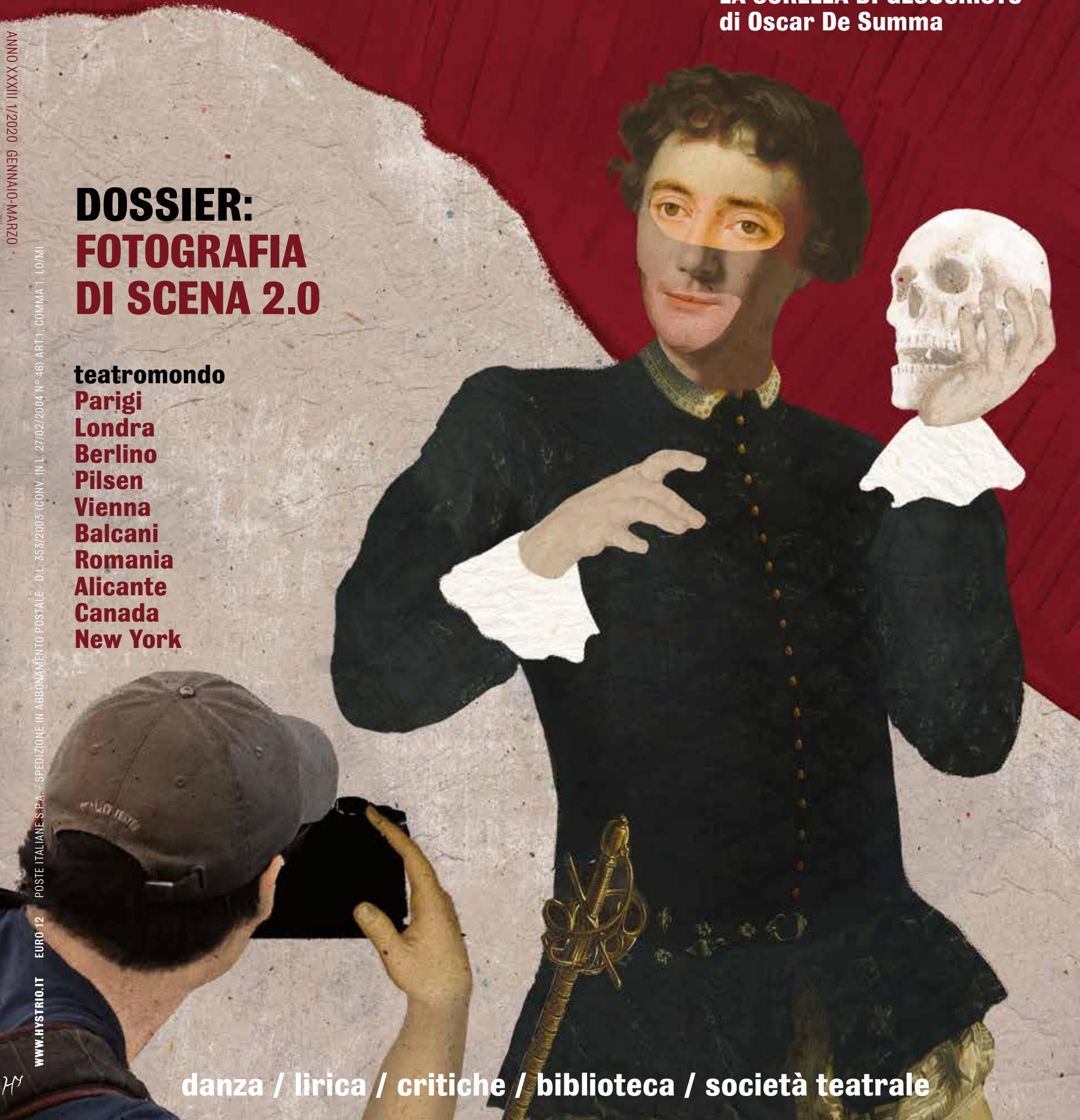


testo
LA SORELLA DI GESUCRISTO
 di Oscar De Summa

DOSSIER: FOTOGRAFIA DI SCENA 2.0

teatromondo

Parigi
Londra
Berlino
Pilsen
Vienna
Balcani
Romania
Alicante
Canada
New York



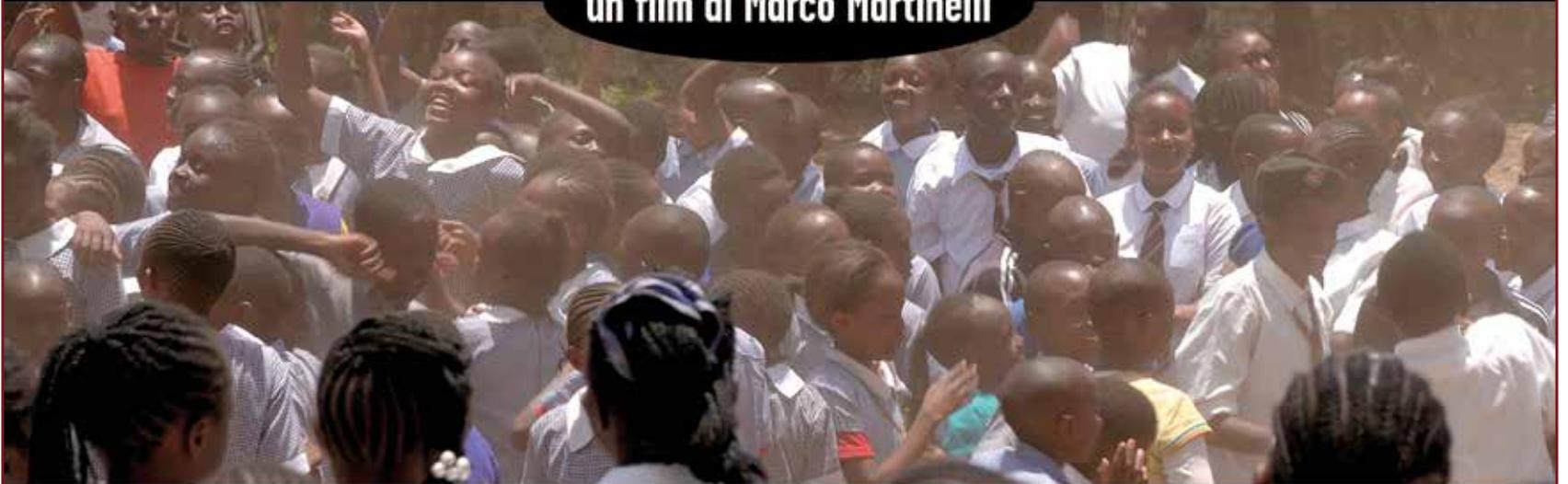
danza / lirica / critiche / biblioteca / società teatrale

FILMMAKER

una produzione Ravenna Teatro/Teatro delle Albe in collaborazione con Fondazione AVSI, Vita non profit magazine, Kamera Film, Antropotopia

THE SKY OVER KIBERA

un film di Marco Martinelli



per la prima volta sullo schermo 150 studenti delle scuole di Nairobi (Kenia) Little Prince School, Ushirika Centre, Cardinal Otunga High School, Urafiki Carovana Primary School sostenute da AVSI
soggetto Marco Martinelli e Ermanna Montanari consulente alla sceneggiatura Riccardo Bonacina assistente alla regia Laura Redaelli montaggio Francesco Tedde post-produzione Antropotopia
musica originale Daniele Roccatò organizzazione generale Marcella Nanni e Silvia Pagliano distribuzione Maria Martinelli consulenza e relazioni con la stampa Rosalba Ruggeri produttore esecutivo Alessandro Cappello

21 gennaio Ravenna Teatro Rasi - poi nelle sale teatrodellealbe.com/theskyoverkibera

stagione
2019 / 20



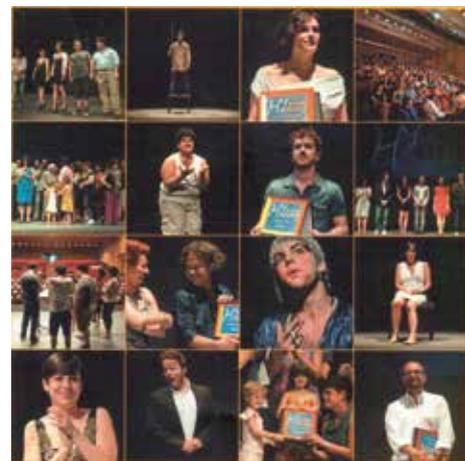
A teatro, dove vuoi

Teatro della Corte
Teatro Duse

Teatro Modena
Sala Mercato

TEATRO
NAZIONALE
GENOVA

HY premio
HYSTRIO



Sostieni il Premio Hystrio!
A primavera segui la nostra
campagna di crowdfunding su
hystrio.it e facebook

2 vetrina

L'iperrealismo trasfigurato e onirico dei Peeping Tom — di Marinella Guatterini
Maria Paiato: ritratto dell'artista da praticante — di Roberto Canziani
Nel cuore di Napoli, una fortezza contro il degrado civile — di Stefania Maraucci
Valentina Picello, la sobrietà di un talento maiuscolo — di Fausto Malcovati

10 teatromondo

Parigi, dalla culla alla tomba tra fedeltà e scoperta — di Giuseppe Montemagno
Londra, i sogni infranti di un Willy Loman afro-americano — di Jacopo Panizza
L'ultima replica di *Fleabag*, uno show da milioni di spettatori — di Jacopo Panizza
Berlino, a trent'anni dal *Mauerfall*: la festa e i turbamenti — di Roberto Canziani
Pilsen: io e l'altro, dilemmi esistenziali e politici — di Pino Tierno
Vienna e la sua identità plurale reinventando il Burgtheater — di Irina Wolf
I Paesi Balcanici e la nuova Europa — di Franco Ungaro
Qui Radio Europa Libera! Trent'anni di teatro in Romania — di Irina Wolf
Autori in bella Mostra, Alicante e la *palabra contemporanea* — di Pino Tierno
Il segreto del successo di Juan Carlos Rubio — di Pino Tierno
A Québec apre il Diamante di Robert Lepage — di Anna Maria Monteverdi
The Tank, a New York il nuovo teatro in un carro armato — di Laura Caparrotti

27 teatro di figura

A Incanti e Arrivano dal mare!, memorie di viaggio e altre magie — di Mario Bianchi

28 premio hystrio

I bandi 2020

30 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

31 dossier

Fotografia di scena 2.0 — a cura di Renzo Francabandera e Francesco Tei, con interventi di Giuseppe Liotta, Francesca Serrazanetti, Luca D'Agostino, Maurizio Buscarino, Roberto Canziani, Diego Vincenti, Laura Caretti, Cosimo Chiarelli, Tommaso Le Pera, Massimo Agus, Luca Del Pia, Guido Mencari, Maddalena Giovannelli, Roberto Rizzente, Renata Savo e Michele Pascarella

56 nati ieri

I protagonisti della giovane scena: Il Mulino di Amleto — di Laura Bevione

58 critiche

Tutte le recensioni della prima parte della stagione

87 danza

Multiculturale per vocazione, la danza sui palcoscenici italiani
 — di Laura Bevione, Rossella Battisti, Emilio Nigro, Paolo Crespi, Carmelo A. Zapparrata, Fabio Acca e Rossella Porcheddu

90 lirica

Da Tosca a Willy Wonka, drammi e commedie in musica
 — di Fausto Malcovati, Gianni Poli, Mario Bianchi, Giuseppe Montemagno, Sandro Avanzo e Claudia Cannella

94 testi

La sorella di Gesucristo — di Oscar De Summa

104 biblioteca

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

108 la società teatrale

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



Moeder (foto: Danilo Moroni)

L'iperrealismo trasfigurato e onirico, nell'universo dei Peeping Tom

Allestire paesaggi umani instabili, che sconfiggono la logica della successione causa-effetto e spazio-tempo: questo il nucleo del lavoro del duo formato da Franck Chartier e Gabriela Carrizo, che si rivela in una conversazione a viso aperto.

di Marinella Guatterini

Nel novembre scorso, al Next Wave Festival 2019 del Bam di New York, hanno dato l'addio a *32, rue Vandenbranden*, una pièce creata nel 2009, pluripremiata e rimasta in tournée per dieci anni. «È stata una decisione difficile e molto triste – confessa l'argentina Gabriela Carrizo, cofondatrice, nel 2000, con il francese Franck Chartier del gruppo belga Peeping Tom –, ma dettata dalla necessità di avere sempre a disposizione gli interpreti originali e dai cambiamenti intervenuti nel nostro lavoro». Dalla voce lenta e pacata della Carrizo trapela il dispiacere per la perdita di una creazione prediletta dal pubblico internazionale, ma si riaccende nell'annunciare la recente conquista di uno spazio «finalmente tutto nostro» a Bruxelles.

«È uno studio collocato nello storico Palazzo Gosset del quartiere St. Jans Molenbeek, dietro all'ex-sito industriale Thurn & Taxis; è il nostro luogo di prova, dopo quasi vent'anni di vagabondaggi, nel quale organizziamo an-

che corsi, seminari e accogliamo performance di altre compagnie. L'intenzione è di farne un nuovo centro che stimoli la creatività di giovani non solo belgi». Il pensiero potrebbe correre al centro costruito e offerto ad Alain Platel nella sua città natale, Gand, ugualmente snodo propulsivo di molte attività artistiche. Non è un pensiero casuale. «Franck e io ci siamo incontrati nel 1995 grazie ad Alain Platel, con cui entrambi lavoravamo. Dopo lo spettacolo dedicato a Bach (*lets op Bach*, 1998) ci siamo uniti, e poi sposati, per cercare una strada di ricerca nostra, raccontare storie legate alle persone, ai microcosmi famigliari».

La poetica di queste narrazioni, ove convergono danza, acrobazia, musica, parole, è però tutt'altro che didascalica o prevedibile. Carrizo conferma: «La parte onirico-surreale ha il sopravvento nel nostro lavoro. Amiamo trasformare ciò che accade alle persone e nelle loro relazioni, seguendo gli impulsi anche istintivi del corpo e valorizzando il flus-

so delle idee. Tutto ciò resta tuttavia ben ancorato all'umanità, a un preciso richiamo alla realtà, anzi all'iperrealismo. Partiamo sempre dall'individuazione di uno spazio, da un contesto in cui nascono le prime idee; poi offriamo ai danzatori immagini, spunti cinematografici e pittorici, testi, se occorre, in modo che possano rielaborare e sperimentare seguendo una traiettoria di pensiero che facilmente viene depistata. Lo spazio è lì e alla fine tutto deve risultare articolato e organico in relazione a quell'*habitat* prescelto».

Dopo una prima trilogia (*Le Jardin*, 2002, *Le Salon*, 2004 e *Le Sous Sol*, 2007), preceduta da *Caravana* (1999), pièce ambientata in una *roulotte* e che intercetta Eurudike De Beul, la loro più longeva collaboratrice, performer e cantante, e dal film *Une vie inutile* (2000), la loro seconda trilogia (*Vader*, 2014, *Moeder*, 2016 e *Kind*, 2019) divide Gabriela e Franck e poi li riunisce nell'ultima e più recente tappa, come in *32, rue Vandenbranden* e in *A Louer* (2011).

Sfrugugliare la vita

Nonostante la separazione creativa entrambi puntano ad allestire universi umani instabili e che sconfiggano la logica di causa-effetto e spazio-tempo. L'universo familiare si delinea come il loro bersaglio favorito. Carrizo ci racconta come ha creato *Moeder*: «All'inizio ho giustapposto molte idee; non volevo ambientare la pièce in una casa, ma in un luogo distante, che da solo emanasse forza, potenza. Alla fine ho optato per un museo. Poi ho chiesto ai danzatori di portare immagini delle loro famiglie e di esternare sentimenti e ricordi legati alle loro madri. Ne sono uscite situazioni anche drammatiche, tragiche, funerali e anche la sala parto di un ospedale. L'acqua gioca un ruolo importante: il suo suono rimanda al ventre di una madre, all'elemento in cui si culla il non ancora nato. Sull'acqua si scivola, l'acqua evoca lacrime. Il personaggio che viene creato ha perso la madre, o aspetta con timore un figlio».

«Pensare come una madre è stato un *Leitmotiv* che ho offerto agli interpreti – continua la nostra interlocutrice –. Molti sono entrati nella pelle e nell'intimità di una "madre", una donna alla quale è stato sottratto un figlio, ma anche un'incubatrice. Quando lavori non sai cosa può nascere da un'associazione di idee, devi seguirne il flusso. L'immagine dell'incubatrice in *Moeder* non è soltanto legata alla maternità, bensì a una vetrina in cui esponi qualcosa, proprio come in un museo. Dentro l'incubatrice, poi, il figlio cresce e la distanza diventa terribile».

Ancora una volta il bimbo, anzi la bimba, che si gonfia dentro l'incubatrice è la potente e maestosa Eurudike De Beul. «Quando la nostra Eurudike è entrata nell'incubatrice è stata una scoperta che di getto ha portato a tutto ciò che consegue nella drammaturgia – conferma Gabriela Carrizo –. La sua ci sembrava una presenza difficile da gestire, ne avevamo timore. Invece lei, come se niente fosse, si è messa a cantare il suo amatissimo Wagner e ha conquistato il ruolo».

La nascita a quattro mani di *Kind* (Gabriela e Franck tornano a collaborare) rivela altri particolari sulle modalità di creazione dei Peeping Tom. «Abbiamo proposto improvvisazioni a piccoli gruppi divisi di bambini e bambine di diverse età. Ricordo un ragazzino che imbracciava continuamente un fucile. Era anche il periodo delle elezioni politiche in Brasile, si vedevano immagini di violenza e di armi». Gabriela Carrizo tiene tuttavia a precisa-

re che se ricerca, *timing* e dunque montaggio coreografico non differiscono nella visione della messinscena sua e di Franck Chartier, nei lavori a firma unica emergono divergenze. «Sono convinta che quando lavori con la danza la parola non sia necessaria. Franck, invece, si destreggia meglio con i testi. Nel suo *Vader* l'uso della parola è importante per dare rilevanza ai rapporti privi di affetto di tre generazioni; il vecchio padre – l'ottantenne e straordinario Leo De Beul – agisce in un ospizio dove a stento filtra la luce, per poi accendersi di rosso in certi momenti *clou*. Il figlio di mezza età (Simon Versnel) entra ed esce per visite brevi e di pura cortesia. Anche lui ha un figlio adolescente che gli rimprovera l'assenza, il suo non essere padre. Perso nelle sue amnesie, nei suoi ricordi, l'ottantenne genitore scambia spesso i lavoratori dell'ospizio per figli suoi, segreti. Un fenomeno molto diffuso fra gli ospiti degli ospizi in età molto avanza-

ta e non più lucidissimi, per mantenere in vita l'emotività e i sentimenti».

Per il loro andare a sfrugugliare nei luoghi e tra le persone, Gabriela Carrizo e Franck Chartier hanno scelto di darsi un nome appropriato: in italiano Peeping Tom si traduce "guardone". Ora la coppia, che non insegna mai a nessuno come danzare (un po' alla Alain Platel), ma seleziona interpreti che già hanno una loro formazione nella danza e nell'acrobazia, ha davanti impegni sostanziosi. La ripresa di tre brevi pezzi creati in anni recenti per il Nederlands Dans Theater con un nuovo gruppo, le tournée nel mondo di *Vader*, *Moeder*, *Kind* e persino del lontano *A Louer*, soprattutto la preparazione per il 2021 della proto-opera *Dido and Aeneas* di Henry Purcell nella quale si sono già misurati molti artisti della danza, da Wayne McGregor a Sasha Waltz. Sorprese, e molte, in arrivo. ★

FESTIVAL APERTO

***Kind*, una bimba nel bosco con fucile e bicicletta**

KIND, di Gabriela Carrizo e Franck Chartier. Scene di Justine Bougerol, Peeping Tom. Costumi di Lulu Tikovsky, Yi-chun Liu, Nina Lopez Le Galliard. Luci di Amber Vandenhoeck e Sinan Poffyn. Con Eurudike De Beul, Maria Carolina Vieira, Marie Gyselbrecht, Brandon Lagaert, Hun-Mok Jung, Yi-Chun Liu. Prod. Peeping Tom, Bruxelles e altri 9 partner internazionali. FESTIVAL APERTO 2019, REGGIO EMILIA.

In *Kind* (*Figlio - nella foto*) visto al Teatro Ariosto per il Festival Aperto 2019, siamo in esterno: in una sorta di gola divisa tra una folta boscaglia e una parete rocciosa bianca e piatta, sempre in procinto di sgretolarsi. Una grossa luna appare, laggiù nel fondale; è quasi romantica quando si accende nel tramonto, ma il paesaggio resta per lo più notturno e per nulla rassicurante. Tra un presumibile padre guardiacaccia dal fucile sempre puntato contro innocui turisti, una presumibile madre impegnata solo in una maratona di baci acrobatici di grande sensualità e fluidità danzante con il suo compagno, il "kind" è una figlia dal fisico debordante: scorrazza come una normale bambina su di una bicicletta che però contiene a stento il suo corpo. Si addolcisce quando vede sbucare dalla foresta un cervo dalle gambe umane e in tacchi a spillo. Ma poi anche lei è pronta a imbracciare il fucile contro una famigliola di turisti in tenda e non ha remore nello sbatacchiare sulla sua bicicletta il neonato mostriciattolo, partorito tra i cespugli da una madre selvaggia e preistorica, pure lei abitatrice, col suo compagno, di questo luogo.

Gran *coup de théâtre* l'aver assegnato il ruolo della bambina felice e frustrata dalla violenza imperante, alla performer e mezzosoprano Eurudike De Beul che di punto in bianco ci trasporta nella *Morte di Isotta* di Richard Wagner con voce sostenuta e limpida. Spiazzante dettaglio di un realismo poetico lanciato verso un altrove di amore e morte inaspettato. Indimenticabile pure il finale apocalittico, con pioggia di rocce e alberi, dal quale emergono figure quasi di gommapiuma con il volto all'incontrario. Stirpe aliena del futuro? Chissà. *Kind* è spettacolo dai tempi perfetti: crudo, grottesco, lancinante. *Acting* e danza vi rilucono in grande originalità. **Ma.Gu.**



Maria Paiato: «e la parte fu mia», ritratto dell'artista da praticante

Nata in provincia, sulla sponda del Po di Rovigo, l'attrice, Premio Virginia Reiter per la Carriera 2019, racconta alle giovani candidate come si comincia. E come si fa di ogni evento, ogni incontro e ogni luogo una piega impressa alla vita.

di Roberto Canziani



C'era una volta l'elenco del telefono. Un indirizzo, un numero, e cambiava la vita. Una sera di quarant'anni fa Maria Paiato ascoltava la radio: «Scoprii per caso, quella sera, sentendo un'intervista, che c'erano scuole dove si insegnava il teatro. Il giorno dopo sfogliai l'elenco del telefono. E telefonai».

Quest'anno, a settembre, il Premio Virginia Reiter per la Carriera è andato a Maria Paiato. Il riconoscimento, per lei, si aggiunge al Premio Hystrio, a due Ubu, alla Maschera d'Oro, al Duse, al Flaiano, al Borgio Verezzi, e a chissà quanti altri riconoscimenti. Come ogni attrice che ha ricevuto il Reiter, in queste quindici edizioni, anche Maria Paiato ha rispettato la tradizione di raccontarsi. Davanti al pubblico sì, ma diverso da quello delle serate in teatro. Una platea curiosa, affettuosa, interessata invece a storie personali.

A volte le attrici sono maestre, e i loro ricorrono di un'autentica *lectio magistralis*. A volte preferiscono il basso profilo, per condurre chi le ascolta dentro un'aneddotica specialistica e divertente: il "favoloso mondo del teatro". A volte – ed è il caso di Maria Paiato – guardano negli occhi le tre candidate esordienti che ogni anno si disputano il Premio (quest'anno erano Marina Occhionero, la vincitrice, insieme a Giulia Odetto e Giulia Mazzarino). E poi cominciano a raccontare, soprattutto per loro tre, giovani emergenti, i propri esordi, le proprie fatiche, le sterzate di una vita comunque in salita. Com'è quella che si vive sui palcoscenici.

«A sedici anni, il mio primo abbonamento a teatro, quello con i tagliandi per le scuole. Studiavo ragioneria e la prospettiva era di diventare la colonna amministrativa dell'azienda di mio padre. Il contesto era un microscopico paesino della provincia di Rovigo. Mi

aveva fatto davvero impressione entrare per la prima volta al Comunale di Ferrara, tra quei velluti amaranto. Fu una prova iniziatica non indolore, ma folgorante. Il primo spettacolo in abbonamento era *L'anitra selvatica* di Ibsen. Firmava la regia Luca Ronconi».

Facile dire che è il destino a disegnare le vite. In realtà, ogni evento, ogni incontro, ogni coordinata geografica, imprimono una piega alla vita. Così che alla fine il disegno è preciso. Quel primo casuale incontro con una regia di Ronconi (nel 2014, *La Celestina* sarebbe poi stato l'ultimo di tanti), ma anche quella provincia nella provincia italiana, quel borgo aggrappato all'argine del Po, dovevano diventare i perni cruciali di una carriera.

«Leggevo fotoromanzi e sfogliai *Vogue* allora: il sogno era diventare stilista, ma l'avevo detto troppo presto a mio padre, e non se ne fece ovviamente nulla. Mi piaceva anche il

teatro, quelle sale mi facevano sentire al sicuro. Così aderii volentieri alla proposta di partecipare ai provini per alcune recite in dialetto. Avevo appena visto *Mistero buffo*: il provino lo feci come pensavo l'avrebbe fatto Franca Rame. Ero timida, in quel momento, però misi su una faccia davvero tosta. E la parte fu mia».

Supplicai un giovanotto

È una frase che tornerà spesso, nei ricordi di Maria Paiato. Dare tutto per perso, secondo lei, a volte si rivela la strategia migliore. Poi ti sorprende ad aver raggiunto il risultato.

«Comunque, quella sera sentii alla radio l'intervista con una certa Edmonda Aldini, un nome che a me provinciale non diceva nulla. Appresi però di quella scuola di teatro a Roma. L'accademia. Cercai sulla guida il numero, telefonai, inviai la domanda di ammissione. Arrivare nella capitale, il giorno dell'esame, fu un trauma. Non sapevo che altri candidati si presentavano già in costume. Non sapevo soprattutto che mi sarebbe stata utile una "spalla", per poter dire le mie battute. Supplicai un giovanotto in piedi vicino a me, che ritentava la sorte, essendo stato respinto l'anno precedente. Il suo nome era Massimo Popolizio. Accettò volentieri». Poi prosegue: «Me ne rientrai al paesello, in provincia. Un mese più tardi sentii il rombo dello scooter del postino sotto la porta di casa. Telegramma, telegramma. Le mie gambe diventarono ruote. Non sapevo a chi dirlo, non sapevo come dirlo, ma ero stata ammessa. La parte dell'allieva attrice fu mia». Se gli insegnamenti ricevuti dall'Accademia Nazionale Silvio d'Amico – osservare, ascoltare, copiare, mettere a frutto – si rivelano utili a ogni generazione, altrettanto indispensabili sono le indicazioni di sopravvivenza per i primi anni di gavetta e praticantato. Maria Paiato li ha vissuti nella compagnia Festa Mobile, gruppo mobile appunto, nato da diplomati della Silvio d'Amico. Erano commedie soprattutto, quelle dirette da Pino Quartullo, nelle quali lei, ancora rotondetta, si ritrovava a fare i "caratteri". Cinque stagioni faticose, tante piccole parti: anni di quelli che ti fanno le ossa. La svolta nel 2000, all'aprirsi del secolo nuovo. Un'altra parte che diventerà sua, ancora una volta nel segno della provincia.

