto alto.

DIRETTORE - Aulico, direi.

MEDICO - È la parola più giusta.

DIRETTORE - Ceneremo insieme e aspetteremo insieme la mezzanotte.

MEDICO - Mi fa molto piacere.

DIRETTORE - Non so se a me ne faccia, ma ormai ho deciso.

MEDICO - Ci divertiremo, vedrà.

DIRETTORE - Il corpo della defunta è -

MEDICO - Se n'è occupato il *factotum*.

DIRETTORE - Fa davvero tutto, quello lì.

MEDICO - È in gamba.

DIRETTORE - Dice?

MEDICO - Credo. Ma lei ne saprà più di me.

DIRETTORE - Secondo me nasconde qualcosa.

MEDICO - Tutti, qui dentro, nascondono qualcosa.

DIRETTORE - Con questo vuole dire che non so fare il mio mestiere?

MEDICO - Non capisco, come?

DIRETTORE - Non ho voglia di ripetere. Ha capito.

MEDICO - No, non intendevo assolutamente dire questo.

DIRETTORE - Ma l'ha detto.

MEDICO - No.

DIRETTORE - In qualche modo l'ha detto.

MEDICO - Ma no, anzi. Lei è il miglior direttore che Hospes potrebbe desiderare.

DIRETTORE - Dice sul serio?

MEDICO - Sì.

DIRETTORE - Grazie. Ho bisogno di queste gratificazioni.

MEDICO - Se non c'è altro io andrei.

DIRETTORE - No. Non c'è altro.

MEDICO - A presto, allora. E non si preoccupi per la notizia, non la divulgherò.

DIRETTORE - Ci conto.

MEDICO - Ah, c'è una cosa... La paziente della stanza numero trentanove.

DIRETTORE - Chi c'è, nella stanza numero trentanove?

MEDICO - Purpura.

DIRETTORE - Ah, sì. Cosa succede?

MEDICO - Le vorrebbe parlare.

DIRETTORE - Va bene.

MEDICO - Fantastico. Allora le dico che passa lei?

DIRETTORE - Passo io.

MEDICO - Bene. Io torno al mio lavoro.

DIRETTORE - Mi raccomando alla -

MEDICO - L'ho giurato.

DIRETTORE - Già. Che bel momento.

Un bel momento, un segreto, / lì, / dove i segreti, si combattono, / con l'arme de la cura, con altra pastura, dove i segreti, / sanno parlare, più de' segretati. Con voci, / d'altre diffusioni. D'alte, / diffusioni.

VOCE DALLA FILODIFFUSIONE - A voi tutti, pazienti, colleghi, amici e conoscenti. Voglio dirvi che ho deciso di passare il capodanno qui, con voi. Spero ne sarete felici. Un saluto e buon proseguimento.

Regolerò il tenore di vita per il bene dei malati secondo le mie forze / e il mio giudizio; / mi asterrò dal recar danno e offesa. Non somministrerò ad alcuno, neppure se richiesto, / un farmaco mortale, / né suggerirò un tale consiglio; / similmente a nessuna donna io darò un medicinale abortivo. Con innocenza / e purezza / io custodirò la mia vita / e la mia arte.

CUOCO - È una tragedia; una tragedia enorme, sì. Perché se l'avessi saputo prima, avrei trovato il modo di cucinare qualcosa di degno per il direttore. Non posso certo presentarmi col cenone per i malati. I miei si separarono quando avevo due anni. Mio padre mi prometteva che sarebbe venuto a prendermi per portarmi in posti nuovi ed entusiasmanti ma spesso non si presentava agli appuntamenti, e non mi avvisava nemmeno. Così ora è tardi, se volessi andare a comprare qualche primizia, qualche ingrediente per rendere il cenone meno malato, per renderlo all'altezza. Non che avessi propinato qualcosa di cattivo, del resto avrei dovuto cucinare anche per il personale di turno, ma per il direttore. Per il direttore ci vuole altro! Così io restavo in attesa, per ore, vicino al telefono che non squillava. Ora ho davvero i minuti contati, dovrò inventarmi qualcosa di eccellente, di buono. Ne va del mio posto di lavoro, oltre che del palato del direttore! Le sue sparizioni non sono mai state accompagnate da una spiegazione, e lui ricompariva magari dopo una settimana o due, come nulla fosse. Penso di non avere mai odiato nessuno come lui. E penso che da allora ho soltanto concepito il sentimento di odio. Dovrò subito mettermi all'opera per sopperire al tempo perso, ignaro di tutto, ignaro della sua permanenza qui, ignaro di dover ora tirare fuori dalle segrete stanze del mio talento ricette di altissimo profilo, degne di programmi tv o addirittura di sontuose ricorrenze reali! Sembra un controsenso, lo so. Ma è così. E tutto ciò sa essere contagioso.

FACTOTUM - Hai bisogno che esca di nuovo a comperare dell'altro?

CUOCO - Sì.

FACTOTUM - Quello che ho comperato prima non basta?

CUOCO - No. Non basta.

FACTOTUM - Sono felice così esco di nuovo da qui dentro, però scrivimi tutto su un foglietto, così non scordo niente. Già è tardi.

CUOCO - È tardi, molto tardi.

FACTOTUM - Non preoccuparti per lui, non farà storie. Sono mesi che non mangia un piatto decente.

CUOCO - Che significa? Che significa, questo! Che io non cucino in modo decente?

FACTOTUM - Non ho detto questo, dico solo di non affannarti a - secondo te dovrei dirgli di Rohhad?

CUOCO - Di che?

FACTOTUM - Di ciò che mi chiese prima di... Insomma prima di entrare in quel tipo di coma da cui non sai se esci.

CUOCO - Rohhad è in coma?

FACTOTUM - Sì.

CUOCO - Credevo fosse già morto.

FACTOTUM - No. Non ancora.

CUOCO - Allora dovresti.

FACTOTUM - Sì, magari dovrei.

CUOCO - Magari dovresti andare a comperare ciò che ti ho scritto su questa lista.

FACTOTUM - Sì, dovrei.

S'accumula, / il tempo de' dovrebbe, e va, / distratto, / a colmare, mancanze. / Mancati manchevoli, ritardi, / letali. / Colmati da quel che / 'l nostro tempo definisce Impropiamente eroi. Eroine. / Riescono ad arrivare, con un fil / di fiato e di speme, / alla stanza del direttore.

DIRETTORE - Sono preoccupato, sarei venuto io da lei.

PURPURA - Non potevo aspettare oltremodo.

DIRETTORE - Mi dispiace. Sa, mille cose da fare e ma in realtà guardo solo ossessivamente fuori questa finestra.

PURPURA - Non si giustifichi. Capisco. E poi, mi fa bene passeggiare.

DIRETTORE - Noi teniamo molto alla vostra incolumità.

PURPURA - Lo so, lo so bene. Per questo sono qui.

DIRETTORE - Vuole bere qualcosa?

PURPURA - No, grazie.

DIRETTORE - Si accomodi su quella poltrona. Riscuote sempre gran successo.

PURPURA - Davvero?

DIRETTORE - A volte penso che la gente entri in questa stanza per lei, più che per me.

PURPURA - Per la poltrona?

DIRETTORE - ... Più che per me.

PURPURA - Mi dispiace.

DIRETTORE - Dispiace anche a me.

PURPURA - Comunque no, preferisco restare in piedi.

DIRETTORE - D'accordo.

FACTOTUM - Entrando senza bussare.

DIRETTORE - Questo non bussa mai!

FACTOTUM - Chiedo scusa.

DIRETTORE - Sapevo che sarebbe accaduto prima o poi. Che vuoi?

FACTOTUM - Salve.

PURPURA - Salve a lei, com'è carino.

FACTOTUM - Che bella donna.

DIRETTORE - Mi dici cosa c'è?

FACTOTUM - Io dovrei uscire per comperare delle cose al cuoco, messo in crisi dal suo messaggio.

PURPURA - Che messaggio?

FACTOTUM - Quello in cui comunicavate a tutti la decisione di cenare qui con noi, stasera.

PURPURA - Che bella cosa.

DIRETTORE - Scusi ma lei non l'ha sentito, il messaggio?

PURPURA - No.

DIRETTORE - Dovresti dare una controllatina al sistema di diffusione audio.

FACTOTUM - Ora?

DIRETTORE - No. Non ora. Ora se devi andare, vai.

FACTOTUM - Il cuoco è in crisi.
 DIRETTORE - Digli che mangerò molto meno di quel che pensa.
 FACTOTUM - È in crisi lo stesso.
 DIRETTORE - Se non avessi cenato qui, cosa avrebbe cucinato?
 FACTOTUM - Qualcosa che voi non avreste mangiato.
 DIRETTORE - Capisco. Vai pure, allora.
 FACTOTUM - Vado, faccio per uscire ma -
 DIRETTORE - Ah, mi prendi una coca, per la cena?
 FACTOTUM - Certo. Zero?
 PURPURA - C'è *suspence*, in questo momento. Perché il direttore non risponde subito.
 DIRETTORE - Dopo qualche tempo, no. No.
 FACTOTUM - No?
 DIRETTORE - No.
 FACTOTUM - Sono sconvolto e che coca vuole?
 DIRETTORE - Normale.
 FACTOTUM - Normale?
 DIRETTORE - Sì.
 FACTOTUM - Normale.

Qualcosa che non è mai stato normale / quando lo diviene, non lo sembra più. In fondo, / la normalità non ci appartiene. In fondo, / nessuno ha del normale. In-fondo.

DIRETTORE - Una coca cola normale.
 FACTOTUM - Ne siete... Ne siete sicuro?
 DIRETTORE - Ti dico di sì.
 PURPURA - Questa cosa sconvolgerà tutti.
 FACTOTUM - Escio, ma prima gli dico, ah, direttore...
 DIRETTORE - Dimmi.
 FACTOTUM - Riguarda Rohhad...
 DIRETTORE - È morto?
 FACTOTUM - No, ma esito, perdo l'attimo e non gli rivelo più niente.
 DIRETTORE - Allora?
 FACTOTUM - Vado. Escio prima che lui mi saluti.
 DIRETTORE - Costui è sempre più misterioso, ora torniamo a noi.
 PURPURA - Sì.
 DIRETTORE - Come mai s'è scomodata sin qui?
 PURPURA - Avrei una richiesta da farle.
 DIRETTORE - Mi dica pure.
 PURPURA - Ecco, io... Io prima del cenone, vorrei entrare nella camera del desiderio irrealizzato.
 DIRETTORE - Taccio.
 PURPURA - Tace.
 DIRETTORE - C'è già stata?
 PURPURA - No, mai prima d'ora.
 DIRETTORE - Allora non c'è alcun problema.
 PURPURA - In realtà però una variante ci sarebbe.
 DIRETTORE - Vale a dire?
 PURPURA - Non vorrei entrare da sola.
 DIRETTORE - È condizione imprescindibile.
 PURPURA - Lo so ma -
 DIRETTORE - Se lo sa allora inutile porre il problema.
 PURPURA - In realtà io -
 DIRETTORE - Inutile porre il problema.
 (*) MEDICO - Sto origliando e so che non dovrei farlo, ma sono tante le cose che non si dovrebbero fare e facciamo lo stesso. Ergo, origlio. E ora tacciono.
 DIRETTORE - Dopo una lunga pausa di riflessione, sospiro e le chiedo con chi vorrebbe entrare?
 PURPURA - Con il medico.
 DIRETTORE - Il... Ma dico, sta scherzando o cosa?

LA MOTIVAZIONE

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2019 a *Hospes, -itis* di Fabio Pisano

La giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena – formata da Arturo Cirillo (presidente), Federico Bellini, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Renato Gabrielli, Stefania Maraucci, Roberto Rizzente, Letizia Russo, Francesco Tei e Diego Vincenti – dopo lunga e meditata analisi dei 106 copioni in concorso, ha deciso, all'interno di una rosa di 13 testi finalisti (*Annunciazione* di Chiara Arrigoni, *Mitomaniaco* di Ian Bertolini, *Tom* di Rosalinda Conti, *La vita di prima* di Luca Di Capua, *Money* di Tommaso Fermariello, *Hate party!* di Giorgio Franchi, *Io non sono mia madre* di Niccolò Matcovich, *Stormi* di Marco Morana, *Manco per sogno* di Gianpaolo Pasqualino, *La bora sùfia* di Zeno Piovesan, *Hospes, -itis* di Fabio Pisano, *Il fratello* di Mariachiara Rafeiani, *La fame* di Francesco Toscani), di assegnare il Premio Hystrio-Scritture di Scena 2019 a: *Hospes, -itis* di Fabio Pisano, classe 1986, di Napoli, per l'originalità e la visionarietà con cui affronta il tema del rapporto tra vita e morte all'ombra del potere. Con ironia e profondità di sguardo riesce, infatti, a raccontare quei luoghi in cui si viene accompagnati alla fine dell'esistenza, creando personaggi mai melodrammatici. Interessanti sono anche la struttura e il linguaggio per la convivenza di prosa, versi e alternanza di prima e terza persona.



PURPURA - Cosa.
 DIRETTORE - Ah, ecco. Cosa.
 PURPURA - Cosa, sì. E non affibbi alcun pensiero perverso a sfondo sessuale, alla mia richiesta. Semplicemente, gli voglio bene, mi sono affezionata a lui e mi andrebbe di entrare nella camera del desiderio irrealizzato, mano nella sua mano.
 DIRETTORE - Non è possibile.
 PURPURA - Non mi risponda senza prima averci pensato, per favore.
 DIRETTORE - Non è necessario io ci rifletta su. Il regolamento parla chiaro.
 PURPURA - Ma il regolamento tiene conto del fatto che noi potremmo morire da un secondo all'altro?
 DIRETTORE - E ciò che significa? Allora lei, potendo morire, ha il diritto di fare tutto? Di chiedere qualsiasi cosa, così, come nulla fosse? Qui tutti dobbiamo morire, e se ognuno di noi si aggrappasse a questa consapevolezza per fare il cazzo che gli pare, *Hospes* non avrebbe motivo di esistere, io non avrei motivo di esistere, la morte stessa, non avrebbe motivo di esistere!
 PURPURA - Ma che razza di riflessione è questa? Noi dobbiamo morire certamente, in un tempo ormai definito, tra dolori e stenti.
 DIRETTORE - Non è vero.
 PURPURA - Come sarebbe non è vero?
 DIRETTORE - I dolori e gli stenti qui si evitano. Per questo venite a *Hospes*, per morire con dignità.
 PURPURA - Morire con dignità. Come se la morte ne avesse.
 DIRETTORE - È la vita, che sta perdendo dignità, signora mia.
 PURPURA - Molto bello, molto filosofico, ma io le chiedo per l'ultima volta di entrare nella camera del desiderio irrealizzato con il medico. Il mio medico. Colui il quale è carino davvero, imbarazzato ma sincero.
 DIRETTORE - Non... Mi ci faccia riflettere.
 PURPURA - In fretta però. La morte non rispetta i nostri tempi.

DIRETTORE - Comunicherò la mia scelta al medico, e lui la comunicherà a lei.

PURPURA - D'accordo.

Qualcosa mi liberi, / dal pensiero / di ciò che non è potuto. Essere. / Di ciò che non è voluto. Essere.

INFERMIERA - Oh che fortuna incontrarlo qui che fai?

MEDICO - Che figura di merda no, niente.

INFERMIERA - Stavi origliando?

MEDICO - No, no è che... C'è una questione che mi riguarda ed ero curioso di sapere come andava a finire.

INFERMIERA - Una questione che ti riguarda?

MEDICO - Sì.

INFERMIERA - E di che si tratta? Se si può sapere, dico...

MEDICO - La paziente... Purpura, insomma. Ce l'hai presente?

INFERMIERA - Sì.

MEDICO - Ecco, ha chiesto al direttore se può entrare nella camera del desiderio irrealizzato con me.