Sanguinavano le braccia

«Nel 1951 il Polesine era andato sotto le piene del Po, e all'avvicinarsi del 2001 al Comune di Occhiobello si pensava di ricordare quell'evento. Molti avevano in testa ciò che aveva fat-

to Marco Paolini, commemorando la tragedia del Vajont. In Polesine il ricordo più forte era quello dell'alluvione di cinquant'anni prima. Qualcuno fece il mio nome, ma io non ero Paolini, né sarei diventata Celestini. Stavo però lavorando in quei mesi a Radio Rai con Roberto Cavosi e Sergio Pierattini, e loro la scrittura teatrale la conoscevano bene».

Pierattini si appassiona subito, si informa, studia e poi si mette al lavoro. Si intitola *La Maria Zanella* il monologo scritto per Maria Paiato. È un personaggio piccolo, delicato, quella donna. È il ricordo slabbrato di quell'evento di cinque decenni prima. Ha problemi con la testa, la Maria Zanella: il suo eloquio è frantumato, non sempre connette le frasi, parla un po' in italiano un po' in dialetto. «Per studiarla sono tornata ancora una volta al mio paese. Seduta su una seggiola, sotto la vite, con mio padre accanto, l'ho mandata tutta a memoria. È stata dura, mi sanguinavano le braccia per la difficoltà. Ma quel monologo è il racconto della mia terra e da quella terra ha preso forza». Senza che nessuno se l'aspettasse, nel 2005, *La Maria Zanella* ha vinto il Premio Ubu. «È stata la svolta forte nella mia carriera. Quello che vorrei dire a chi comincia, è che i tuoi luoghi te li porti sempre dietro. Li avevo lasciati e ci sono tornata. Non è un caso che io abbia vinto quel premio, il mio primo premio

importante, rimettendo le mani nel fango di quella terra là. Io e lei ci siamo fatti un regalo reciproco. Quella parte doveva per forza essere la mia».

Dopo gli esordi, Maria Paiato non ha smesso per un momento di crescere come artista, mettendo il proprio talento versatile a servizio di progetti e registi diversi. Come Valerio Binasco (*Cara professoressa* di Ljudmila Razumovskaja nel 2003 e *L'intervista di Natalia Ginzburg* nel 2009), Valter Malosti (*Quattro atti profani* di Antonio Tarantino nel 2009), Cristina Pezzoli (*Precarie età* di Maurizio Donadoni nel 2009), Pierpaolo Sepe (*Erodiade* di Testori nel 2010, *Anna Cappelli* di Annibale Ruccello nel 2011, *Medea* di Seneca nel 2012). Importante il sodalizio con Luca Ronconi (*Il silenzio dei comunisti*, nel 2006, *La modestia e Il panico* di Sprengelburd nel 2011 e 2013, *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht nel 2012, *Celestina* di Garneau/De Rojas nel 2014) e ancora Veronica Cruciani (*Due donne che ballano* di Benet I Jornet nel 2014) e Filippo Dini (*Così è (se vi pare)*, nel 2018), fino all'ultimo "ritorno a Brecht" con Paolo Coletta in *Madre Coraggio* (2019). ★

In apertura, Maria Paiato e Ludovica D'Auria in *Madre Coraggio* (foto: Fabio Ruggiero); nel box, Maria Paiato con Marina Occhionero.

PREMIO REITER 2019

La ricetta di Marina Occhionero: provini, volontà, fortuna e determinazione

La conoscono per il film di Ulisse Lendaro *L'età imperfetta* (2017), dov'era già protagonista. Ma anche per *La ragazza nella nebbia* di Donato Carrisi, al fianco di Servillo, Boni, Ranzi, Cescon. Nel 2019 la si è vista nel film *In viaggio con Adele* (con Alessandro Haber) e *Genitori quasi perfetti* (di Laura Chiossoni). Mica poco. Il curriculum teatrale è altrettanto sostanzioso. Da Oscar De Summa a Giorgio Sangati per tornare a De Summa nel febbraio prossimo a Prato (*Prometeo*), passando per Ronconi (era la Bambina nella ripresa di *In cerca d'autore*), Branciaroli, Cristina Comencini.

Lei è Marina Occhionero, è nata ad Asti e, per il 2019, la giovane attrice scelta al Premio Virginia Reiter. Il Teatro delle Passioni a Modena è stato il luogo di un ideale passaggio di consegne tra la senior Paiato e la ventiquattrenne Occhionero. A chi le chiede come mai in così poco tempo tanti ruoli, risponde candida «faccio provini», e aggiunge: «Contano anche lo studio, la forza di volontà, e un po' di fortuna». Il che vuol dire che non capitano a caso due anni di Silvio d'Amico, intervallati da un Erasmus al Conservatoire a Parigi e, in mezzo, un seminario a Berlino dove mettere assieme Ostermeier e Sprengelburd. Ci vuole determinazione per aver fortuna. Altrettanto candida, ammette che qualche anno fa voleva fare l'avvocato: due semestri in Australia a studiare diritto internazionale. Si vedeva protagonista di arbitraggi in Europa. Ma tutto cambia. Anche il Premio Reiter l'ha sottoposta a una sorta di provino. Decidesse lei cosa portare. Ha scelto, tradotta da lei stessa, una Cassandra da brivido. Convinta che le profezie possono essere anche ottimiste. Ci vuole anche un po' di scaramanzia, no? **Roberto Canziani**



Nel cuore di Napoli, una fortezza contro il degrado civile

Il Nuovo Teatro Sanità vince la sfida e festeggia i sei anni di attività nel quartiere "difficile" della città, avamposto culturale che forma e informa i giovani, educandoli alla civiltà attraverso la bellezza e l'intelligenza delle parole.

di Stefania Maraucci



Quando si parla della Sanità, un napoletano, ma non solo, quasi certamente pensa a una zona "altra" della sua città: un luogo socialmente "difficile" nelle mani della criminalità organizzata, situato tra Capodimonte e le antiche mura vicereali.

Da diversi anni, la comunità ecclesiale, come pure svariate associazioni culturali o impegnate nel sociale, stanno provando a promuovere un cambiamento, contrastando la disoccupazione giovanile, la micro-criminalità, la dispersione scolastica, cercando di instillare, proprio nelle nuove generazioni, quel senso civico necessario a sviluppare il desiderio di uscire dal degrado e di superare il divario socio-culturale con gli altri quartieri, perché soltanto allontanando i ragazzi dalla strada si può sperare di sottrarli alle attività illegali e al reclutamento da parte dei clan camorristici.

Un vero e proprio avamposto votato a que-

sta cultura della resistenza è il Nuovo Teatro Sanità, una chiesa del Settecento che alcuni giovani della zona hanno fortemente voluto come luogo per riunirsi e svolgere attività culturali, trasformata in sala teatrale grazie alla donazione di un sensibile benefattore. Era il 2013 ed è da allora che il regista e drammaturgo Mario Gelardi, assumendone la direzione, ha raccolto e vinto la sfida di attestarlo tra le realtà teatrali napoletane più significative e interessanti degli ultimi anni. Un teatro fatto di persone piene di passione che, in poco tempo, superando prevedibili diffidenze e resistenze, hanno conquistato alla cultura del bello e della legalità tanti bambini e ragazzi, ma anche giovani mamme con situazioni familiari estreme, rese poco a poco consapevoli dell'importanza di poter contare su operatori capaci di indicare un'alternativa "sana" alle vite dei loro figli. Un risultato dal valore sociale inestimabile, conseguito, certo, tra mille difficoltà, a

partire dalla devastazione della sala dopo la prima stagione solamente, ma anche grazie ad aiuti importanti, come quello di Roberto Saviano che contribuì – insieme allo stesso Gelardi – a rimetterla a posto in appena un mese. Un episodio drammatico che tuttavia determinò la nascita di una comunità forte e coesa: «Ci sentimmo come dei sopravvissuti a una guerra – ha ricordato Gelardi – che però accrebbe nel gruppo il desiderio di resistere e di andare avanti sulla strada che si stava faticosamente tracciando. Da quel momento, artisti come Toni Servillo, Cristina Donadio, Marina Confalone, Renato Carpentieri, Nello Mascia, Gea Martire, Lino Musella, Luciano Saltarelli hanno generosamente accolto il mio invito a venire al Sanità e tutti sono stati letteralmente conquistati dall'entusiasmo e dalla sete di conoscenza dei ragazzi che lo frequentano». Adesioni fondamentali, vista la grande difficoltà nel reperire le risorse necessarie a comporre le

stagioni. Come altrettanto fondamentale è stato l'aiuto di operatori teatrali che con spirito solidale hanno fornito le dritte per districarsi tra gli articoli di legge utili al reperimento di fondi.

Saviano, la rinascita e la resistenza

Poi, c'è stato Roberto Saviano, che con i suoi articoli ha dato visibilità al teatro rendendolo oggetto d'attenzione da parte di fondazioni che hanno deciso di finanziarlo, come la Fondazione Con il Sud, la Fondazione Altamane, la Fondazione Charlemagne, la Fondazione Alessandro Pavesi: è stato grazie a loro che il Nuovo Teatro Sanità ha potuto permettere ai bambini e ai ragazzi del quartiere di partecipare gratuitamente a laboratori e alle prime attività di formazione. Mentre di anno in anno fallivano i tentativi di accedere a fondi ministeriali e regionali, è arrivato l'importante contributo della Fondazione Intesa San Paolo che ha dato a più di sessanta giovani l'opportunità di seguire corsi di drammaturgia, recitazione, regia, scenografia, costume per lo spettacolo, organizzazione e comunicazione teatrale tenuti da professionisti del settore, ma sempre rigorosamente gratuiti. Solamente due anni fa giunge il contributo di 12.000 euro della Regione Campania, ma soprattutto il primo importante riconoscimento da parte del Ministero, quello riguardante le "Azioni trasversali di perfezionamento professionale (art. 41)", come unico ente di formazione in ambito drammaturgico. «Dal punto di vista economico, si tratta di un contributo quasi simbolico che non ci permette di tenere aperto il teatro, sostenere le produzioni e le ospitalità – spiega Gelardi – ma, insieme ad altre piccole risorse, come quelle derivanti da bandi sulle attività educative, ci permette di continuare. E le soddisfazioni per noi sono davvero notevoli, visto che alcuni nostri giovani drammaturghi sono arrivati in finale a I Teatri del Sacro, ai premi Scenario e Dante Cappelletti; Fabio Pisano ha vinto il Premio Hystrio-Scritture di Scena 2019 e Tatiana Motta il Premio Riccione».

Certo le difficoltà restano, in primo luogo quelle di carattere sociale: la Sanità continua a essere un luogo dove gli abitanti degli altri quartieri vanno occasionalmente: accollamenti e spartorie, seppure in maniera episodica, si verificano tuttora, vicoli e piazzette non sono quasi mai presidiati dalle forze dell'ordine, l'immondizia spesso non viene raccolta e il traffico è caratterizzato dalla

più totale anarchia. «Un tale contesto autorizzerebbe a pensare che fare teatro sia un'impresa da folli – continua Gelardi – ma noi invece siamo certi che offrire ai giovani di un quartiere così problematico la possibilità di formarsi nei diversi ambiti dei mestieri dello spettacolo sia un prezioso investimento sul futuro. Il tempo, d'altra parte, ci sta dando ragione: la gente del Rione sente questo teatro come proprio, lo difende, lo aiuta, lo alimenta in termini di creatività. Lo spettacolo *629-Uomini in gabbia*, per esempio, affronta il tema dei rifugiati, ed è nato da un drammatico fatto di cronaca che ha visto coinvolto un giovane del Ghana, assiduo frequentatore dei nostri laboratori. Ma i nostri ragazzi si so-

no appassionati anche ad autori come Shakespeare, Pinter, Tennessee Williams, Pasolini, hanno preso confidenza con il teatro catalano contemporaneo che li ha portati a interrogarsi su quanto sta succedendo in questo periodo a Barcellona».

Un'esperienza esemplare, dunque, quella del Teatro Sanità, che in soli sei anni è stata capace di dare un considerevole contributo al percorso di riscatto culturale, sociale ed economico del quartiere, e che pertanto meriterebbe molta più attenzione e sostegno da parte delle istituzioni e soprattutto la stabilità necessaria per potenziare il fruttuoso investimento sul futuro dei giovani che favorirebbe la città tutta. ★

Intercultura e vocazione internazionale, le armi vincenti del Nuovo Teatro Sanità

Il Nuovo Teatro Sanità nasce nel 2013. Accanto alle stagioni con compagnie italiane e straniere, il teatro realizza diverse attività per i ragazzi del quartiere e un laboratorio internazionale con giovani attori finlandesi, spagnoli e scozzesi, in collaborazione con il Forum delle Culture. Sempre in ambito internazionale, nel 2016, ntS' crea uno scambio culturale con il Goethe Institut di Napoli, facendo debuttare in Italia lo spettacolo *Noi non siamo barbari* di Philipp Löhle. Ancora nel 2016, ntS' vince il bando finanziato dal Mibac e Fondazione De Filippo per la messinscena di tre spettacoli ispirati a Eduardo con i giovani del laboratorio di recitazione. La compagnia giovane ntS' desta l'interesse della Fondazione Campania dei Festival, che inserisce lo spettacolo *Sonata napoletana per topi e bambini* nel progetto Quartieri di Vita, e lo spettacolo *Ritals* (nella foto) nell'edizione 2017 del Ntfl.

Nello stesso anno il collettivo ntS' riceve il Premio Giuseppe Fava per l'impegno civile coniugato al teatro e il Premio Rete Critica come miglior progetto e organizzazione teatrale italiana; sempre nel 2017 la compagnia giovane porta in scena in Germania e a Marsiglia *I kiwi di Napoli* di Philipp Löhle, diretto da Carlo Geltrude, che rientra anche nella stagione 2018-19 del Teatro Nazionale di Napoli. Nello stesso anno, inoltre, ntS' riceve dal Mibac il riconoscimento ex art. 41 come unico ente di formazione in ambito drammaturgico. Nel 2019 vince il Premio Radicondoli per il Teatro quale crocevia di esperienze umane e artistiche, nazionali e internazionali, non ultimo il progetto Betsud-Beyond the Sud con la collaborazione di cinque teatri italiani e argentini. Ad aprile 2020, nella Basilica di Santa Maria alla Sanità, debutterà *La peste al Rione Sanità*, di Fabio Pisano e Mario Gelardi a partire da Camus, coprodotto dal Teatro Nazionale di Napoli. **Stefania Maraucci**



Diventare Valentina Picello, la sobrietà di un talento maiuscolo

Notata da Ronconi, che la volle alla Scuola del Piccolo, la giovane attrice ha costruito la propria arte personaggio dopo personaggio, maestro dopo maestro, da Castellucci a Emma Dante, da Autelli, Martinelli e Rustioni ad Arturo Cirillo.

di Fausto Malcovati

«Sarò anche brava, ma non mi aspetto che nessuno mi faccia fare Medea». E scoppia in una risata delle sue, irresistibile, squillante. Ti vien voglia di ridere con lei. Ride e si racconta. Autoironica, leggera, un po' svampita, usa, raccontandosi, un magnifico, continuo *understatement*. Un po' come Trigorin: «Sono un buon scrittore, ma Turgenev è meglio». Sembra che tutto sia allegro, che la vita sia semplice. Non è così. Ascoltandola, ti accorgi che, con quella sua aria svagata, con quel fisico minuto, ha fatto una gran fatica per diventare Valentina Picello. Ha fatto scelte scomode, controcorrente, sempre seguendo maestri che le hanno insegnato il mestiere, hanno intuito il suo talento, hanno capito chi era e che cosa poteva diventare, anche se non le hanno fatto fare Medea.

Nasce e cresce a Casale Monferrato, dove il padre, sarto militare, si trasferisce dal Veneto, perché a Casale ci sono due caserme e le divise ancora si fanno a mano. Poi il lavoro diminuisce, le caserme chiudono, la vita non è facile per la famiglia Picello. In prima liceo Valentina si iscrive a un corso serale di teatro: vocazione travolgente? Neanche per sogno, il compagno di banco e primo fidanzatino ci va e lei decide di seguirlo, più che altro per passare le sere con lui. Non è un corso da prendere sotto gamba: un'ottima insegnante, Paola Casorelli, severa, efficiente, estrosa, sette sere su sette, improvvisazioni (su canovacci di Dario Fo), testi di Čechov (*L'orso*, per esempio). E, alla fine dell'anno, tutto il corso va a Siracusa, a un concorso per il miglior spettacolo studentesco. Primo anno: Valentina è nel coro nelle *Nuvole*, ma già nel secondo anno è Tonina nel *Malato immaginario*, il terzo, Cas-

sandra nell'*Agamennone*, tradotto da Pasolini. Alla fine del liceo, la scelta è fatta: il teatro, sì il teatro. E va a Roma, tenta l'Accademia Silvio d'Amico. Non passa nemmeno la prima selezione. Corre alla Paolo Grassi: nuova bocciatura. L'Accademia dei Filodrammatici? Neanche lì la vogliono. Non se la sente di tentare la Scuola del Piccolo: fa solo da spalla a un'amica che prova l'ammissione. Il testo è *Maria Stuarda*: Valentina è Elisabetta. Fine della prova, l'amica non passa. Ma la segretaria della commissione raggiunge Valentina: «Signorina, la commissione vorrebbe risentirla». «Me?» chiede strabiliata Valentina. «Sì, lei, lei». In realtà è Ronconi che, con il suo infallibile fiuto per il talento, intuisce le doti della "spalla". Una settimana di ulteriori selezioni e Valentina è ammessa. Nei tre anni di corso, Ronconi non la perde di vista: fin dal primo anno la inserisce in un piccolo ruolo ne *La vita*



Valentina Picello e Riccardo Buffonini
in *Orgoglio e pregiudizio* (foto: Matteo Delbi)

è sogno, poi in *Lolita*, *Infinites* (è la vecchina che non muore mai), *Phoenix*. Arriva l'esame di diploma, nel 2003: primo intoppo. D'Amato, che non la stima, la esclude dal cast dello spettacolo che dovrebbe lanciare i giovani allievi. Valentina punta i piedi: ha diritto al diploma, i tre anni li ha frequentati. Fa riunire la commissione e lo ottiene. La sua rivincita arriva pochi mesi dopo: si presenta al Premio Hystrio alla vocazione. E vince. Ce l'ha fatta.

Qui comincia l'avventura...

Valentina viene selezionata da Romeo Castellucci per il suo *Giulio Cesare*. Per un'esordiente un po' goffa e molto timida cominciare con la Raffaello Sanzio, con il folle, visionario, invasato, geniale Castellucci, è un bello *shock*. Il regista lavora sui corpi e sugli spazi, deformandoli, dilatandoli, contraendoli, decostruisce il testo shakespeariano, Giulio Cesare pesa centocinquanta chili, Cassio si infila nella narice una sonda che fa vedere le vibrazioni della laringe, Marco Antonio ha una laringectomia e parla soffiando, Valentina è Bruto, pesa quaranta chili. Lo spettacolo, Premio Ubu per quell'anno (1997), ha un successo planetario: tournée in Europa, Francia, Belgio, poi America, Los Angeles, Chicago. La tournée viene interrotta per la morte di un attore e insieme muore lo spettacolo.

Capitolo secondo: Valentina vede *Carnezzeria* di Emma Dante, è folgorata. Vuole lavorare con lei. Si iscrive a un laboratorio, viene accettata e parte per Palermo. Un mese di lavoro in un ex carcere degradato, sporczia, topi, scarafaggi. Emma è una geniale tiranna, sprema gli attori come limoni, urla, aggredisce, ma ottiene da loro risultati magnifici. Valentina ne *La scimia* (rigorosamente una emme sola, così è il titolo dello spettacolo, recitato in italiano, non in siciliano), tratto dal racconto di Landolfi *Le due zittelle*, è Lilla, una delle due zittelle bigotte, tutte chiesa e preghiere, sconvolte dall'arrivo di una scimmia dispettosa, irriverente, Tombo (l'attore Gaetano Bruno), che irrompe nella chiesa, insudicia l'altare, mima il rito dell'eucarestia, si gratta con il crocefisso. Lila difende Tombo che la sorella vorrebbe sopprimere: Dio è ovunque,

dice, anche nella scimmia, ma perde la sua battaglia e Tombo viene crocefisso, vittima di un bieco conformismo, di una religione intollerante, repressiva. Per Valentina un'occasione unica per dimostrare la sua passione per il grottesco, il suo talento per una comicità strampalata. A Genova il cardinal Bertone scomunica attori e spettatori. Risultato: code interminabili, applausi strepitosi, tutto esaurito per ogni replica. E successo europeo: tournée di tre anni in Spagna, Portogallo, Belgio, Germania.

Esuberante e malinconica

Poi tre spettacoli, tra il 2007 e il 2010, con Claudio Autelli, alle sue prime regie, al Litta (*Antigone* di Anouilh, *L'amante* di Pinter) poi al Crt (*La morte di Ivan Il'ič* tratto dal racconto di Tolstoj): di nuovo l'estro stravagante di Valentina trova in Autelli un intelligente estimatore. Altro personaggio e altra drammaturgia: Renzo Martinelli, Teatro i, drammaturgia contemporanea. Dal 2011 al 2013 interpreta *Incendi* di Wajdi Mouawad, *Lotta di negro e cani* di Koltès, *Solo di me-Se non fossi Ifigenia sarei Alceste o Medea* di Francesca Garolla. Valentina dimostra energia, capacità di incidere, grinta. La sua fisionomia di attrice si arricchisce, si completa. Un nuovo salto nella drammaturgia nuovissima: Carrozzeria Orfeo, *Idoli* di Gabriele Di Luca, tratto da *Vizi capitali e nuovi vizi* di Umberto Galimberti.

Ma Ronconi non si è dimenticato della giovanissima spalla che ha voluto nella sua scuola: la chiama nel 2012 per *Panico* di Spregelburd, poi per *Pornografia* tratto da un romanzo di Witold Gombrowicz e per *Le donne gelose* di Goldoni, che il maestro non riesce a dirigere, muore prima di cominciare le prove, la regia passa a Giorgio Sangati. Lavorare con Ronconi è per Valentina una sorta di definitiva maturazione. Che felicità, che ricchezza di suggestioni, che ampiezza di indagine sui personaggi, che scavo nei talenti di ognuno. Con lui si sente superbamente guidata e perfettamente libera, gli anni di apprendistato danno con lui i loro frutti migliori. E nelle *Donne gelose*, senza di lui ma come se lui ci fosse, raggiunge un'intensità, una sicurezza, un'autorità mai cono-

sciute prima. Nello stesso anno 2015 Valentina non si lascia scappare il laboratorio sugli atti unici di Čechov che Roberto Rustioni fa al Paolo Pini. È una bella immersione nell'universo cechoviano: agli attori chiede improvvisazioni, studio accurato dei tempi comici, un lavoro di gruppo che dà risultati di incantevole leggerezza. Valentina ritrova la Popova de *L'orso* che aveva cominciato a studiare al liceo di Casale. Vent'anni dopo, è una grande Popova.

Nel 2015 Arturo Cirillo la chiama per *Chi ha paura di Virginia Woolf?*: comincia un intenso sodalizio che dura tutt'ora. Arturo, come Ronconi, afferra subito l'originalità del talento di Valentina, quell'insondabile amalgama di pudore e irruenza, inquietudine e vitalità, esuberanza e discrezione, malinconia e gioia di vivere. Cirillo fa di Honey, mogliettina abbastanza scialba, un personaggio a tutto tondo, nervoso, ferito, struggente. Segue *La scuola delle mogli*, per Valentina un trionfo personale (e le vale il premio Fondazione De Mari): la sua Agnese ha un candore incantevole, una stupida innocenza, una determinazione irresistibile. Ultimo (certo non conclusivo) capitolo della loro collaborazione: *Orgoglio e pregiudizio*. Ma c'è un cameo con cui vale la pena di concludere la lunga avventura di Valentina: *Tu sei Agatha* tratto da *Agatha* di Marguerite Duras, adattamento e regia del giovanissimo allievo della Paolo Grassi Lorenzo Ponte. Spettacolo nato nelle stanze della Casa Museo Boschi Di Stefano di via Jan a Milano: storia del rapporto incestuoso di due fratelli. I due protagonisti (Valentina e Christian La Rosa) percorrono lentamente, completamente nudi, le stanze vuote, ora sussurrando ora gridando la loro disperazione, il loro legame impossibile, la loro vicinanza fisica, la loro complicità affettiva, la definitiva distanza. Valentina nella sua nudità è fragile, tenera, indifesa: dal suo corpo ancora adolescenziale affiora una storia devastante che nessun pudore può nascondere. Le parole della Duras acquistano in lei un'intensità, un casto dolore, una trepida sofferenza, velano la sua nudità. Il corpo dimentica se stesso, trasmette solo l'immenso strazio di una passione vietata. Grande Valentina. ★



Parigi, dalla culla alla tomba un percorso tra fedeltà e scoperta

Ormai prossimo al traguardo del mezzo secolo, il Festival d'Automne esplora l'opera di artisti ormai fidelizzati ma allarga l'orizzonte alle giovani promesse. Da Capdevielle al Wooster Group, da Castellucci a Marthaler, focus sui protagonisti della 48a edizione.

di Giuseppe Montemagno

Fedeltà e scoperta, certezza e audacia. Sono questi i confini, praticamente illimitati, che il Festival d'Automne si pone anche per l'edizione numero 48, salutata dal consueto sciamare di un pubblico attento e curioso, divertito e divertente, aperto alle provocazioni come alle contaminazioni. Quasi quattro mesi di programmazione in 56 siti diversi dell'intera regione parigina (non solo teatri ma anche musei, e quest'anno anche le architetture di Le Corbusier e Rem Koolhaas) coinvolgono oltre un centinaio di compagnie, provenienti da tutto il mondo: tre "ritratti", come negli anni passati, permettono al pubblico di indagare in manie-

ra approfondita personalità come quelle di La Ribot, performer spagnola, e di Claude Vivier, compositore canadese prematuramente scomparso nel 1983; e del coreografo Merce Cunningham, presenza costante e irrinunciabile della kermesse sin dalla sua prima edizione, nel 1972.

Il percorso del Festival, quest'anno, sembra essere stato elaborato a largo raggio, praticamente dalla culla alla tomba: dal teatro per ragazzi (ma non solo, come sempre) alla ricerca storico-archivistica sul passato, che affonda nella memoria delle generazioni immediatamente precedenti. Agli Amandiers di Nanterre, per esempio, va in scena **Rémi**, che **Jonathan Capdevielle** ha adattato dal lagri-

mevole romanzo per l'infanzia *Senza famiglia*, di Hector Malot, cristallizzato nella memoria dei quarantenni per la versione giapponese, in forma di cartone animato, realizzato nell'ultimo ventennio del secolo scorso. La scelta è azzeccata, perché coinvolge almeno due fasce di pubblico (genitori e bambini) ormai ignari del testo di partenza, che viene suddiviso in due parti: la prima viene rappresentata a teatro, fino alla morte di Vitalis e alla conquista dell'autonomia del protagonista; mentre la seconda, registrata su cd, può essere ascoltata collettivamente o in privato, a mo' delle moderne serie televisive. Capdevielle punta sull'aspetto metateatrale del racconto: impersonato da un mercuriale,

combattivo Dimitri Doré, il piccolo trovatello, infatti, non solo si affranca dalla famiglia d'origine, ma scopre nell'amicizia con Vitalis (che Babacar M'Baye Fall trasforma in una sorta di saggio *griot* europeo) il mezzo per diventare dapprima teatrante, quindi musicista. È curioso l'immaginario in cui affonda la rappresentazione, non solo per il continuo ricorso alle chiusure di sipario, ma anche per l'originale dispositivo scenico (una sorta di nuvola costituita da un filo di neon, che cambia continuamente forma e posizione) e per l'uso di maschere e travestimenti, che rendono meno greve un racconto oggi insostenibile e ne esaltano la dimensione onirica, quasi un *manga* giapponese rivissuto come un eterno carnevale della speranza.