INFERMIERA - Che puttana. Ah, capisco.

MEDICO - Sì credo che in qualche modo si sia affezionata a me e -

INFERMIERA - Affezionata come no, quella troia vecchia e malata, sì credo si sia affezionata a te.

MEDICO - Ovviamente per fare nulla, sia chiaro. Solo, ci tiene a stringermi la mano mentre è lì dentro.

INFERMIERA - La mano come no vuole stringerti la mano, meglio che cambi argomento sennò divento una furia sì diventa una furia mi è dispiaciuto per Minamata.

MEDICO - Sì, anche a me.

INFERMIERA - La conoscevo poco ma mi sembrava una brava donna.

MEDICO - Lo era. Anche il marito.

INFERMIERA - Mi sento un po' colpevole anche io, sai?

MEDICO - Perché?

INFERMIERA - Vorrei che mi abbracciassi, ora.

MEDICO - Perché?

INFERMIERA - Perché forse era il caso io le stessi vicino per controllare che finisse i pasti.

MEDICO - Com'è premurosa, no, in realtà sai che non è possibile.

INFERMIERA - Sì lo so, eppure... Vorrei stare con te.

MEDICO - Sei di turno stasera?

INFERMIERA - Sì.

MEDICO - Anche io.

INFERMIERA - Lo sapevo che bello, passeremo il primo capodanno insieme sempre che -

PURPURA - Uscendo dalla stanza del direttore, molto lentamente oh che piacevole sorpresa incontrarti qui.

MEDICO - Sì, ero giusto venuto per -

PURPURA - Mi porti in camera?

MEDICO - Certo, certo andiamo... Scusaci.

INFERMIERA - Fate pure. Puttana.

PURPURA - Troietta.

Pulsioni, / spingono nelle celle, d'istinti secondari, in non luoghi, / dov'essi non attecchiscono, sine rigoglio, / istinti, / ch'hanno la sterilità, dentro gli steli, / istinti. / Distinti, di destini, di sì e di no. / Di guerre che colmano, sopienti paci. / L'amore, / del resto ha sempre, rovinato ogni ordine. L'ultimo grado l'ultimo stadio, l'ultimo attimo, / prima del momento in cui si decide, / chi sei, come lo sei, dove. E perché. / Può succedere ovunque. Persino, / nelle sale d'una ricreazione.

PARKINSON - È giunta l'ora!

LEMIERRE - Che ne sai?

CLOVES - Lo senti?

LEMIERRE - Senti la morte vicino?

CLOVES - Senti il suo freddo respiro sul collo?

LEMIERRE - Senti la vita seccare dentro di te?

CLOVES - Senti uno spasmo simile a un addio?

LEMIERRE - Senti il freddo invaderti le cellule?

CLOVES - Senti il sangue raggelarsi nei ventricoli cardiaci?

LEMIERRE - Senti i polmoni rallentare prepotentemente il respiro?

CLOVES - Senti una sensazione simile al vuoto?

LEMIERRE - Senti una sensazione simile alla vertigine?

CLOVES - Senti nessuna sensazione?

LEMIERRE - Senti niente?

MORTE - Qui mi si prende solo per il culo; mi sento a disagio, qui dentro. Quasi come se non contassi nulla. Come non contassi un cazzo, qui. Eppure sono l'ultima stazione. Fuori come dentro. Solo che fuori s'è frastornati dalla vita, come da un rumore che copre il mio silenzio. Invece qui dentro mi si prende per il culo. E mi sento davvero a disagio; so di averlo già detto, ma io non parlo mai con nessuno e quando mi capita l'occasione, credo sia necessario per me, sfogare le mie pulsioni negative. Non mi si vede, qui. Questo è solo uno sfogo. È solo uno sfogo e se sono ritenuto inopportuno, chiedo scusa.

PARKINSON - Niente di tutto questo. Intendevo, è l'ora del testamento.

CLOVES - Quindi dicevi sul serio?

PARKINSON - Mi devi troppi soldi perché io faccia finta di niente, capisci?

LEMIERRE - Ma un testamento per chi?

CLOVES - Se sei qui dentro vuol dire che non hai nessuno.

PARKINSON - Non si può mai dire. Magari tra qualche tempo uscirà fuori che sono, che so, prozio, trisnonno. Che ho un cugino di terzo o magari sesto grado.

LEMIERRE - Non esistono i gradi per i cugini. È una leggenda.

CLOVES - Davvero? Io sono cresciuto con un cugino di secondo grado.

LEMIERRE - Impossibile. Non esiste. Sei cresciuto da solo.

CLOVES - Sono cresciuto da solo.

PARKINSON - A me non mi frega con chi sei cresciuto. Allora, in caso di parenti a sorpresa diciamo così, non voglio lasciare un ricordo anonimo. Non voglio lasciarli a mani vuote. Il denaro è il miglior ricordo che si possa lasciare a qualcuno.

CLOVES - Ma io non li ho, i soldi che ti devo.

PARKINSON - Intanto inizio a scrivere. Anzi, scriveresti tu per me?

LEMIERRE - Io?

PARKINSON - Sì tu. Sei l'unico. Se faccio scrivere a lui va a finire che bluffa sulla cifra.

CLOVES - Mi fai così scorretto?

PARKINSON - Sono diffidente, lo sai.

LEMIERRE - Ma perché non scrivi tu, scusa?

PARKINSON - Gli mostro le mani con il tremolio prepotente.

LEMIERRE - Ah, scusa.

PARKINSON - Ho portato anche la carta e la penna.

CLOVES - Cazzo! Sono spacciato!

PARKINSON - Mi dovrai sino all'ultimo centesimo.

LEMIERRE - Gli dovrai sino all'ultimo centesimo.

CLOVES - Gli dovrò sino all'ultimo centesimo.

PARKINSON - Gli allungo il foglio e la penna, allora? Inizi?

LEMIERRE - D'accordo.

CLOVES - Se non vi dispiace resto anche io.

PARKINSON - Come preferisci. Un tempo, poi allora, mentre tu scrivi, io, sottoscritto Parkinson, con una aspettativa di vita rimanente che

va dagli otto mesi ai quattordici mesi, dichiaro che sono creditore, presso il paziente occupante, a oggi, il letto numero sette, di cui non dirò altro per preservarne la *privacy* dato che qui le normative cambiano di volta in volta, di una somma in danaro pari a.

LEMIERRE - Pari a?

PARKINSON - Quanto mi devi?

CLOVES - E io che ne so? Sei tu che hai portato il conto; ti pare che io porti il conto dei miei debiti? I debiti si tendono a dimenticare.

LEMIERRE - Così come i crediti, a quanto pare.

PARKINSON - A quanto pare!

CLOVES - Bene, direi che tante belle parole sono state sprecate, quindi che ne dite di una bella partitina a -

PARKINSON - No! Tu mi devi dei soldi! Me li devi, capito? Me li devi!

LEMIERRE - Non ti alterare, non è il caso, nelle nostre condizioni.

PARKINSON - È il caso, invece! Perché sono creditore, e merito di ricevere ciò che mi spetta.

CLOVES - Non è colpa di nessuno se non ti ricordi quanto ti devo.

PARKINSON - Ma tu sì, ti ricordi. E io lo voglio sapere, lo devo sapere!

CLOVES - Io non lo ricordo.

LEMIERRE - Io dimentico tutto a causa della mia malattia.

CLOVES - Quindi come vedi, non c'è speranza.

PARKINSON - Non è vero, non è vero!

LEMIERRE - Parkinson si lancia contro Cloves, e lo inizia a pestare, ma che... Fermi! Fermi! Aiuto! Aiuto!

PARKINSON - Io ti ammazzo! Ti ammazzo!

LEMIERRE - Fermo! Il numero di colpi raddoppia se si tiene conto del tremolio. Fermati!

FACTOTUM - Sopraggiungo di corsa ancora con le buste della spesa per il cuoco e il suo maledetto cenone ma che succede?

LEMIERRE - Stanno litigando per un debito di gioco!

FACTOTUM - Mi lancio su di loro facendo cadere le buste, probabilmente le uova saranno distrutte, ma cerco di dividerli, sono inaspettatamente più forti di me quindi chiamo aiuto! Aiuto!

MEDICO - Entrando di corsa ma che succede?

FACTOTUM - Aiutami! Aiutami a separarli!

MEDICO - Ma quanta forza c'hanno?

FACTOTUM - Ecco... Ecco!

Scavi affondo, / nella coscienza, ci ritrovi sempre, una incoscienza, humus, / d'un nudo corpo, di nascita, / di pianto, / di primordi panorami, perdite d'occhi, / di raziocinii e di sé. / Portano / a grafie demodé. Sbiadite, / tirate via, / da qualche stralcio da vecchi dischi, graffiati, / ridondi. / Ritorni veementi. / Non si sentono ventole. Solo venti.

DIRETTORE - Silenzio. Si sente solo il respiratore del paziente.

FACTOTUM - Il suono di questo respiratore mi mette ansia.

DIRETTORE - A quanto ammontava il debito?

MEDICO - Non rispondo, perché non sapevo neanche ci fosse, un debito.

FACTOTUM - Non si sa. Nessuno di loro lo ricorda.

DIRETTORE - Nessuno?

FACTOTUM - No. È per questo che è scoppiata la rissa.

DIRETTORE - Nessuno ricorda il debito.

FACTOTUM - No.

DIRETTORE - Neanche il creditore.

FACTOTUM - Neanche lui.

DIRETTORE - Mentre ovviamente al debitore fa comodo non ricordarlo.

FACTOTUM - Lui pare davvero non lo ricordasse.

MEDICO - Sì, credo sia una delle conseguenze della sua malattia.

DIRETTORE - Una rissa...

FACTOTUM - Una rissa furibonda.

DIRETTORE - Per un debito...

FACTOTUM - Già per un debito, già.

DIRETTORE - Qui. Proprio qui dove non esistono debiti e crediti. Che cosa assurda.

FACTOTUM - Sì è davvero assurdo.

DIRETTORE - Dovremmo togliere le carte, dal parterre di giochi disponibili nella sala ricreativa.

FACTOTUM - Ma è la prima volta che succede una cosa del genere.

DIRETTORE - E come fai a saperlo? Sei qui dal primo giorno di vita di questa struttura?

FACTOTUM - No.

DIRETTORE - E allora non fare dichiarazioni che non abbiano fondamento di verità, grazie.

FACTOTUM - Chiedo scusa.

DIRETTORE - Non è necessario! Non è necessario che ogni volta stia lì a chiedere scusa. Non è necessario, capisci? Dico solo che quando c'è di mezzo un debito, è bene dire ciò che si sa con certezza, senza ipotesi o fantasie.

MEDICO - Stiamo tutti in silenzio. Sempre lo stesso, identico, ipnotico rumore.

FACTOTUM - Il respiratore. Che rumore di merda.

Rumori naturali / di vite artificiali.

DIRETTORE - Non si sa nulla, quindi, di questo debito.

FACTOTUM - No.

DIRETTORE - Capisco.

PARKINSON - In realtà ho ricordato quanto mi doveva, ma ho il respiratore, non posso parlare. Ho tubi che mi impediscono qualsiasi movimento.

DIRETTORE - Lei si rende conto di ciò che ha fatto, vero?

PARKINSON - Non posso rispondere, ho tubi ovunque.

DIRETTORE - Il suo, a questo punto devo dire ex compagno, è in fin di vita. Potrebbe morire. Vero, dottore?

MEDICO - Sì. In realtà, credo sia questione di giorni se non di ore. Non è stata la ferocia dell'aggressione, quanto lo shock che ha dato una fortissima accelerata alla patologia di Cloves.

DIRETTORE - Si rende conto?

PARKINSON - Vorrei rispondergli di sì ma ho tubi dappertutto.

DIRETTORE - Se il paziente muore, io dovrò denunciarla. E lei, così com'è coniato, andrebbe a finire gli ultimi istanti della sua vita in una prigione di Stato. Lei ha avuto il privilegio di essere qui, tra noi, a Hospes. Di poter esalare l'ultimo respiro con dignità, con la barba sempre fatta, con vettovaglie sempre di prim'ordine, con un corpo medici e paramedici di valore assoluto e invece cosa fa?

PARKINSON - Cosa faccio?

DIRETTORE - Si mette a pestare i degenti di questo posto per un debito di gioco.

FACTOTUM - Sì. È proprio così.

MEDICO - Uno degli aspetti collaterali della sua malattia, in realtà, è caratterizzato dall'accumulo di tensione che poi fisiologicamente viene fuori alla prima destabilizzazione o al primo stimolo esterno.

DIRETTORE - Taccio.

FACTOTUM - Il direttore tace.

PARKINSON - Tutti tacciono; si sente solo il mio respiratore.

DIRETTORE - Sta dando una attenuante a questa ignobile aggressione?

MEDICO - No, no dico solo che -

DIRETTORE - Cosa?

MEDICO - Volevo soltanto -

DIRETTORE - Ha dimenticato il suo ruolo?

MEDICO - No, è che -

DIRETTORE - O da piccolo giocava a fare il giudice, nelle risse dei suoi amichetti?

MEDICO - Io provavo a -
 DIRETTORE - Vuol forse trovare un cavillo biologico al quale appigliarsi per giustificare un uomo violento?
 MEDICO - Assolutamente, ma -
 DIRETTORE - O anche lei è un giocatore d'azzardo ed è usuale comportarsi così?
 MEDICO - Io? Ma cosa -
 DIRETTORE - Fate tutti così, voi giocatori d'azzardo e di vita?
 MEDICO - Non rispondo più.
 DIRETTORE - Fate tutti così?
 MEDICO - Non rispondo, ma chi cazzo me l'ha fatto fare?
 DIRETTORE - Tutti così?
 MEDICO - No.
 DIRETTORE - Cosa? Mi dica. Cosa?
 MEDICO - Lei mi ha rotto i coglioni.
 DIRETTORE - Così va meglio. Quest'uomo, seppur malato seppur agli ultimi scampoli di vita, è un pazzo. E se il poverino morirà, sarà anche un assassino.
 MEDICO - Come faremo a stabilirlo? Il paziente che è stato aggredito, era all'ultimo stadio. Se muore per cause legate alla degenerazione della sua patologia, vorrà dire che non è stato lui.
 DIRETTORE - E se la sua patologia fosse stata -
 FACTOTUM - Squilla il telefono nero del direttore.
 PARKINSON - Sta squillando il telefono, mi pare. Non lo so, non riesco a capire bene. Ho tubi ovunque.
 DIRETTORE - Il... Il telefono.
 MEDICO - Sta squillando.
 FACTOTUM - Si sovrappone il suono al fastidioso rumore del respiratore.
 DIRETTORE - Il telefono, il telefono.
 FACTOTUM - Sta squillando il telefono.
 MEDICO - Risponde?
 FACTOTUM - Su, rispondete.
 PARKINSON - Perché non risponde?
 DIRETTORE - Pronto. Ewing...? Piccola mia. Come stai? Come ti senti? Ha messo giù.
 PARKINSON - Non vedo bene, ho gli occhi pieni di lacrime a causa dei tubi.
 DIRETTORE - Ho gli occhi pieni di lacrime. A causa dei tubi non posso vederla.
 FACTOTUM - Non so, ma pare stia per piangere.
 MEDICO - Sta per piangere?
 FACTOTUM - Credo stia per piangere.
 MORTE - Stai per piangere?
 DIRETTORE - Sì.
 MORTE - Fai pure. Ho una certa familiarità con le lacrime.
 DIRETTORE - Riportate... Riportate il paziente nella sua stanza. Lei, mi tenga aggiornato sulle condizioni del povero Cloves. Se morirà, costui finirà dritto in prigione.
 PARKINSON - In prigione coi tubi? Io non ci voglio andare in prigione. Coi tubi, poi! Morirei, ma per favore, niente prigione.
 MEDICO - Non si preoccupi, provvedo a tutto io.
 FACTOTUM - Sono costretto ad alzarmi dalla poltrona, d'accordo, ti do una mano.
 DIRETTORE - Mentre tutti escono fermo il medico e gli dico di sì.
 MEDICO - Sì?
 DIRETTORE - Solo per Purpura. Potrà entrare con lei, ma solo per questa volta.
 MEDICO - Sorrido d'istinto ma cerco di trattenermi perché mi sa che il direttore non è nello stato d'animo adatto a sopportare un sorriso, ora.
 FACTOTUM - Usciamo.