Dalla famiglia disfunzionale di Rémi si passa a quelle della *Dispute*, che il Théâtre de la Ville ha commissionato a **Mohamed El Khatib**, voce tra le più autorevoli del teatro documentario francese, qui alle prese con un testo impegnativo ma gestito con garbo ed eleganza. Sei bambini di otto anni, su un enorme tappeto di costruzioni, raccontano le separazioni dei genitori, segnate con frequenza impressionante, per l'appunto, dal moltiplicarsi delle controversie. Ai lati della scena, due pupazzi-adulti assistono imperturbabili non solo ai molteplici racconti, ripresi sulla scena o trasmessi in video, ma soprattutto agli autentici atti di accusa che i bambini rivolgono all'uditorio, e che ne rivelano tenerezza e fragilità o, al tempo stesso, maturità di pensiero e d'azione: come quella di chi, desideroso di far teatro, ha dichiarato di avere i genitori separati, mentre sono felicemente coniugati...

Dalla storia al tributo

Analogo soffio documentario anima il lavoro di **Faustin Linyekula**, regista congolese e "narratore", che porta sulle scene del Théâtre de la Ville, nella raccolta cornice delle Abbesses, **Congo**, dall'omonimo romanzo di Éric Vuillard: storia di un paese nato dalle spartizioni coloniali di fine Ottocento e che, in realtà, non esiste, visto che si tratta di «una grande foresta, attraversata da un fiume». Non servono scene né costumi, ma solo l'ironia corrosiva dello strepitoso Moanda Daddy Kamono per rievocare la Conferenza di Berlino del 1885, la scelta – assolutamente casuale – di un territorio da "civilizzare", le politiche di intervento di Leopoldo II del Bel-

gio; gli fa da controcanto Pasco Losanganya, che interpreta a cappella dei canti del popolo Mongo, ubicato nel Nord-Est del paese, per evocare la spoliazione del caucciù, materia prima indispensabile fino ai giorni nostri, e soprattutto la barbara pratica delle "mani tagliate", messa in atto dal governatore Fiévez, per punire quanti non ritornavano dalla foresta con il raccolto auspicato. La forza della parola di Vuillard tutto travolge, dall'Europa imperialista fino alla globalizzazione dei giorni nostri, restituendo volti, anime e sangue a ricordi d'infanzia, amorevolmente collazionati.

Nasce invece su commissione dell'Istituto Adam Mickiewicz di Cracovia **A Pink Chair (In Place of a Fake Antique)** del **Wooster Group**, a seguito di una visita agli archivi di Tadeusz Kantor, come omaggio al grande regista polacco. Benché si tratti, come sempre, di una drammaturgia collettiva, la regia di Elizabeth Le Compte ha saldato questo lavoro di ricerca da un lato con la poetica degli oggetti della compagnia (da qui il titolo ricavato da una citazione delle *Avventure di Odisseo*), dall'altro con la presenza di Dorota Krakowska, figlia dell'artista, che ha fatto da ironico, tagliente traghettatore alla scoperta del mondo di Kantor. Frammenti video della *Città morta* e del film *Io non ritornerò più*, realizzato da Andrzej Sapija nel 1988, si mescolano a un potenziale riallestimento del kantoriano *Ritorno d'Ulisse*: con un esito mai scontato e continuamente rimesso in discussione, frutto di uno sguardo che indaga tra le pieghe della storia delle avanguardie del Novecento, della ricezione di fine secolo, del suo stravolgimento attuale. Cresce, nel corso dello spettacolo, l'impressione di inoltrarsi in un farraginoso, fantasioso arsenale delle meraviglie, quello del teatro di Kantor: l'inno protestante con cui si celebra l'approdo alla Terra Promessa ne è il commovente, inarrivabile epilogo.

Tra grandi nomi e rimpianti

Fedeltà è, per il Festival d'Automne, seguire le tappe della carriera di alcuni grandi guru della scena internazionale: talvolta illuminanti, talaltra meno essenziali. La Villette – antico macello parigino – ospita le ultime creazioni di **Romeo Castellucci** e di **Christoph Marthaler**. Nel primo caso **La vita** una performance *site-specific*, che tiene conto delle infinite risonanze del luogo: l'enorme hangar

è trasformato in un cimitero di automobili, dove risuonano sinistri i suoni di Scott Gibbons, campionati dalla più nevrotica realtà urbana. Ricoperte di teli bianchi, le macchine sono lo sfondo al rituale silenzioso e incomprendibile di alcuni sacerdoti che, con movimenti ieratici e lentissimi, compiono il gesto "rivoluzionario" di capovolgere un'auto, raccogliersi in cerchio, interrogarsi sugli automatismi di una società che ha trasformato anche l'arte in assenza di libertà, ma soprattutto di umanità. È quanto si evince dal breve testo di Claudia Castellucci, che appesantisce l'enigmatica autoreferenzialità della prova con un'esaltazione dell'atto demiurgico, della fattura artigianale che consente all'artista di creare, di «restituire valore a ogni cosa».

Per questo ci si rivolge con gratitudine a **Bekannte Gefühle, gemischte Gesichter** (*Sentimenti noti, volti annessi*), in cui anche Marthaler quasi rinuncia alla dimensione testuale. In uno dei soliti non-luoghi, disegnati da Anna Viebrock, arrivano casse, scatoloni, pacchi giganteschi: contengono, ciascuno, un artista, portatore di frammenti d'arte, memorie del passato, nenie e filastrocche, canzoni e poesie, sussurri e grida che si alternano e fanno sorridere, commuovere, rinascere a nuova vita figure cancellate dal tempo. Non occorrono parole, allora, per descrivere spose tradite e valchirie invecchiate, clavicembalisti ispirati e cantanti stonate, ballerine che si affacciano da ascensori che esplodono e pianisti ai limiti dell'autismo. Mozart e Verdi, Schönberg e Boby Lapointe sono gli unici testi possibili, destinati a chi è ormai sordo al significato della parola. Forse l'arte è oggi destinata ai polverosi depositi di un museo? Cosa resterà di tutto un mondo, del mondo del teatro, di un'intera civiltà che su questo si era basata? Sembra un volo d'angelo, quello che compie uno degli artisti alla fine dello spettacolo, mentre attorciglia la corda alla quale, invece, s'impicca. E alla fine tutti lasciano in custodia le loro scarpe, diligentemente schierate in un percorso senza meta: in una *salle des pas perdus* in cui è acra la dimensione del ricordo, e si tinge di rimpianto. ★

In apertura, una scena di **Bekannte Gefühle, gemischte Gesichter**, di Christoph Marthaler (foto: Walter Mair).

Londra, i sogni infranti di un Willy Loman afro-americano

Un mese dedicato alla *black history* accende le luci, ogni anno, sulle pieghe della storia dei neri, a lungo (e ancora) discriminati dai bianchi, sulle prospettive di una società multiculturale dove integrarsi senza assimilarsi: e il teatro fa la sua parte.

di Jacopo Panizza



Ogni ottobre, dal 1987, in tutto il Regno Unito si celebra una ricorrenza chiamata *Black History Month*, ovvero mese della storia dei neri. Si tratta di un'occasione per commemorare e divulgare l'apporto degli immigrati dall'Africa e dai Caraibi alla cultura anglosassone, in seguito alla colonizzazione dei territori natii da parte dei sudditi di Sua Maestà. Questa celebrazione lunga un mese assume grande rilievo perché aiuta i cittadini bianchi ad acquisire consapevolezza circa l'importanza del contributo degli (allora) immigrati e i neri a essere orgogliosi e consci della peculiarità culturale delle proprie origini. Integrazione, infatti, non vuol dire accettare pedissequamente la nuova cultura e

cercare di diventarne parte: questa è assimilazione. Integrazione significa piuttosto fondere le anime di due culture differenti, con elementi dell'una e dell'altra, in un nuovo equilibrio. Se originariamente, secoli fa, il colore della pelle era indicativo di una determinata provenienza territoriale, a seguito delle migrazioni forzate e della brutale colonizzazione operata dai Paesi Occidentali, questa valenza è lentamente svanita. Dunque oggi coesistono cittadini britannici neri, così come asiatici, che condividono ogni aspetto della vita – o quasi – con i loro connazionali bianchi: nati e cresciuti sullo stesso suolo, con gli stessi valori e le stesse esperienze, ma diversi nel retaggio culturale familiare che portano con sé.

Specialmente nella capitale, le iniziative sono molteplici. Oltre a celebrazioni, eventi, fiere di cibo, seminari di formazione e conferenze, il teatro assume un'importanza rilevante nel cercare di combinare la storica tradizione occidentale con i cittadini contemporanei. Il teatro inglese si muove su due binari differenti: da un lato assistiamo al fiorire di drammaturgie che parlano di storie di immigrazione o di differenze culturali che si rivolgono (soprattutto) a un pubblico specifico (suscitando lo stesso effetto che ha avuto nel cinema l'avvento del supereroe nero *Black Panther*, ovvero permettendo a bambini che non si identificavano con gli eroi bianchi di vedersi rappresentati). Dall'altro, si diffonde sempre più spesso l'adattamento di grandi dramma-

turgie, considerate alfieri della cultura bianca occidentale, in una sorta di scambio bidirezionale, utile a entrambi i tipi di pubblico: a quello nero per vedersi rappresentato non esclusivamente all'interno di storie scritte *ad hoc*, e a quello bianco per non sentirsi egemone e poter empatizzare con una storia che sente familiare, anche se non lo rappresenta fotograficamente.

Un dibattito sempre aperto

L'ultima produzione di **Morte di un commesso viaggiatore** di Miller, presentata allo Young Vic (uno dei pochi teatri con un direttore artistico nero) e ora in pieno svolgimento nel West End, co-diretta da Miranda Cromwell e Marianne Elliott, ha destato interesse per il fatto che la famiglia Loman fosse interamente nera. Se nel pluripremiato *Company* la regista aveva effettuato un'inversione di genere trasformando il protagonista maschile in una donna, in questo caso i Loman, nell'immaginario collettivo portabandiera della *middle-class* americana bianca, diventano afro-americani. Il testo non viene modificato, ma questa scelta apre a nuove possibilità interpretative non immediatamente riscontrabili a una lettura ordinaria. È sempre la storia dell'umile Willy, venditore agli ultimi posti della società, che investe la sua vita nel cercare di realizzare il sogno americano, con la tremenda sensazione di fallimento che lo attanaglia incessantemente. Tuttavia, il fatto di vedere un uomo continuamente castrato da un datore di lavoro molto più giovane e con meno esperienza, ma soprattutto bianco, accende un riflettore su questa dinamica. Non vediamo più un fallito cronico con una sorta di peccato originale da espiare, ma un fallito in conseguenza di un ostracismo causato dal colore della sua pelle. Diventa centrale, in questa versione, la scena tra i due, quando Willy chiede di essere assunto mentre Howard, il datore di lavoro, oltre a non degnarlo di uno sguardo, lo licenzia mentre sta riparando una radio. Bianchi sono anche il vicino di casa e la donna con cui Willy ha una relazione extra-coniugale: tutto ciò aumenta la tensione razziale e sposta il punto di vista dell'opera.

Nello stesso solco si inserisce il National Theatre con la rivisitazione (di Inua Ellams) delle **Tre sorelle** di Čechov (regia di Nadia Fall), dove Olga, Maša e Irina si trasformano in Lolo, Nne Chukwu e Udo (cast interamente afro-britannico), la provincia russa diventa la nigeriana Owerri e la tanto anelata Mosca,

Lagos. Il testo viene adattato, evidenziando la sfumatura militare e tracciando un parallelo con la guerra del Biafra.

Il dibattito è aperto: questi adattamenti costituiscono una forzatura o portano alla luce aspetti mai considerati di testi conosciuti? Qualunque sia l'opinione, è innegabile che queste produzioni diano occasione a famosi eroi del teatro di essere diversi e possibilità a un pubblico variegato di vedersi rappresentato sul palcoscenico. Sono scelte che servono, in aggiunta, a rinvigorire il dialogo riguardante il cambiamento ai vertici, favorendo la diversità anche nei posti dirigenziali e non solo sul palco (direttori artistici provenienti da minoranze culturali o di genere, per contrastare l'attuale egemonia di uomini bianchi). Sarebbe ora che venissero offerti spunti di discussione anche a un pubblico italiano, in un pae-

se che è ormai cambiato ma che rifiuta ostinatamente di accettarlo. Dove quotidianamente si discute di *ius culturae* ma non si fa niente per attuarlo, dove chi ha la pelle più scura perde ogni diritto di cittadinanza nonostante sia nato e cresciuto sul suolo nazionale, dove i record sportivi non possono essere omologati fino al compimento del diciottesimo anno d'età, il teatro potrebbe diventare più inclusivo e attrarre un pubblico più ampio, segnando la via della contemporaneità. Quando arriverà finalmente il momento in cui vedremo, su un palco italiano, una Giulietta italiana dalla pelle nera? ★

In apertura, Sharon D. Clarke e Wendell Pierce in **Morte di un commesso viaggiatore** (foto: Brinkhoff Mogenburg); nel box, Phoebe Waller-Bridge in **Fleabag** (foto: Matt Humphrey).

LONDRA/2

L'ultima replica di **Fleabag**, one-woman-show da milioni di spettatori

Phoebe Waller-Bridge, la donna capace di trasformare uno spettacolo di nicchia in un fenomeno culturale da milioni di dollari, ha detto addio al personaggio che l'ha resa famosa in tutto il mondo. Nato al Festival di Edimburgo 2013 come un monologo, il testo *Fleabag* si è poi evoluto in una serie televisiva che le ha fruttato quattro Emmy nello scorso luglio. Per salutare definitivamente questa creatura, plasmata su misura da lei stessa per se stessa (anche se per un breve periodo è stata recitata da un'altra attrice), Phoebe Waller-Bridge ha effettuato un mese di repliche a Broadway e un mese nel West End.

Più scorretto e profondo della serie tv, il monologo è estremamente vincente, fatto per un pubblico affezionato che sa cosa aspettarsi e, puntualmente, non viene deluso. Accolta da un rumoroso applauso non appena fa il suo ingresso in scena, Waller-Bridge, armata solo di se stessa e aggrappata a uno sgabello, si abbandona al flusso di pensieri di questa eroina contemporanea che le ha fatto compagnia negli ultimi anni. *Fleabag* è una donna moderna, lontana dallo stereotipo della figura femminile eterea e mariana, ma estremamente normale: con tante paure ma non spaventata, vulnerabile ma non debole, amaramente sarcastica e cinica. È una donna che non si fa problemi a parlare di sbronze, masturbazione, pornografia, ma anche di amicizia e del tentativo di farsi strada tra gli ostacoli che la vita le pone.

Accompagnata solamente da qualche suono di sottofondo, l'attrice/autrice ci parla delle sue relazioni, dei suoi fallimenti, con una feroce comicità e una soltanto presunta volatilità e leggerezza, strategia per affrontare un dolore profondo. Nello stesso momento, infatti, la sua storica relazione fallisce proprio quando l'amica di sempre Boo, con la quale gestisce un bar a tema porcellini d'India, nel tentativo di simulare un suicidio per far ingelosire il fidanzato, si suicida davvero, lasciando il porcellino d'India Hilary a cui badare. Spassose le mille facce dell'attrice che impersona tutte le comparse con una *vis* comica rara: la sorella apparentemente perfetta, il cognato scozzese, un avventore del bar dal forte accento Cockney, un amante passeggero chiamato "il roditore" (manca però l'ormai famosissimo prete). Waller-Bridge non solo ha tempi comici perfetti e battute argute da *stand up comedy*, ma è anche un mimo talentuoso: momento più divertente quando, durante una sessione di *sexting*, si contorce in un bagno per scattare delle foto intime, mentre la sua faccia resta imperturbabile (e anche un po' annoiata). **Jacopo Panizza**



Berlino, a trent'anni dal *Mauerfall*: i teatri, la festa e i turbamenti

Campione di vivacità teatrale, la capitale tedesca ha festeggiato in grande il trentennale della riunificazione. Con i teatri come coscienza critica. Se alla Schaubühne Ostermeier rievoca l'ascesa delle camicie brune, al Gorki si applaude il femminismo di Yael Ronen.

di Roberto Canziani



Italienische Nacht (foto: Arno Declair)

L'appartamento in cui abito da pochi giorni costeggia uno dei grandi viali che portano all'aeroporto. Oggi, le luci blu della polizia non hanno smesso un solo attimo di lampeggiare. Fin dal mattino sfrecciano qui sotto *limousine* nere, i vetri oscuratati, la scorta dei poliziotti in moto. Berlino, 9 novembre. La città festeggia il trentennale della riunificazione tedesca. Già ieri sera ad Alexander Platz, le facciate dei casermoni ex-Ddr, quelli che fanno da cornice alla iconica torre della televisione, si sono accese come se fossero schermi. Giganti, magniloquenti. Con vividi colori, la grafica del *videomapping* racconta in stile cinegiornale la Berlino di quei giorni, la gente in strada, i colpi di piccone sul Muro, le notizie delle televisioni.

Trent'anni sono passati dal 1989 e questa mattina anche la Porta di Brandeburgo si è vestita a festa, come se fosse già arrivato Natale. Sono allergico ai festeggiamenti e ho deciso di passare la sera a teatro. E che teatro! In fondo a Kurfürstendamm, la Schaubühne resta quel capolavoro di architettura modernista che ne fa, almeno a mio avviso, il più bel teatro di Berlino. Anche la sua storia aiuta: Peter Stein, Luc Bondy, An-

drea Breth, Thomas Ostermeier l'hanno portata all'eccellenza.

Proprio stasera viene ripresa una commedia (chiamiamola così) di Ödön von Horváth che era andata in scena a Berlino nel 1930. Occhio alle date. Il titolo è **Italienische Nacht**, *Notte all'italiana*. Non passa come il migliore fra i titoli di quel genio teatrale che è stato von Horváth, eppure il genio berlinese di adesso, Thomas Ostermeier, ne ha saputo fare un lavoro presago e inquietante. Davvero contemporaneo. In breve: in una trattoria fuori città, un comitato di simpatizzanti di sinistra ha messo su una Festa dell'Unità (traduco così, liberamente, la notte all'italiana). Il trio musicale, affittato per l'occasione, suona *Bella Ciao* e *Azzurro* e si balla alla buona. Le discussioni sulla linea politica, i patetici discorsi del segretario locale, qualche bicchiere in più: insomma, si arriva alla zuffa e alla scissione. Fuori invece, la destra violenta e compatta, ragazzoni coi Ray-Ban, le bandiere, i tamburi, ha tutta l'intenzione di rovinare la festiciola. E suonare anch'essa qualche motivetto. Di quelli che si suonano con le spranghe.

Come dice la data – 1930 – il testo di von Horváth ritrae la Germania tre anni prima che bruci il Reichstag e Hitler ottenga i "pieni po-

teri" (suona familiare, l'espressione?). La genialata di Ostermeier, e della splendida compagnia di attori della Schaubühne, è mettere in bocca agli uni e agli altri, al posto delle campagne antisemite di allora, le frasi fatte e l'aria fritta con cui il centrosinistra e la destra tedesca si confrontano oggi. Il dato più inquietante è la sottovalutazione di quelle spranghe e della rabbia populista. È una notte tedesca, questa "notte all'italiana", ma sembra fotografare esattamente la situazione che viviamo nel nostro paese.

Berlino, 10 novembre. Incredibile: il giorno dopo tutto sembra ritornato a posto. Traffico regolare, teatri che riprendono il repertorio. Le locandine dell'austera Staatsoper, trent'anni fa patrimonio dell'Est, occhieggiano ai passanti e sembra che vogliano tentare proprio me con un doppio richiamo italiano. Romeo Castellucci e Domenico Scarlatti. Il regista della Societas si è applicato a un'opera poco nota del compositore barocco, **Il primo omicidio**, quello che vede soccombere Abele sotto la pietra di Caino. Dirige René Jacobs. Se in pochi hanno frequentato quella partitura qualche ragione c'è. Ma Castellucci riesce a tirarne fuori qualcosa che affascina e perturba. Caino, Abele, Adamo, Eva, il Diavolo, sono tutti bambini, doppiati dai cantanti che stanno accanto a loro, o nella buca dell'orchestra. E lascia sgomenti quell'omicidio bambino.

Di fronte alla Staatsoper, separato solo dal viale dei tigli, c'è un altro gioiello architettonico. Il Maxim Gorki Theater, la sala in stile bomboniera. Eppure – parola dei miei informatori – è il più vivace dei teatri berlinesi, il più polemico, il più sovversivo. Al timone artistico c'è Jens Hillje, che ha ricevuto il Leone d'Oro alla recente Biennale Teatro a Venezia. È lui stesso a firmare la drammaturgia di **Rewitching Europe**, diretto da Yael Ronen, regista israeliana di casa al Gorki. Osservo sospettoso questa sarabanda di provocazioni condita dal piglio ecologico e da proclami femministi. Ma è pane saporito per i denti di un pubblico in buona parte under 30. Proprio quello che in Italia sembra scomparso dai teatri. ★

Pilsen: io e l'altro, dilemmi esistenziali e politici

A trent'anni dalla caduta del Muro, il teatro ceco e quello dei paesi vicini trovano nel Festival Internazionale un luogo ove interrogarsi sull'identità nazionale e sul rapporto con quanti, dentro e fuori i confini, potrebbero metterla a rischio.

di Pino Tierno

È giunto alle ventisettesima edizione il Festival Internazionale di Pilsen, probabilmente oggi uno dei più interessanti dell'Europa centrale. Per motivi di bilancio l'orizzonte raramente, finora, si è allargato oltre i confini dei paesi limitrofi o della regione balcanica, ma intanto resta una bella occasione per vedere quanto di meglio si propone annualmente sulle vivaci scene della Repubblica Ceca (Praga, ovviamente, ma anche Brno, Ostrava e la stessa Pilsen) e, in genere, anche dei paesi del blocco di Visegrad, dunque di Slovacchia, Ungheria e Polonia. Di quest'ultima, in particolare, si presentavano in quest'edizione diversi spettacoli, dal surrealista e frenetico ritratto di una Varsavia incattivita e razzista (**Altre persone**), al sobrio racconto delle vicende di una donna ebrea costretta a emigrare negli anni Sessanta, su pressione del regime (**Appunti dall'esilio**). Proprio l'emigrazione, se pur declinata al passato, sembra essere uno dei temi ricorrenti quest'anno, e la cosa incuriosisce, dato che la Repubblica Ceca, insieme agli altri paesi di Visegrad, a buon diritto membri dell'Unione Europea, sembra poi voltarsi dall'altra parte quando si tratta di condividere oggi un problema che coinvolge molte nazioni mediterranee. Ma il teatro e le arti, si sa, in genere guardano sempre più avanti della politica.

L'altro tema, presente in diversi spettacoli, è quello dell'identità, personale, oltre che storica. Non è un caso, forse, che due degli spettacoli di punta quest'anno attingessero al repertorio di Ingmar Bergman (**Persona**, proposto dalla compagnia Na zábradi di Praga, e **Confessioni private**, del Teatro Jedi, sempre della capitale).

A indagare invece sull'identità dell'intero paese è il coinvolgente **Dov'è la mia casa**, realizzato dal locale Teatro Alfa. Lavoro didascalico, nel miglior senso del termine, com'è giusto per uno spettacolo destinato (anche) alle scuole, ma che si rivela godibilissimo per tutto il pubblico ceco e non solo, dal momento che, raccontando le vicende familiari di un centenario, ci svela che un paese, grande ap-

pena come quattro o cinque regioni italiane, nel giro di un secolo ha conosciuto di tutto, dalla democrazia al totalitarismo, dal protettorato all'occupazione, passando per colpi di Stato, terrore, regime, per giungere infine alla divisione del paese, questa sì, pacifica. Attraverso un sapiente mescolamento di diversi linguaggi, (video, marionette, musica dal vivo), la carrellata alterna passaggi densi di drammatica tensione a momenti in cui la fanno da padrone ironia e tenerezza. Lo spettacolo si conclude con la proiezione di interviste a giovani che rispondono o s'interrogano su questioni legate alla loro storia, o sulle contraddizioni della società liberale di cui oggi fa parte anche il loro paese.

Considerato un classico imprescindibile della letteratura teatrale ceca, scritto dai fratelli Alois e Vilém Mrštík sul finire del XIX secolo, **Maryša** è costantemente rappresentato dai teatri locali. Quest'anno è la volta dell'edizione firmata dal Teatro Petra Bezruč di Ostrava. Solitamente i registi si sbizzarriscono con finali alternativi o "stravaganze" di ogni tipo, per raccontare la storia di una ragazza di campagna, fatalmente spinta dalla famiglia e

da un'intera comunità, ad accettare un matrimonio di convenienza, salvo poi precipitare nell'infelicità e nel delitto. La versione di Ostrava, invece, cattura grazie alla fedele linearità del racconto e alla ruvida espressività di tutti gli interpreti.

Se c'è una realtà che non ha confini, questa è la vecchiaia. Con il desolato bagaglio di solitudine, paura e perdita di dignità. La tematica non è certo nuova sulle scene. Risulta più originale il fatto che stavolta a rappresentarla sia un gruppo di giovanissimi attori/cantanti/danzatori che intonano canzoni su quanto sia penoso il tramonto della vita. È quanto accade in **Musical sulla terza età**, messo in scena dalla Bodyvoiceband, con musiche di Jan Burian. Di solito il contrappunto in campo artistico si rivela assai fecondo, eppure vedere ragazzi di vent'anni, o giù di lì, roteare stampe e bastoni o atteggiare, cantando, smorfie lamentose, non sembra favorire la plausibilità del racconto. Comunque lodevole resta l'impegno di tutti i performers e la scelta di un argomento ben lontano, ora, dalla vigorosa freschezza dei loro corpi. Finché per loro suona la musica, s'intende. ★



Maryša (foto: Lukáš Horký)

Edda (foto: Matthias Horn)



Reinventare il Burgtheater, Vienna e la sua identità plurale

Il nuovo direttore del maggior teatro viennese, Martin Kušej, promette un cambio di rotta all'insegna del multiculturalismo e dell'attenzione al contemporaneo: dall'estremo Nord europeo al Medioriente, i nuovi autori interrogano l'Austria.

di Irina Wolf

«**C**ercare nuove direzioni e nuove estetiche, abbandonando ciò che è di moda e prendendomi qualche rischio»: questo il programma di Martin Kušej in veste di nuovo direttore del Burgtheater. Sloveno della Carinzia, precedentemente alla guida del Residenztheater di Monaco, promette al pubblico viennese un «programma adeguato e contemporaneo», che sappia rendere giustizia all'eterogeneità della città. Contrariamente alla tradizione, l'esordio della nuova era non è stato realizzato da Kušej, ma da **Ulrich Rasche**. L'artista cinquantenne tedesco, autore delle proprie scenografie, è noto come "regista di un teatro di macchine". Sul

palco ci sono sei nastri trasportatori. Ognuno è lungo dieci metri e può assumere differenti posizioni e inclinazioni. Sono gli unici elementi scenici di **Le Baccanti** da Euripide. Tutti gli attori, compreso il coro, camminano sui nastri per più di tre ore. Declamano il testo in un modo speciale, ritmato da un percussionista che occupa il lato destro del palco, mentre su quello sinistro sei musicisti suonano strumenti ad arco. Suono, corpo, luce, testo – il lavoro di Rasche è un esempio di *Gesamtkunstwerk*. Il regista e il dramaturg Sebastian Huber arricchiscono il testo di Euripide con brani tratti da Nietzsche, Elias Canetti, così come con citazioni tratte dalle dichiarazioni di politici dell'estrema destra austriaca. «Vogliamo risollevarlo

questo paese dalla mediocrità», canta il coro a un certo punto. Rasche trasforma il culto di Dioniso in un movimento populista di estrema destra. I ruoli sono ribaltati: Penteo ama la democrazia, incarna la voce della ragione, mentre Dioniso è il seduttore delle masse. Lo spettacolo di Rasche colpisce sia per il suo messaggio politico sia per l'approccio formale.

Quanto fa bene il plurilinguismo?

«L'Austria è un mix di molte culture ed è definita dalla sua diversità», dice Kušej. Il plurilinguismo è uno dei suoi obiettivi principali. Quattro lingue contraddistinguono il primo spettacolo programmato all'Akademietheater: tedesco, inglese, ebraico e arabo. Si trat-

ta di un dramma scritto dall'autore libanocanadese Wajdi Mouawad e messo in scena dall'israeliano **Itay Tiran**. Il dramma familiare **Uccelli** discute la tematica dell'identità culturale, nazionale e religiosa nell'ambito del conflitto in Medio Oriente. La trama è simile alla vicenda di Romeo e Giulietta. La tragedia si riflette nella storia di un diplomatico arabo agli inizi del XVI secolo, esemplificativa dello scontro fra il mondo musulmano e quello cristiano. Questa figura è l'oggetto della tesi di dottorato di Wahida, una studentessa araba che vive a New York e che si domanda se si possano davvero recidere le proprie radici. In una biblioteca universitaria, Wahida incontra il genetista berlinese Eitan, di famiglia ebraica. È amore a prima vista. I genitori di lui, ebrei che vivono in Germania, non vedono però di buon occhio una nuora araba, in particolare il padre. La coppia si reca in Israele per esplorare il proprio passato. Ma Eitan viene ferito nell'esplosione di una bomba e, dunque, tutta la famiglia si ritrova a Gerusalemme. Sono rivelati segreti familiari, repressioni e ferite. La conversazione degenera durante il pranzo pasquale che, come tutti gli altri episodi – ospedale, controllo di frontiera, ecc. – è recitato fra schermi mobili, che servono anche per proiettare sottotitoli e immagini video. Il trentanovenne Itay Tiran, una star del teatro e della televisione in Israele, lavorava per la prima volta con gli attori del Burgtheater. Egli è riuscito a suscitare forti emozioni grazie a una compagnia notevole. Circa l'ottanta per cento dello spettacolo è stato recitato in inglese ma, alla fine, il plurilinguismo si è rivelato un problema per molti spettatori.

Fra i nuovi arrivati, c'è anche la coppia estone formata da **Ene-Liis Semper** e **Tiit Ojasoo**, assai noti per il loro Teatro NO99. All'Akademie-theater hanno proposto la loro versione de **Il Maestro e Margherita** di Bulgakov. Il duo definisce il proprio spettacolo – di cui hanno firmato insieme regia, scenografia, costumi e video – un "poema sociale". La messinscena appare artificiale, un'impressione cui contribuisce in modo particolare la scenografia, composta da una serie di cubicoli/postazioni di lavoro separati da pareti di vetro. Dietro di esso c'è un lungo corridoio, spesso mostrato ricorrendo allo zoom su uno schermo gigante posizionato in alto. Sul palco resta ben poco della magia e della potenza del romanzo. Non c'è il gatto nero Behemoth, né l'appartamento stregato né l'agghiacciante manicomio. Una cami-

cia di forza e qualche sedia girevole non bastano a creare un'atmosfera. La drammaturgia segue la struttura del romanzo, ma Semper e Ojasoo appaiono più interessati a mostrare il comportamento e i vizi attuali, quali l'avidità e l'isteria di massa provocata dai mezzi di comunicazione. Una delle poche idee brillanti è stata quella di calare Gesù Cristo nei panni degradanti di una donna delle pulizie costantemente impegnata a lavare il pavimento. A eccezione di Woland, che ha i suoi momenti grandiosi, tutti gli altri personaggi perdono spessore. Nel ruolo di Margherita, Annamária Láng mostra grande carisma, ma il suo accento ungherese è così marcato che le sue battute risultano a tratti non intelleggibili.

Un altro obiettivo del nuovo direttore del Burgtheater è quello di «ingaggiare nuovi direttori il cui lavoro sia sconosciuto a Vienna». Uno di questi è l'islandese **Thorleifur Örn Arnarsson**, nato nel 1978 a Reykjavik. Come suo primo incarico, ha proposto il suo spettacolo dedicato alle divinità e alle leggende islandesi tratte dall'opera del XIII secolo, **Edda**. La messinscena, che debuttò nel 2018 alla Schauspiel di Hannover, è stata adattata per il Burgtheater. Il lavoro si articola in due parti e il palcoscenico viene costantemente modificato, mentre nel centro si innalza l'immenso e mitico albero Yggdrasil. Nella prima parte, recitata in parte in islandese, strane creature strisciano sotto un complesso sistema di tubi mobili fluorescenti. Un orso guida il pubblico nella vicenda, in parte comica, che ha come protagonisti giganti, dèi e gnomi. Ma le leggende sono attualizzate ricorrendo a sipari riguardanti muri e correttezza politica. Nella seconda parte, una struttura simile a una nave gira ininterrottamente su se stessa. La storia cambia quasi completamente e assume toni autobiografici, concentrandosi sul rapporto fra l'autore Mikael Torfason e il padre alcolista. E ci vuole un po' di tempo per cogliere il legame fra tutto ciò e la cosmologia norrena. Malgrado la troppa nebbia, che ostacola la visione, risultano particolarmente piacevoli gli strabilianti costumi, le meravigliose canzoni e la potente recitazione dell'intero cast.

Prestiti da Monaco

Martin Kušej ha anche trasferito alcune delle sue produzioni realizzate negli ultimi cinque anni dal Residenztheater di Monaco al Burgtheater di Vienna. Per **Chi ha paura di Virgi-**

nia Woolf? di Edward Albee un molo attraverso il palcoscenico, separato dal fondo da un muro bianco, mentre in basso vi è un abisso riempito con schegge di bicchieri vuoti. Quello che viene considerato il più famoso dramma sulla crisi coniugale si apre con una gigante insegna al neon proiettata sul muro che recita "Giochi e divertimento". Ma allorché i personaggi di Albee si scontrano violentemente, Kušej violentemente li separa ricorrendo a *blackout*. Il testo è dunque suddiviso chiaramente in singoli *tableaux*. Sorprendentemente, ciò non ne compromette l'intensità emotiva. Bibiana Beglau nel ruolo di Martha spicca all'interno del grandioso quartetto di interpreti. Con un solo sguardo l'attrice è in grado di passare dalla seduzione tirannica alla tristezza soffocante, fino a trasformarsi in una donna crudele. In questo modo Kušej ha fatto conoscere al pubblico viennese i suoi nuovi attori inseriti nella compagnia del teatro.

Bibiana Beglau è pure al centro dell'idiosincratia interpretazione del **Faust** fornita ancora da Martin Kušej, che ha trasferito anche questo spettacolo da Monaco a Vienna. L'attrice è Mefistofele. Nella versione approntata da Albert Ostermaier, la prima e la seconda parte della tragedia risultano completamente scombuscolate. I monologhi di Goethe sono ridotti a slogan, le citazioni modificate e l'intera drammaturgia rivoltata. Un sacrilegio, ma anche un'impresa coraggiosa. Il materiale frammentario ritrae una società frammentata, persone sotto l'incantesimo di Youtube, Twitter, Instagram e dei telefonini. Sul palco s'innalza una piattaforma nera, una grossa gru e la *silhouette* femminile di una pubblicità di sigarette si protendono nel buio della notte. Benvenuti nella Fortezza Europa! Faust partecipa a una Notte di Valpurga tramutata in un assordante *techno-rave*. A un certo punto è colpito alla pancia ma Mefistofele, con addosso un grembiule da macellaio, risolve la letale disavventura. Il Faust di Kušej porta alla disperazione persino il diavolo. Sembra che la pace di metà del mondo dipenda da lui. Combattenti per la libertà mascherati e giovanissimi attentatori-suicidi accompagnano le sue azioni. Nessuno di loro sopravvive ai giochi di forza organizzati da Faust. Ricorrendo a espedienti pirotecnici, viene messo in scena un inferno fatto di eccessi violenti. Un buon inizio per la nuova era promessa dal neo-direttore. ★ (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

Nuovi ponti attraverso l'Adriatico i Paesi balcanici e l'Europa di oggi

Infant a Novi Sad (Serbia), Fiat Festival a Podgorica (Montenegro), Mot a Skopje (Macedonia del Nord), Ulysses nelle Isole Brijuni (Croazia): così si rivelano i molti volti di un'identità culturale frammentata tra il desiderio di aprirsi e la paura di chiusure identitarie.

di Franco Ungaro



Avremmo voluto cominciare il nostro viaggio fra i festival balcanici di teatro da Ljubljana, Slovenia, e dal suo Ex Ponto Festival, la manifestazione che, dal 1993, ha portato in questo angolo di mondo artisti come Rodrigo García, Andriy Zholdak, Jozef Nadj, Bela Pinter, Arpad Schilling, Attila Pessyani, Theatre Laboratory Sfumato, Jozef Katona Theatre. Ma il festival si è spento con Damir Domitrović, prematuramente scomparso nel 2016, mente e cuore dell'iniziativa che si reggeva sulla tenacia sua e della sua associazione B-51_Cultural Society, capace di attivare una rete europea, Neta-New European Theatre Action, che raccoglieva le più importanti realtà teatrali dell'Europa dell'Est e della sponda adriatica. Ignorato dalle istituzioni, l'Ex Ponto pone-

va all'attenzione temi e domande che restano di vibrante attualità, propugnando un'idea di festival come incubatore di nuove energie artistiche e specchio delle contraddizioni e dei pregi della contemporaneità: il teatro e la politica, i tabù, i nuovi ponti da costruire, la famiglia, la crisi dell'Occidente e i nuovi valori; temi e domande che ora attraversano sottotraccia numerose iniziative.

Dialogo e integrazione

In Serbia, a **Novi Sad**, nella regione Vojvodina che sembra aver abbandonato ogni velleità autonomistica, l'**Infant** (Internacionalni Festival Alternativnog i Novogteatra) apre a giugno la stagione dei festival estivi.

Novi Sad, per stili di vita e per storia, è la città più europea dei Balcani e Infant si tiene

li da quarantasei anni; le opportunità di incontri, di riflessioni, di ispirazioni che mette in campo sono senza paragoni. Qui il governo serbo e le istituzioni locali, seppure contagiati da orgogli nazionalisti e ipocritamente identitari, non lesinano supporti a un'iniziativa che diffonde valori profondamente europei come dialogo, integrazione e cooperazione. La guida artistica del festival ora è nelle mani di Simon Grabovac e di Sanja Krsmanović Tasić, tra le fondatrici del gruppo belgradese Dah Theatre. Per l'edizione 2019 hanno confezionato un programma internazionale di teatro con incursioni nella danza e nel nuovo circo, premiando tre opere fedeli al tema proposto: "In cerca di umanità".

Death to Fascism! On Heroes and Freedom è una performance laboratoriale della compa-

gnia serba Spotlight Theatre diretta da Milena Bogavac: un'orchestrazione corale e sinfonica di gesti e parole si intreccia con le tecniche del *documentary theatre*. La necessità di nuovi eroi si accompagna alla condanna di quelli fascisti del passato e neo-fascisti del presente. *Silver knife/Landing error* sono due coreografie dei coreani Jinho Lim e Kyungmin Ji alla scoperta delle identità femminili nascoste. Un desiderio di rinascita e rigenerazione anima *Humana Vergogna*, la coproduzione fra reteteatro41 e la Fondazione Matera-Basilicata 2019 (vedi *Hystrio* n. 2.2019) diretta da Silvia Gribaudo e Matteo Maffesanti, che ha particolarmente toccato e coinvolto il giovane pubblico attraverso un linguaggio coreografico e drammaturgico pieno di ironia e *humour*. Come un filo rosso *Humana Vergogna* ha unito quest'anno tre festival e tre luoghi al di là dell'Adriatico: Infant di Novi Sad, Fiat Festival di Podgorica (Montenegro) e Mot Festival (Macedonia del Nord).

L'edizione 2019 del **Fiat Festival**-Festival Internacional Nog Alternativ Nog Teatra di **Podgorica** (Montenegro), ora diretto dalla regista Ana Vukotic, era la prima senza Slobodan Milatović, scomparso l'anno scorso, il fondatore del festival e ancor prima del Teatro Dodest.

Spirito di docile anarchia e uomo di grande cultura teatrale, Milatović aveva portato a Podgorica le eccellenze artistiche del Sud-Est Europa (Oliver Frlić, Andres Urban, Andriy Zholdak) e dell'Occidente (da Eugenio Barba a Ellen Stewart, da Romeo Castellucci a Jan Fabre). Nei suoi testi, che metteva in scena al Dodest, convergevano dimensione politica e dimensione estetica. Citava spesso Julian Beck e il suo motto: «Siamo impegnati nel teatro né dilettantisticamente né professionalmente, ma costantemente», cui faceva seguito l'abbattimento delle barriere tra pubblico e privato, tra personale e politico.

Tanto spazio quest'anno alla *post-jugoslavian generation*, artisti nati dopo la divisione del paese, come la drammaturga croata Vesna Dikanović, il regista montenegrino Mirko Radonjic, la regista serba Tara Manic, presente con *Jul*, e, dall'Europa, i polacchi della Komuna Warszawa, i tedeschi del Theater Tko di Colonia, gli ungheresi della compagnia Pal Frenak con *Birdie*, ispirato al film del 1984 *Birdy* di Alan Parker, e il nostro Alessandro Serra con *Macbett*. Tutti chiamati a convergere ed esplorare il tema della libertà e della vulnerabilità in un paese di «titani senza la for-

za dei titani – come diceva lo scrittore serbo Danilo Kiš – piccoli titanucci gracili che di grande hanno ricevuto solo una dose eccessiva di sensibilità nella quale la loro futile forza si scioglie come in alcol. Essi seguono la loro stella, la loro sensibilità malata, portati da progetti e propositi titanici, e si infrangono come onde sugli scogli della banalità quotidiana».

Sindromi post-jugoslave

Di titanismo un po' retrò e molto *kitsch* soffre **Skopje** nella Macedonia del Nord, dove i deliri nazionalistici hanno partorito, a ridosso del vecchio bazar, un ribaltamento neoclassico delle architetture e un sovraffollamento di statue monumentali di marmo pregiato, tutto all'insegna dell'orgoglio identitario. Il vecchio bazar di Skopje (Stara Čaršija), luogo speciale che unisce generazioni e storie, culture e tradizioni, resiste come spazio di incontro e socializzazione in mezzo a non-luoghi globalizzati e mega strutture commerciali.

Insieme a Stara Čaršija c'è la vita rutilante e dinamica del **Mot Festival** che ritorna da quarantaquattro anni senza mai tradire la lezione e la missione di Tito, di tenere unite le diverse culture balcaniche e nello stesso tempo creare una piattaforma di dialogo fra generazioni diverse di artisti. Da qui sono transitate quest'anno le produzioni indipendenti dei macedoni Lokomotiva, l'astro nascente della regia serba Igor Vuk Torbica e Tomi Janežič col suo *No title yet*, ispirato al *Don Giovanni*, più di dieci ore di *mise en espace* all'interno del Mkc (Centro Culturale Macedone) mettendo in scena materiali di lavoro e improvvisazioni di bravissimi attori dentro il gioco fisico e mentale della seduzione, con tante gioie e tante ferite.

La raccomandazione migliore per chi ama i festival balcanici è di non prendere mai l'autobus da Podgorica a Skopje: l'unica certezza è che si parte in ritardo e il viaggio può durare una vita.

In Croazia, nelle **isole Brijuni**, in quella che fu la residenza del maresciallo Tito, tra luglio e agosto, ogni anno dal 2001, si tiene il **Festival Ulysses** fondato dal poeta e drammaturgo Borislav Vujčić e dall'attore Rade Šerbedžija. Il festival nasce da forti motivazioni culturali. Negli anni è diventato spazio di creazione artistica e, nello stesso tempo, luogo di resistenza di quei valori che la crisi del titoismo prima e la guerra dei Balcani poi avevano soppresso e mortificato: libertà, pace, cooperazione, solidarietà. Qui il pubblico arriva in te-

atro dal mare, con barconi e navi, e il festival, che si mantiene attraverso sponsorizzazioni private e botteghino, per niente sostenuto dal governo croato, riesce ad attrarre un pubblico di turisti e non. Anche quest'anno, come ogni anno, è andato in scena il *King Lear* di Šerbedžija che inaugurò la prima edizione del festival, con la presenza della King's Orchestra Mostarska, proveniente da Mostar, in Bosnia. Il vecchio ponte della città bosniaca divenne un'icona, la sua distruzione durante la guerra emblema della fine della Jugoslavia e della sua convivenza multietnica. Le parole di Shakespeare e la follia del re Lear diventano così grimaldelli per le porte della memoria, raccontano le ferite, le crudeltà, le follie del tempo e del mondo in cui viviamo.

Ora le redini artistiche del festival sono nelle mani di Lenka Udovički, formatasi al Globe Theatre di Londra. Grazie a una ricca schiera di giovani attori provenienti dalle Accademie teatrali di Rijeka, Belgrado, Sarajevo ha dato anima e sostanza a *Shakespeare Summer Nights-Variations*, un percorso in cinque diverse stazioni, dislocate nella fortezza e nell'isola, per raccontare le nuove odissee dell'umanità migrante. Un affresco sentimentale e politico che mette a nudo le pulsioni negative dell'essere umano tra odio e violenza, tra sete di potere e di sangue, tra istinto alla guerra e desiderio di vendetta, tra corruzione e perversioni. ★

In apertura, una scena di *No title yet*, regia di Tomi Janežič (foto: Ziga Koritnik); in questa pagina, Nataša Tapušková in *Jul*, regia di Tara Manic (foto: Dusko Miljanic).





Tre sorelle (foto: Dragos Ivan)

Qui Radio Europa Libera! Trent'anni di teatro in Romania

Il resoconto di tre differenti rassegne autunnali a Bucarest, Iași e Piatra Neamț che, all'inevitabile ricorrenza del trentennale, dedicano ampia riflessione ai cambiamenti intervenuti nel paese dalla caduta di Ceausescu.

di Irina Wolf

Bucarest, 19 ottobre 2019. «Qui Radio Europa libera!». Un attimo! Questa trasmissione a onde corte non era l'unica fonte di informazione non sottoposta a censura durante la dittatura comunista che le persone ascoltavano in segreto, per paura di rappresaglie della polizia? Certo. Ma questo evento è un incontro storico organizzato nell'ambito della 29a edizione del **Festival del Teatro Nazionale**, un tributo alla memoria che fa venire la pelle d'oca. Per dieci giorni, il festival si è concentrato sull'analisi della libertà conquistata durante il trentennio seguito alla caduta del comunismo. Il cartellone ha proposto quaranta fra i migliori spettacoli della passata stagione teatrale e quattro allestimenti stranieri, tutti accuratamente selezionati dalla direttrice artistica della rassegna, Marina Constantinescu. Il programma, riassunto nell'altisonante motto «Teatro, il momento magico della storia», comprendeva non meno di sette mostre, molte presentazioni di libri, conferenze e laboratori.

Un campionario di momenti magici

Nella sezione internazionale di quest'anno, fortemente orientata alla danza, il balletto **Eugene Onegin** da San Pietroburgo è stata un'esperienza decisamente deliziosa. La coreografia che Boris Eifman ha tratto dal romanzo di Alexander Puškin combina elementi di danza classica con altri della moderna, sospingendo il pubblico in un flusso di passioni contrastanti sullo sfondo della Russia post-sovietica degli anni Novanta del Novecento. La musica di Čajkovskij si alterna al rock di Alexander Sitkovetsky creando un'atmosfera di mistero e di *suspense*.

La sezione nazionale ha testimoniato, invece, del multiculturalismo del paese: sono stati invitati al festival spettacoli dei teatri romeno, ungherese, tedesco e yiddish. La nota compagnia sperimentale ungherese Figura Stúdió, di Gheorgheni, ha presentato una versione contemporanea delle **Tre sorelle** di Cechov senza modificare il testo originale. Il regista István Albu ha proposto una messinscena itineran-

te attraverso quattro differenti spazi nell'ampio edificio del Teatro Nazionale, con partenza dal foyer al piano terra, per continuare in due sale e concludere all'esterno, sul tetto. Nell'ingresso, le porte aperte sulla strada, si assisteva all'arrivo di Natasha con un taxi giallo e si vedeva Vershinin smontare da un cavallo bianco. In una delle sale, Mosca era ricostruita con mattoncini giocattolo, mentre in un'altra stanza le pareti della casa si sfaldavano come pelle bruciata.

Immagine visivamente forti caratterizzano anche **Las Meninas**, produzione del Teatro di Stato Ungherese di Cluj. La messinscena di Andrei Măjeri si basa sul dramma dell'autore messicano Ernesto Anaya. La storia del famoso quadro di Velázquez simboleggia una società ossessionata dalla celebrità. Il giovane regista è abile nel ricostruire una monarchia che impone il suo dominio per mezzo di una narrazione auto-adulatoria. I ricchi effetti sonori e i costumi colorati rafforzano ulteriormente l'atmosfera, assicurando un tocco

di originalità all'allestimento. I nove interpreti offrono una performance di notevole rilievo. Oltre a recitare perfettamente, cantano con disinvolture e alcuni di loro si esibiscono pure con registri operistici.

Uno degli eventi più attesi era **Riccardo III**. Due versioni, entrambe dirette da Andrei Șerban, proposte con la stessa scenografia e con gli stessi costumi, ma con due diverse compagnie: quella del Teatro Bulandra di Bucarest e quella del Teatro Radnóti Miklós di Budapest. Șerban è noto per le sue riletture dei classici. In un'epoca caratterizzata da leader populistici come Trump e Orbán, la tragedia di Shakespeare acquista nuove risonanze politiche. Nel ruolo del titolo, l'attore Róbert Alföldi (ex direttore artistico del Teatro Nazionale di Budapest) così come la sua controparte romena, Marius Manole, hanno offerto prove particolarmente significative, malgrado i diversi approcci interpretativi. Il doppio allestimento si è rivelato per il pubblico un'esperienza molto coinvolgente.

Breve guida alla libertà dei bambini

«Libertà» è stato il motto della 12a edizione del **Festival Internazionale per il Giovane Pubblico**. Dal 3 al 10 ottobre Oltița Cîntec, critico teatrale, direttore del festival e direttore artistico del teatro Luceafărul di Iași, ha trasformato la città più orientale della Romania in un laboratorio per l'attività teatrale. Teatro di figura, una vetrina del teatro locale, concerti, danza, circo, letture sceniche, presentazioni di libri, mostre e molto altro – un programma fantastico ben accolto da un pubblico assai curioso. Matei Vișniec si è rivelato un eccellente autore di drammi per bambini. Il suo nuovo testo, **Capra, iedul cel mic și cumătra lupoaică** (*La capra, il capretto e la lupa*) è stato proposto in forma di lettura scenica. Il testo è caratterizzato da dialoghi scoppiettanti e risulta fortemente ancorato alla politica contemporanea. Si presenta quale continuazione di *La capra e i tre capretti*, una favola raccolta nel 1875 dallo scrittore romeno Ion Creangă e che mostra forti somiglianze con *Il lupo e i sette capretti* dei fratelli Grimm. L'altro testo di Vișniec **Extraterestrul care își dorea ca amintire o pijama** (*L'extraterrestre che voleva un pigiama per ricordo*) tratta con leggerezza di un tema serio, ovvero quello dei milioni di romeni che lavorano all'estero mentre i loro figli vengono cresciuti dai nonni. L'importanza di un tempo dedicato alla famiglia è sottolineato da un extraterrestre, che scivola fuori da una delle tante scatole contenenti regali inviate dai ge-

nitori assenti ai propri figli. La messinscena, realizzata dal teatro che porta il nome dell'autore, fondato appena tre anni fa a Suceava, è ricca di momenti musicali e di *humour*.

In una scenografia semplice ma pregnante, fatta di trenta barattoli di dimensioni diverse appesi a tre attaccapanni, lo spettacolo senegalese **Small Piece of Wood** tratta della mancanza di libertà dei bambini africani. L'attrice Patricia Gomis, della compagnia Djarama, dà vita alle storie dei bambini "inscatolati". Bambole di legno nascoste nei barattoli simboleggiano i bambini di strada sfruttati. La protagonista intelligentemente ricorre al linguaggio del corpo e alle espressioni facciali per imitare i diversi personaggi.

Successi e fallimenti del post-comunismo

Ad appena due ore di distanza da Iași si trova la città di **Piatra Neamț**, circondata da uno splendido paesaggio montano. Il locale **Teatro della Gioventù** funzionava già prima del 1989 come laboratorio creativo per intere generazioni di artisti. «Successo!» è stato il motto della 31a edizione del festival che si è svolto dal 18 settembre al 2 ottobre proprio a Piatra Neamț. La curatrice Gianina Carbu-nariu, manager del Teatro della Gioventù dal 2017, ha voluto guardare oltre la facciata delle "conquiste" degli ultimi trent'anni.

Uno degli eventi più attesi è stata la prima di **Frontal**. Si tratta della prima messinscena realizzata da Carbu-nariu dopo essere diventata manager del teatro. Ispirandosi alla favola di Ion Creangă *La storia di un uomo pigro*, Carbu-nariu punta lo sguardo sul concetto di povertà da una prospettiva contemporanea, per cui spesso la disoccupazione è associata alla pigrizia. La favola, scritta nel 1878, narra di un paesano ucciso

dai suoi stessi concittadini perché si rifiuta di lavorare. Come è consuetudine, Carbu-nariu firma sia il testo che la regia e tuttavia lo spettacolo è frutto di un lavoro collettivo. Il sociologo Valer Simion Cosma, così come gli undici attori coinvolti nell'allestimento, hanno partecipato attivamente al processo di documentazione. Sono state realizzate numerose interviste con persone di diverse età e occupazione. Basandosi anche su vari eventi accaduti in anni recenti in Romania e in Svezia, Carbu-nariu disegna un ritratto collettivo profondamente radicato nel contesto sociale. Utilizzando una certa varietà di mezzi artistici, la regista dà spazio a un'ampia gamma di opinioni, rivelando ignoranza e cattiveria nei confronti di coloro che usufruiscono dei servizi sociali. Lo spettacolo procede senza sentimentalismi ma in modo comunque convincente. Soltanto alla fine, prevalgono ritmi musicali punk. Questa apocalisse sonora è virtualmente evidenziata da fiammiferi accesi che evocano *La piccola fiammiferaia* di Andersen. Disprezzo e irresponsabilità conducono alla morte.

Ma il festival offriva molto di più. In cifre, questa edizione ha significato ventinove spettacoli da sette paesi diversi, quattro concerti, cinque laboratori, quattro presentazioni di libri, due proiezioni di documentari, una giuria composta da studenti delle scuole superiori. Gli spettacoli sono stati allestiti anche nelle vicine città di Târgu Neamț e Roman. Ma, in primo luogo, il festival si considera un «luogo di incontro per diverse generazioni di artisti da varie parti d'Europa». Così, non meno di 24 sessioni di dibattito post-spettacolo con gli spettatori hanno contribuito alla speciale atmosfera del festival. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)



Autori in bella Mostra, Alicante e la *palabra* contemporanea

A dispetto della crisi economica che assilla questo e altri eventi culturali spagnoli, la Mostra di Teatro di Alicante si conferma un'ottima occasione per tastare il polso della drammaturgia nazionale.

di Pino Tierno



Chissà se già lo immaginava, Guillermo Heras, quando creò ad Alicante la Mostra di Teatro Spagnolo di Autori Contemporanei, ventisette anni fa, che non solo il suo festival sarebbe diventato un appuntamento irrinunciabile per essere aggiornati sulle varie tendenze della scrittura teatrale del paese, quanto che l'evento avrebbe da allora accompagnato e, in certa misura, provocato l'irresistibile ascesa di una drammaturgia espressa principalmente, ma non solo, in castigliano e in catalano. Se la *kermesse* alicantina patisce, da qualche anno, gravi problemi economici che ne minacciano l'esistenza è perché la miopia è un molesto difetto della vista che non conosce latitudini e dunque anche in Spagna ci sono istituzioni o politici che

trascurano, o magari negano, l'evidenza della buona salute di una scrittura oggi fra le più apprezzate e frequentate dai teatri europei. Detto ciò, fortunatamente il festival ha ancora dalla sua il supporto di vari enti patrocinatori, regionali e nazionali, e dunque la programmazione, seppure in tono un po' minore rispetto al passato, continua a offrire una vasta panoramica della drammaturgia iberica contemporanea e il robusto numero di spettacoli è affiancato da tavole rotonde, laboratori di scrittura e incontri con autori.