MORTE - È il momento che preferisco.
 DIRETTORE - Anche io.
 MORTE - Non è ancora detto.
 DIRETTORE - Sai come andrà a finire, vero?
 MORTE - Io non so come andrà a finire. Io sono come andrà a finire.

Un'ondanomala, / spesso riporta per caso, in superficie, / la sensibilità. Seppellita, sepolta, / sepporta sotto strati / e strati e strati e strati di inculture, / di incartamenti, di incastri, / di disastri, in pilastri, / di grigi cementi di grigi palazzi, di grigi cieli e di grigi terre. L'ondanomala, / col suo moto circolare, / si mescola al sangue, / si mescola ai globuli, rossi o bianchi, / verdi. Grigi. / Si mescola, / misture miste di meste, sensibilità. / Sensazioni di chi sa essere / veramente, melancolico. Sensazioni Confezioni, d'un'amena felicità. Di una felicità, / ch'ha il rumore d'un apparecchio per la vita. / O d'uno scricchiolio, di porte. / Magari di camere. Di camere. / Di desiderirrealizzati.

PURPURA - Sono davvero felice il direttore ce l'abbia concesso.
 MEDICO - In fondo è un uomo buono.
 PURPURA - E sono davvero felice tu abbia accettato di entrarci con me.
 MEDICO - Sono felice anche io.
 PURPURA - Gli allungo la mano.
 MEDICO - Le allungo la mano.
 INFERMIERA - Li guardo da lontano. Vorresti trovarti al posto suo, vero? Invece no. Perché sono sempre stata impacciata, sei sempre stata una frana. Con gli uomini.
 FACTOTUM - Mi raccomando, il tempo necessario.
 PURPURA - Non un minuto in più.
 FACTOTUM - Gli chiudo la porta della camera del desiderio irrealizzato alle spalle, e inizio a piangere.
 INFERMIERA - Gli chiude la porta della camera del desiderio irrealizzato alle spalle e inizio a piangere.

Tutti santi. Tutti chiese. O almeno, / surrogati di preghiere. Preghiere, / vuote, / non contengono suppliche, richieste, / perdoni, proteste. / Le preghiere che piacciono, al diodiquesteparti, / sono vuote. / Come la cappella d'Hospes.

DIRETTORE - Non entro mai qui dentro, eppure ho necessità di parlare col Padre spirituale. Ma la prima cosa che mi colpisce è la terribile puzza d'incenso, evidentemente spento da poco. Accidenti.
 MORTE - Non c'è nessuno qui.
 DIRETTORE - Non c'è niente, qui.
 MORTE - Ci sono io.
 DIRETTORE - Cosa fai?
 MORTE - Cosa si fa in una chiesa?
 DIRETTORE - Non saprei.
 MORTE - Sto pregando.
 DIRETTORE - Preghi?
 MORTE - Sì.
 DIRETTORE - Tu preghi?
 MORTE - Per te.
 DIRETTORE - Carino da parte tua.
 MORTE - Comunque non c'è. Ha molto da fare, soprattutto in un posto come questo.
 DIRETTORE - Ma io gli devo parlare.
 MORTE - Sei egoista.
 DIRETTORE - Già me lo hai detto.
 MORTE - E forse non mi hai compreso bene. Credi che redimendo te stesso, l'aiuti? Credi sia una soluzione, questa?
 DIRETTORE - Io non credo a niente e a nessuno.

MORTE - Questo è stato il tuo errore più grande.
 DIRETTORE - Sottovalutare, è stato il mio errore più grande.
 MORTE - Sottovalutarmi.
 DIRETTORE - Dov'è?
 MORTE - Non lo so, è andato via da poco.
 DIRETTORE - Va bene, vorrà dire che tornerò nel mio ufficio.
 MORTE - Come mai resti qui, stasera?
 DIRETTORE - Ewing è via. È con la madre, a casa del suo nuovo compagno. E io non sopporterei l'idea di passare il capodanno da solo. Non mi permette neanche di sentirla.
 MORTE - Il tempo di rendertene conto l'hai avuto.
 DIRETTORE - Non sei pagata per fare le ramanzine.
 MORTE - Hai ragione.
 DIRETTORE - Se dovessi vedere il Padre spirituale -
 MORTE - Sarebbe lui a non vedere me. Come sempre.
 DIRETTORE - Tornerò più tardi. Ci rivedremo?
 MORTE - Prima della mezzanotte, intendi? Sicuro.
 DIRETTORE - Lo temevo.
 MORTE - Addio.
 DIRETTORE - Addio.

Ogni rapporto, / ogni legame, / ogni resoconto, / ogni ragguaglio, / ogni rendiconto, / ogni relazione, / ogni esposizione, / ogni informazione, / ogni descrizione, / ogni fascicolo, / ogni denuncia, / ogni vincolo, / ogni amicizia, / ogni conoscenza, / ogni affetto, / ogni familiarità, / ogni riferimento, / ogni imbarazzo, / ogni obbligo, / ogni attaccamento, / ogni attacco, / ogni impaccio, / ogni catena, / ogni nesso, / ogni laccio, / ogni servitù, / ogni liaison, / ogni pastoia, / ogni legatura, / ogni vinciglio, ogni simbiosi, / ogni connessione, / ogni correlazione, / ogni corrispondenza, / ogni attinenza, / ogni confronto, / ogni somiglianza, / ogni analogia, / ogni equivalenza, / ogni dipendenza, / ogni quoziente. / Ogni. Assume un diverso significato. / Ecco perché esiste un posto come questo. / Ecco perché esiste.

CUOCO - Piango. Lo so è stupido da parte mia, ma piango. Piango perché le cose comperate per il cenone non sono sufficienti, perché ho bruciato l'arrosto, ho cotto troppo il pane pizza, ho salato poco la zuppa, ho zuccherato troppo il dolce, ho condito poco il pesce, ho scondito troppo il primo, ho bollito poco l'acqua, ho scottato la pasta, ho rotto il tappo mentre aprivo il vino, ho versato più aceto del dovuto sull'insalata, ho tagliato troppi limoni, ho comperato le fragole fuori stagione, ho lasciato la carne troppo al sangue, il sangue poco alla carne. Il panettone non è cresciuto. Il panettone non è cresciuto. Il panettone è rimasto così, piccolo, floscio, ammaccato. Brutto. È brutto un panettone così. Un panettone non cresciuto è un fallimento. Un fallimento che non posso sopportare, che non posso minimamente tollerare. Ora è tardi. Tardi per uscire a fare altra spesa, tardi per poter comperare qualcosa di precotto, tardi per rimettermi all'opera. È tardi per tutto, è troppo tardi per poter fare ogni cosa. Ogni cosa. Piango. Piango a dirritto. Come non ho mai pianto in vita mia. Accidenti al cenone, al capodanno, al direttore, a mio padre, ai suoi ritardi, alle sue mancate scuse, ai nostri addii, al mio odio, al contagio.

Contagio, con-tagio, adagio. / Io giùcio. Attese di conti, di rovesci. / Di sfiorii sulla pelle.

DIRETTORE - Sarà un capodanno da favola.
 INFERMIERA - Deve aver detto qualcosa ma me ne fotto, continuo a bere.
 DIRETTORE - Secondo me dal tetto della struttura c'è da godere di uno spettacolo fantastico. Per i fuochi, intendo. Ma tanto non mi sta ascoltando proprio, è evidente.

INFERMIERA - Invece 'sta cosa dei fuochi l'ho sentita ma le dirò, a me hanno sempre fatto schifo i fuochi d'artificio.
 DIRETTORE - Davvero?
 INFERMIERA - Davvero.
 DIRETTORE - E perché?
 INFERMIERA - Perché vidi un tale perdere tutte le dita di una mano, una volta.
 DIRETTORE - Ah, traumi d'un tempo che fu.
 INFERMIERA - D'un tempo che fu un cazzo. È successo tre anni fa. Il capodanno di tre anni fa.
 DIRETTORE - Ne è sicura?
 INFERMIERA - Sicura?
 DIRETTORE - Sì, dico... Ne è sicura?
 INFERMIERA - Sì, credo... Non lo so, ora non sto certo qui a contare gli anni o le dita di quel tale.
 DIRETTORE - Ha ragione. Era per farle capire ch'è sbronza. E io di una infermiera sbronza non me ne faccio nulla.
 INFERMIERA - Sto zitta. Faccio un rutto.
 DIRETTORE - Che schifo.
 INFERMIERA - È la vita.
 DIRETTORE - Una frase che in questo momento, mi creda, è totalmente fuori luogo.
 INFERMIERA - Lei è fuori luogo.
 DIRETTORE - Entrambi siamo fuori luogo.
 INFERMIERA - Così lei si crede, per esempio, il paladino incondizionato, difensore estremo di Hospes?
 DIRETTORE - In che senso?
 INFERMIERA - La sua... La sua minaccia.
 DIRETTORE - Minaccia?
 INFERMIERA - La minaccia che di una infermiera sbronza non se ne fa nulla... Chi si crede di essere?
 DIRETTORE - Nessuno. O semplicemente, il direttore della struttura.
 INFERMIERA - E questo le dà il potere di decidere sulle vite degli altri?
 DIRETTORE - Dei pazienti no. Dei dipendenti sì. Mi sembra chiaro.
 INFERMIERA - Ah sì, le sembrerebbe chiaro? E da cosa, sentiamo?
 DIRETTORE - Senta, manca pochissimo al capodanno; tra poco si cenerà. Perché non va a darsi una sciacquata, magari indossa qualcosa di carino, e la smette di dire cazzate?
 INFERMIERA - È che io lo amavo.
 DIRETTORE - Capisco. E questo l'autorizza?
 INFERMIERA - No. Non mi autorizza.
 DIRETTORE - Ha risposto ciò che m'aspettavo. Quindi sto zitto.

Attendi qualcosa / ch'arriva e non sai, non sai più, / come poterti disperare.

INFERMIERA - Sta zitto, per un po'. Meglio. Ho un gran mal di testa, per cui tacerò anche io. Poi rompo il silenzio chiedendo, lei è innamorato?
 DIRETTORE - No.
 INFERMIERA - Cioè vuol dirmi che lei non ama niente e nessuno su questa terra?
 DIRETTORE - L'amore è un sentimento irresponsabile. È più divertente odiare.
 INFERMIERA - Lei odia?
 DIRETTORE - Sì.
 INFERMIERA - E chi odia?
 DIRETTORE - Odio questo posto. Ora. Ora odio questo posto.
 INFERMIERA - Come... Come sarebbe! Odi? Lei? Lei ch'ha dato l'anima qui dentro? Lei che ogni giovedì tiene -
 DIRETTORE - Sì un discorso un gran discorso! Sì! La detesto.
 INFERMIERA - E perché?

DIRETTORE - Perché -
 INFERMIERA - Squilla il telefono.
 DIRETTORE - Il... Telefono.
 INFERMIERA - Sta squillando il telefono.
 DIRETTORE - Il telefono. Il telefono nero della mia scrivania.
 INFERMIERA - Sì lo sento. Anzi, perché non risponde? Ho un cerchio alla testa e -
 DIRETTORE - Pronto. Ewing? Ah.
 INFERMIERA - D'improvviso tace. Si sente, confuso, il vociare di uno al di là della cornetta.
 DIRETTORE - Qui. Sì. Capisco. Grazie. Metto giù.
 INFERMIERA - Mette giù. Chi era?
 DIRETTORE - Non rispondo. Non ho la forza.
 INFERMIERA - Ho capito, non si può sapere... Allora io vado? O scopiamo?
 DIRETTORE - Vada.
 INFERMIERA - Peccato. Ero pronta. Poi probabilmente, l'avrei denunciata per violenza sessuale sul posto di lavoro, perché in fondo lei mi fa schifo. Come la coca zero. A dopo.
 DIRETTORE - A dopo.
 INFERMIERA - Mentre esco entra quel cretino del -
 FACTOTUM - Mentre entro incrocio l'infermiera, puzza di alcol manco fosse una ubriacona di professione.
 DIRETTORE - Torno a dare le spalle al mondo intero.
 FACTOTUM - Direttore...
 DIRETTORE - Dimmi.
 FACTOTUM - Il cenone è quasi pronto. Abbiamo allestito la prima sala da pranzo, quella col tavolo lungo, in vostro onore.
 DIRETTORE - Molto gentili.
 FACTOTUM - Ah, Purpura è uscita dalla stanza. Era tra le braccia del dottore. È svenuta appena dentro la camera, però ora pare riprendersi.
 DIRETTORE - Bene.
 FACTOTUM - Mentre invece il paziente del letto numero cinque, Parkinson. Un tempo. L'aggressore, per intenderci, non potrà mangiare a causa dei tubi, ma comunque abbiamo allestito uno spazio per tenerlo vicino la tavola. Cloves è sempre a letto, ancora in stato di coma. Il medico dice che manca poco. Speriamo muoia dopo la mezzanotte, così manteniamo un'ottima media, per quest'anno.
 DIRETTORE - Un'ottima media.
 FACTOTUM - Insomma, è tutto pronto. Tranne una cosa.
 DIRETTORE - Cosa?
 FACTOTUM - Ho un peso enorme da dovervi rivelare.
 DIRETTORE - Cosa?
 FACTOTUM - Ecco, vedete, si tratta di Rohhad...
 DIRETTORE - È morto?
 FACTOTUM - Non ancora. È che, lui, in realtà mi aveva fatto promettere che nel caso fosse entrato in coma, sarebbe voluto morire prima della fine dell'anno.
 DIRETTORE - Di quest'anno?
 FACTOTUM - Di questo anno qui, sì.
 DIRETTORE - Tu gli avevi promesso questa cosa?
 FACTOTUM - Sì.
 DIRETTORE - E chi sei tu, per promettere?
 FACTOTUM - Soltanto suo fratello.
 DIRETTORE - Capisco. Suo fratello.
 FACTOTUM - Sì.
 DIRETTORE - Non è possibile. Lo sai.
 FACTOTUM - Sì. Lo so. Avrei potuto farlo e non dirvi nulla.
 DIRETTORE - Non lo hai fatto. Questo ti fa onore. A te, alla tua famiglia. Alla vita persino.
 FACTOTUM - Lo so, ma ditemi. Non è possibile?