I molti volti della violenza

Non tutti sanno che, benché nel corso del secondo conflitto mondiale la Spagna si sia mantenuta neutrale, migliaia di dissidenti del

regime franchista che avevano cercato rifugio in Francia, quando questa venne invasa, furono deportati e uccisi nei campi di concentramento nazisti. Gli spagnoli, anzi, furono i primi stranieri a conoscere le sofferenze dei *lager* e a loro, "perdenti" anche nella guerra civile, non fu nemmeno riconosciuto lo status di prigionieri politici. Erano, semplicemente, dei senza patria. Pochi sopravvissero agli stenti e Manuel Díaz fu uno di questi. Imma González, nipote di Manuel, registra la testimonianza del superstite, negli ultimi anni della sua vita e, dopo aver affidato la rielaborazione drammaturgica del materiale a Pilar G. Almansa, decide d'impersonare lei stessa la figura del nonno. Ne nasce uno spettacolo, **Mauthausen, la voce di mio nonno**

(*Mauthausen, la voz de mi abuelo*), sobrio senza essere freddo, che rifugge da patetismi e non disdegna di trovare, anche nel racconto di quelle atrocità, tocchi di leggerezza e di acido umorismo. Il pubblico locale ne è comprensibilmente toccato e alla fine dello spettacolo applaude in piedi la prova di Irma. *Mauthausen* è stato candidato ai prestigiosi Premi Max come spettacolo rivelazione dell'anno.

Possibile che sia una coincidenza il fatto che il testo di Carlos Be abbia lo stesso curioso titolo di un film italiano, vale a dire **Piovono mucche** (*Llueven vacas*)? La pellicola di Luca Vendruscolo, che risale a molti anni prima, parla in verità di tutt'altro ma non è che questi bovini furoreggino nei titoli... Sia come sia, lo spettacolo affronta da una prospettiva surreale la violenza di genere e la sopraffazione della donna nel rapporto di coppia. Margarita, la protagonista del testo, può "credere" di aver perso una gamba in un incidente o che dal cielo stiano, appunto, piovendo mucche, semplicemente perché il marito esercita sui di lei un controllo che parte già dall'invenzione e manipolazione della realtà. La donna, questa realtà l'accetta, già solo per il fatto che sia lui a imporla come autentica. A quel punto l'annientamento fisico è solo la naturale conseguenza di una vesazione che ha origine nelle parole. L'opera evidentemente vuole scavare nei meccanismi linguistici e simbolici che sono alla base della violenza nei rapporti umani, ma non sempre riesce a evitare la confusione di alcuni passaggi drammaturgici. Resta comunque un tentativo interessante di approcciare il tema da un punto di vista che ha probabilmente una sua fondatezza.

Drammaturghi di punta

Antonio Rojano è uno degli autori che, attualmente, gode di maggiore risonanza internazionale. È autore di una quindicina di testi, alcuni dei quali tradotti anche in italiano. Si è aggiudicato, negli ultimi anni, premi nazionali di rilievo, come il Calderón de la Barca e il Lope de Vega ed è pure lo "sceneggiatore" di videogiochi di successo. **Catastrofe** è frutto, o tappa, di un percorso laboratoriale che intende indagare su situazioni dolorose estreme, tanto universali quanto personali. Il racconto non segue un percorso lineare ma, facendo ricorso a varie tecniche, fra cui inserti video e teatro di figura, presenta lembi di storie che ne contengono altre, congiunte

o a volte totalmente distaccate. Purtroppo, per fare uno spettacolo compiuto, non basta lanciare in scena pezzi di *puzzle*, aspettandosi che sia poi lo spettatore a ricomporli, ammesso che sia possibile, e la sconnessione estrema dei frammenti sarà magari apprezzata da chi si compiace nell'analisi critica di tali linguaggi, molto meno da un pubblico incorreggibilmente legato a forme narrative più canoniche.

Molto più convincente è apparso l'ultimo testo di Juan Carlos Rubio. **L'isola** (*La isla*) mette in scena situazioni e sentimenti di cui, nel teatro contemporaneo, non si parla troppo spesso. Sentimenti a volte nascosti dalla colpa, dalla paura e dal giudizio. Ada e Laura sembrano avere poco in comune. Tanto per cominciare, una è molto più grande d'età, e ha sempre desiderato essere madre. L'altra ha assecondato il desiderio della compagna, ma probabilmente

te non l'ha mai condiviso fino in fondo. Il bambino, nato con seri problemi psichici, ha messo però a dura prova anche l'istinto materno di Ada ed è ora ricoverato in ospedale in seguito a una caduta. Ma la caduta è stata accidentale, o piuttosto desiderata, addirittura facilitata da una delle due? Le due donne si confronteranno nella sala d'attesa dell'ospedale, e da questo duello emergeranno le difficoltà ad accettare non solo una maternità problematica, ma anche un rapporto di coppia che, né i familiari né, forse, loro stesse hanno mai vissuto con serenità. Se a questi temi sommiamo il fatto che Rubio, con la complicità delle interpreti, li racconta come se stessimo assistendo alle prove di una futura messinscena, si comprende come ci si trovi di fronte a un lavoro complesso, ispido eppure denso, avvincente, che chiude in bellezza l'ultima edizione della Mostra. ★

ALICANTE/2

Il segreto del successo di Juan Carlos Rubio: passione, curiosità e fenomenale eclettismo

Di Juan Carlos Rubio (nella foto: Sergio Parra) sorprende la disinvoltura con cui è capace di passare dalla regia di testi di David Mamet (*Il penitente*, *China Doll*) a quella di commedie musicali o spettacoli ispirati a serie televisive (*Il segreto*); dalla scrittura di commedie apparentemente leggere come *Tres*, a drammi più riflessivi come *Le ferite del vento* o *Arizona*, in scena quest'anno anche in Italia (recensione a pagina 72). Con quest'ultimo sono oramai ben quattro i lavori di Rubio giunti anche da noi.

Da cosa deriva la sua ecletticità?

Ho un carattere inquieto. Non mi piace adagiarmi in un solo stile, tono o genere. Considero indispensabile per la mia crescita d'artista addentrarmi in nuovi progetti e scoprire nuovi modi di affrontarli.

Quali sono le ragioni che l'hanno spinto a scrivere *L'isola*?

Intanto la necessità di tornare a scrivere un testo originale, perché erano anni che lavoravo su testi e drammaturgie altrui, e poi il desiderio di collaborare nuovamente con una delle compagnie spagnole più prestigiose, Histrión Teatro. Infine c'era un tema che mi attirava molto ed è il dolore e la maniera che ciascuno ha di esprimerlo. Avere la possibilità di sviluppare questo tema con due attrici stupende mi ha reso felice.

Cosa pensa della drammaturgia spagnola contemporanea?

La nostra drammaturgia, oggi come oggi, è quanto mai varia e brillante, con testi molto interessanti e una continua esplosione di autori giovani con grande talento. E noi meno giovani continuiamo a dire la nostra, ovviamente, sfidandoli con le nostre proposte. Stiamo vivendo un bel momento.

È diverso per lei dirigere un testo suo o di un altro autore?

Totalmente. Dirigere il testo di un altro mi solleva dalla responsabilità assoluta che si ha quando si è sia autore che regista. Condividi il peso con un altro artista, e questo è stupendo e salutare. Quando dirigo un testo mio, ingaggio con me stesso una lotta che non sempre è piacevole. Soffro tanto di più. Certo devo ammettere che se sono io l'autore, posso continuare la mia ricerca sulla scena e prendere decisioni molto più audaci. Ma, in definitiva, adoro entrambe le cose. **Pino Tierno**





Il Diamante di Robert Lepage a Québec la nuova "Casa delle Arti"

Nella città canadese, Le Diamant ospita la nuova casa di Robert Lepage e della sua compagnia: uno spazio pensato per teatro, circo contemporaneo, performance multidisciplinari e mostre. Aperto a tutti i cittadini.

di Anna Maria Monteverdi

«**S**pero che il nostro nuovo teatro torni a "riscaldare" il pubblico come faceva la lanterna magica». Così Robert Lepage apre le porte del Diamant, il suo nuovo teatro-gioiello nel vivace quartiere Mont Calm a Place d'Youville, a Québec. Visibilmente orgoglioso di questa impresa («sognata per vent'anni e iniziata quindici anni fa»), che condivide con la sorella Lynda Beaulieu che ne è presidente, il regista canadese ci accompagna nei vari piani nell'edificio dove ogni dettaglio è stato progettato, curato e allestito come parte di una "Casa delle Arti". Arti, al plurale. Perfetta cioè, per accogliere le produzioni più variegata dello spettacolo e delle arti visive (dal circo al teatro classico, dal teatro sperimentale anche tecnologico alle mostre interattive). Viene così abbandonata la vecchia sede della sua compagnia

Ex Machina, la Caserne Dalhousie, per una struttura decisamente più moderna. Nell'atmosfera poco istituzionale e ancor meno formale dell'inaugurazione, lasciate alle spalle le polemiche per lo spettacolo *Kanata* (dovute all'assenza in scena di indiani Prime Nazioni, nonostante la trama sia legata alla loro storia, vedi *Hystrio* n. 1.2019, pag.4), Lepage lancia la sfida di un nuovo spazio nella sua città.

Lo spazio è un edificio storico ma semi-abbandonato, che Ex Machina aveva acquisito nel 2011. Costruita nel 1876 in stile Secondo Impero (o "Stile Québec") la struttura ha nel tempo ospitato una biblioteca, sale espositive, un teatro di *vaudeville* e, dal 1947, fu destinata a sala cinematografica e locale da ballo. Il progetto di recupero ha reso l'edificio moderno, molto luminoso, con una copertura parziale in vetro, interni in legno e cemento a vista, ma ha mantenuto l'impianto archi-

tettonico originario. Nella ristrutturazione è stato inglobato un bar della "scena punk" degli anni Ottanta: ne è traccia un graffito pop a parete intera posto al piano terra.

Lepage ci spiega perché abbia voluto chiamare il teatro Le Diamant: «Rimanda a qualcosa di prezioso, raro ed eterno, ma anche alle mille sfaccettature dei suoi tagli, esattamente come il progetto del nostro teatro, complesso e sfaccettato», ricordando che sfaccettata è anche l'identità del Québec, con le mille sfumature legate alle culture (autoctone ed europee) che hanno abitato e colonizzato la regione. Nel programma sono previsti spettacoli di arte varia, dal nuovo circo, al teatro per bambini e persino un incontro di lotta. Chi conosce Lepage non fa fatica a credere che questo sia perfettamente in linea con la sua eclettica ed esplosiva personalità creativa (da giovane era un fuoriclasse

nei *match* d'improvvisazione, per poi arrivare a firmare le scene del Cirque du Soleil e dei concerti rock di Peter Gabriel).

De la lutte a l'opéra

Questa era la curiosa scritta sulle magliette del personale tecnico e delle maschere. «Dalla lotta all'opera»: il doppio senso della frase (che rimane anche in italiano) potrebbe essere letto come un'ironica critica alla cultura che, nella creazione dell'opera per eccellenza – quella lirica – ha perso la sua dimensione più "combattiva" e politica. L'evento di inaugurazione è stato anticipato da presentazioni pubbliche dei *rendering 3d* del progetto, anche per incentivare i finanziatori (la costruzione è costata 45 milioni di dollari canadesi), affezionare il pubblico locale e convincere la stampa che si è trattato davvero di un'operazione per "restituire" uno spazio culturale alla città. L'edificio è funzionale alle attività che deve ospitare: dagli uffici di produzione, alla sala prove all'archivio multimediale. Ex Machina – il cui staff è composto di circa 40 elementi stabili – distribuisce in media spettacoli per 220 giorni all'anno in tutto il mondo. Lo spazio prove, già attrezzato con schermi panoramici, mantiene le stesse proporzioni di quello realizzato alla Caserne, con un ballatoio dove possono disporsi gli uditori.

Il primo artista scelto per esporre al Diamant è Matias Umpierrez, vincitore del Rolex Award Mentor and Protégé (il premio che abbina icone internazionali dell'arte a giovani talenti di tutto il mondo): il suo progetto *Museo della finzione* è una videoinstallazione a 360 gradi in cui si riflette sul concetto di museificazione del teatro a partire dal *Macbeth*.

Mentre lavora a un nuovo allestimento (da *Il Maestro e Margherita*) per il Teatro delle Nazioni di Mosca, con Evgenij Mironov già interprete del suo *Hamlet a Collage*, Lepage prova al Diamant un nuovo *solo show* che si ispira a *Batman*. Protagonisti saranno gli anni Sessanta, l'infanzia, la tv, i fumetti: sul tavolo del suo ufficio c'è il busto in miniatura che riproduce Shakespeare, oggetto presente nella serie tv americana *Batman* trasmessa dal 1966 al 1968. Chissà se verrà mantenuta quell'atmosfera tra il comico, il *camp* e il pop della vecchia serie tv. Apprendiamo poi dalla voce del regista che non ci saranno altri episodi di *Kanata* dopo il primo attualmente in tournée (dal significativo titolo *La controversie*): troppe le critiche che hanno accompagnato l'allestimento.

Una moderna Camerata de' Bardi

Lepage ci racconta qualcosa della sua idea di fare del Diamant un luogo che ospita il repertorio teatrale non solo di Ex Machina ma anche di altre compagnie, in un'ottica di scambio e di apertura. La programmazione è affidata a Bernard Gilbert e prevede tre serate di circo (una con la compagnia Finzi-Pasca), una di lotta *wrestling* e una di teatro di marionette, mentre il teatro cosiddetto di ricerca debutta con il *remake*, a quasi venticinque anni di distanza, di *Les sept branches de la rivière Ota*, il pluripremiato spettacolo di sette ore sulla bomba atomica in Giappone. Il riallestimento di uno spettacolo storico della compagnia con nuovi interpreti si può leggere come un "passaggio di testimone" ai giovani artisti da parte della generazione anni Ottanta che aveva contribuito al rinnovamento del teatro.

Lepage ci spiega che il suo ideale sarebbe di proporre, con questo nuovo spazio, una mo-

derna Camerata de' Bardi. Cosa gli abbia fatto venire in mente quel famoso cenacolo culturale musicale della Firenze di fine Cinquecento che portò alla nascita del "recitar cantando", ovvero del melodramma, non è chiaro. Di certo Lepage non è estraneo ai riferimenti alla cultura rinascimentale italiana (il suo primo spettacolo *Vinci* era dedicato a Leonardo, mentre in 887 la scenografia era la visualizzazione del concetto umanistico di "Palazzo della memoria"). E non ci coglie di sorpresa nemmeno quando racconta che la migliore esperienza da spettatore di teatro l'ha fatta con gli spettacoli di Katie Mitchell, a suo avviso la migliore regista contemporanea: «Quello che lei realizza non è né teatro né cinema: è una specie di "terza dimensione" che si crea nella mente dello spettatore» dice il regista. Dopo aver portato il suo teatro in tutto il mondo, ora Lepage chiede al pubblico di venire a Québec a conoscere il luogo dove tutte le sue storie sono nate. ★

LA SPEZIA

Ke'bek: Lepage, ritratti e ambienti, le fotografie di Marzio Emilio Villa

«Non ho che una lingua e non è la mia», scriveva Derrida: Robert Lepage sottolinea spesso che il suo teatro è profondamente radicato nella cultura del Québec. Ma quale cultura? Quella autoctona indiana? Quella francese? Quella inglese? Prendendo spunto dagli spettacoli *887* (2015), *Kanata* (2018) e *La trilogie des dragons* (1987), il fotografo italo-brasiliano Marzio Emilio Villa ha realizzato un *reportage* intorno al regista e interprete seguendone le tracce dalla Francia al Canada, alla ricerca delle "geografie" reali e immaginarie del suo lavoro. Le foto sono raccolte nella mostra *Ke'bek: Lepage, ritratti e ambienti*, a cura di Anna Maria Monteverdi (La Spezia, Palazzina delle Arti, 7 marzo-27 aprile 2020).

La parola *Québec* (grafia fonetica *Ke'bek*) significa «là dove il fiume si restringe»: il fiume è il San Lorenzo e il termine appartiene alla lingua degli indiani algonchini. Villa (che ha recentemente esposto alla Leica Gallery di Parigi con una personale) ha ritratto il paesaggio ghiacciato del San Lorenzo, la Chinatown di Montréal, i murales di Kevin Ledo raffiguranti i Nativi e il teatro della Cartoucherie dove ha debuttato *Kanata*. I volti dei giovani autoctoni ci raccontano la Québec di oggi, con le problematiche identitarie, i conflitti interlinguistici, il multiculturalismo. La mostra (nella foto la *locandina*), a cura di Anna Maria Monteverdi, è stata inaugurata al Festival Inequilibrio 2019 ed è successivamente approdata a Milano, a Book City, con la collaborazione dell'Università Statale di Milano. Ora verrà allestita a La Spezia, presso la Palazzina delle Arti, sostenuta dalle Istituzioni culturali del Comune ligure.

Info: Simona Maria Frigerio, simona.m.frigerio@gmail.com



The Tank, a New York il nuovo teatro in un carro armato

Nel cuore di Manhattan c'è uno spazio minuscolo, che dal 2003 sostiene le nuove produzioni teatrali ospitandole gratuitamente e dividendo generosamente gli incassi. Una mosca bianca nella Grande Mela, che brulica di artisti e spettatori giorno e notte.

di Laura Caparrotti

Anni fa iniziò a girare la voce, nella comunità dei teatranti indipendenti di New York, che c'era un posto sulla 45a Strada che accoglieva progetti di tutti i tipi offrendo lo spazio gratuitamente e dividendo gli incassi con grande generosità. Il teatrino si chiamava The Tank (il carro armato, thetanknyc.org) e sembrava essere uno dei quei tanti posti destinati a chiudere dopo qualche anno, fagocitati dalla giungla d'asfalto e di vetro dei nuovissimi, numerosissimi palazzi di Manhattan. Nel 2017, invece, il Tank si allarga, spostandosi in un nuovo teatro con due palcoscenici. La fama del teatro esplose.

Oggi The Tank è una realtà quasi unica nel panorama newyorkese e forse statunitense. Lo spazio non solo non fa pagare nessun tipo di affitto, ma spesso produce gli spettacoli che ospita, dando sostegno finanziario e logistico. A New York ci sono teatri, pochi, che ancora vanno a percentuale, ma nessuno offre la serie di servizi e di contributi come il Tank.

Fondato nel 2003 da un gruppo di giovani artisti che voleva eliminare le barriere economiche nell'arte, il Tank ha avuto molte case fino ad arrivare nel 2017 nello spazio attuale sulla 36a Strada. Fra i suoi fondatori ci sono giovani artisti emergenti, ai primi importanti successi, registi, musicisti, ballerini e scrittori, come Amy Herzog, Alex Timbers, Justin Krebs, Rachel Levy, Mike Rosenthal e Randy Bell, mentre la direttrice attuale, fautrice del nuovo corso del Tank, è Meghan Finn. «Lo scopo iniziale del trasferimento in un teatro fisso – dice Meghan Finn – era di portare questi spettacoli in uno spazio unico, con piccoli lavori di più breve tenitura nella *black box* da 56 posti, e produzioni più grandi nel teatro con prosenio da 98 posti. Ora abbiamo un panorama di artisti che abbraccia tutti i generi, dai meno conosciuti a quelli di Broadway che vogliono provare un testo. Solo nel 2018/19 abbiamo sostenuto 2.500 artisti in 404 progetti originali e presentato 1.012 spettacoli».

Pur essendo uno spazio Off Off Broadway, il Tank ha collezionato premi e riconoscimenti quasi come un teatro di Broadway. A *Very*

Merry Unauthorized Children's Scientology Pageant del 2003, ha ricevuto una menzione speciale agli Obie Awards del 2004. Nel 2007 *Juicy and Delicious* di Lucy Alibar ha debuttato al Tank prima di diventare *Beasts of the Southern Wild* ed essere nominato, nella sua versione cinematografica, per un Oscar. Per non citare le tante nomine ai Drama Desk Awards. La prima stagione da coproduttori, infine, quella del 2015/16, ha visto quattro spettacoli su quattro ricevere dal *New York Times* il bollino come miglior spettacolo, cosa rarissima per un teatro Off Off Broadway. Il riconoscimento più importante però viene dal pubblico che affolla le sale e dai tanti artisti che propongono i propri progetti alla direzione del teatro e che trovano in chi li accoglie ascolto e sostegno.

«Il mio incontro con gli artisti li lascia in stato di shock – racconta divertita Meghan –, rimangono basiti quando elenco quello che siamo disposti a offrire. È evidente che stiamo colmando un vuoto importante nella città. Altri teatri hanno chiuso le loro porte o si stanno muovendo sempre più fuori da New York, perché è difficile mandare avanti un teatro nel mer-

cato immobiliare odierno. Noi riusciamo a sopravvivere grazie a sovvenzioni, donazioni e al successo degli spettacoli che presentiamo. Il nostro budget è di poco più di 850.000 dollari ogni anno. Riceviamo una grande sovvenzione dalla Città di New York, dal Nysca (agenzia statale che sostiene la cultura nello Stato di New York) e da diverse grandi e piccole fondazioni. In quanto a donazioni, non abbiamo un singolo donatore che dà più di 10.000 dollari all'anno; la maggior parte delle donazioni è inferiore a 20 dollari e otteniamo gran parte del nostro budget dalla vendita dei biglietti».

Il Tank è l'esempio concreto che un teatro può funzionare proponendo cose nuove e indipendenti. «Abbiamo raddoppiato la nostra programmazione. La gente viene una volta per uno spettacolo e poi torna per vedere altre produzioni. Il nostro spazio brulica giorno e notte di artisti che lavorano. Spero che i nostri artisti capiscano grazie a noi che i soldi non equivalgono al fare arte. Ovviamente è importante avere un sostegno economico, ma siccome abbiamo bisogno degli artisti, occorre dare loro la possibilità di esprimersi. E noi diamo questa possibilità come nessun altro in città». ★



Memorie di viaggio e altre magie, quando le figure incantano la scena

Con Incanti e Arrivano dal Mare! tornano i festival dedicati al teatro di figura. Dai Mummenschanz a Torino, alla riscoperta di antichi canovacci emiliani a Gambettola, pupazzi, marionette e oggetti si animano per spettatori di ogni età.

di Mario Bianchi

Due sono i festival di teatro di figura da ricordare in questo inizio di autunno: Incanti a Torino e, dopo la prima parte, svoltasi a Ravenna a maggio, la seconda sezione di Arrivano dal Mare! a Gambettola, indimenticabile soprattutto per la riproposizione di uno spettacolo storico della tradizione emiliana.

Incanti, organizzato a ottobre, per la ventesima volta a Torino, da Controluce Teatro d'Ombre, ha avuto quest'anno come tema portante "il Viaggio", coniugato in tutti i suoi aspetti con spettacoli di quindici compagnie provenienti da Italia, Canada, Perù, Spagna, Francia e Svizzera.

Il festival quest'anno non poteva che essere dedicato a Guido Ceronetti, a un anno dalla morte. Ecco allora che, in collaborazione con il Teatro Stabile di Torino, Incanti gli ha dedicato, oltre a un articolato incontro, anche un apposito omaggio, riallestendo alcune scene dello storico spettacolo **La Jena di San Giorgio**, insieme a una mostra con i suoi fondali e le marionette ideofore del suo Teatro dei Sensibili. L'inaugurazione della *kermesse* è avvenuta con un evento eccezionale: la compagnia svizzera Mummenschanz, nota in tutto il mondo per il suo teatro corporeo e visuale, ha presentato in prima nazionale **You & Me**, un fantasmagorico impasto scenico di forme e movimenti, costruito in modo da far uscire da ogni spettatore "il bambino che ognuno nasconde dentro di sé".

Il teatro di figura in questa bella edizione è stato espresso in tutte le sue variegate forme: le ombre che prendono autonoma vita nel francese **Dal vivo** di Flop Lefebvre, **Perre Ubu** di Jarry rivissuto su una tavola con gli oggetti di Pupella-Nogués, nello spettacolo **Ubu(s)**, i giochi alchemici dei canadesi La Tortue Noir (**Le grand oeuvre**), il corpo come oggetto vivente di Ines Pasic. La grande artista peruviana, di origine bosniaca, poi, è stata protagonista con cinque allievi di **Odissea del Cuerpo**, lavoro ispirato all'*Odissea* di Omero, la nuova creazione di Pip-Progetto Incanti Produce, che ogni anno vede la creazione di uno spettacolo a seguito di un percorso laboratoriale.



Tra i gruppi italiani, oltre che i padroni di casa di Controluce Teatro d'Ombre che, a partire dal personaggio del Minotauro, hanno indagato nello spettacolo **Labirinto** l'omonimo tema, luogo dell'anima e della conoscenza del sé, il festival ha ospitato Teatro Gioco Vita, con la loro particolare versione del **Barone di Münchhausen**, dal testo di Rudolf Eric Raspe con i disegni di Lele Luzzati, e I sacchi di Sabbia con una delle loro creazioni più riuscite, la versione teatrale del radiodramma di Nizza e Morbelli: **I quattro moschettieri in America**.

Il Progetto Cantiere, in collaborazione con il Teatro del Buratto di Milano, Is Mascaredas di Cagliari, Fondazione Solares delle Arti di Parma, Cta di Gorizia, Teatro del Drago di Ravenna e La Terra Galleggiante di Pinerolo (To), ha proposto l'esito finale di tre giovani artisti di teatro di figura non ancora conosciuti, sostenuti e accompagnati nel percorso di creazione dai promotori del Cantiere. Tra loro meritevole di nota il coraggioso e curiosissimo il progetto che la giuria del Cantiere ha decretato come vincitore, **Flirt**, di Silvia Torri. Lo spettacolo, con estrema sensibilità e leggerezza, ha avuto come protagonista, in rapporto con un mondo articolatissimo di altri oggetti, un simpaticissimo preservativo fem-

minile, simbolo di un'esistenza che si interroga sulla vita e sulla morte, in un periodo dove le relazioni umane sono assolutamente labili e passeggere.

L'interessante Progetto Accademia, che in ogni edizione del festival ci presenta una creazione operata dagli allievi di un'accademia europea di teatro di figura sempre diversa, ha ospitato l'Esnam, l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette di Charleville Mezières, la più prestigiosa scuola di formazione nel campo del teatro di figura al mondo, che ha presentato uno spettacolo imperniato sulla magia della luce.

Ad **Arrivano dal Mare!**, festival organizzato dal Teatro del Drago a Gambettola, abbiamo potuto assistere alla messinscena di **Un matrimonio da matti**, antico copione burattinesco, rimodulato dal maestro Romano Danielli, e rappresentato da ben sei burattinai in baracca. Un'occasione eccezionale, unica nel suo genere. L'esilarante testo ottocentesco ha riportato in scena tutte le maschere caratteristiche del teatro tradizionale dei burattini, riproposte in modo impeccabile, in un turbinio di invenzioni da Marco Iaboli, William Melloini, Grazia Punginelli, Riccardo Pazzaglia, Mattia Zecchi accanto allo stesso Danielli. ★



Premio

Premio Hystrio-Scritture di Scena Bando di concorso 2020

Parte la decima edizione del **Premio Hystrio-Scritture di Scena**, aperto a tutti gli autori di lingua italiana ovunque residenti **entro i 35 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1985).