DIRETTORE - Non è possibile. Ne abbiamo già parlato. Siamo in un'ottima media. Dobbiamo mantenere l'ottima media.
 FACTOTUM - L'ottima media, sì.
 DIRETTORE - L'hai detto tu, no?
 FACTOTUM - L'ho detto io, sì.
 DIRETTORE - Allora ti prego di non insistere. Non ne parliamo più. Ora vai. Io vi raggiungerò tra un attimo.
 FACTOTUM - Grazie, direttore.
 DIRETTORE - Di niente.
 FACTOTUM - Mentre esco sento un brivido gelido sul corpo.
 MORTE - Entro. Sprofondo sulla poltrona.
 DIRETTORE - Ho deciso. Domani butto via quella poltrona.
 MORTE - È un peccato.
 DIRETTORE - Già.
 MORTE - Così giovane.
 DIRETTORE - Non rispondo. Perché non so se si sta riferendo a mia figlia, o alla poltrona.
 MORTE - Ce l'hai con me?
 DIRETTORE - No.
 MORTE - Mi sento sollevato.
 DIRETTORE - Mi fa piacere.
 MORTE - Lo sai, vero, che non dipende da me? Non credere dipenda da me.
 DIRETTORE - Mi pare di averti già detto che non credo in niente e nessuno.
 MORTE - Il male non dipende da me. Io non faccio il male. Io arrivo a giochi fatti. Io compio.
 DIRETTORE - Tu compi, già.
 MORTE - Io compio. E tu che sei il direttore di Hospes dovresti averlo capito da un pezzo.
 DIRETTORE - Le cose che si capiscono sono sempre quelle che stanno a una certa distanza da te. Le cose che si capiscono, sono sempre quelle che non ti riguardano.
 MORTE - Cinico, ma forse è realista, il tuo discorso.
 DIRETTORE - Non era un discorso, ma solo un pensiero.
 MORTE - Ah, scusa.
 DIRETTORE - Di nulla. Anzi, se stasera non hai di peggio da fare, potresti unirti alla tavola con noi.
 MORTE - Grazie. Di solito 'ste feste le passo sempre da solo.

Ci si ritrova tutti, intorno una tavola, imbandita a festa. Perché è festa. / E quando è festa, / bisogna imbandire una tavola, sorridere. / Scambiarsi frasi. Quando è festa, / bisogna approfittarne per vivere.

CUOCO - È tutto scotto. È tutto fuori sapore.
 PARKINSON - Morire in un carcere, con tubi ovunque. Che imbarazzo. Io non voglio. Non voglio.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 DIRETTORE - È molto meglio, mi creda.
 INFERMIERA - Si tengono la mano mentre io, mentre tu sei solo una stupida.
 PURPURA - Ho vissuto solo ora. Solo alla soglia. Ora tutto potrebbe finire. Non avrei da biasimare.
 MEDICO - Ma che sto facendo, veramente, io?
 FACTOTUM - Perdonami Rohhad. Tiro via con solennità infinita, da una busta di plastica modello spesa, una lattina di coca 33 cl rossa fiammante, una lattina di coca normale. Ecco la vostra coca.
 DIRETTORE - Normale.
 FACTOTUM - Proprio così.
 DIRETTORE - La apro, e il rumore della linguetta, quello schiocco, mi rimanda a vita nuova. Come sta Cloves?
 MEDICO - In fin di vita.

DIRETTORE - Mi dispiace.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 CUOCO - Se avessi avuto un po' più di tempo, io -
 DIRETTORE - Nessuno di noi ha avuto un po' più di tempo. Altrimenti non saremmo qui. Non saremmo a Hospes. Ci siamo tutti?
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 DIRETTORE - Mi dispiace per sua moglie.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MEDICO - Lei dovrebbe mangiare.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 MEDICO - Su, oggi faccia una eccezione.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 FACTOTUM - Manca il Padre spirituale.
 DIRETTORE - Manca il Padre spirituale. Manca.
 FACTOTUM - L'ho cercato dappertutto. Ma ho trovato solo incenso spento da poco.
 DIRETTORE - Solo incenso.
 FACTOTUM - Spento da poco.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 DIRETTORE - Se ci fosse la possibilità di musica, mi piacerebbe mettere *Rest*, di Gregor Samsa.
 FACTOTUM - Proverò a provvedere.

La colonna sonora, uguale, / uguale a se stessa.

DIRETTORE - Come andiamo, Lemierre?
 LEMIERRE - Mi mancano i miei amici di gioco.
 DIRETTORE - Uno è lì, tutto intubato. Vede?
 PARKINSON - Sono tutto intubato e non sento niente a causa del respiratore. Che fa proprio un rumore schifoso.
 LEMIERRE - Sì, ma non è la stessa cosa. Senza di loro non è la stessa cosa. Non sarà più la stessa cosa.
 DIRETTORE - Niente è mai stata la stessa cosa. È per questo motivo che viviamo. Forse.
 LEMIERRE - Sono disperato.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 DIRETTORE - Ora mangiamo, non pensiamo a nulla.
 PURPURA - Vorrei esser d'accordo con il direttore.
 DIRETTORE - Sì è ripresa dallo svenimento?
 PURPURA - La stanza del desiderio irrealizzato è il posto più bello che abbia mai visto in vita mia.
 DIRETTORE - Per questo il dottore non parla più?
 MEDICO - No io... Sono solo un po' provato. Ma passerà.
 INFERMIERA - Perché sei provato?
 MEDICO - Non credevo potesse esistere un posto così atroce.
 SCHINDLER - Non mi ricordo.
 DIRETTORE - Attiro l'attenzione di tutti con un paio di tin tin di una

posata sul bicchiere e poi due parole, soltanto per ringraziarvi. Grazie. Per la vostra dedizione. Per la dedizione che mettete voi nel vostro lavoro, e voi pazienti nella vostra malattia. Un equilibrio perfetto, un equilibrio che svela. Non ci sono segreti qui, né pensieri che possano essere nascosti. Questo è molto bello, perché è una prova. Una dura prova che persino la morte deve sostenere.

MORTE - Confermo. È dura.
 DIRETTORE - Hai tu le chiavi della camera del desiderio...
 FACTOTUM - ... Irrealizzato?
 DIRETTORE - Sì.
 FACTOTUM - Gliele allungo.
 DIRETTORE - Le afferro. Mi alzo. Esco. Vado in bagno.
 INFERMIERA - Ho comperato un pacco di Marlboro rosse. Dicono siano le più pesanti.
 MEDICO - Dove vai?
 INFERMIERA - Esco a fumare. Centocinquanta metri almeno, se non sbaglio.
 FACTOTUM - Mi alzo e vado da Rohhad. È un'ottima media.
 LEMIERRE - Voglio aspettare la mezzanotte nella stanza dove ho giocato coi miei amici. Vieni con me?
 PARKINSON - Non posso rispondere perché ho tubi ovunque ma sì. Vengo.
 LEMIERRE - Andiamo, e porto con me Parkinson.
 PURPURA - Mi sento di nuovo debole.
 MEDICO - Ti accompagno a letto.
 PURPURA - Sì grazie.
 SCHINDLER - Non mi ricordo. Non mi ricordo più. Per questo motivo mi alzo. E mi avvio a cercare l'uscita. Come voleva mia moglie. La troverò, La trovo.
 CUOCO - La cucina. Mio padre.
 MORTE - *Ad maiora. Semper.*

La cosa bella della vita / è che ti dimentichi com'è iniziata. La cosa brutta, / è che ricordi sempre com'è finita. Meno tredici, / meno dodici, / meno undici, / meno dieci, / meno nove, / meno otto, / meno sette, / meno sei, / meno cinque, / meno quattro, / meno tre -

Al «meno tre» del conto alla rovescia, la struttura esplode. Salta in aria. Di Hospes, resta nulla più.

FINE

In apertura, *The Riesengebirge* di Caspar David Friedrich, a pagina 101, Nicola Di Chio, Maria Caggianelli, Giovanni Battaglia, Enrico Pittaluga e Debora Zuin nella lettura scenica di *Hospes*, -*itis*, regia di Sabrina Sinatti; a pagina 107, Fabio Pisano alla consegna del Premio Hystrio 2019 (foto: Gabriele Lopez).



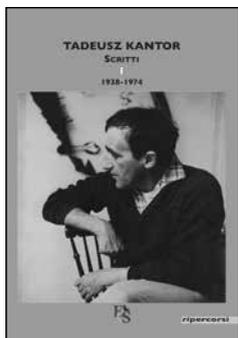
FABIO PISANO. 32 anni, napoletano, si laurea in scienze biotecnologiche a 24 anni. Intanto coltiva il suo amore per la scrittura teatrale, studiando e appassionandosi alla drammaturgia inglese. Segue seminari con Mark Ravenhill e Martin Crimp, con Enzo Moscato e Davide Carnevali, studia con alcuni rappresentanti della nuova drammaturgia spagnola, tra cui Esteve Soler, José Manuel Mora, Ana Valubena, Carolina Africa Martin. Importanti per il suo cammino sono registi quali Oskaras Koršunovas, Lluís Pasqual, Emma Dante, Massimiliano Civica, Laura Curino. Scrive e partecipa a diversi concorsi nazionali, vincendone alcuni: Premio Sipario.it, Premio Aldo Nicolaj, Premio Salvatore Quasimodo, Premio Annibale Ruccello - il teatro che verrà, la Honorable Mention For Best Original Story al festival Internazionale Isa-Independent Shorts Awards di Los Angeles per il cortometraggio, il Premio Hystrio-Scritture di Scena e il Premio Inedito-Colline di Torino.

Trittico Kantor: i pensieri di un genio

Tadeusz Kantor

Scritti. Vol. 1: 1938-1974

a cura di Silvia Parlagreco, tradotto da Ludmila Ryba, Perugia, Editoria & Spettacolo, Collana Ripercorsi, 2018, pagg. 484, euro 30



Un trittico, lo definisce Silvia Parlagreco. Termine preciso. A sottolineare la necessità di osservare il pensiero kantoriano nella sua organicità, anche se qui spalmato in un progetto corposo: tre volumi cronologici a raccogliere la gran parte di testi, riflessioni, appunti, manifesti. Con-

tributi sparsi, a volte mai tradotti (o provenienti dal francese), atomizzati in decine di pubblicazioni. Prezioso, dunque, il valore scientifico della proposta. Anche nel cercare di dare forma a un pensiero sì organico, ma inquieto, in continua rielaborazione, dove l'intuizione si sviluppa in un divenire fluviale, dal fascino simbolico. Chiara si percepisce la doppia anima, in bilico fra teatro e pittura. Questo primo volume raccoglie gli scritti fino al 1974. Quindi un Kantor quasi sconosciuto in Italia, dove arrivò solo successivamente e già affermato, molto più strutturato nella riflessione teorica. Qui invece la materia è ancora instabile. E per questo potentissima. Con la continua analisi delle pratiche e delle grammatiche sceniche a intrecciarsi a una visionarietà poetica, talvolta provocatoria, in cui si ragiona di rappresentazione, di forma e di rivelazione, di artificiosità o dei legami con l'informale pittorico. Bellissimi i passaggi sul concetto di cancellazione. Feroci a volte le riflessioni sull'attore. Il fascino di questo libro è spesso negli appunti, negli stralci apparentemente minori. Ma la forza che emerge nei manifesti rimane perentoria: «L'opera d'arte è sempre stata priva di autorizzazione. La sua esistenza infondata arrecava parecchio disagio. Ben presto però ci si accorse che si poteva benissimo trarne profitto» (*incipit del Manifesto 1970*). Ultime righe a sottolineare il lavoro alla traduzione di Ludmila Ryba, per oltre dieci anni all'interno del Cricot 2 nelle doppie vesti di interprete e traduttrice. La scelta di rimanere fedeli anche alla curiosa disposizione grafica di Kantor e la sensibilità tutta teatrale con cui si è affrontato il compito, sono il valore aggiunto della pubblicazione. *Diego Vincenti*

Orsini, una vita da "tutto esaurito"

Umberto Orsini

Sold Out

Bari-Roma, Laterza, 2019, pagg. 208, euro 18

Tante storie raccontate sul palcoscenico si trasformano, tra personaggi di carta e persone reali, nell'unica narrazione di una vita. È quella raccontata in *Sold Out* dall'attore Umberto Orsini con la collaborazione dello scrittore Paolo Di Paolo, che ha curato il volume. Un viaggio tra passato e presente, tra episodi e riflessioni, che nasce da un fatto specifico. «Alla fine della scorsa stagione teatrale - ricorda Orsini -, al Teatro Strehler di Milano, con una platea stracolma di persone venute ad assistere alla mia ultima replica del *Gioco delle parti*, ho rischiato di morire». Accadde che l'attore, che doveva entrare in scena in carrozzina e al buio, non vide lo stop luminoso, perché tale quella sera non era, e precipitò in platea con il suo attrezzo. Praticamente nessuno si accorse di nulla e, dopo un attimo di comprensibile smarrimento, Orsini riuscì a risalire in platea. Ma quell'episodio maturò in lui una convinzione: «Io, ho pensato quella sera, io la morte l'avevo beffata perché mi trovavo davanti a un pubblico tanto generoso da regalarmi un *sold out* che non poteva essere l'ultimo, accidenti! E in quel momento ho deciso di dire di sì alla proposta dell'editore perché improvvisamente non mi era sembrato poi così stupido dare uno sguardo a tutto quello che la vita mi aveva regalato, questa vita così precaria in cui basta una piccola distrazione per toglierti di mezzo». E così ecco prendere vita l'album dei ricordi, che in realtà non sono solo tali, perché proprio da quelle esperienze esistenziali maturano i pensieri, le riflessioni, i giudizi sull'oggi. Sembra quasi di toccare con mano le personalità e i lati umani di compagni e maestri, da Visconti a Zeffirelli, da Patroni Griffi a Ronconi, e poi Gassman, Valli e Mastroianni, e ancora Rossella Falk, Virna Lisi, Sylvia Kristel e Charlotte Rampling. Vicende personali e narrazioni pubbliche si intrecciano come fosse un romanzo e il tutto è intriso di una sincerità profonda, che mescola lo sguardo affettuoso verso il passato con la curiosità per un futuro ancora da scrivere. *Pierfrancesco Giannangeli*



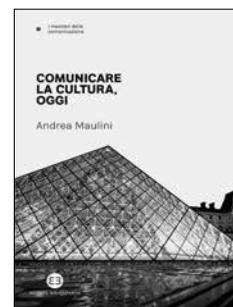
Comunicare bene fa la differenza

Andrea Maulini

Comunicare la cultura, oggi

Milano, Editrice Bibliografica, 2019, pagg. 244, euro 23

I dati statistici Istat ci dicono che in Italia il pubblico della cultura "in senso stretto", ovvero chi frequenta musei, mostre, teatri, concerti di musica classica o lirica, si aggira sui 23 milioni circa (Annuario Istat 2017). Meno che in altri Paesi, ma abbastanza per farci comprendere quanto il settore pesi sulla nostra economia. A partire da questo dato e abbandonando una volta per tutte il pregiudizio sulla cultura come "passatempo elitario" con cui, dunque, «non si mangia», il settore sta prendendo sempre più coscienza di sé, della propria dimensione economica, dotata di una propria specificità non riconducibile a quella del mercato dei beni commerciali, ma la cui complessità ormai non può più essere gestita da sistemi di *governance* "fai da te". La gestione degli enti culturali richiede sempre maggiori competenze tecniche specifiche in tutti gli ambiti, e particolarmente nella comunicazione, fra tutti, forse, il più strategico. In quest'ottica il libro di Andrea Maulini, fra i maggiori specialisti italiani di comunicazione e marketing della cultura, è uno strumento prezioso. Dalla definizione dei concetti chiave (cosa è comunicazione, cosa è cultura "in senso stretto" e "in senso largo", qual è l'unicità del marketing per la cultura), agli strumenti principe (il piano di comunicazione, i canali o media tradizionali, la specifica funzione della comunicazione digitale, l'ufficio stampa e le digital pr, i *social* e il loro uso consapevole), il volume offre le nozioni fondamentali e la loro pratica, gli utensili e le istruzioni per utilizzarli, argomentati in modo scientifico e con alcuni casi concreti italiani e stranieri come esempio (il Piccolo Teatro di Milano, la Royal Opera House di Londra, il progetto Futuri Maestri di Teatro dell'Argine). Un manuale per orientare in modo strategico la comunicazione del proprio lavoro creativo. E non stupisce constatare l'importanza e il peso di internet, e degli strumenti presenti in rete, dai *social media* al *digital advertising*, dotati di straordinarie potenzialità per chi, come gli enti culturali, produce per sua stessa natura contenu-



ti di grande qualità e di senso da condividere a vantaggio dei molti. Nove capitoli densissimi, da studiare più che da leggere. E poi, da praticare. Un libro che ogni organizzatore culturale farebbe bene a tenere sulla scrivania, pronto all'uso.
Ilaria Angelone