Premi assegnati:

- **Premio Hystrio-Scritture di Scena: *mise en espace*** del testo vincitore durante una delle serate della 30a edizione del Premio Hystrio (Milano, Teatro Elfo Puccini, 12-15 giugno 2020); **pubblicazione del testo** vincitore sulla rivista *Hystrio*; **colloquio formativo** riservato al vincitore con alcuni membri della giuria, per meglio approfondire punti di forza e di eventuale criticità del testo premiato.

- **Segnalazione Scritture di Scena-Beyond Borders?**, in collaborazione con Pav, sul tema del confine (geografico, culturale, simbolico). Il testo segnalato sarà pubblicato presso l'editore Cue Press e l'autore inserito nel database europeo di Fabulamundi.

- **Segnalazione In Scena! Italian Theater Festival NY**, in collaborazione con Casa Italiana Zerilli-Marimò di New York. Al segnalato una residenza di 15 giorni a New York, la traduzione in inglese, la pubblicazione in Usa e la *mise en espace* nell'ambito del Festival In Scena! che si svolgerà a New York a maggio 2021.

Regolamento e modalità di iscrizione:

- I testi concorrenti dovranno costituire un lavoro teatrale in prosa di normale durata. Non saranno ammessi al concorso lavori già pubblicati o che abbiano conseguito premi in altri concorsi.

- Non sono ammessi al Premio coloro che sono risultati vincitori di una delle passate edizioni.

- Se la Giuria del Premio, a suo insindacabile giudizio, non ritenesse alcuno dei lavori concorrenti meritevole del Premio, questo non verrà assegnato.

- La **quota d'iscrizione**, che comprende un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio***, è di **euro 45** da versare con **causa-**

le: Premio Hystrio-Scritture di Scena, sul **Conto Corrente Postale** n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 20123 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*. I lavori dovranno essere inviati a: **Redazione Hystrio, via Olona 17, 20123 Milano**, entro e non oltre il **12 febbraio 2020** (farà fede il timbro postale). I lavori non verranno restituiti.

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

- I nomi del vincitore e di eventuali testi degni di segnalazione saranno comunicati ai concorrenti e agli organi di informazione entro fine maggio 2020.

- Il testo vincitore e i segnalati avranno l'obbligo di inserire la dicitura "testo vincitore/segnalato al Premio Hystrio-Scritture di Scena 2020" in ogni futura pubblicazione o messinscena.

La **giuria** sarà composta da: **Ferdinando Bruni** (presidente), **Federico Bellini**, **Laura Bevione**, **Fabrizio Caleffi**, **Roberto Canziani**, **Sara Chiappori**, **Claudia Cannella**, **Renato Gabrielli**, **Stefania Maraucci**, **Roberto Rizzente**, **Letizia Russo**, **Francesco Tei** e **Diego Vincenti**.

HYSTRIO 2020

Premio Hystrio alla Vocazione Bando di concorso 2020

Il **Premio alla Vocazione** per giovani attori, giunto alla trentesima edizione, si svolgerà dall'12 al 15 giugno 2020 a Milano, al Teatro Elfo Puccini. Il Premio è destinato a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1990) che abbiano compiuto i 18 anni alla data dell'iscrizione: sia ad allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da registi e direttori di teatri pubblici e privati.

Il Premio consiste in **due borse di studio da euro 1000** riservate ai vincitori del concorso, e **una borsa di studio da euro 500** riservata a un giovane talento da affinare (Premio Ugo Ronfani). Il concorso sarà in due fasi: **1) una pre-selezione** a maggio (a Roma presso il Teatro Argot Studio e a Milano presso la Scuola di Teatri Possibili), a cui dovranno partecipare tutti i candidati iscritti, scegliendo una delle due sedi indicate;

2) una selezione finale a Milano dal 12 al 15 giugno, a cui hanno accesso coloro che hanno superato la pre-selezione. La **scadenza per l'iscrizione**, unica per tutti i candidati, è fissata all'**8 aprile 2020**.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (nel mese di maggio 2020, a Roma e a Milano)

Le pre-selezioni avranno luogo in maggio a Roma e a Milano. Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, premio@hystrio.it) **entro l'8 aprile 2020**.

Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it, www.premiohystrio.org), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** foto; **c)** fotocopia di un documento d'identità; **d)** indicazione di titolo e autore dei due brani e di una poesia o canzone da presentare all'audizione; **e)** ricevuta dell'avvenuta iscrizione.

ATTENZIONE! la scelta dei tre brani per l'audizione è lasciata totalmente al candidato. La Giuria suggerisce tuttavia di differenziare i due monologhi: per esempio un classico e un contemporaneo, un testo drammatico e uno brillante, una riscrittura e un originale, ecc. I brani, della durata massima di cinque minuti ciascuno e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

La **giuria** sarà composta da: **Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Massimiliano Civica, Veronica Cruciani, Valter Malosti, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Gilberto Santini, Serena Sinigaglia, Walter Zambaldi** e altri in via di definizione.

Modalità di iscrizione

L'iscrizione avviene preferibilmente **dal sito www.premiohystrio.org** attraverso la compilazione dell'apposito modulo, corredato dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta anche l'iscrizione via posta elettronica. La **quota d'iscrizione**, che comprende un **abbonamento annuale alla rivista Hystrio**, è di **euro 45** da versare con **causale: Premio Hystrio alla Vocazione**, sul **Conto Corrente Postale** n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 20123 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*.

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

G(L)OSSIP

Nobel? *Handke* no
Pro&Contro Peter Nap (anagramma)

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Al genio la gente perdona tutto, fuorché il successo. David Leavitt

Nell'anno del Signore&Signori 2019 dell'Era dei Due Papi a Roma e del Vangelo di Governo secondo Matteo 1 e 2, entrambi apocrifi, doppio è stato anche il Nobel per la letteratura, assegnato, per creare un precedente e forse istituire, come ai bagni pubblici, il *pour dames* e il *pour lui, en attendant* un futuro trans, a Ms Tokarczuk (parametro di pre-selezione dei Premi Hystrio alla Vocazione del trentennale la corretta pronuncia di questo cognome) e a Herr Peter Handke, austro-autore residente a Paris, come un esule qualunque, tipo Kundera, per intenderci.

Di quest'ultimo qui ci occupiamo in quanto, dopo Pirandello, Pinter e Fo, è un teatrante assai teatrale, noto per lo spettacolo *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* ad aver incassato, insieme all'assegno, un tot di Pubblici Insulti. Dunque, d'accordo con la direzione, si decide di dedicare al Candido Carinziano uno speciale Pro e/o Contro. Fuori i secondi (anche quelli che agiscono per conto terzi): *extra omnes*, gong e primo *round*. Modello Tyson, si potrebbe mettere subito fine al *match* spedendo al tappeto il nostro Peter Nap (anagramma) con il Colpo del Serbo Proibito. E così pare accadere in diretta: come può esser degno del titolo di medio-massimo della scrittura creativa un pugile suonato al punto di difendere tal Slobodan Milosevic, figlio di coppia suicida impiccatosi nel carcere dell'Aja nel 2006 dov'era detenuto per crimini di guerra? Una figura elisabettiana che ovviamente può colpire un commediografo spregiudicato fino alla *Selbstbeziehung*. Ed è così, con un colpo di reni (un colpo di scena), che Handke riesce a rialzarsi prima che arbitri internazionali del prestigio di un Rushdie possano contarlo fino a 10 e decretarne il ko: il bastiancontrarismo donchisciottesco rientra in un atteggiamento provocatorio fino all'autodiffamazione, dal titolo della sua pièce del 1966 tradotta in italiano da Maria Canziani. L'incontro può continuare fino a un risolutivo calcio di rigore. E alla relativa *Angst* del portiere/scrittore. È proprio solo fischiando un *penalty* con l'ausilio della Var Critica che si può risolvere la questione.

Dato e non concesso che un rigore si possa parare (càpita) e non sia sempre l'errore del tiratore a scongiurare la segnatura, andiamo sul dischetto: il fallo in area c'è stato ed è stato un brutto fallo, ma la perizia eccezionale dello *stage goalkeeper* potrebbe salvare la porta della finalissima di Stoccolma. Oppure: l'opinione di un narratore declassa il fallo depenalizzandolo a punizione dal limite, ma la somma creativa dell'opera del Nostro non è sufficiente a deviare il tiro (il tirassegno anti-Handke) in angolo. In tal caso, detta punizione valga in sé, al di là della revoca o meno dell'ambito riconoscimento, corrispondendo alla consapevolezza di essere uno dei non rari Nobel immeritevoli. Sentenza autorevolmente pronunciata e non meno autorevolmente verbalizzata da Antonio sul Corrierone: al Nobel «hanno vinto due inutili scrittori». Uno dei due, naturalmente, è Handke, ma "*handke*" l'altra...

Epperò essendo Madame Olga Nawoja Tokarczuk donna e detentrica della fascia di Miss Letteratura 2018, l'anno del presunto scandalo #MeToo nell'areopago di Stoccolma e del conseguente risarcimento "speriamo che sia femmina", la signora Tokarczuk in Fingasrimane nell'ombra del Fu Vera Gloria al riparo da ardue sentenze e strali. Dunque l'orazione di Antonio, «hanno vinto due inutili scrittori» è valida e condivisibile? Antonio, si sa, è critico d'onore. Epperò (formula bizzarra che mi piace ridondare) alla Fifa, Federazione Italiana Frecciate Autorizzate, andrebbe chiesto di aprire un'indagine, o almeno un famigerato dibattito, sulla liceità d'imporre a qualsivoglia autore di essere "utile". Acchi? Acché?

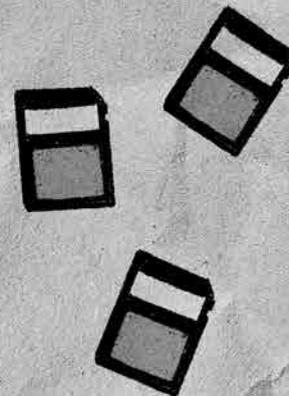
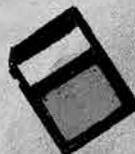
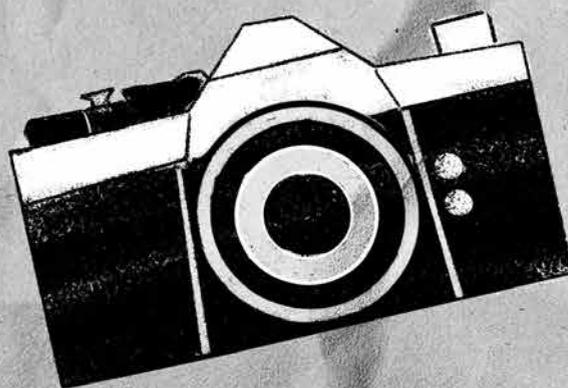
Tornando in conclusione al nostro anagrammato, capovolto Peter Pan (*Nap sta per Pisolino), se al forse mai esistito Omero (che magari ci vedeva benissimo ed era un'etèra), perché non consentire "*handke*" al Celine di Griffen, affetto tra l'altro da *Wunschloses Unglück* (*Infelicità senza desideri*, romanzo) conseguente al suicidio - aridaje - della madre slovena, una siesta della ragione che generò la commemorazione funebre del Mostro M? Una bagatella per un massacro che non invaliderebbe l'importanza del suo teatro. Del resto, gli scrittori sono *Unvernunftigen sterben aus*. Esseri irragionevoli in via di estinzione.

DOSSIER

Fotografia di scena 2.0

a cura di Renzo Francabandera e Francesco Tei

Fotografia e teatro. Tra documentazione e memoria (anche storica) della scena, funzione di comunicazione e promozione dell'evento spettacolo e genere a se stante dell'arte dell'obbiettivo. Dagli scatti in posa dei pionieri in studio ai fotografi celebri che hanno accompagnato il percorso dei grandi nomi della regia e della recitazione fino alla sfida, dagli anni Settanta in poi, di raccontare "dall'interno" il fatto teatrale e il suo linguaggio dinamico. E infine la rivoluzione digitale, che in pochi anni ha cambiato tutto.





Scatti d'autore: dalla posa in studio ai grandi Maestri del secondo Novecento

Viaggio nella fotografia di scena fra mutamenti di stile e di linguaggio, creatività e innovazioni tecnologiche. Il rapporto stretto con gli attori-divi prima e con i registi poi. Gli obbiettivi "di fiducia" dei grandi del teatro italiano, dal Secondo dopoguerra fino alle soglie della rivoluzione digitale.

di Giuseppe Liotta

Sarà mai possibile una storia del Teatro del Novecento (almeno quella che va dal Secondo dopoguerra a oggi) soltanto per immagini, come quei cataloghi di storia dell'arte in cui, attraverso la riproduzione dei quadri, si riesca a restituire il senso di un periodo culturale, lo stile e la poetica di un pittore, di un artista, di un movimento espressivo particolare? Non solo lo auspico, ma credo proprio di sì. Anche soltanto per rendere giustizia ai tanti fotografi che, con i loro "scatti di scena", hanno regalato al mondo dello spettacolo dal vivo *memorabilia* visive di straordinaria importanza e bellezza, sia dal punto di vista storico sia emotivo e sentimentale che, diversamente, sarebbero andate perdute per sempre. Perché, mentre il teatro è il luogo dell'effimero, la fotografia ferma l'attimo e lo consegna al futuro, ai posteri, all'eternità. Certamente non è lo spettacolo, ma in quel segmento, in quella traccia concreta, oltre al suo indiscutibile "valore documentale" (insieme a recensioni, copioni, libri di testo, locandine ecc.), si condensa e sintetizza, anche simbolicamente, un universo di segni in cui risiede la specifica

teatralità di quel regista, di quello spettacolo e dell'artista-fotografo che l'ha immortalata e ripresa.

La breve storia della foto di scena, che possiamo fare risalire alla nascita della fotografia, è inevitabilmente legata alle scoperte tecniche e scientifiche riguardanti la macchina fotografica, le pellicole, gli obbiettivi e le ottiche, che hanno attraversato il secolo scorso fino all'irruzione del digitale avvenuta alle soglie del terzo millennio, in un costante e crescente rapporto di reciproca utilità e interesse.

Chi sarebbe per noi **Sergio Tofano** senza quell'incantevole *Album fotografico* che scandisce, alla fine del volumetto *Una storia lunga un Milione* (Bulzoni, 1980), la sua straordinaria figura di attore, disegnatore e fotografo che si firmava con le sillabe iniziali del suo nome Sto?

Una storia che comincia a metà Ottocento

La fotografia teatrale nasce in Francia nella seconda metà dell'Ottocento fuori dalle tavole del palcoscenico, negli *atelier* dei fotografi parigini, facendo piazza pulita di tutta quella tradizione iconografica di litografie, disegni, incisioni che per secoli avevano rap-

presentato la "memoria visiva" del teatro. I primi e appassionati frequentatori di quegli studi fotografici erano proprio gli attori che richiedevano il loro ritratto nel costume del personaggio che interpretavano a teatro, dirigendo se stessi "in posa" davanti alla macchina fotografica, così da promuovere allo stesso tempo la loro immagine e lo spettacolo che in quel momento recitavano. In queste foto-ritratto c'è una particolare cura dell'arredo di fondo, delle luci e del volto colto nel momento della sua massima espressività. Anche la carta stampata – riviste e quotidiani – comincia a interessarsi alla pubblicazione di queste foto, molto richieste dal pubblico dei lettori, divenendo, intorno agli anni Venti del Novecento, un elemento irrinunciabile della comunicazione teatrale e giornalistica. Col ritardo di alcuni anni, assistiamo anche in Italia allo stesso fenomeno più strettamente legato alla nascita di un divismo teatrale al femminile contagioso, che aveva trovato in **Eleonora Duse, Adelaide Ristori, Virginia Reiter, Irma Gramatica, Lyda Borelli** (Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia*, Titivillus, 2018) le "prime attrici" più interessate e coinvolte,

con quel pizzico di civetteria e di stupore per le possibilità che la fotografia offriva al loro fuggibile mestiere.

Nascono le prime agenzie specializzate in ritratti fotografici come gli studi **Sciutto** di Genova e **Varischi & Artico** di Milano. I pionieri di questa nuova arte ancora ai suoi albori sono tanti e molti sconosciuti, vogliamo qui ricordare **Carlo Brogi**, **Oreste Bertieri**, **Mario Nunes Vais** e i **Fratelli Alinari**. La paternità dello "scatto di scena" rimane per lunghissimo tempo un mistero, o un'opzione scarsamente praticata: bisogna aspettare la fine degli anni Settanta del Novecento, quando cominciano a essere segnalati i primi nomi dei fotografi.

Il Teatro Illustrato (1881-1924), **L'Arte drammatica** (1871-1934), **Scena illustrata** (1884-2005), **Comoedia** (1919-34), **Il dramma** (1925-83), **La Scena di Prosa** (1902-15), fascicoli periodici di commedie e di vita teatrale in questi anni d'inizio secolo, avevano in copertina il volto disegnato di un attore, come le caricature di **Enrico Sacchetti**, o foto istantanee prese col lampo di magnesio, ricostruzioni in studio di quello che lo spettatore vedrà a teatro, mentre le pagine interne erano esclusivamente occupate da testi teatrali, corredati da disegni liberty umoristici. Nel 1926, sul numero di marzo de *Il dramma*, la prima fotografia "dal vero" di **Mimì Aylmer**. Ma è proprio in questi anni che la foto di teatro comincia ad avere anche una sua vita autonoma non necessariamente legata alla stampa e alla pubblicazione, e comincia a riguardare non soltanto gli attori, ma anche gli autori, la platea, il foyer, il camerino, l'edificio in una estensione del "teatrale" al di là delle tavole del palcoscenico: serve a documentare i viaggi delle compagnie di giro, le tournée, le prove a tavolino e all'aperto, le riunioni dei Consigli di amministrazione dei teatri.

Anni Quaranta, il momento della svolta

In Italia, la foto autenticamente di scena arriva a metà degli anni Quaranta e la possiamo anche simbolicamente datare al 1944 con lo spettacolo *La Guerra di Troia non si farà* di Jean Giraudoux, regia di Guido Salvini, al Teatro Eliseo di Roma.

La nascita quasi contemporanea della rivista **Sipario** (1946) e del Piccolo Teatro a Milano (1947) è stata decisiva per la fondazione di un patrimonio di immagini teatrali, spesso prive del nome del loro autore e che, senza entra-

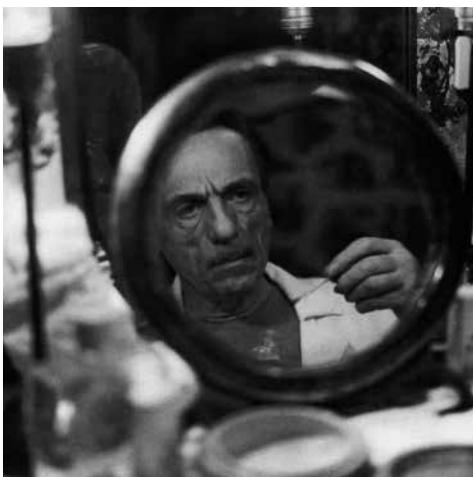
re nel merito della loro ricchezza materiale e del segreto fascino documentale, costituiscono uno straordinario archivio di memorie sullo spettacolo, non solo italiano, del Novecento. A sfogliare le riviste di teatro del Secondo dopoguerra, in particolare *Sipario*, ciò che colpisce è soprattutto la pubblicazione di varie foto a tutta pagina, come di un *reportage* giornalistico che punta a illustrare i vari eventi che accadono in città capitali del teatro come Roma, Milano, Genova e Torino. Sono per lo più foto di scena, che in alcuni casi sembrano volere restituire una pur breve sequenza dello spettacolo rappresentato. Ma le fotografie arricchiscono anche gli approfondimenti che la rivista fa sui mestieri dello spettacolo, sui festival, sui convegni con dei veri e propri inserti fotografici a corredo degli articoli, dando molto spazio alle scenografie e alle inquadrature d'insieme. Ben 24 fotografie, stipate in due pagine consecutive, illustrano l'articolo *Il Teatro di Rivista e lo stile Assiro Babilonese* (*Sipario*, febbraio 1953), e naturalmente non compare nessun nome di fotografo.

L'affermarsi del teatro di regia in Italia impone intanto un'idea di rappresentazione teatrale accurata fin nei minimi dettagli e di un'azione scenica dinamica che ha nel regista il suo artefice principale, autore unico riconosciuto che conosce benissimo il destino finale dei suoi spettacoli: pur entrando in conflitto con quanto verrà lasciato ai posteri della sua opera, che non potrà mai essere restituita nella realtà e verità della recita, il regista apre le porte del teatro e delle prove al fotografo che ha già dimostrato la sua bravura nel mondo della cronaca giornalistica, della moda, della pubblicità, del cinema, con una sua precisa professionalità, non for-

malmente riconosciuta, ma già abbondantemente acquisita nei più vari ambienti di quella "cultura dell'immagine" che, attraverso il cinema e poi la televisione, cominciava ad affacciarsi anche in Italia.

I maestri del dopoguerra: De Antonis e gli altri

Il fotografo più importante di questo periodo, assolutamente decisivo per la nascita e lo sviluppo dello scatto fotografico d'autore, è **Paquale De Antonis** (1908-2001), chiamato nel novembre del 1946 da **Luchino Visconti** a fotografare il suo *Delitto e castigo*, con Rina Morelli e Paolo Stoppa, che debuttava al Teatro Eliseo di Roma. Proveniva dalla foto documentaristica dedicata alle feste della nostra tradizione popolare e folclorica e dalla fotografia di moda. Scelto dal regista, catturato dal forte realismo delle sue immagini in bianco e nero, De Antonis fotografa i suoi futuri spettacoli presentati all'Eliseo, da *Un tram che si chiama desiderio* all'*Arielda*, e, quando nel 1952 Visconti mette in scena alla Biennale di Venezia la sua storica *Locandiera*, fotografa per la prima volta lo spettacolo con una pellicola a colori. E se all'inizio le sue straordinarie istantanee si soffermavano sul volto dell'attore e sulla sua relazione col personaggio, come nel lavoro di un direttore della fotografia di cinema – ad esempio portando in primo piano le lacrime di Giorgio De Lullo/Biff in *Morte di un commesso viaggiatore* – con lo spettacolo goldoniano estende la sua capacità di sapiente ritrattista all'intera scena, mostrata in tutti i suoi più invisibili particolari sia scenografici sia dei costumi. Con De Antonis, la cui attività di fotografo teatrale continua fino agli anni Settanta riprendendo numerosi spettacoli di **Squarzina**, **Zeffirelli**,





Fotografia di scena: scuole, corsi e workshop

Accademia Teatro alla Scala, Via Santa Marta 18, 20123 Milano. Corso di fotografia e video di scena. Coordinamento artistico: Luciano Romano per la parte fotografica e Luca Scarzella per la parte video. Lezioni teoriche e regolare attività pratica presso il Teatro alla Scala e altri teatri italiani. accademiala-scala/palcoscenico/fotografi-di-scena

Studio Marangoni, Via San Zanobi 32 rosso, 50129 Firenze. Corso di fotografia teatrale e di scena. Docenti Massimo Agus e Lucia Baldini. Corso riconosciuto dalla Regione Toscana e possibilità di pagamento con *voucher* regionali. studiomarangoni.it/courses/corso-di-fotografia-teatrale-e-di-scena

Iif-Istituto Italiano di Fotografia, Via Enrico Caviglia 3, 20139 Milano. Fotografia di spettacolo-Topic Session. Corso serale. Fotografia di teatro, danza, musica, circo. Con esperienze pratiche a eventi di spettacolo. istitutoitalianodifotografia.it/course/fotografia-di-spettacolo-corso-serale

Ied-Istituto Europeo di Design, Via Alcama 11, 00182 Roma. Corsi che trattano anche la fotografia di scena e per il set. Durata: 3 anni *full time*. Titolo rilasciato: Diploma Accademico di Primo Livello riconosciuto dal Miur ed equiparato ai titoli di Laurea di I livello rilasciati dalle università. ied.it/sedi/roma

Ikonica, Via Luigi Tosti 35a, 00179 Roma. Workshop "Fotografia di scena". Docenti: Angelo Franceschi e Pamela Adinolfi, fotografi di *la Repubblica*. Studio e approfondimento della tecnica specifica per teatro, danza, musica. Pratica in teatro. Uscite fotografiche per scatti dal vivo concordati con compagnie teatrali seguendo il percorso di spettacoli dalle prove al debutto. ikonicafoto.it/workshop-fotografia-di-scena

Officine Fotografiche, Via Giuseppe Libetta 1, 00154 Roma. Corso "A proposito di me. Narrazione di sé tra fotografia e teatro". Docente: Annette Schreyer (fotografa) e Silvia Siravo (attrice). officinefotografiche.org

Centro sperimentale di Fotografia Adams, Via Biagio Pallai 12, Roma. Corso di fotografia di scena. Docente: Marika Rizzo. Corso trimestrale di fotografia di teatro, musica e danza. Formazione teorico-pratica ed esercitazioni con riprese fotografiche di spettacoli dal vivo. csfadams.it/corsi/corsi-di-specializzazione/corso-di-fotografia-di-scena

Sf, Scuola di Fotografia Napoli, Via Luigi Pirandello 21, 80125 Napoli. Corsi di specializzazione in fotografia di scena con realizzazione pratica di servizi. Massimo sei allievi per classe. scuoladifotografia.com/corso_di_specializzazione_in_fotografia_di_scena_0

Strehler e persino **Kantor** (fotografa il suo *Cricot 2* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma), inizia l'avventura della fotografia teatrale italiana d'autore, esplorata in tutte le sue molteplici possibilità tecniche e artistiche: dall'uso veloce e silenzioso dell'otturatore, all'illuminazione, alla scelta del punto di osservazione dentro o fuori il palcoscenico. Per questo suo particolare e innovativo "occhio di scena", Visconti gli metteva a disposizione un'intera prova filata dello spettacolo. Non la pensava alla stessa maniera **Giorgio Strehler**, sempre molto diffidente, soprattutto ai suoi esordi, nei confronti della foto di scena che non servisse soltanto a documentare la rappresentazione: lo spettacolo è irriproducibile in fotografia, il gesto e il movimento teatrale sono una cosa diversa dall'immagine fotografica. Definitiva la sua celebre affermazione: «In teatro niente è fatto per il fotografo!».

Eppure dobbiamo ai suoi spettacoli e ai grandi fotografi, che hanno lavorato per questo grande regista, un archivio che contiene forse le immagini più strepitose nella storia della fotografia teatrale della seconda metà del secolo scorso, alcune delle quali ritroviamo nel bel volume *Giorgio Strehler. Autobiografia per immagini* (Titivillus, 2009), curato da Paolo Bosisio e Giovanni Soresi, insieme a un'infinità di altre che hanno contraddistinto i programmi di sala di tutti gli spettacoli di Strehler nella struggente nitidezza del bianco e nero come nella magnifica opalescenza, al limite della sgranatura, o deliberatamente mosse, di quelle a colori. E se **Ugo Mulas** (1928-73), che a partire dal 1960 collabora per tre anni con il Piccolo, continua la lezione di De Antonis attraverso uno sguardo più "oggettivo" e di profondo rispetto per il lavoro del regista regalandogli una cronistoria della rappresentazione ripresa in sequenza fotografica nella sua esemplare e nitida frontalità (una sofisticata tecnica di straniamento parallela a quella brechtiana usata in scena) tesa più a mostrare che a interpretare, o a entrare in concorrenza "artistica" col regista, è con **Luigi Ciminaghi** (1938-2009) che Strehler raggiunge una perfetta sintonia di progettualità, intenti ed esiti di immagine, diventandone quasi il suo *alter ego* nella foto stampata. «Una buona foto – sostiene Ciminaghi – deve sapere suggerire sensazioni e stati d'animo!».