Gli scrittori e la radio, storia di un teatro invisibile

Rodolfo Sacchetti

Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile

Firenze, University Press, 2018, pagg. 144, euro 14,90



Nell'era dei *social* e dell'immagine a tutti i costi, occuparsi di radio può sembrare un paradosso. E invece, una storia del mezzo può contribuire alla riscoperta della parola, altrimenti negletta. Prova ne è questo libro di Rodolfo Sacchetti che, dopo il volume dedicato al

radiodramma italiano prima della televisione (*La radiofonica arte invisibile*, 2011) torna sul tema focalizzandosi sul controverso rapporto tra gli scrittori italiani e la radio, dagli anni Trenta agli anni Sessanta. Si comincia con le conferenze per ragazzi di Walter Benjamin e la *Pedagogia scherzosa* di Janusz Korczak, antitetico alla propaganda del nascente regime nazista. La fiducia nel valore divulgativo della radio, nell'era della riproducibilità tecnica, fa da *leit-motiv* al volume, che prosegue con l'analisi degli anni Trenta, tesi tra il successo popolare de *I quattro moschettieri* e il dibattito lanciato dal manifesto di Enzo Ferrieri, tra cui spicca la posizione di Massimo Bontempelli, fondamentale per definire un linguaggio specificatamente radiofonico. La narrazione di Sacchetti si fa, a questo punto, franta e illumina per *flash* episodi noti - la cronaca "marziana" di Orson Welles - e meno noti della guerra, come il fenomeno dei notturni, da MacLeish a Dylan Thomas, prima di tornare all'Italia e al dopoguerra, alla nascita del Terzo programma e alle avventure letterarie (*Scrittori al microfono, Interviste con se stessi, L'approdo, Teatro dell'usignolo*) e teatrali (Antonio Santoni Rugiu), nonostante le perplessità (Adriano Magli). La seconda parte del volume è invece dedicata alle monografie, episodi salienti nella definizione di una coscienza civile nazionale, come le opere per musica di Alberto Savinio; le *Norme per la redazione di un testo radiofonico* di Carlo Emilio Gadda; il primo radiodramma neorealista, *La domenica della*

buona gente di Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni; l'adattamento de *La giustizia* di Giuseppe Dessi. Chiudono il volume *l'exkursus* negli anni Novanta, con la pièce del '95 di Antonio Tabucchi, *Marconi, se ben mi ricordo*, e una carrellata di immagini di copioni e vecchie radio, a ribadire il giusto *amarcord* verso uno strumento che, prima dell'avvento della società dello spettacolo, ha fatto la Storia d'Italia.
Roberto Rizzente

Valentina, diva conturbante

Alfonso Amendola, Francesco Demitry, Cristina Formenti

Valentina Cortese, un'attrice intermediale

Milano, Mimesis, 2019, pagg. 273, euro 26

Ci sono S che si pronunciano sempre maiuscole ed S che si rizzano, pronte a colpire l'immaginazione. E c'è una sola Signora tanto Spettacolare da esser definibile «Ultima Vera Diva» (così Formenti nell'introduzione), come c'è un solo Giorgio regista. Questa che vi consiglio di leggere è la Guida Definitiva alla Leggenda della Signora col turbante, della Diva conturbante. In nove capitoli-epifania, il titolo di uno solo dei quali stecca di brutto ("Il Ventennio strehleriano"), il volume squaderna l'epopea di Valentina Cortese nello *show-biz*. A me piace ricordarla a Portofino e immaginarla rispondere, parafrasando la Swanson di *Sunset Boulevard*, a un fan che l'avesse salutata con un «Signora, lei è stata grande»: - Io sono sempre grande, è il Teatro che non è più Piccolo! -. Fu vera Gloria? La sentenza non è punto ardua. Indimenticabile Eleonora Torlato-Favrini, sorella di Rossano Brazzi, nel più bello dei brutti film della storia del cinema, che condivide il podio con *Casablanca*, *The Barefoot Contessa* di Joseph L. Mankiewicz (1954), mitico *director* del *top stage movie* *Eva contro Eva*, sul set ligure sempre in zona Tigullio, per l'esattezza a Rapallo, oppure nei panni di Séverine mentre cerca la portaradio in *La nuit Americaine* (in italiano, *Effetto notte*) di François Truffaut. E concludiamo il caldo suggerimento di lettura con un referendum teatrale tra i cultori di Valentina Ljubov nel giardino



cechoviano griffato Giorgio e i detrattori che giudicano - non si sa con quale autorità - la memorabile interpretazione, tutta caccole e carrettelle. Attenzione: dai risultati di questo referendum dipendono il futuro e la sorte della *scena nazionale*!
Fabrizio Sebastian Caleffi

Alla scoperta di Savinio poligrafo

Alessandro Tinterri

Savinio e lo spettacolo

(edizione riveduta e ampliata)

Imola, Cue Press, 2018, pagg. 200, euro 29,99

Torna in libreria, in un'edizione riveduta e ampliata, *Savinio e lo spettacolo*, fondamentale testo di Alessandro Tinterri su uno dei protagonisti della scena novecentesca, colui che, per il suo respiro europeo a tratti incompreso, venne definito da Leonardo Sciascia «lo scrittore italiano per gli italiani più straniero». La vita dell'artista viene ricostruita a tuttotondo a partire dalle fonti dirette, vale a dire lettere e documenti, e la sua opera è ripercorsa anche con la fondamentale integrazione finale, quella di alcuni testi «sparsi e irripetibili», come li definisce Tinterri (*La morte di Niobe, Agamennone, Vita dell'uomo e Orfeo vedovo*). Nella parte precedente, invece, la vita e l'opera di Savinio sono interpretate con uno sguardo particolare, quello puntato sulle affinità che legavano l'artista allo spettacolo, inteso nel suo significato più completo. «Obiettivo di questo saggio - scrive infatti Alessandro Tinterri - è rivendicare appieno la dimensione teatrale nel contesto più vasto del Savinio poligrafo, illustrarlo come uomo di teatro, coinvolto nelle vicende della scena italiana, di più, come intellettuale interessato alle diverse forme della comunicazione». Un atteggiamento che, spesso, non gli valse una reciproca attenzione da parte dell'universo teatrale, sempre sospettoso nei confronti degli "irregolari". Eppure, in ogni caso, la vita del palcoscenico resta in primo piano nell'attività complessiva di Savinio. È quello che Tinterri chiama il «referente ideale» sia per la sua pittura che per la sua scrittura. «Intersezione di più linguaggi espressivi - dice infatti lo studioso -, il palcoscenico è stato una sorta di approdo naturale, dove il plurilinguismo di Savinio ha trovato modo di ricomporsi, dove il proteiforme Savinio ha ritrovato la sua dimensione unitaria». E al teatro egli guardava come l'amante geloso (la gelosia è per lui la «più vilipesa delle passioni»), l'amante respinto e sofferente «nel vedere l'oggetto del suo amore perdersi, sciuparsi, dissiparsi per non saper riconoscere la sua felicità, la sua sola, vera felicità». *Pierfrancesco Giannangeli*



**Lorella Barlaam,
Mariangela Gualtieri,
Cesare Ronconi**
**ALBUM DEI GIURAMENTI
E TAVOLE DEI GIURAMENTI**

Macerata, Quodlibet, 2019, 2 voll.,
pagg. 112 e 80, euro 30

Il libro nasce per fissare e condividere il percorso, umano e di ricerca, che ha portato allo spettacolo *Giuramenti* (2017). Un gruppo di dodici attori guidato da Cesare Ronconi condivide, presso L'Arboreto di Mondaino, tre mesi di vita, lavoro, esperienza immersiva nella natura. Ne uscì uno spettacolo corale, caratterizzato da «empatia, impasti profondi che lo generano e lo tengono in vita». Due i volumi: *l'Album dei giuramenti*, con le riflessioni teoriche di Lorella Barlaam intorno ai temi e ai passaggi chiave dell'esperienza (*Stanze*), e la partitura di *Giuramenti*, scritti di notte da Mariangela Gualtieri. Nel secondo tomo, *Tavole dei giuramenti*, numerose immagini tratte dalle prove, dal lavoro, ma anche dai momenti di vita comune, in un impasto suggestivo. Di grande fascino anche la veste grafica del libro.

**BIENNALE TEATRO 2019.
ATTO TERZO: DRAMMATURGIE**

Venezia, La Biennale di Venezia, 2019,
pagg. 306, euro 14

Come un ricettario di cucina, capace di offrire l'infinita varietà dei sapori composti dal continuo e sapiente rinnovarsi dell'uso delle materie prime, il Catalogo della Biennale Teatro 2019 propone la varietà degli approcci alla drammaturgia del programma offerto dal direttore Antonio Latella. Ogni artista presente al Festival si racconta, scrivendo in prima persona la propria biografia in forma di monologo o dialogo. Completano il volume pagine autentiche dei copioni originali degli spettacoli presentati.

**GLOB(E)AL SHAKESPEARE.
UN PROGETTO DI GABRIELE RUSSO**

Firenze, Nardini Editore, Collana Sottotesto, 2017, 7 voll. S.i.p.

Il libro raccoglie in un unico cofanetto suddiviso in sette volumi (più uno di presentazione) l'esito della prima edizione del progetto Glob(e)al Shakespeare, ideato da Gabriele Russo e promosso dal Teatro Bellini di Napoli nel 2017. «In un unico spazio scenico pensato per rievocare in forma contemporanea il teatro elisabettiano - scrive il regista - si alternano nella stessa sera una commedia e una tragedia shakespeariane riscritte da autori contemporanei». Sono qui raccolti i testi (e relative riscritture) di *Tito* (Michele Santeramo), *Racconto d'inverno* (Pau Mirò/Enrico Ianniello), *Otello* (Giuseppe Miale di Mauro/Gianni Spezzano), *Giulio Cesare* (Fabrizio Sinisi), *Le allegre comari di Windsor* (Edoardo Erba), *Una commedia di errori* (Dammacco/Valenti/Vastarella). Con una nota critica di Alessandro Toppi.

Luca Spadaro
**L'ATTORE SPECCHIO
TRAINING ATTORIALE
E NEUROSCIENZE IN 58 ESERCIZI**

Roma, Dino Audino, 2019, pagg. 168,
euro 19

Partendo dalla relazione tra neuroscienze e teatro, il volume propone un metodo innovativo di *training* per gli attori, che elabora la lezione dei registi-pedagoghi del Novecento alla luce delle recenti scoperte sul cervello umano. La teoria spiega i meccanismi alla base di azioni abituali, come parlare e muoversi, e gli esercizi forniscono una pratica utile ad acquisire una nuova consapevolezza della propria fisicità.

Walter Peraro
**PRONUNCIARE BENE.
UNA RACCOLTA DI TESTI
CREATI APPPOSITAMENTE
PER ESERCITARE LA PRONUNCIA**

Roma, Dino Audino, 2019, pagg. 128,
16 euro

Conoscere le regole della lingua è necessario ma non sufficiente per pronunciare correttamente le parole. Occorre esercizio costante. Poca teoria e tanta pratica, dunque, in questo utile volume che offre al lettore una raccolta di testi costruiti

appositamente per esercitare la pronuncia, con particolare attenzione a fonemi difficili e ad accenti inusuali.

Giulia Filacanapa
**ALLA RICERCA DI UN TEATRO
PERDUTO. GIOVANNI POLI
E LA NEO-COMMEDIA DELL'ARTE**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2019,
pagg. 328, euro 18

Giovanni Poli fu attore, autore, regista e pedagogo, studioso di Commedia dell'Arte, fondatore dei veneziani Teatri di Ca' Foscari e l'Avogaria. Giulia Filacanapa ne ricostruisce il percorso artistico e storico, anche grazie all'Archivio Giovanni Poli, conservato oggi presso la Fondazione Giorgio Cini. Completano il volume una selezione di documenti inediti, una serie di testimonianze di attori e collaboratori e una dettagliata teatrografia.

Heike Cantori Wallbaum
**L'EURITMIA, UNA DANZA NON DANZA.
PERCORSI TRA ARTE, DIDATTICA
E TERAPIA**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2019,
pagg. 192, euro 26

Heike Cantori Wallbaum, allieva diretta di Else Klink - direttrice dal 1935 al '91 dell'Eurythmeum di Stoccarda, la prima Accademia al mondo dedicata alla formazione euritmica, fondata dalla stessa Marie Steiner nel 1923 - racconta il suo personale, non dogmatico approccio a questa multiforme disciplina del movimento. A partire dall'esperienza artistica, il volume si concentra altresì sull'applicazione dell'euritmia in ambito pedagogico e sociale.

Valeria Morselli
**LA DANZA E LA SUA STORIA - VOL. III.
RIVOLUZIONI ED EVOLUZIONI
NEL XX SECOLO. VALENZE CULTURALI,
SOCIALI ED ESTETICHE DELL'ARTE
DELLA DANZA IN OCCIDENTE**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2019,
pagg. 200, euro 23

Pensato per gli studenti dei licei coreutici come strumento didattico,

questo libro presenta una storia ragionata della danza nei secoli, considerando sia gli aspetti estetici e artistici sia quelli sociali, terminologici e di linguaggio, senza trascurare le relazioni della danza con le altre forme d'arte, letteratura, musica, arte figurativa. L'approccio offerto è elaborato sulla base delle Indicazioni Nazionali del Miur. Ogni parte del volume è infatti corredata da approfondimenti ed esercizi di verifica utili per un approccio didattico.

Benedetta Dalai
**EVENTI. DAL CONCEPT
ALLA REALIZZAZIONE. LA CREAZIONE
DELL'ALLESTIMENTO SCENICO**

Roma, Dino Audino, 2019, pagg. 96,
euro 12

Dall'ideazione alla realizzazione pratica, il libro di Benedetta Dalai illustra tutte le fasi che portano all'allestimento di eventi *live*, con particolare attenzione alla parte operativa e organizzativa. Oltre a dettagliati schemi tecnici, il volume offre un'utile guida a questioni organizzative con le quali chi si occupa di gestire l'evento è chiamato a misurarsi: dai rapporti con le istituzioni pubbliche ai permessi, alle forniture per le *location*. Un corredo di immagini e video è consultabile sul sito dell'editore.

Elisabetta Matelli (a cura di)
**DAL TESTO ALLA SCENA
NEL TEATRO CLASSICO.**

PAROLA E GESTO DELL'ATTORE COMICO
Milano, EduCatt Università Cattolica,
2019, pagg. 186, euro 15

Il libro raccoglie i contributi di una giornata di studi internazionali sul teatro comico antico, svoltasi presso l'Università Cattolica di Milano, il 20 ottobre 2017. Dalle riflessioni teoriche alle testimonianze del mascheraio scozzese Malcolm Knight, che ha ricostruito e studiato le potenzialità della maschera comica antica, a partire dai modellini trovati nella necropoli di Lipari, il volume evidenzia l'importanza di un approccio transdisciplinare per gli studi classici.

Gaetano Colella
STORIE DI CRETA:

ICARO CADUTO - IL MINOTAURO

Imola (Bo), Cue Press, 2019, pagg. 65, euro 18,99

Il labirinto, un luogo in cui perdersi e in cui, forse, trovare qualcosa di sé. Questo il senso delle due drammaturgie di Colella raccolte nel volume e accomunate dal luogo in cui il mito cui si ispirano è collocato: il labirinto di Cnosso. Icaro, figlio di Dedalo, dal labirinto tenterà di fuggire pagandone alto il costo con la vita, mentre per il Minotauro, figlio del tradimento e dello scandalo, il labirinto è l'eterna prigione che lo tiene lontano dagli uomini.

Giovanna Bozzolo
READING ODISSEA

Roma, Dino Audino, 2019, pagg. 104, euro 16

Il *reading* rappresenta una particolare forma di teatro, ove il testo è posto in primo piano. Giovanna Bozzolo parte dall'esperienza dello spettacolo, realizzato insieme a Eva Cantarella dal materiale epico dell'*Odissea*, per ripercorrerne il processo di realizzazione. Dal lavoro sulla lingua e sui personaggi, alla drammaturgia dello spettacolo e agli aspetti più tecnici come la scelta dello spazio teatrale, delle luci, dei colori e della musica.

Nino Taranto
UNA VITA PER NAPOLI.
AUTOBIOGRAFIA DI UN GRANDE
DEL PALCOSCENICO

Napoli, Homo Scrivens, 2019, pagg. 214, euro 16

Oltre sessant'anni di carriera, dagli anni Venti agli anni Ottanta del Novecento, segnano la vita di Nino Taranto, uno degli attori comici napoletani più noti e significativi del teatro del varietà. Dalla nascita nel popolare quartiere di Forcella alla sua ultima volta in palcoscenico, le sue esperienze tra teatro, rivista, cinema e televisione italiana, sono narrate in prima persona, in una testimonianza ricca di aneddoti e di notizie inedite.

Walter Orioli
TEORIA E PRATICA
DELLA TEATROTERAPIA

Red Edizioni, 2019, pagg. 248, euro 29

Walter Orioli pubblica un manuale completo sulla teatroterapia, con un'analisi approfondita dei suoi meccanismi d'azione e dei processi grazie e ai quali influisce sul benessere soggettivo e relazionale della persona. A corredo della riflessione teorica, le testimonianze degli operatori di teatroterapia in diverse situazioni, dai disturbi del comportamento alimentare all'afasia, dalla psicosi ai disagi dei bambini.

Simona Brunetti ed Elena Zilotti
(a cura di)

IL MECENATISMO SPETTACOLARE
DEI GONZAGA. SCRITTI
PER IL PROGETTO HERLA

Mantova, Il Rio Edizioni, 2019, pagg. 156, euro 20

Il volume celebra i vent'anni del progetto Herla, cuore dell'attività scientifica della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo per la ricerca e l'archiviazione del teatro rinascimentale e barocco. Nato grazie all'iniziativa di Umberto Artioli (1939-2004), il progetto ha dato vita a una banca dati consultabile online sull'attività spettacolare patrocinata dai Gonzaga (1480-1630), con particolare attenzione per la Commedia dell'Arte. I contributi più significativi prodotti dal 2004 a oggi dai ricercatori della Fondazione, in occasione di convegni internazionali, sono stati selezionati e raccolti in ordine cronologico e suddivisi per area tematica.

Mara Fazio e Pierre Franz
(a cura di)

L'ORECCHIO E L'OCCHIO.
LO SPETTACOLO TEATRALE,
ARTE DELL'ASCOLTO
E ARTE DELLO SGUARDO

Roma, Artemide, 2019, pagg. 318, euro 30

La ricerca affronta la questione delle relazioni tra testo, scena e contesto storico-politico nel teatro moderno e contemporaneo. In particolare, al centro del lavoro vi è l'analisi del rapporto tra elemento visuale ed elemen-



Immagine tratta dal volume *L'euritmia, una danza non danza. Percorsi tra arte, didattica e terapia*, di Heike Cantori Wallbaum, edito da Titivillus (foto: Sergio Goglia).

to uditivo, l'interazione tra parola, musica, suono e immagine nel teatro europeo, di parola e musicale, tra il XVIII e il XXI secolo.

Katia Ippaso
L'ISOLA CHE C'ERA: GRANDI MAESTRI
AL TEATRO ATENEO (1980-1995)

Perugia, Editoria & Spettacolo, 2019, pagg. 266, euro 16

Katia Ippaso restituisce peso e storia ai tanti maestri e artisti che hanno

contribuito alla vitalità del Centro Teatro Ateneo, modello europeo di teatro universitario, attivo dal 1981 presso Roma La Sapienza. Il teatro venne edificato nel 1935 come struttura annessa all'Università e nel tempo ha sempre ricoperto un ruolo pedagogico, affiancando l'attività didattica delle discipline dello spettacolo e proponendo iniziative che consentono a tutti gli studenti di ogni facoltà di avvicinarsi al mondo del teatro attraverso una conoscenza diretta del fare e del vedere.

Mistero buffo: mezzo secolo e non sentirlo

di Simone Soriani



Il primo ottobre di cinquant'anni fa, a Sestri Levante, **Dario Fo** debuttava ufficialmente con *Mistero buffo*: lo spettacolo più rappresentativo, e al contempo discusso, dell'intera produzione dell'autore-attore sangianese. Negli anni successivi, Fo ha ripreso e allestito il suo capolavoro in un numero imprecisabile di versioni, tanto che si calcola che lo spettacolo sia stato rappresentato circa 5.000 volte e che abbiano assistito alla pièce circa tre milioni di spettatori. Senza dimenticare gli oltre dieci milioni di telespettatori che, nel 1977, hanno seguito sulla Rai la messa in onda dello show: proprio la trasmissione televisiva ha alimentato aspre polemiche e numerose accuse all'autore-attore, soprattutto per la **satira anti-ecclesiastica** che anima numerosi passi del monologo. All'indomani della messa in onda, infatti, il Vaticano condannò la performance di Fo dalle colonne dell'*Osservatore Romano* e, addirittura, un cardinale inviò un telegramma all'allora Primo Ministro Giulio Andreotti per esprimere «dolore e protesta» per la trasmissione (senza dimenticare le numerose denunce e querele ricevute da Fo per aver offeso la religione cattolica e il sentimento religioso degli italiani).

Da un punto di vista storico, *Mistero buffo* nasce dalla rielaborazione (talora dalla riscrittura radicale) di testi letterari e drammaturgici, perlopiù di **origine medievale**, che Fo era andato scoprendo nel corso degli anni Sessanta e che monta all'interno di un as-

solo affabulativo. In scena, Fo introduce ciascun recitativo per mezzo di un prologo che gli permette di conversare con il pubblico in sala e di attualizzare i messaggi veicolati dai vari testi "medievaleggianti". I personaggi del monologo, infatti, sono gli sfruttati e angariati di allora - contadini, eretici, giullari - che l'autore-attore interpreta e presenta come metafora storica, trans-temporale, dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo. In quanto **strumento di denuncia dell'ingiustizia sociale**, *Mistero buffo* si afferma come un grande classico del teatro di protesta e contestazione del Novecento: non a caso, Fo riceverà il Premio Nobel per la Letteratura nel 1997 proprio per aver «fustigato il potere e riabilitato la dignità degli umiliati». In quanto avvertita come sempre attuale - perché sempre attuali sono le sperequazioni sociali, nonostante il tramonto dell'utopia sessantottina che aveva alimentato la creazione originaria di Fo - la pièce è stata allestita da numerose compagnie, in Italia e all'estero: tra queste, la messinscena alla **Comédie Française** e la versione di **Paolo Rossi** di una decina di anni fa, fino alle recentissime interpretazioni di **Ugo Dighero**, **Lucia Vasini** ed **Elisa Pistis** (entrambe reinterpretano il monologo in chiave femminile), **Mario Pirovano** e **Matthias Martelli** che, per la regia di Eugenio Allegri, sta portando lo spettacolo di Fo nei teatri italiani proprio in questi mesi. In quanto monologo di affabulazione, *Mistero buffo* costituisce una trasgressione radicale rispetto al

tradizionale codice drammatico - cui, in qualche modo, Fo si era attenuto nella precedente produzione commediografica - e, pertanto, si colloca nell'alveo di tutto quel "**nuovo teatro**" (italiano e non solo) che nella seconda metà del Novecento cerca di ripensare forme e funzioni dello spettacolo dal vivo. La distanza di Fo dalla coeva ricerca e sperimentazione, però, risiede nella volontà dell'autore-attore di elaborare e mettere in scena un teatro fondato sull'impegno politico e sociale e, proprio in conseguenza di questo, basato sulla comunicazione e relazione con il pubblico in sala. *Mistero buffo*, infatti, si presenta come un modello di teatro **non mimetico e non rappresentativo**, incentrato piuttosto sul racconto di un attore che, senza trucco né costumi, interagisce con un pubblico partecipe e coinvolto. È un modello cui in qualche modo guarderanno generazioni successive di performer, sia che si tratti di solisti della comicità come **Paolo Rossi** o **Roberto Benigni**, sia che si tratti di tutti quei narratori che negli ultimi trent'anni hanno invaso le scene italiane (si pensi almeno a **Marco Paolini** e **Ascanio Celestini**). Non è un caso che, in occasione della trasmissione televisiva del *Racconto del Vajont* nel 1997, Paolini abbia deciso di celebrare Fo che, proprio in quello stesso giorno, era stato insignito del Premio Nobel per la Letteratura, riconoscendo come con la trasmissione televisiva del *Mistero Buffo* sia «cominciata forse per tanti di noi, anche per me, in qualche modo l'avventura del teatro». ★

Modena, le eredi di Virginia Reiter

Il 22 settembre sono stati consegnati al Teatro delle Passioni di Modena i Premi Virginia Reiter, giunti alla 15ª edizione. A Maria Paiato è stato riconosciuto il premio alla carriera e a Marina Occhionero, finalista insieme a Giulia Mazzarino e a Giulia Odetto, quello come miglior attrice under 35. Nella stessa occasione è stato assegnato alla russa Darya Zhovner, finalista insieme a Gaia Giraci e a Margherita Mazzucco, il Premio Giuseppe Bertolucci, giunto alla sua settima edizione. La giuria era composta da Ennio Chiodi (presidente), Gianfranco Capitta, Rodolfo Di Giammarco, Maria Grazia Gregori, Maurizio Porro e dalla direttrice artistica della manifestazione, Laura Marinoni.

Info: emiliaromagnateatro.com

Premi Flaiano, la 46ª edizione

Si è tenuta a luglio a Pescara la 46ª edizione dei Premi Internazionali Ennio Flaiano. La giuria, composta per il teatro da Masolino d'Amico, Giovanni Antonucci, Marco Patricelli, Antonio Calenda e Gianfranco Bartalotta, ha premiato Antonello Avallone per il rilancio del Teatro Flaiano a Roma; Alessio Esposito, giovane promessa del teatro italiano; Massimo de Franco e Piera Degli Esposti per la carriera; Gabriele Lavia e Jacopo Gasman per la regia, rispettivamente, de *I giganti della montagna* e *Il ragazzo dell'ultimo banco*. Il premio per il miglior musical è andato a Lillo per *The School of the Rock*.

Info: premi Flaiano.com

Franco Enriquez, i vincitori

Sono stati consegnati il 30 agosto a Sirolo i Premi Franco Enriquez 2019, 15ª edizione. Vincono Umberto Angelini per la direzione artistica e Bruno Fornasari per la drammaturgia con *La scuola delle scimmie*. Il premio alla carriera va a Rosalina Neri, mentre Federica Di Martino (*I giganti della montagna*), Luigi Tabita (*La rondine*) e Fabio Armiliato ricevono il riconoscimento di miglior attrice, attore e te-

nore. Emilio Russo si aggiudica il miglior adattamento e regia per *Gli uccelli di Aristofane commedia pop*; Tommaso Le Pera è maestro fotografo e Manfredi la migliore casa editrice per il teatro.

Info: enriquezlab.org

Alla Fondazione Cini l'archivio di Paolo Poli

L'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, diretto da Maria Ida Biggi, ha acquisito a settembre l'archivio dell'artista fiorentino Paolo Poli, deceduto nel 2016. A donare la raccolta sono stati la sorella Lucia Poli e il nipote Andrea Farri. Il materiale, ora visionabile online o su appuntamento, documenta gli spettacoli realizzati a partire dai primi anni Cinquanta fino agli anni Duemila.

Info: teatromelodramma@cini.it; cini.it

Enti lirici: stop ai contratti a tempo determinato

Tra le ultime azioni del ministro Alberto Bonisoli figura il Decreto Legge 59 che tutela i lavoratori delle fondazioni lirico-sinfoniche. Per ostacolare il precariato e salvaguardare la qualità del settore sono stati stabiliti dei limiti nell'applicazione dei contratti a tempo determinato, che non potranno superare i tre anni anche non continuativi di servizio.

Info: camera.it

Positano premia la danza

A settembre a Positano si sono tenute le premiazioni del Festival Positano Premia la Danza Léonide Massine, giunto alla 47ª edizione. Vincono Nacho Duato (alla carriera); la prima ballerina della Scala Svetlana Zakharova (ballerina dell'anno); Gilbert Raymond Mayer (insegnamento della danza); Paolo Giulierini (Premio Speciale Luca Vespoli); Vadim Muntagirov (Benois/Massine). Jacopo Tissi, Matia Semperboni, Marlen Fuerte e Salvatore Manzo sono i danzatori dell'anno sulla scena internazionale; mentre i due premi speciali sono andati alla

giovane promessa sulla scena internazionale Camilla Mazzi e al talento campano Luna Genere.

Info: positanopremialadanza.it

Premio Simoni a Ottavia Piccolo

Il 62º Premio Renato Simoni per la "fedeltà al teatro di prosa" è stato consegnato, in occasione dell'Estate Teatrale Veronese, a Ottavia Piccolo (foto a lato), su segnalazione del sindaco di Verona Federico Sboarina e della giuria, composta da Andrea Bisicchia, Franco Cordelli, Masolino d'Amico, Rodolfo Di Giammarco, Katia Ippaso e Gianpaolo Savorelli.

Info: estateteatraleveronese.it

Lenz riparte dai classici greci

La 24ª edizione dell'International Performing Arts Festival presso Fondazione Lenz di Parma durerà dal 31 ottobre al 30 novembre. Tra gli appuntamenti, *Iphigenia in Tauride*, da Goethe e Gluck; *Iphigenia in Aulide*, da Euripide e Gluck; *Eve #1* di Filippo Ceredi; *Atlante dell'at-*



tore solitario capitolo 1 La marionetta di Marcello Sambati, e *Pragma* della compagnia Akropolis. Due i lavori proposti dagli artisti in residenza: *Oresteia*. *Dystopian* di Boris Kadin e il video-spettacolo di Tim Spooner; *Le gambe hanno troppe articolazioni*.

Info: lenzfondazione.it

Torna Segni d'Infanzia

Dal 26 ottobre al 3 novembre più di trecento appuntamenti dedicati alle nuove generazioni animeranno la città di Mantova. Promossa dall'omonima associazione, la 14ª edizione di Se-

Dall'Annuario Siae 2018, il ritratto di un'Italia a più velocità

Presentato come ogni anno a luglio, l'Annuario Siae 2018 fotografa l'andamento dei consumi culturali in Italia nell'anno, ed è un indicatore prezioso per la salute dello spettacolo. Il quadro che ne viene è di un Paese con forti chiaroscuri, dove i cinema si svuotano e i grandi eventi *live* resistono, nonostante l'aumento dei biglietti; dove tengono il teatro, la musica classica, l'opera lirica, ma aumentano le disparità (rilevate dalle presenze in sala) tra Nord e Sud, città e periferie, ricchi e poveri.

Concentrandoci sulla **prosa** (che copre il 63,26% del numero di spettacoli del settore "attività teatrale" e il 64,26% degli "ingressi"), notiamo subito la forte contrazione complessiva degli **ingressi in sala**. Su base regionale le differenze sono rilevanti: al Nord la Lombardia registra il primato (2.655.973), seguita da Emilia-Romagna (1.370.973) e Veneto (1.056.313). Nel Centro Italia guidano il Lazio (2.205.566), seguono Toscana (1.031.555) e Marche (398.442), mentre al Sud svetta la Sicilia (1.099.698), seguita da Campania (938.153) e Puglia (583.353). Il divario complessivo tra Nord e Sud rimane forte, soprattutto se consideriamo anche la **spesa del pubblico**, che in Lombardia si attesta sui 45,9 milioni di euro, in Lazio sui 36,7 milioni, in Emilia-Romagna sui 17,6 milioni, in Sicilia sui 15,1 milioni e in Campania sui 15,7.