L'era dell'avanguardia: si cambia!

La svolta nella fotografia teatrale avviene definitivamente intorno al 1968 con l'esplosione del teatro d'avanguardia e dei nuovi linguaggi della scena in Italia e nel mondo, che hanno spostato l'attenzione del fotografo sullo spettacolo nella sua totalità e complessità espressiva, senza più la mediazione del regista creatore, cosa che permette un'autonomia artistica e creativa prima impensabile. Tutti gli spettacoli sperimentali e d'avanguardia vivono della necessità di una loro riproduzione visiva fotografica. I gruppi offrivano all'occhio del fotografo la loro rappresentazione, quasi come un naturale prolungamento del loro lavoro, lasciandolo sbizzarrire con i nuovi ritrovati della tecnica fotografica, le nuove ottiche, i teleobiettivi, le pellicole sempre più sensibili, concedendogli perfino l'uso dei deprecati filtri! I quotidiani, le riviste specializzate, i settimanali a diffusione nazionale richiedono a corredo dei loro articoli sul teatro sempre più foto che possano catturare l'attenzione del lettore.

I festival, come le grandi e le piccole compagnie teatrali, si attrezzano di uffici stampa per la promozione degli spettacoli dove la foto di scena acquista una primaria importanza: una buona foto può pilotare lo spettacolo verso un grande pubblico, un seno d'attrice ben inquadrato può assicurare il successo di uno spettacolo sperimentale. In questa fase ci si inventa "fotografi di scena", chi si occupa di fotografia d'altro tipo (industriale, giornalistica) si ricicla nel teatro aprendosi a una nuova professionalità, alcuni diventandone maestri riconosciuti, come nel caso della fotografa romana **Agnese Di Donato**, che ha impresso in pellicola gli spettacoli di **Mario Ricci**, **Memè Perlini**, **Giancarlo Nanni**, **Giuliano Vasilicò** e altri, di **Donatella Rimoldi**, moglie del compianto critico Nico Garrone, assiduo frequentatore delle "cantine romane", o del bergamasco **Maurizio Buscarino**. Sono tutti "fotografi indipendenti" e, se nascono e proliferano in questo periodo numerose agenzie fotografiche private, non è tanto per la tutela di un diritto d'autore che ancora non viene riconosciuto, quanto per mettere un po' di ordine dal punto di vista commerciale e distributivo in un mercato della fotografia teatrale in caotica e dispersiva ascesa. La foto di scena diventa l'immediato correlativo totalizzante della rappresentazione. Così mi è sempre parso il caso della foto

relativa allo spettacolo *Il giuoco delle parti*, dove è ritratto in un lucidissimo bianco e nero un severo Romolo Valli che, seduto a capo del tavolo, taglia la parte alta di un uovo, mentre alle sue spalle campeggia la perfetta riproduzione di un quadro di Casorati con le immancabili uova! In questo scatto di **M. Zella** e **F. Filippi** rileggo la sintesi perfetta dell'intera rappresentazione.

Magia o destino: l'attore e il "suo" fotografo

Ugualmente accade quando il binomio attore-fotografo si trova, per magia o imperscrutabile destino, sulla stessa lunghezza d'onda, come fra **Claudio Abate** e **Carmelo Bene** in quel decennio (1963-73) che li vide compagni di strabilianti avventure sceniche dove il foto-

grafo artista creava immagini come scaturite dal buio, come farà poi **Cristina Ghergo** per il suo folgorante *Pinocchio*, o fra **Leo de Bernardinis** (nel suo periodo bolognese) e **Piero Casadei**, che per le prime immagini sperimentò il banco ottico e il formato 13x18, poi la pellicola e il 35 mm. «Gli spettacoli di Leo – racconta il fotografo – erano impossibili da imprimere sulla pellicola perché ambientati sempre con poca luce. (...) Dovevamo trovare un modo, e così decidemmo di scegliere delle scene precise, in cui Leo e i suoi attori rimanevano immobili per lunghi tempi di posa». Nei suoi anni a Marigliano insieme a Perla o da solo in scena, come afferma Silvia Mei nel suo saggio *La visione notturna di Leo* (Culture Teatrali, 2019), «Leo non sente la ne-

Fotografare il teatro dal fondo della scena: Klaus Frahm e la prospettiva invertita

Nel 1784 l'architetto Nicolas Ledoux rappresentava il suo teatro progettato per Besançon attraverso l'occhio di un attore: il riflesso della platea nell'iride voleva comunicare una vicinanza antesignana dell'abbattimento della quarta parete. Sembra ispirarsi a questa immagine il progetto *The Fourth Wall* avviato nel 2010 dal fotografo tedesco Klaus Frahm (Amburgo, 1953). Il suo lavoro sui teatri ha una matrice prettamente architettonica: evoca l'orizzonte delineato da fotografi come la tedesca Candida Höfer (1944) e il giapponese Hiroshi Sugimoto (1948), che nelle rispettive serie *Theatres* hanno lavorato in modo diverso sull'immobilità e il vuoto delle sale, per restituirne la dimensione di attesa in un tempo sospeso.

Frahm guarda alla sala teatrale fotografandola "da dietro", ovvero dal fondo della scena. Questo punto di vista da una parte mette in primo piano gli spazi dietro le quinte, gli apparati tecnici e gli ambienti di servizio non visibili al pubblico, dall'altra inverte la prospettiva consueta del rapporto spettatori-attori: se nei teatri tradizionali il palco è inquadrato nella cornice dell'arco scenico, visto da un punto di vista privilegiato della platea, negli scatti di Frahm la platea diventa un quadro incorniciato e appiattito, con le file di poltrone illuminate, dove si accomoderà il pubblico. Le fotografie invertono anche il canonico rapporto teatrale tra luce e buio: a essere "acceso" è il vuoto della platea in attesa degli spettatori, e non il palco con gli attori. Da una ricerca sull'immagine fotografica e sullo spazio architettonico, *The Fourth Wall* arriva a una rappresentazione che è simbolo visibile di un rinnovato rapporto tra pubblico e scena, tra realtà e finzione, tra chi guarda e chi è guardato.

Il progetto di Frahm, avviato ufficialmente nel 2010 con un'ampia ricognizione dei più importanti teatri tedeschi (dal Berliner Ensemble di Bertolt Brecht a Berlino alla Festspielhaus di Richard Wagner a Bayreuth, fino all'Opera House progettata dall'architetto Alvar Aalto a Essen) ha poi coinvolto teatri di altri paesi, fino ad

arrivare, in Italia, a un'esplorazione dei teatri siciliani (2018) e, negli Stati Uniti, a Los Angeles (2019).

Nella ricerca sugli spazi del teatro, e dopo avere fotografato la platea dalla scena, Frahm ha rivolto l'obiettivo anche verso un altro fuoco: le torri sceniche immortalate nella serie *Cages*, avviata nel 2011, svelano la verticalità degli apparati tecnici che sovrastano il palcoscenico, invisibili al pubblico e solitamente nascosti nella composizione di volumi dei teatri.

Francesca Serrazanetti





cessità di stabilire un rapporto di collaborazione artistica con fotografi di scena», anche se nel suo spazio di fotografi se ne avvicendavano parecchi da **Silvia Lelli** a **Cesare Accetta**, a **Tatiano Maiore**.

Fotografi come **Tommaso Le Pera** cominciano la loro prestigiosissima carriera con un portfolio di attrici che hanno fatto la storia del teatro italiano, come **Anna Proclemer**, **Rina Morelli**, **Rossella Falk**, **Valeria Moriconi** e **Mariangela Melato**. **Marcello Norberth**, nella sua lunga attività, incrocia i più grandi registi della sua epoca: **Luca Ronconi**,

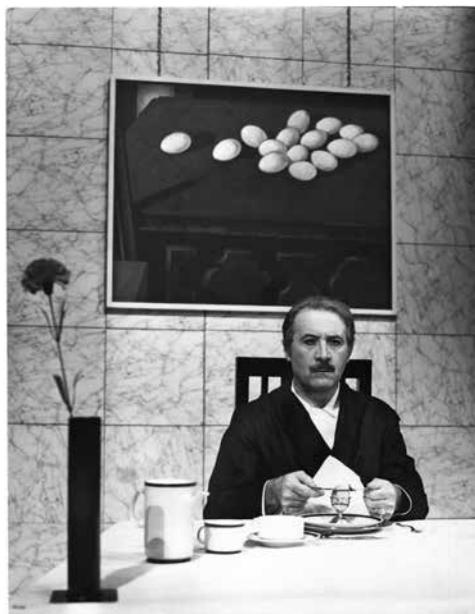
Massimo Castri, **Carlo Cecchi**, **Mario Missiroli**... un mondo di immagini di grande bellezza e importanza storica incommensurabili. Ciò che colpisce in questo periodo è la rilevanza data alle foto teatrali nelle riviste specializzate, nei libri di teatro, nei fascicoli monografici. Non tanto per illustrare un evento, ma proprio per "raccontarlo", come è il caso dello storico fascicolo di *Sipario* (agosto-settembre 1968) dedicato al **Living Theatre**, o di *Skema*, a cura di Franco Quadri, dedicato al teatro d'avanguardia e interamente composto di foto e brevi didascalie. O i volumi *Lo*

straniero che danza. *Album dell'Odin Teatret 1972/77* a cura di Tony D'Urso e Ferdinando Taviani e *Giubilate*. *Il teatro di strada* di Alfredo Ronchetta, Ferdinanda Vigliani e Alberto Salza, entrambi editi dalla Cooperativa Editoriale Studio Forma di Torino, dove, a fronte di una cinquantina di foto per volume, non viene citato nessun fotografo. Bisogna infatti attendere la metà degli anni Novanta perché il diritto d'autore venga riconosciuto ai fotografi e indicato nella carta stampata.

Esauritasi verso la fine degli anni Ottanta quella spinta creativa iniziata vent'anni prima, vengono riformulate tutte le antiche questioni del teatro d'avanguardia che erano state "assorbite" dal teatro "ufficiale": si moltiplicano nuovi punti di partenza teatrale, che generano una molteplicità di prospettive sia dell'espressività scenica che della percezione dell'opera stessa.

Anni Novanta: una pluralità di sguardi

Negli anni Novanta (si vedano i preziosi cataloghi delle rassegne **Teatri '90**, curate da Antonio Calbi) nascono nuovi gruppi come Fanny & Alexander, Motus, Teatro del Lemming, Accademia degli Artefatti, Kinkaleri, Scena Verticale ecc., i cui spettacoli sono affidati, tra gli altri, agli scatti fotografici di **Enrico Fedrigoli**, **Angelo Maggio**. Intanto continuano a operare le compagnie costituite nel decennio precedente, come I Magazzini di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, Katzenmacher fondata da Alfonso Santagata e Claudio Morganti e **Tullio Ortolani** a cui erano demandate le particolarissime foto di scena, la Societas Raffaello Sanzio, il Teatro della Valdoca. A tanta varietà e diversità di linguaggi scenici, prospettive drammaturgiche, stili fortemente differenziati andava a corrispondere un'altrettanta pluralità di fotografi, ciascuno con un suo preciso e specifico bagaglio di tecnica fotografica non più "a servizio" della rappresentazione, ma stando "dentro" di essa non soltanto a livello mentale, ma spesso anche fisico, come soggetto attivo dell'evento scenico. Cambia sostanzialmente la "messa a fuoco" dello spettacolo restituito in una prospettiva d'artista che va al di là della proposta teatrale e, in vario modo, la supera. Penso a **Patrizio Esposito**, che tra il 1994 e il 1996 ha curato l'immagine grafica dei Festival del Teatro di Santarcangelo (con Leo de Berardinis) e di Volterra (con Roberto Bacci).



Arte visiva, performance, installazioni entrano in virtuoso "cortocircuito" nel nuovo modo di fare e pensare il teatro. Ma la giusta paternità delle fotografie di scena la troviamo nei programmi di sala delle compagnie, nelle raccolte monografiche come *Elfo Bazaar*, una stupefacente raccolta di foto degli spettacoli dell'Elfo, fotografati da **Armin Linke, Alessandro Genovesi, Emilio Patella, Tommaso Le Pera, Bruna Ginammi** e vari altri, o nell'**Archivio Teatrale Andres Neumann**, accanto a veri e propri cataloghi d'artista come quello che raccoglie le fotografie di **Marco Caselli Nirmal** scattate per le stagioni del Teatro Comunale di Ferrara, o quelli di **Maurizio Buscarino** per *Moni Ovadia. Un figlio dello yiddish e In Kantor... Un piccolo pugno di dolenti commedianti*: due volumi da collezione che valgono come libri d'arte, insieme a **Luca Ronconi. Ventotto spettacoli memorabili** (Umberto Allemandi & C. Edizioni), con 150 fotografie realizzate principalmente da Marcello Norberth, oltre a quelle di Tommaso Le Pera e Ugo Mulas. In conclusione, alla fine del secolo scorso assistiamo all'affermarsi della fotografia teatrale come componente fondamentale e imprescindibile, sia dal punto di vista storico che della riflessione teorica, degli studi dello spettacolo dal vivo, dove decisivi rimangono i tanti e importantissimi **Archivi fotografici** di tutti i teatri italiani, soprattutto **degli Stabili**, o la **Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo** a Roma, e l'**Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Cini** di Venezia, che proprio di recente ha acquisito l'Archivio di Paolo Poli. Con l'avvento del digitale, aumentano a dismisura le possibilità d'uso della fotografia teatrale sia dal punto di vista della comunicazione visiva che della sua diffusione. Ma la sua anima più intima, la sua principale *mission* sarà sempre quella di restare il "fotogramma vero" di uno spettacolo irrimediabilmente perduto. ★

In apertura, **Lyda Borelli in *Salomè*, 1909-10** (foto: Mario Nunes Vais); a pagina 33, **Eduardo De Filippo** (foto: Ugo Mulas); **Marcello Mastroianni e Rina Morelli in *Un tram che si chiama desiderio***, regia di Luchino Visconti (foto: Pasquale De Antonis); a pagina 34, **Ignorabimus**, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth); nel box a pagina 35, **Semperoper** (foto: Klaus Frahm); nella pagina precedente, in alto, **May B**, coreografia di Maguy Marin (foto: Marco Caselli Nirmal); in basso, **Romolo Valli** (foto: Zella-Filippi) e **Carmelo Bene** (foto: Claudio Abate).

Per saperne di più

- AA. VV., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2002.
- AA. VV., *European Theatre Iconography*, Roma, Bulzoni, 2002.
- AA.VV., *I fotografi e il teatro, Il dramma*, anno LVIII, n. 1-2 gennaio-febbraio 1982.
- AA.VV., *I mestieri del teatro/La fotografia di scena, Hystrio*, n. 4.2001.
- AA.VV., *Intersezioni. Teatro/fotografia/cinema/nuovi media, Biblioteca Teatrale*, n. 81-82, Roma, Bulzoni, 2007.
- AA.VV., *Vasco Ascolini. Le fotografie per il teatro*, Bologna, Edizioni Analisi, 1989.
- M. Agus e C. Chiarelli (a cura di), *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2007.
- A. Amaducci e P. Gobetti (a cura di), *Video Imago. Il nuovo spettatore*, Milano, Franco Angeli, 1994.
- J. Anderson, *Theatre and Photography*, London, Palgrave Macmillan, 2015.
- F. Arcuri e I. Godino (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in epoca contemporanea*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2012.
- C. Balme e M. Moninger, *Crossing Media: Theater-Film-Fotografie-Neue medien*, Munich, ePodium, 2004.
- G. Bartolucci, *Teatro-corpo. Teatro-immagine*, Padova, Marsilio, 1970.
- G. Bartolucci e F. Menna (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo-immagine*, Macerata, La Nuova Foglio, 1975.
- P. Basso Fossali e M.G. Dondero, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- P. Bosisio e G. Soresi (a cura di), *Giorgio Strehler. Autobiografia per immagini*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009.
- M. Buscarino, *Il popolo del teatro*, Milano, Leonardo Arte, 1999.
- M. Buscarino, *In Kantor... Un piccolo pugno di dolenti commedianti*, Firenze, La Casa Usher, 2018.
- M. Buscarino, *Kantor*, Milano, Leonardo Arte, 2001.
- M. Buscarino, *Moni Ovadia. Un figlio dello yiddish*, Milano, Leonardo Arte, 2000.
- M. Buscarino, *Per antiche vie. La giornata libera di un fotografo*, Milano, Leonardo Arte, 2001.
- M. Buscarino e A. Mancini (a cura di), *Il segno inspiegabile*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2008.
- R. Castellucci, *L'attore nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Il Patalogo*, n. 18, Milano, Ubulibri, 1995.
- F. Deriu, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013.
- T. D'Urso e F. Taviani (a cura di), *Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret 1972/77*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1977.
- F. Fiorentino e V. Valentini, *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015.
- S. Lelli e R. Masotti, *La scala nel mondo. Fotografie di Silvia Lelli e Roberto Masotti*, Milano, Edizione del Teatro alla Scala, 1982.
- S. Lelli e R. Masotti, *Teatro alla Scala. Magia della scena*, Modena, Massimo Baldini Editore, 1985.
- S. Lelli e R. Masotti, *La Vertigine del Teatro*, Busto Arsizio (Va), Nomos Edizioni, 2010.
- T. Le Pera, *Pagine di teatro*, Roma, Distrazioni Editoriali, 2003.
- T. Le Pera, *La memoria del teatro. Il teatro nelle fotografie di Tommaso Le Pera: Goldoni*, Assisi (Pg), Bevivino Editore, 2009.
- S. Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana, Culture Teatrali*, n. 24, Firenze, La Casa Usher, 2015.
- A. Menicacci e E. Quinz (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001.
- F. Naldi, *I'll Be Your Mirror: travestimenti fotografici*, Roma, Cooper&Castelvecchi, 2003.
- A. Novağa, *Photography as Theatre. La rivincita della teatralità nella fotografia contemporanea, lusveducation*, n. 2, dicembre 2013.
- R. Pierantoni, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.
- A. Ronchetta, F. Vigliani e A. Salza, *Giubilate. Il teatro di strada*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976.
- *Luca Ronconi. Ventotto spettacoli memorabili*, Torino, Umberto Allemandi & C. Edizioni, 2006.
- S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Edizioni Kappa, 1983.
- S. Sinisi, *La scena teatrale, Comunicare e rappresentare*, Roma, Enciclopedia italiana, 2009.
- M. Smargiassi, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Roma, Contrasto, 2009.
- Societas Raffaello Sanzio, *Atti della Disputa sulla Natura Estrema del Teatro*, Cesena, Edizioni Casa del Bello Estremo, 1990.
- V. Valentini, *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni, 1987.



Il racconto della scena ai tempi di photoshop

Come si è evoluta la narrazione dello spettacolo dal vivo con l'accessibilità universale al *medium* fotografico e con l'avvento della stampa online: la nuova generazione dei fotografi di scena chiamata a testimoniare la crossmedialità (mentre il pubblico usa gli smartphone in sala).

di Renzo Francabandera

Si ritiene che il teatro sia un'arte capace di sfuggire alla cattura dell'obbiettivo, perché *live*. Rebecca Schneider, docente di studi teatrali e performativi alla Brown University, ha scritto: «Le immagini di uno spettacolo dal vivo, non sono né lo spettacolo, né dal vivo». Eppure l'avvento della digitalità ha sancito una stranissima rivoluzione del rapporto fra teatro e fotografia, perché, se vogliamo intendere la fotografia di scena come testimonianza del qui e ora dello spettacolo dal vivo, ormai questa funzione pare passata di mano dal fotografo professionista allo spettatore munito di smartphone. Benché si tratti di foto rubate e clandestine,

visti i ripetuti inviti a non usare in sala strumenti di riproduzione fotografica, e spesso anche di scarsa qualità, è praticamente impossibile non notare il continuo uso dei telefoni per riprendere la scena.

In fondo l'obbiettivo si rivolge sempre verso il palcoscenico: l'attore, lo spettacolo, l'azione performativa. Però, se guardiamo ai macro-trend della comunicazione attraverso il linguaggio fotografico, è impossibile non pensare alle sale in cui, nella migliore delle ipotesi al momento degli applausi, non meno di quindici-venti display luminosi si levano dalla platea per suggellare, immortalare, fermare in uno scatto l'emozione della performance. Certo, non si tratta di scatti pro-

fessionali, ma occupano uno spazio enorme di narrazione mass-mediale. Foto, piccoli filmati, più o meno rubati, saturano le bacheche *social* degli appassionati del linguaggio e pongono un tema di specificità per i professionisti del mestiere. Nell'era dei bit e degli smartphone, l'accesso al clic fotografico (non di rado compulsivo e indiscriminato) è alla portata di tutti.

Resta un bel mistero il motivo per cui lo spettatore senta necessario mediare la sua esperienza diretta, preferendo la cristallizzazione di quel momento nella memoria del proprio cellulare, piuttosto che permettere allo sguardo e alla sua potenza di fissare sensazioni ben più ampie, rapide e capaci di andare da un

punto all'altro della scena, senza che l'immagine che se ne trae risulti mossa o sporcata dall'effetto di sovra o sotto-esposizione, dato dalla presenza dei fari. Quando le pellicole avevano un costo, ci si pensava bene prima di schiacciare il pulsante. La gratuità, unita al bisogno di testimonianza dell'essere e dell'essere rispetto a ogni più banale esperienza, trova nel rimbalzo online il suo naturale luogo di riproduzione. Quindi risulta evidente da tutto questo che la narrazione *live* dello spettacolo teatrale non la facciano le fotografie dei fotografi di scena, ma quelle clandestine del pubblico, che in diretta vengono poi condivise e rimbalzano sui *social* in tempo reale.

L'"effetto wow" tra quantità e qualità

Eppure la foto di scena è elemento fondamentale per il racconto dello spettacolo dal vivo; la sua qualità e bellezza può essere veicolo che, nella struttura reticolare dei *social network*, traina spesso la viralità di un articolo, la sua diffusione. La foto di scena regala all'articolo in cui è inserita il famigerato "effetto wow": nell'abbinamento fra immagine e testo critico, fra stimolo per la vista e quello per il ragionamento, si è ormai sancita una supremazia del primo, più veloce, istintivo e narrativo, sul secondo.

È innegabile anche che lo spostamento online di ampia parte della riflessione sul teatro abbia portato a modificare radicalmente i contenuti e abbia favorito la diffusione della fotografia di scena come elemento cruciale di questa narrazione contemporanea. Fino a trent'anni fa, nella pagina di un quotidiano o di un periodico, anche quello più dedito alla testimonianza sulle arti sceniche, uno spettacolo poteva essere raccontato da una, al massimo due fotografie. Adesso le cartelle stampa, i siti, gli articoli online, strabordano di *galleries*, scatti, testimonianze di momenti che allargano il campo visivo oltre il palcoscenico, fino a inquadrare spesso e volentieri il pubblico, cosa impensabile fino a qualche tempo fa. Ne deriviamo che l'avvento della digitalità ha senza dubbio influito sia sulla moltiplicazione del segno fotografico che su una sua assai maggiore incidenza nella narrazione. Un articolo su uno spettacolo non corredato da relativa documentazione fotografica, ormai è impensabile, diremmo quasi impossibile in rete.

Un'altra questione che riguarda la pratica, risiede nel fatto che molta fotografia teatrale è realizzata durante prove *ad hoc* e, sebbene la maggior parte delle inquadrature tenda a essere riproduzione aumentata di enfasi poetica, di qualcosa di simile a ciò che uno spettatore potrebbe vedere se guardasse lo spettacolo, la destinazione finale dello scatto diventa sempre più rilevante. Si tratta delle fotografie necessarie a fini promozionali, prima che uno spetta-

colo debutti: punti di vista che altrimenti, per vicinanza e posizione di scatto, non potrebbero darsi nel momento dello spettacolo dal vivo, senza disturbare gli spettatori. Per questo molta fotografia di scena avviene in un rapporto creativo intimo del fotografo con gli artisti e con l'ambiente scenico. La foto non ha solo il compito di "catturare" o "fermare" la performance, ma di circuitarla su un'altra piattaforma di senso, abbattendo peraltro le distanze geografiche.



Largo alle donne

Piuttosto quindi che enfatizzare la fotografia di scena in termini di traccia o "documentazione", prendiamo qui in considerazione la possibilità concreta che essa influisca sul modo in cui la performance stessa viene realizzata, così come la performance contemporanea ha influito sul codice della fotografia. Entriamo cioè in una temporalità astratta, in contrasto con l'adesso della teatralità riservata al pubblico fotografante, che sposta la fotografia da una funzione artistico-documentale, verso una creazione finanche esterna al fatto scenico. Viene in mente ad esempio il lavoro di **Laila Pozzo**, una cui personale è stata di recente ospitata negli spazi del Teatro Elfo Puccini a Milano, con il progetto Bre-

akaleg: l'artista sceglie di fotografare, spesso su fondali neutri, l'istante in cui il sipario non si è ancora alzato, ma gli interpreti sono già entrati nei costumi di scena e, soprattutto, nella parte. Per certi versi analogo lavoro sul personaggio è quello di **Marina Alessi**, anche grazie al suo progetto di ritratti formato 50x60 cm (Claudio Bisio e Filippo Timi, fra gli attori di teatro) realizzati con la Polaroid Giant Camera (100 chili di ottone e legno). L'abilità di raccontare le creazioni, ma anche le sue intenzioni ulteriori, è una cifra anche di **Laura Arlotti**, che ha documentato con il suo tratto visivo sintetico, negli ultimi quindici anni, l'avvento delle compagnie della scena indipendente e del teatro d'immagine (Sotteraneo, gruppo nanou, Santasangre), spostan-

do ulteriormente il rapporto tra soggetto fotografato e il più tradizionale punto di vista dello spettatore.

Particolarissimi sono i fondali, oltre che i personaggi in primo piano, degli scatti di **Claudia Pajewski** con la sua capacità di evocare un altrove dell'azione spettacolare che supera l'assolutezza delle masse corporee, o il cromatismo compositivo unito alla ricerca geometrica di **Piero Tauro**. Esalta nei suoi scatti un espressionismo plastico, ma che colpisce per definitezza e nitore, **Sara Meliti**.

Più interessato al momento dell'azione dal vivo e al suo svolgersi nel luogo teatro è stato **Marco Caselli Nirmal**, fotografo che ha attraversato gli ultimi trent'anni della scena italiana. Ci sono poi interpreti della fotografia legati invece a particolari geografie, in cui per vocazione propongono il proprio fare, in un rapporto testimoniale che mescola militanza culturale, pratica teatrale e racconto del territorio: mi vengono in mente gli scatti di **Angelo Maggio** in Calabria, **Futura Tittaferrante** a Roma, **Lucia Baldini**, **Alessandro Botticelli** e **Ilaria Costanzo** in Toscana, **Gianluca Camporesi** e **Serena Pea** in Emilia-Romagna, **Eliana Manca** in Salento, artisti capaci di raccontare gli spettacoli ma anche i luoghi e gli eventi in cui vengono proposti. Lavorano fra narrazione fotografica e video **Stefano Vaja** e **Andrea Bastogi**. Girano molto (e a giusta ragione) anche gli scatti densi di potenziale narrativo di **Manuela Giusto**. Unisce la pratica della critica del linguaggio a quella fotografica **Giuseppe Distefano**.