Per finire una nota sul **volume d'affari della prosa**. L'indicatore rileva la somma complessiva dei proventi dell'attività, inclusi i contributi di terzi (sponsor e finanziamenti pubblici e privati). Nel complesso dei 231,3 milioni di euro, solo il 3,1% deriva dai contributi terzi (con una diminuzione rispetto al 2017 di -7,1 milioni): il 96,9% degli introiti del settore proviene infatti dalla spesa del pubblico. **Ilaria Angelone** Info: siae.it

Il valzer delle poltrone, chi va e chi viene

Bisogna che tutto cambi. Si spera non perché tutto rimanga com'è. In estate, il sistema è stato (apparentemente) stravolto. Partiamo dall'alto, via il governo gialloverde, via Alberto Bonisoli al **Mibac**, dentro il nuovo - si fa per dire - ministro **Dario Franceschini** con i funzionari di fiducia, il capo di gabinetto Lorenzo Casini e il segretario generale Salvatore Nastasi, quello della riforma del Fus, per intenderci.

Scendendo la piramide, ecco il nuovo **Cda del Piccolo** - con Salvatore Carubba (presidente) e Marilena Adamo per il Comune di Milano, Angelo Crespi ed Emanuela Carcano per la Regione Lombardia, Marco Accornero per la Camera di Commercio e Andrea Cardamone per il Mibac -, e il nuovo direttore del **Mercadante di Napoli**, successore di Luca De Fusco da gennaio: **Roberto Andò**. Capitolo festival: **Carlo Mangolini**, noto agli addetti ai lavori per la militanza a OperaEstate, è il direttore artistico dell'**Estate Teatrale Veronese** per il biennio 2020-2021. Ma gli stravolgimenti più grossi vengono dalla lirica. Pereira, innanzitutto. Doveva rimanere alla **Scala** fino a giugno 2021, per poi lasciare spazio al nuovo sovrintendente **Dominique Meyer**. E invece, pare, se ne andrà a dicembre, direzione Firenze, al Maggior Musicale, col triplice compito di raccogliere più sponsor, nominare un direttore musicale giovane e rilanciare a livello mondiale il teatro.

Ci sono, poi, il **Carlo Felice** e il **Regio**: per tutti e due, tira aria di primavera, con l'arrivo di **Claudio Orazi** a Genova al posto di Maurizio Roi, direttamente dall'ente lirico di Cagliari, e di **Sebastian Schwarz** a Torino, nei doppi panni di sovrintendente e direttore artistico, dopo la parentesi di William Graziosi e i problemi dell'affare Galoppini. Nulla di nuovo, invece, da Palermo, con la meritata riconferma di Francesco Giambone al Massimo, nonostante le perplessità dell'ex ministro Bonisoli. **Roberto Rizzente**

gni d'infanzia ospiterà, tra gli altri, il Teatro della Tosse/Teatro del Piccione, Pandemonium, Scarlattine, Aterballetto, Teatro dell'Argine, Teatro del Buratto e Riserva Canini.

Info: segnidinfanzia.org

A Martinelli/Montanari il Premio Articolo 21

Marco Martinelli ed Ermanna Montanari hanno ricevuto, lo scorso 15 luglio a Roma, il Premio Articolo 21 per gli spettacoli-inchiesta *Va pensiero e Saluti da Brescello*, in quanto opere che denunciano corruzione, infiltrazioni mafiose, illegalità e diseguaglianze nella loro regione, l'Emilia Romagna.

Info: articolo21.org

A Torino, la mostra #FacceEmozioni

Il Museo del Cinema di Torino ospita fino al 6 gennaio 2020 la mostra *#FacceEmozioni. 1500-2020: dalla fisiognomica agli emoji*. Curata da Donata Pesenti Campagnoni e Simone Arcagni, dedica due sezioni allo spettacolo: "Emozioni e caratteri in scena. Il tea-

tro", sul vocabolario dei gesti da Le Brun al Grande Attore, la mimica e la fisiognomica nella scena teatrale dell'Ottocento e le maschere di carne nel Novecento e nella scena contemporanea; e "Le maschere secondo Amleto, Donato e Sarah Sartori".

Info: museocinema.it

Premio Alferano, ottava edizione

Organizzato dall'omonima Fondazione romana, il Premio Pio Alferano, per la direzione artistica di Vittorio Sgarbi, è stato assegnato a luglio, tra gli altri, agli attori Michele Placido, Gabriele Lavia e alla regista e direttrice artistica del Teatro Franco Parenti Andrée Ruth Shammah. La cerimonia si è svolta a Castellabate (Sa).

Info: fondazionepioalferano.it

Savoia al Teatro Bolivar

Il direttore artistico del Teatro Bolivar di Napoli per il prossimo triennio, dopo Emilio Fede, è l'attore Gigi Savoia, già al vertice del Sannazaro e del Cile. Il Bolivar ospiterà una scuola di

recitazione, recupererà la Compagnia Stabile di Tradizione per giovani attori e aprirà agli amatoriali e alla musica.

Info: teatrobolivar.com

Ciao Cosimo, "spalla" di Carmelo Bene

Cosimo Cinieri, nato a Taranto nel 1938, è mancato a Roma il 19 agosto dopo una lunga malattia. Noto ai più giovani come il "Signor Balocco", per gli spot del famoso brand dolciario, fu tra i più rilevanti esponenti dell'avanguardia teatrale italiana. Celebre il sodalizio con Alessandro Fersen, Carlo Quartucci e soprattutto Carmelo Bene: lo vogliamo ricordare al suo fianco in spettacoli come *S.A.D.E.*, *Otello o la deficienza della donna*, per il quale vinse l'Ubu, nel 1979. Cosimo Cinieri fu anche alla direzione, dal 1978, insieme alla moglie Irma Immacolata Palazzo, della Compagnia Cinieri-Palazzo.

Progetto Radar Ert

Tre gli spettacoli di artisti under 28 selezionati dalla giuria popolare Giovani Sguardi nell'ambito del progetto Radar promosso a Cesena da Emilia Romagna Teatro Fondazione e ammessi alla fase finale (foto sotto). Si tratta di *Le notti di Emilia*, *Lo stradone* e *Rimini*. Ert Fondazione si impegna a produrre nell'autunno 2020 lo spettacolo vincitore.

Info: emiliaromagnateatro.com

L'Ermite Novelli per Glauco Mauri

Lo scorso agosto, Glauco Mauri, si è aggiudicato il Premio Ermete Novelli nell'ambito della 93ª edizione della Fe-

sta dell'Ospitalità a Bertinoro (Fc). Biennale, il premio è stato assegnato dal 2003 come riconoscimento alla carriera, tra gli altri, a Roberto Herlitzka, Arnaldo Foà e Franca Valeri.

Info: visitbertinoro.it

Citofonare PimOff 19/20: i vincitori

PimOff ha comunicato i progetti vincitori del bando di residenza "Citofonare PimOff 19/20": Stefania Tansini con *Contatti vuoti*, Patricia Carolin Mai con *Kontrol*, Lara Russo con *Legno* e Arkadi Zaides con *Necropolis*.

Info: pimoff.it

Addio a Piero Tosi, costumista di Visconti

Se n'è andato il 10 agosto a Roma il costumista Piero Tosi, allievo di Ottone Rosai, vincitore di un Oscar alla carriera, tre David e otto Nastri d'Argento. Morto a 92 anni, ha realizzato, tra gli altri, la *Bohème* diretto da Franco Zeffirelli; *La sonnambula*, *Macbeth* e *La locandiera* di Luchino Visconti, oltre ai film *Senso*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Il Gattopardo*, *Morte a Venezia*, sempre di Visconti, e *Medea* di Pasolini.

A Toni Servillo il Bronzo Dorato

Il pluripremiato Toni Servillo si è aggiudicato a settembre il Bronzo Dorato all'arte della recitazione durante la quarta edizione del Festival Animavi a Cagliari (Pu), rassegna dedicata al mondo dell'animazione poetica e d'autore.

Info: animavi.org



Un autunno col Danae Festival

Torna, fino al 20 novembre, il 21° Danae Festival del Teatro delle Moire (Milano). Tra gli ospiti, Francesca Proia, Dom, Gruppo Nanou, Teatro Valdoca e Masaki Iwana, che terrà un workshop sulla danza butoh, dal 15 al 19 novembre.
Info: danaefestival.com

Stefano Mirti alla FM Scuole Civiche

A fine luglio si è insediato il nuovo Cda di Fondazione Milano Scuole Civiche. Il consiglio, composto da Marina Messina, Carlo Mario Montalbetti, Sandra Mori e Stefano Rolando ha eletto all'unanimità il nuovo presidente, l'architetto Stefano Mirti.
Info: fondazionemilano.eu

Addio Barbara Valmorin artista militante

Si è spenta il 15 luglio a Roma, all'età di 80 anni, l'attrice barese Agata Bibolotti, in arte Barbara Valmorin. Il suo nome resterà legato ai lavori di importanti registi teatrali e cinematografici: Eduardo De Filippo, Antonio Calenda, Ugo Gregoretti, Franco Zeffirelli, Carlo Cecchi, Werner Wass, Gabriele Lavia, Massimo Castri, Furio Bordon, Giancarlo Cobelli, Lorenzo Salvetti, Stefano Massini, Ascanio Celestini e soprattutto Luca Ronconi che l'ha diretta, tra gli altri, nell'*Orlando furioso*, *La tragedia del vendicatore*, *Partita a scacchi* e *Peccato fosse puttana*, per il quale ha vinto il primo Ubu della carriera, nel 2003 (l'altro è del 2011, con *Le operette morali* di Mario Martone). Impegnata politicamente, ha preso parte all'auto-gestione del Teatro Valle.

I sommersi e i salvati, note a margine delle assegnazioni Fus

Con le delibere emesse dal Mibac nello scorso mese di luglio si è definita anche la ripartizione del Fus per il 2019, suscitando le consuete perplessità da parte degli organismi beneficiari. A premessa di tutto va rilevato come l'ammontare del Fondo sia sostanzialmente invariato (per il 2019 è pari a 345.966.856, soli + 2.025.058,00 di euro rispetto al 2018), a fronte, però, di un maggior numero di soggetti finanziati.

Le maggiori perplessità giungono da organismi che, ottenendo punteggi elevati, si sono visti ridurre la propria quota di Fondo. Partiamo dai Nazionali. **Ert**, aumentando il proprio punteggio a 91,69, riceve -91.476 euro; **Roma**, con un punteggio di 86,01, ha subito un taglio di -122.162 euro; mentre il **Teatro della Toscana**, aumentando il punteggio, ha visto altresì aumentare la propria quota (+99.844). Stessa positiva sorte per **Torino**, destinatario di 3.003.863 euro, +153.998 euro rispetto al 2018 (col punteggio di 94,94, il più elevato fra i Nazionali). Tra i circuiti, regionali e multidisciplinari, buone le performance di **Piemonte Dal Vivo**, che riceve 720.494 euro (+10% dal 2018, l'incremento massimo consentito per il contributo) e di **Toscana Spettacolo** (799.273, +4,6% rispetto al 2018).

Chi festeggia e chi no, insomma, ed è chiaro che i penalizzati se la prendano. Ma è anche vero che il sistema, tentando una difficile compensazione tra oggettività dei dati numerici e qualità (non solo quella della proposta artistica, ma anche legata al "fattore umano": le valutazioni che commissione e funzionari compiono), aspiri a una gestione equa delle risorse. Non facile.

A titolo di contributo alla discussione è interessante la riflessione proposta allora dalla dirigenza dello **Stabile di Catania**. Teatro "ricostruito dalle proprie macerie", in cerca di una difficilissima rinascita, che si è visto ridurre la quota di Fus del 20%. E che pone sul tavolo un problema non banale: è davvero premiante la logica competitiva tra strutture che vivono e operano in contesti sociali, geografici, economici così radicalmente diversi quali quelli che compongono il nostro complesso Paese? **Iliaria Angelone**



Gabriele Lavia premiato con il Gregoretti

La prima edizione del Premio Ugo Gregoretti di Benevento Città Spettacolo, in ricordo dell'ideatore della rassegna, è andata, lo scorso agosto, a Gabriele Lavia. Il riconoscimento è stato disegnato da Mimmo Paladino.

Info: cittaspettacolo.it

Raina Kabaiwanska, una carriera à la Callas

In occasione della sesta edizione del Festival Internazionale Maria Callas, il soprano bulgaro Raina Kabaiwanska ha ricevuto il premio alla carriera, una scultura bronzea di Albano Poli.

Info: puccinifestival.it

MONDO

Firenze, il Puccini patrimonio del Comune

Manifattura Tabacchi ha siglato in agosto un accordo di cessione del Teatro Puccini al Comune di Firenze. L'acquisizione dell'immobile rientra in un più ampio piano comunale di recupero e valorizzazione del quartiere.

Info: teatropuccini.it

Riapre i battenti il Teatro Piccinni

È stato restituito alla città di Bari il Teatro Piccinni. Inaugurato nel 1854, andrà ad aggiungersi, dopo un restauro di otto anni, agli spazi del Nuovo Teatro Abeliano e del Kismet, arricchendo l'offerta del Teatro Pubblico Pugliese.

Info: teatropubblicopugliese.it

Il Premio Cupisti al tenore Daniele Caputo

La settima edizione del premio Michelangelo Cupisti è andata ad agosto al baritone Daniele Caputo, nella cornice del giardino del Parco della Musica del Teatro Puccini a Torre del Lago.

Info: puccinifestival.it

A Parigi è di scena il Festival d'Automne

È di scena a Parigi, fino al 31 dicembre, il Festival d'Automne, per la 48ª edizione. Ricco, come sempre, il programma, tra cui scegliamo *Jungle Book* di Robert Wilson (fino all'8 novembre - **foto sopra**: Lucie Jansch); *A quiet evening of dance* di William Forsythe (4-10 novembre); *La dispute* di El Khatib (8 novembre-1 dicembre); *Bekannte Gefühle, gemischte Gesichter* di Christoph Marthaler (21-24 novembre); *Granma. Les trombones de La Havane* dei Rimini Protokoll (4-8 dicembre); *Bajazet* di Frank Castorf (5-14 dicembre); e *Der Teich* di Gisèle Vienne (6-21 dicembre), oltre ai tanti appuntamenti dedicati a Merce Cunningham.

Info: festival-automne.com

Santarcangelo, in Europa con Be Part

È stato selezionato, nell'ambito di Europa Creativa, il progetto quadriennale *Be Part-Art BEYOND PARTICIPATION*, di cui è capofila il Festival Santarcangelo dei Teatri, insieme ad altri nove part-

ner di nove diverse nazionalità. Promosso da Eva Neklyaeva, mira allo sviluppo di un *network* di creazione condivisa, supportando la mobilità artistica, le pratiche partecipate, lo sviluppo dei pubblici e delle organizzazioni. Il *budget* del progetto è di quasi 3 milioni di euro.

Info: santarcangelofestival.com

Johann Kresnik ci ha lasciati

È scomparso il 27 luglio a 79 anni l'austriaco Johann Kresnik, regista e coreografo al Theater Bremen e direttore di balletto a Heidelberg. Insignito a Vienna della medaglia d'oro al merito, erede della tradizione del Tanztheater e della danza espressionista, ha collaborato, tra gli altri, con George Balanchine, Maurice Béjart, Ismael Ivo, la Volksbühne, il Burgtheater di Vienna e il Teatro Coreografico di Bonn.

Faye Dunaway licenziata a teatro

L'attrice Premio Oscar Faye Dunaway è stata licenziata a luglio dai produttori di *Tea at Five* (sulla storia di Katharine Hepburn), in replica all'Huntington Theater di Boston. La motivazione del licenziamento sarebbe l'atteggiamento ostile e violento tenuto dalla Dunaway nei confronti del suo assistente e dello staff. Forse un eccesso di egocentrismo, ma si parla anche di schiaffi e insulti omofobi, inaccettabili perfino da una diva.

Info: huntingtontheatre.org

Performando a New York

La nuova edizione di Performa, fondata nel 2004 da RoseLee Goldberg, è in programma a New York dal 1 al 24 novembre. In occasione del centenario della nascita del Bauhaus, l'edizione avrà un respiro multidisciplinare. All'interno della *kermesse* anche *Pavilions Without Walls*, vetrina di pratiche artistiche da Taiwan alla Svezia.

Info: performa-arts.org

Tornano gli Effe Awards

Effe (Europe for Festivals, Festivals for Europe) è un progetto che si occupa di premiare i festival più innovativi

della scena europea. Biennali, sono stati assegnati a settembre a Bruxelles a Frie Leysen, già direttrice del Kunstenfestivaldesarts di Bruxelles; e a Dieter Kosslick della Berlinale.

Info: efa-aef.eu

Goodbye, King of Broadway

Il leggendario "King of Broadway", Harold Prince, si è spento a Reykjavik il 31 luglio, a 91 anni. Celebre produttore e regista di musical, vincitore di ben 21 Tony Award (un record), verrà ricordato per capolavori come *West Side Story*, *Cabaret*, *Fiddler on the Roof*, *Sweeney Todd*, *Evita*, *The Phantom of the Opera*.

Monaco, Igor Zelensky allo StaatsBallett

Igor Zelensky è stato confermato alla guida del Bayerisches StaatsBallett di Monaco fino al 2026 e avrà nell'autunno 2020 il compito di celebrare i trent'anni della compagnia. Nell'organico stabile per la nuova stagione ci sarà anche Virna Toppi, in un anno di pausa dalla Scala.

Info: staatsoper.de

André Ruth Shammah, cavaliere in Francia

Andrée Ruth Shammah, presidente del consiglio direttivo del Teatro Franco Parenti di Milano, è stata nominata, lo scorso 13 luglio, Chevalier de la Légion d'Honneur dal presidente francese Macron per i cinquant'anni di carriera.

Info: teatrofrancoparenti.it

Enrique Mazzola direttore a Chicago

Enrique Mazzola è stato nominato a settembre direttore musicale della Lyric Opera di Chicago. In carica dalla stagione 2021-2022, subentrerà a sir Andrew Davis.

Info: lyricopera.org

Emily Molnar alla testa del Dans Theater de L'Aia

La canadese Emily Molnar sarà la nuova direttrice artistica del Nederlands Dans Theater, con sede a L'Aia. Classe 1973, subentrerà a Paul Lightfoot.

Info: ndt.nl

PREMI E CORSI

Una borsa per Anna Pancirolli

C'è tempo fino al 16 novembre per partecipare alla Borsa Teatrale Anna Pancirolli, riservata ad autori e registi under 35, e al Premio Enea Ellero, dedicato al teatro sociale. I progetti di spettacolo vanno inviati, comprensivi di video, all'indirizzo borsapancirolli20@gmail.com. La quota di partecipazione è di 20 euro, i premi in denaro 5.000 e 1.500 euro, oltre ai 500 euro attribuiti dalla giuria degli allievi delle scuole di teatro di Milano.

Info: amicidianna.it

Roma, nuovo bando dei Teatri in Comune

Scade il 21 ottobre il bando triennale per la programmazione e gestione dei Teatri in Comune di Roma Capitale: Teatro Biblioteca Quarticciolo, Tor Bella Monaca e Villa Pamphili, dall'1 gennaio 2020 al 31 dicembre 2022. La documentazione è scaricabile all'indirizzo teatrodiroma.net/doc/6028/.

Info: teatrodiroma.net

Fattoria Vittadini per gli under 35

Fattoria Vittadini lancia il bando *The WorkRoom_Per chi crea*, rivolto ad



Piccoli segni di rinnovamento per le Maschere del Teatro

Pare aver avviato una ricognizione più approfondita e parzialmente affiancata da vari conflitti d'interessi e logiche "scambiste" la giuria - non a caso in parte rinnovata, benché tuttora presieduta da Gianni Letta - del Premio Le Maschere del Teatro Italiano. La serata di premiazione dello scorso 5 settembre ha riservato alcune piacevoli sorprese, quali i due premi per Carrozzeria Orfeo: **Beatrice Schiros** miglior attrice non protagonista per *Cous Cous Klan*, spettacolo per cui **Gabriele De Luca** è stato riconosciuto migliore autore di novità italiana (**foto sopra**), benché sia uno spettacolo del 2017. Certo pare un riconoscimento al lavoro della compagnia, arrivato con due anni di ritardo, come quello per *Macbett* di **Alessandro Serra** quale miglior spettacolo di prosa e per la scenografia, anch'esso del 2017. Ma si tratta comunque di positivi segnali di un tentativo di svecchiamento e aggiornamento alla vera realtà della scena nazionale.

Nella stessa direzione sono da segnalare il premio a **Camilla Semino Favro** - anche se, pure lei, proprio emergente non è più - e quello ai **Marlene Kunz** per le musiche de *Il castello di Vogelod* di Fabrizio Arcuri. Riconoscimenti anche a **Davide Enia** - che forse avrebbe meritato di vincere in un'altra categoria, ché quella di miglior interprete di monologo ci pare riduttiva rispetto all'immenso lavoro de *L'abisso* - Filippo Dini (regia), Antonio Salines e Maria Paiato (attori protagonisti), Vincenzo Pirrotta (attore non protagonista), Andrea Viotti (costumi) e Pasquale Mari (disegno luci). **Laura Bevione** Info: teatrostabilenapoli.it

Arcipelago, una rete per le eccellenze siciliane

Nasce in Sicilia Arcipelago, un osservatorio per mappare le manifestazioni culturali dell'isola (teatro, danza, linguaggi contemporanei, circo, letteratura), favorendo la relazione reciproca e le azioni di sostegno economico pubblico e privato. Connesso ai tavoli nazionali tecnici e di discussione, come trovafestival.com e ateatro.com, e in collaborazione con Latitudini-Rete siciliana per la drammaturgia contemporanea e l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, il progetto è stato presentato il 13 settembre in occasione dell'incontro "Isolani ma non isolati: una rete per i festival in Sicilia - Fotografare il sistema per razionalizzare gli interventi", nell'ambito del Codex Festival di Noto.

Molti i temi dibattuti dai presenti - i rappresentanti dei festival Alfio Scuderi, Andrea Burrafato e Massimo Barilla; Luca Mazzone, Lina Prosa e Laura Siconnigano; le organizzatrici Filippa Ilardo, Simona Miraglia e Simona Scattina -, dalla centralità degli eventi festivalieri come *habitat* ideale per la fruizione dello spettacolo dal vivo e per la creazione di un nuovo pubblico al mancato finanziamento del capitolo di spesa dell'articolo relativo alle Rassegne e Festival della Legge Regionale 25/07, argomento che costituirà un punto di partenza per l'interlocuzione istituzionale dei successivi incontri, previsti in autunno a Palermo. **Info: filippa.ilardo@gmail.com**

artisti della danza under 35 residenti in Italia. Termine ultimo per candidarsi sono le ore 12.00 del 25 ottobre 2019. Le residenze avranno luogo alla Fabbrica del Vapore di Milano tra dicembre e marzo 2020.

Info: theworkroom@fattoriavittadini.it

Artigogolo, buona la quinta

ChiPiùNeArt bandisce la quinta edizione de L'Artigogolo, riservato ai drammaturghi emergenti e in azione. Il materiale va caricato online

Errata Corrigere

Sul n. 1.2019 di *Hystrio*, nell'articolo *Questo non è un teatro per bambini: pupazzi e figure rivendicano la scena* di Mario Bianchi (pag. 62) abbiamo ommesso di indicare il credito fotografico della foto dello spettacolo *Pinocchio*, di Zaches Teatro. La foto è di Guido Mencari.



entro il 31 dicembre ed entro il 29 febbraio per la sottosezione riservata agli studenti. La quota di partecipazione è di 15 euro, sono previsti premi in denaro, la pubblicazione e la circuitazione presso il Doit Festival di Roma.

Info: chipiuneart.it

Monologhi cercasi

Al via la quinta edizione di Monologando, promosso da Acli Arte e Spettacolo Padova. I testi vanno inviati entro il 30 novembre all'indirizzo info@aaspadova.it. In palio, 500 euro.

Info: aaspadova.it

A scuola da Virgilio Sieni

Proseguono, fino a dicembre, i percorsi di trasmissione dei linguaggi della danza promossi a Cango, Cantieri Goldonetta a Firenze, dal Centro nazionale di produzione diretto da Virgilio Sieni. Segnaliamo, tra gli altri, *The Next Step*, con Alessandro Certini e Charlotte Zerbey, dall'11 al 15 novembre (scadenza iscrizioni, 31 ottobre); e *Abecedario*, con Marco D'Agostin, dal 24 al 27 novembre (scadenza iscrizioni, 15 novembre). Il costo di ogni workshop è di 60 euro, 100 euro per due.

Info: virgilioieni.it

Mimmo Borrelli, il patto collettivo

Dal 5 al 7 dicembre Casa Babylon Teatro ospiterà a Napoli il seminario tenuto da Mimmo Borrelli "Il teatro è un gran patto collettivo". Il laboratorio per 14 attori e 4 uditori durerà 30 ore e si articolerà in tre fasi, dedicate al gioco fisico, al monologo e all'improvvisazione.

Info: casababylon.it

Enrique Pardo a Torino

Scadono il 17 novembre le iscrizioni allo stage condotto da Enrique Pardo di Pantheatre, in programma a Torino dal 2 al 6 dicembre, nell'ambito del progetto Snodi 19, promosso dalla Piccola Compagnia della Magnolia. La quota è di 220 euro.

Info: piccolamagnolia.it

Milano, una città che danza

Al via, fino al 31 gennaio, Milano Dancing city, promosso da ArteMente e Artichoke. Tra le iniziative, la festa danzante del 27 ottobre, coinvolgendo i passanti, e le lezioni gratuite aperte a tutti i non danzatori, in programma allo Spazio Formainarte e Corte Regina.

Info: milanodancingcity.it

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone
Laura Bevione
Francesca Carosso
Filippa Ilardo
Arianna Lomolino
Simone Soriani
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, 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, Elena Basteri, Mario Bianchi, Federica Bruignon, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Gianina Cărbunariu, Laura Caretti, Davide Carnevali, Francesca Carosso, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Paolo Crespi, Gergana Dimitrova, Lev Dodin, Oliver Frlić, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Jens Hillje, Filippa Ilardo, Nicolai Khalezin, Viliam Klimáček, Oskaras Koršunovas, Dariusz Kosiński, Jack Lang, Giuseppe Liotta, Vittoria Lombardi, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Lucia Medri, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Alina Nelega, Michele Pascarella, Fabio Pisano, Maggie Rose, Ira Rubini, Renata Savo, Johanna Schall, Árpád Schilling, Valters Silis, Simone Soriani, Francesco Tei, Andrea Tompa, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Diego Vincenti, Gherardo Vitali Rosati, Chiara Viviani, Elis Wilk, Irina Wolf, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,
segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).

Distribuzione: 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.



Elis Wilk, che ha realizzato la copertina, è cresciuta a Malakoff, vicino a Parigi. A otto anni si è trasferita nel Berry in riva a un fiume, in un luogo isolato ma affascinante. Raggiunta la maggiore età, è vissuta a Parigi, a Montpellier e a Lione dove ha studiato letteratura moderna e scienze politiche. Viaggia tra Polonia (dove incontra teatro e arti grafiche), Parigi, Napoli, Macerata, dove studia illustrazione. Come illustratrice ha pubblicato diversi libri. Il suo ultimo lavoro, *L'appel de la lune*, ha ricevuto una menzione al "Prix Sorcières" nel 2019. Lavora regolarmente per la stampa francese e internazionale e in progetti artistici di residenze, performance, workshop.

Email: eliswilk3@gmail.com. Sito web: eliswilk.ultra-book.com

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

Fenice 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



AMATE

associazione
marchigiana
attività teatrali

da più di 40 anni
la Platea delle Marche

Andare uno incontro all'altro, deporre le armi.
Poco importa che si continui a chiamarlo teatro.
Un tale luogo è necessario.

[Jerzy Grotowski]

In collaborazione con i Comuni di

Acquasanta Terme, Amandola, Ancona, Apecchio, Arcevia,
Arquata del Tronto, Ascoli Piceno, Cagli, Caldarola,
Camerino, Campofilone, Castelbellino, Castelleone di Suasa,
Castelraimondo, Castignano, Cerreto d'Esi, Chiaravalle,
Civitanova Marche, Corinaldo, Corridonia, Cossignano,
Cupra Marittima, Fabriano, Falerone, Fano, Fermo,
Fratte Rosa, Frontone, Gagliole, Gradara, Grottammare,
Grottazzolina, Jesi, Loreto, Macerata, Macerata Feltria,
Magliano di Tenna, Maiolati Spontini, Matelica,
Mercatello sul Metauro, Mogliano, Mondavio,
Monsampolo del Tronto, Monte Rinaldo, Monte San Giusto,
Monte Urano, Montecarotto, Montegallo, Montegiorgio,
Montegranaro, Montemarciano, Montepandone,
Offagna, Offida, Osimo, Ostra Vetere, Ostra, Pergola,
Pesaro, Petritoli, Pollenza, Polverigi, Porto Recanati,
Porto San Giorgio, Porto Sant'Elpidio, Recanati,
Ripatransone, Rotella, San Benedetto del Tronto,
San Costanzo, San Ginesio, San Lorenzo in Campo,
San Marcello, San Severino Marche, Sant'Angelo in Vado,
Sant'Elpidio a Mare, Samano, Sassocorvaro, Senigallia,
Serra San Quirico, Sirolo, Spinetoli, Tolentino, Treia,
Urbania, Urbino, Urbisaglia, Vallefoglia.

e con

Azienda Speciale Teatri Civitanova Marche, Conservatorio
Statale di Musica "G. Rossini" Pesaro, Conservatorio Statale
di Musica "G.B. Pergolesi" Fermo, Regione Marche.

con il contributo di



Ancora
Palazzo delle Marche
Piazza Cavour, 23
60121 Ancona (AN)
uffici 071 2075880
biglietteria 071 2072439



www.amatmarche.net

circuito multidisciplinare di teatro,
danza, musica e circo delle Marche



Teatro Studio Melato
10 ottobre - 16 novembre 2019

PICCOLO
TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA

Didier Eribon Thomas Ostermeier Ritorno a Reims

dal libro di Didier Eribon

world copyright Editions Fayard, Paris - traduzione di Annalisa Romani
© 2017 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani

drammaturgia Florian Borchmeyer

traduzione Roberto Menin

regia Thomas Ostermeier

scene Nina Wetzel, light design Erich Schneider

sound design Jochen Jezussek

film Sebastien Dupouey, Thomas Ostermeier

camera Marcus Lenz, Sebastien Dupouey

suono (film) Peter Carstens, musiche Nils Ostendorf

con Sonia Bergamasco,

Rosario Lisma, Tommy Kuti

coproduzione Piccolo Teatro di Milano -

Teatro d'Europa, Fondazione Romaeuropa

in collaborazione con Schaubühne, Berlino

piccoloteatro.org

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

f t i p y t i n
#piccoloteatro

ISSN 1121-2691



9 771121 269003