Chissà quanti altri nomi, poi, verranno in mente quando avrò inviato l'articolo in redazione. Questa carrellata non rende l'idea e la complessità del linguaggio e della poetica di ciascuno di questi artisti che da anni, instancabilmente, contribuisce alla diffusione della cultura teatrale: professionisti e studiosi dell'immagine che spesso affiancano gli artisti della scena in rispettoso ascolto. Notiamo la grande presenza, in questo veloce e necessariamente parziale affresco, della sensibilità femminile. Un dato tutt'altro che casuale. ★

In apertura, **Elio De Capitani** e **Ferdinando Bruni** in *Frost/Nixon*, prod. Teatro dell'Elfo (foto: **Laila Pozzo**); nella pagina precedente, una scena di *Grimless*, di **ricci/forte** (foto: **Claudia Pajewski**) e di *Motel*, di gruppo nanou (foto: **Laura Arlotti**); in questa pagina, nel box, *Ex chimico*. **Primo Levi** e il suo secondo mestiere, di e con **Sonia Bergamasco** (foto: **Luca d'Agostino**).

D'Agostino: la fotografia ideale? Non l'ho ancora scattata

È da quando ha cominciato a fotografare professionalmente, che **Luca d'Agostino** (classe 1968, giornalista, fotografo e fotoreporter dal 1989) insegue lo scatto ideale. Tra spettacoli di teatro e concerti musicali, su palcoscenici e all'aperto. Spesso nei territori che conosce meglio: il nord-est d'Italia.

Qual è la sua fotografia ideale?

La perfezione vorremmo fermarla tutti. Cerchiamo di farlo con il nostro obiettivo. Eppure c'è sempre qualcosa che sfugge al controllo: una luce imperfetta, l'attore in una posizione improbabile, un microfono, un leggio... L'obiettivo perfetto resta l'occhio umano. È capace di leggere nell'ombra e nella luce, compensare contrasti incredibili. Noi fotografi proviamo a restituire lo spettacolo visto dall'occhio, nella maniera più pulita possibile. Per esempio: trasformare gli elementi di disturbo in elementi compositivi dell'inquadratura. Detto questo, la mia fotografia ideale, io non l'ho ancora scattata...



Quanto è diverso fotografare un concerto e uno spettacolo di prosa?

Sono due satelliti di uno stesso pianeta. Che sia teatro, musica o danza, bisogna comunque prepararsi prima. Nella musica jazz, che è quella che frequento di più, indispensabile è essere presenti al *sound-check*. Là nascono gli scatti più belli. Puoi muoverti come vuoi, senza preoccuparti del pubblico, che ancora deve arrivare. In teatro, per questo stesso motivo, prediligo filate e prove generali. Durante un festival tutto ciò è impossibile. Allora usi l'esperienza. Che costruisci sul campo.

Il problema che sente di più?

Siamo nel momento storico con la maggior diffusione di immagini che sia mai esistita. Il digitale ha reso, per fortuna, democratica la fotografia. Tutti fotografano tutto, anche con il cellulare e il tablet. Il problema è che, parallelamente, non è cresciuta una cultura fotografica. Questo sapere si è standardizzato verso il basso. E persino chi dovrebbe preoccuparsi di più della propria immagine (artisti, musicisti, compagnie, band) "vende" il proprio spettacolo attraverso scatti mediocri, se non inguardabili.

E non è il solo problema, sostiene lei...

Altra cosa che vedo ogni sera: non si sono ancora riaccese le luci in sala e tutti, proprio tutti, sono già là con il cellulare in mano. Possibile che non si sappia godere fino alla fine uno spettacolo? Vivere l'emozione di ciò che è successo sul palco, senza per forza portarsi a casa un'immagine del tutto insignificante, brutta, però condivisa sui social direttamente dalla poltrona?

Roberto Canziani

Il teatro nell'epoca della (sua) riproducibilità tecnica

La nuova dipendenza dall'immagine fotografica e dal video in scena, ovvero la seduzione della ripetitività e il calo della tensione artistica rispetto al mistero del teatro... pensando all'aura di Walter Benjamin.

di Diego Vincenti

«Intanto le assicuro che non ci saranno video nello spettacolo...». Così dichiarava Lluís Pasqual, presentando al Piccolo il suo *Romancero gitano*. Un sorrisino malizioso negli occhi. E la scelta è suonata quasi come una novità. Perché sul palco ultimamente sembra che, se non inserisci almeno un Super8 della tua infanzia, non sei nessuno. Meglio ancora una docu-fiction. A testimonianza di un rapporto interdisciplinare che pare spostarsi su nuovi equilibri. Ma è corretto parlare di una sorta di dipendenza teatrale dall'immagine? L'interrogativo possiede i contorni della provocazione. Eppure si presta all'analisi. Fosse solo per i (tanti) nomi coinvolti. E la capacità rampicante d'insinuarsi all'interno delle stagioni, nelle più quotidiane pratiche lavorative.

A prima vista verrebbe da liquidare il tutto come una moda figlia di un lungo innamoramento. Dove centrale è divenuto il dialogo fra arte viva e immagine. Il gesto del corpo e la sua proiezione. L'azione scenica e il contro-canto in celluloide. In una visione alimentata dal fraintendimento che il linguaggio cine-teatrale sia grammatica più facile con cui veicolare fascino ed emozioni (quasi una ramificazione di quella comunicazione carismatica di cui scriveva **Walter Benjamin**: attenzione quindi alle sue derive). Ma come già in Simmel, la moda stessa è lente d'ingrandimento per dinamiche sociali di ben più ampio respiro. In questo caso a indagare una tensione creativa che si muove all'interno di uno spurio orizzonte d'ispirazione. E in cui il confronto con il mercato – senza dimenticarne le declinazioni ministeriali – pare farsi asfissiante. Mentre la pervasività del video emerge anche e soprattutto distante dal palcoscenico, dove si rincorrono prodotti promozionali, trailer, frammenti di lavoro da presentare a premi e concorsi, provini a distanza, *showreel*. Non è azzardato pensare che interi cartelloni (e cast) vengano composti senza mai essersi guardati in faccia.

Proprio in Benjamin si può allora trovare una chiave che vada oltre la mera constatazione dell'"abuso di strumento" e la percezione di



una pratica eccessivamente permeabile alle distorsioni socio-antropologiche. Il concetto di *aura* rimane infatti prossimo al sentire teatrale, nonostante la distanza temporale dall'intuizione e la furia tecnologica del secondo Novecento (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, incompiuta e frammentaria, risale alla fine degli anni Trenta). Un'aura intesa come «il qui e ora dell'opera d'arte, l'unicità del suo apparire» – come sintetizzava **Theodor Adorno** –, irrimediabilmente inconciliabile con la diffusione e il progressivo tramutarsi in prodotto del pensiero culturale, tuttora pronta a racchiudere la peculiarità della ricerca teatrale. Un'indisciplinata unicità. Che si ribadisce in antitesi a qualsiasi tentativo di semplificazione, di pigrizia o rassicurazione borghese, nonostante l'ampiezza di un confronto impari. Perché il teatro muore nel momento della sua conclusione. E nella morte rinnova perentorio la propria esistenza. Questa la sua *aura*. Ancora oggi. Proteggere dunque un concetto di alterità e autenticità, in una società che spinge con forza verso omologazione e mercificazione. Ma in che modo? La profondità del linguag-

gio presuppone il continuo confronto interdisciplinare. Fosse mai il contrario. Altra cosa scegliere il semplice per timore della complessità. L'immagine per evitare lo spavento del corpo. Il video per smussare la fatica di un confronto a quattr'occhi. Il pericolo della perdita dell'aura non pare dunque la conseguenza degli ulteriori sviluppi di una riproducibilità inarrestabile. Ma si lega ai riflessi che questi continuano ad avere all'interno del mercato. Il cui risultato più evidente è la frequente riduzione dello spettatore a mero numero, destinatario sottovalutato dai ristretti orizzonti culturali, incapace di comprendere, attendere, accogliere. Giustificazione ideale per banalizzare una tensione artistica che non accetti più come obiettivo l'eternità, la dissonanza politica, il mistero. Quasi un monito dunque, Benjamin. Che suona corrosivo all'interno di un teatro sedotto dalla ripetitività (in tutti i sensi) e provato da una profonda stanchezza. Teorica e intellettuale. È solo febbre? ★

Una scena di *Five Easy Pieces*, di Milo Rau (foto: Phile Deprez).

Le lastre della memoria di Maurizio Buscarino

Esploratore, entomologo, etnologo-antropologo del "popolo del teatro": un'identità poliedrica che lo ha portato a viaggiare per teatri e teatrini, carceri e pupari, Bunraku e Kabuki, ma soprattutto nel mondo di Kantor.

di Laura Caretti



Con il nuovo libro *In Kantor... un piccolo pugno di dolenti commedianti* (La Casa Usher, 2018) e la mostra *Komedianci!* (Cracovia, Cricot 2, 2019), Maurizio Buscarino ci invita, ancora una volta, a entrare con lui all'interno di quel teatro di Kantor che la sua arte sa ricreare in immagini di stupefacente potenza. Ce ne sono duecento in questo volume a rendere visibile il correlativo "soggettivo" del suo sguardo fotografico. E sono una sfida

per i nostri occhi abbagliati dal turbinio accelerato di figure, forme e colori (quello che Buscarino definisce il «rumore visivo» del nostro tempo), una sfida a ritrovare quella particolare intensità di visione che le sue fotografie richiedono e attivano. Dai dodicimila scatti del suo archivio ha tratto una raccolta, frutto di un lungo lavoro di revisione, che riconcepisce, nel suo insieme, quella del 2001 (*Kantor*, Leonardo Arte), rinnovandola con l'aggiunta di fotogrammi anche inediti e una maggiore focalizzazione delle figure in scena, in particolare dei personaggi femminili, come già a Palermo in occasione della mostra tutta dedicata alle attrici del Cricot (Teatro Garibaldi, *In Kantor*, 2015). Il diverso montaggio fa scorrere le sequenze degli spettacoli come un'unica opera: dai tragici automi che danzano un ultimo valzer tra i banchi della *Classe morta*, a quel cerchio di quadri scenici intorno alla sedia vuota di Kantor in *Oggi è il mio compleanno*. «Ogni volta – mi dice – ricomincio da capo, non considero più il vecchio ordine. Riprendo in mano le fotografie che ho curato e do loro un nuovo andamento, come se raccontassi. Qui ho voluto iniziare con Kantor, dal suo volto eroico e tragico, come se guardasse quello che viene dopo». E noi, sfogliando le immagini di questo nuovo racconto, vediamo e rivediamo... Molte sembrano, infatti, dar corpo alle ombre della memoria, provocano uno *shock of recognition* che rigenera (o plasma?) il ricordo degli spettacoli, ma più spesso appaiono sospese in una strana, perturbante astrazione, animano volti e scene che s'impongono inaspettate alla vista, entrando indelebili nel nostro immaginario visivo (se già non lo abitano).

Conservazione e sopravvivenza

«Tento di conservare dei tratti illuminati, prima del buio, della traiettoria di Tadeusz Kantor, dei suoi attori e, insieme, della mia stessa vita». Così scrive Buscarino nella premessa del libro, ma a voce – parlando del rapporto esistenziale e creativo avuto con il regista polacco – dice con un lampo degli occhi: «Desidero che sopravvivano!». E quel desiderio riunisce tutti: Kantor, i suoi «dolenti commedianti», e quelle sue immagini che salvano attimi di vita prima che spariscono. Nelle sue parole affiora di continuo la coscienza della doppia natura della fotografia: atto in sé crudele, "mortifero", che ferma il movimento vitale di un corpo, come fa l'entomologo con il volo della farfalla, e insieme però anche atto salvifico che rende visibile quel corpo, ne testimonia l'avvenuta presenza, la trattiene, la conserva, la fa sopravvivere.

Siamo seduti a parlare nella sua casa a Poscante, la sua Itaca tra le montagne della Val Brembana, nella parte occupata dal laboratorio. Nelle due stanze a pianterreno, grandi casse di legno da trasporto e pile di cataloghi, da cui emerge quello più recente pubblicato a Cracovia in occasione della mostra *Comedianci!* Un vibrante riconoscimento, a più voci, del valore delle sue "opere d'arte", capaci – si legge – di far «conoscere in un modo unico» il teatro di Kantor. Al primo piano, l'immenso archivio della memoria degli spettacoli visti nel corso degli anni, in quei viaggi spericolati che lo hanno portato in piccoli e grandi spazi teatrali, sulle orme di artisti spesso sconosciuti, dentro le carceri, tra i pupari siciliani, e via, anche più lontano, in Giappone, nei teatri del Kabuki e del Bunraku. È il grande «cassetto – come aveva scritto anni fa – dove c'è un album pieno di volti, di sguardi e di storie, ormai piuttosto ampio, che vorrei salvare...». I faldoni, perfettamente ordinati anche con l'aiuto della moglie Nicoletta, conservano migliaia e migliaia di negativi. E si resta ammaliati da questa inesauribile risorsa di potenziali progetti, mostre, libri... Alcuni già splendidamente realizzati: *Il popolo del teatro* (1988), *Moni Ovdia. Un figlio dello yiddish* (2000), *Per antiche vie. La giornata libera di un fotografo* (2001), *Il teatro segreto* (2002), *Dei pupi* (2003), *Il segno inspiegabile* (2008), ma quante altre invisibili immagini aspettano di salire al secondo piano, predisposto per la loro metamorfosi? Qui, tutto il processo creativo avviene in un piccolo spazio con macchine modernissime: da una parte la sagoma di una enorme stampante, su un lungo tavolo, un computer e uno scanner (di cui Buscarino tesse le lodi). Strumenti di una "camera oscura" del nostro tempo, immersi però nell'atmosfera arcana della stanza, dove le ombre trattenute nelle "lastre della memoria" possono prendere vita.

Lo sguardo autobiografico

All'origine dell'infinita galleria che Buscarino ha raccolto, puntando il suo obbiettivo sulla scena teatrale, sapendo scegliere, per sé, quel teatro che mostrava segni di umana verità, c'è un ritratto del padre. Una fotografia rimasta dopo la morte sul tavolo del suo studio: luogo mitico della memoria, dove da bambino – racconta – entrava di nascosto per "ri-vedere" nella penombra quel volto. «Sentivo la bontà nei suoi occhi, mi spostavo, mi guardava. In quel periodo cominciavo a sentire nel mio sguardo una intensità, una forza che potevo muovere con un atto volontario». Così in un recente articolo (*Una fotografia, Teatro e Storia*, n. 36/2015), in cui ha riunito alcuni frammenti autobiografici, inserendoli in un tessuto narrativo che amalgama esperienze, pensieri, emozioni..., e fa de-

siderare, leggendolo, che sia il nucleo di un prossimo, più ampio, racconto della sua vita. In una sintesi che conferma la sua abilità di scrittura, come già nel libro-diario *Per antiche vie* e nelle *Introduzioni* ai suoi libri fotografici, Buscarino ripercorre l'itinerario picaresco che precede l'inizio dei suoi «viaggi figurati»: gli anni dell'adolescenza e della scuola a Bergamo, dell'ingresso in fabbrica, della fuga in Svizzera per rifiuto del servizio militare, della ribellione contro il potere, degli studi universitari a Milano, del lavoro in una multinazionale... finché fa il salto e sceglie d'imboccare la strada della fotografia. A deciderlo contribuisce inaspettatamente la visione, nella "cantina" che è sede del Teatro Tascabile, dello spettacolo *Min Fars Hus (La casa del padre)* dell'Odin Teatret. Il titolo e il riferimento a Dostoevskij lo incuriosiscono, ma non prevede il coinvolgimento fortissimo che prova, attratto da quel cerchio di azioni convulse, appena illuminato da flebili lampadine. Non sa nulla di quegli attori e, quando cerca d'incontrarli, sono già partiti. Gli resta però a lungo nella memoria lo sguardo di una delle attrici.

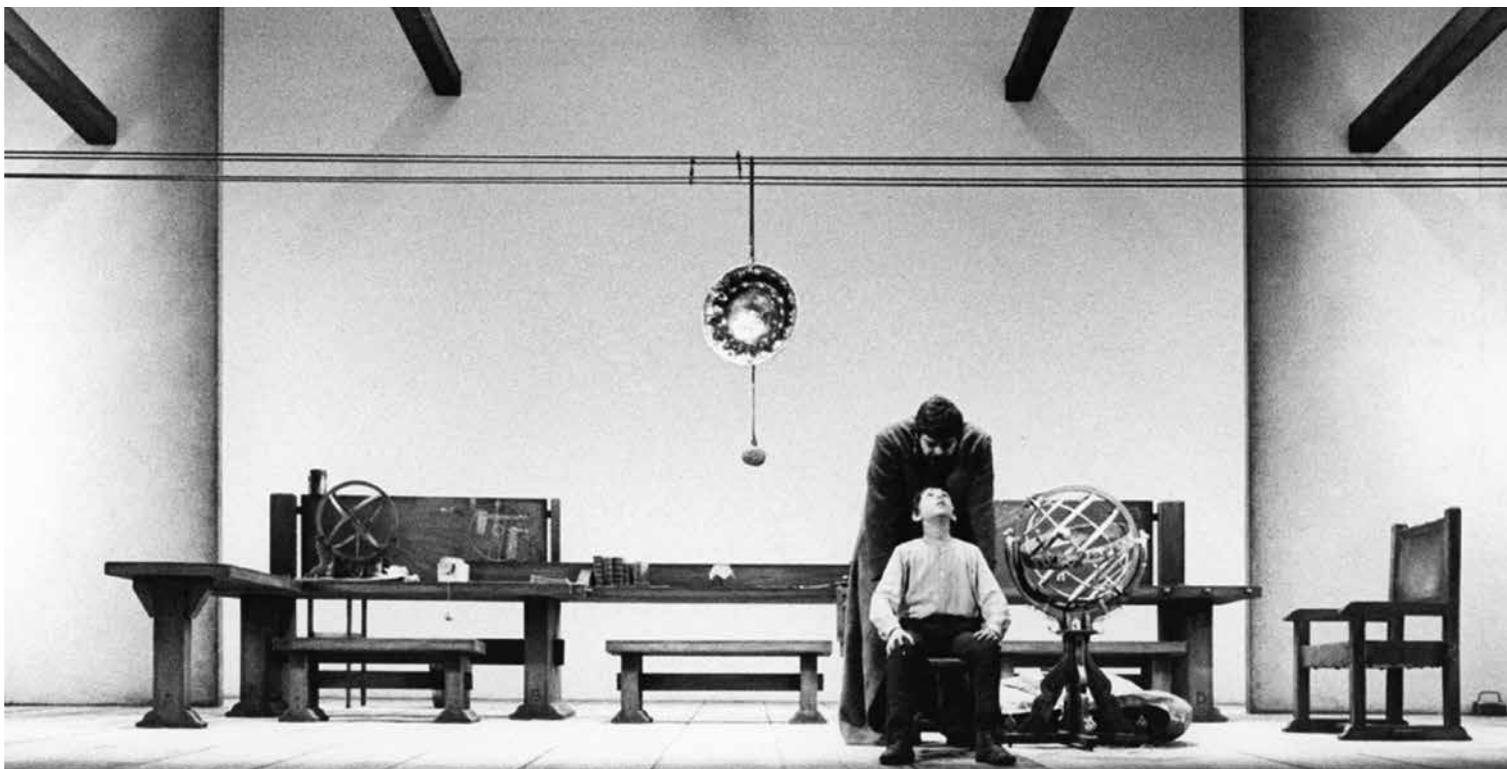
Evocate così da Buscarino, la fotografia del padre e questa performance sembrano collegarsi a distanza di anni e indicare una doppia genesi epifanica della sua arte, anticipando i volti dei suoi futuri ritratti che emergono in primissimo piano dal buio, e quelle fotografie di attori, fermati in un momento del loro essere in scena, dal suo prodigioso «occhio di vetro». «Le fotografie per me sono la pressione dello sguardo, unica possibilità di contatto». È una delle tante illuminanti dichiarazioni, suggeritegli dall'esperienza, mai da un pensiero astratto, rigido. Così anche le sue riflessioni sulla propria poliedrica identità di fotografo: esploratore, etnologo-antropologo del "popolo del teatro", entomologo che cattura la vita, testimone di qualcosa che accade. Ma a queste definizioni in soggettiva, proprio Kantor ha aggiunto un suo straordinario ritratto in versi che, nel 1981, accompagnava le fotografie di Buscarino al testo della *Classe morta*: «E dietro questa parata dell'infanzia morta/avanza fedelmente e inarrendevole/MAURIZIO BUSCARINO/Studio accurato/di quella Terra assolutamente inespugnabile e misteriosa –/IL PASSATO... l'infanzia,/esatto e magistrale Anatomista/che sa svelare sempre più profondi strati di questo/non si sa se organismo umano/o paesaggio, in cui – come nelle antiche immagini – galoppa/la Morte, al seguito dei cavalieri dell'Apocalisse... BUSCARINO è un poeta/che riesce a lenire questo INFERNO col lirismo umano/e con l'umana pietà». ★

In apertura, una scena *Wielopole Wielopole*, di Tadeusz Kantor (foto: Maurizio Buscarino).

Il fotografo in teatro: spettatore, attore, regista, drammaturgo

La scena sembra obbligare l'arte dell'immagine fissa a confrontarsi con i suoi limiti. La "rappresentazione di una rappresentazione" che interpreta la creazione - anche visiva - di altri. La sfida di fermare nei propri scatti (non solo per documentarlo) l'evento effimero per eccellenza, quello teatrale. Dagli inizi pionieristici alle possibilità di oggi.

di Cosimo Chiarelli



In un contesto come quello attuale, in cui la pratica della fotografia di teatro, per lo meno nelle forme conosciute fino a pochi decenni fa, rischia di scomparire, anche in seguito ai profondi cambiamenti introdotti dalla transizione digitale, che l'hanno resa certo più accessibile, ma hanno anche contribuito a modificare in modo sostanziale i rapporti professionali con le istituzioni teatrali, appare particolarmente importante interrogarsi ancora una volta sullo statuto ambiguo di questo genere di fotografia.

In effetti, tra le forme molteplici di intrecci, reciproche influenze, e contaminazioni che il teatro e la fotografia hanno instaurato nel corso del tempo, la fotografia di scena è forse la combinazione più elementare, ma rappresenta anche quella più complessa e problematica. Non intendo soffermarmi qui sul paradosso fondamentale dell'immagine di teatro, che deriva dalla relazione apparentemente inconciliabile di una forma di espressione che pietrifica un evento per sua natura effimero e transitorio come quello della performance. Questo resta

il mistero profondo e insolubile che emana da questo genere di immagine. Ma c'è almeno un'altra questione che merita di essere affrontata e approfondita.

Scena e immagine: quali confini?

Ogni volta che osserviamo una fotografia di teatro, siamo inevitabilmente di fronte a un dilemma che riguarda il limite della rappresentazione: dove finisce la scena? Dove comincia l'immagine? A differenza di altre situazioni, il fotografo in teatro si trova infatti a fare i conti con un evento artistico preesistente, lo spettacolo - che a sua volta normalmente deriva da un altro testo - e quindi con una realtà già predisposta creativamente da altri, con la sua regia, la recitazione dell'attore, il disegno della scenografia e delle luci. Su questa realtà, egli iscrive il proprio intervento di rappresentazione visiva: immagine di un'immagine quindi, rappresentazione di una rappresentazione, o meglio ancora, con le parole di Patrice Pavis, «messa in scena di una messa in scena». Nella fotografia di teatro, tra la scena e l'immagine

si stabilisce dunque una sorta di *continuum*, e tentare di tracciare un confine tra queste due facce della rappresentazione appare indubbiamente problematico, poiché si tratta di un limite sempre indefinito, incerto, ma soprattutto instabile, in quanto varia per ogni immagine, e per ogni tipo di scena.

È probabilmente a causa di questa ambiguità se la fotografia di teatro è rimasta sempre ai margini della riflessione teorica ed estetica sulla fotografia, così come degli studi di iconografia teatrale: mai troppo fedele alla performance per rappresentarne una testimonianza affidabile, sempre troppo dipendente dall'autorialità altrui (dell'attore, del regista, dello scenografo...) per costituire un genere d'autore. D'altra parte, tuttavia, è proprio in questa natura ibrida che la caratterizza, che risiede gran parte dell'attrazione che da sempre il teatro ha esercitato per il fotografo.

Dalle pose in studio al lavoro in sala

Ancora prima che l'illuminazione delle sale, la sensibilità dei materiali fotografici e la dimen-

sione dei dispositivi permettessero di riprendere direttamente gli attori sul palcoscenico, il ritratto in sala di posa, così come le scene posticce ricostruite in studio, e le diverse forme di *tableaux vivants* fotografici, hanno permesso al linguaggio ancora giovane della fotografia di affrancarsi dalla semplice copia della realtà alla quale era stata precocemente destinata, offrendo percorsi alternativi e originali di accesso alla dimensione dell'arte e all'immaginazione. Quando più tardi i fotografi hanno potuto infine entrare nello spazio reale del teatro per immortalare lo spettacolo, dapprima in posa fissa, e poi progressivamente dal vivo, questa attrazione si è rinnovata e arricchita di nuovi stimoli e di nuove sfide. Questo perché, nel buio del teatro, il fotografo sperimenta e si confronta con i limiti stessi della fotografia: limiti espressivi, perché deve fissare in un istante il fluire della performance; e limiti materiali, perché la poca luce e il movimento degli attori impongono al suo linguaggio continue "forzature", sovraesposizioni, alti contrasti, soggetti sfocati e mossi, sgranatura visibile della pellicola, e con queste deve dare forma e intensità al gesto e all'espressione degli attori, alle tracce fisiche dei corpi, e alle relazioni con lo spazio.

Ma definire la fotografia di teatro come un *continuum* tra scena e immagine comporta alcune implicazioni piuttosto suggestive. In primo luogo perché ci costringe a considerare la fotografia (e non solo quella teatrale) più come un processo che come un oggetto, sottolineando la natura essenzialmente performativa del suo linguaggio. In secondo luogo, perché ci induce a rivedere e mutare prospettiva in relazione alla posizione del fotografo di fronte all'evento teatrale. In questo senso, si potrebbe tentare di stabilire una serie di analogie, concrete o metaforiche, tra il suo ruolo specifico, e quello di alcune delle figure principali del mondo del teatro.

I possibili ruoli del fotografo

In questo gioco di confronti e posizionamenti sulla scena, il fotografo è prima di tutto **spettatore**, anche se evidentemente non uno spettatore come gli altri. Almeno a livello ideale, la sua esperienza della performance differisce da quella dello spettatore "comune" per molteplici aspetti, in particolare per la sua mobilità, che gli permette di modificare la sua posizione durante lo svolgimento dell'azione, sia fisicamente col suo corpo, sia meccanicamente grazie all'obbiettivo del suo apparecchio, nonché per la possibilità, nel corso di sessioni

di prova specificamente dedicate, di interagire direttamente con la rappresentazione, fino ad arrestarne lo svolgimento per ricomporre fotograficamente particolari pose.

Tuttavia, con lo spettatore condivide il fatto di essere testimone dell'evento, depositario primo della memoria viva dello spettacolo. In questo, il suo archivio di immagini, personale e selettivo, non differisce in modo sostanziale dalla memoria, anch'essa inevitabilmente soggettiva e frammentaria, di ogni singolo spettatore.

In linea di principio, le affinità tra il fotografo e l'attore risultano più difficili da stabilire. In quanto "oggetto" dello sguardo, **l'attore** è eventualmente più simile a un'immagine che non al suo produttore. Tuttavia, il fotografo e il performer hanno in comune l'atto di appropriarsi, di dare materia e corpo a un personaggio o a una situazione, e di creare un'empatia con lo spettatore/osservatore, riempiendo della propria sostanza il simulacro della scena. Inoltre, l'atto di fotografare è in sé un atto performativo, e quando scatta le sue immagini, il fotografo improvvisa sempre a partire da un copione, anche se il suo testo è lo spettacolo. Infine, con una sovrapposizione linguistica fin troppo facile possiamo dire che, come l'attore, il fotografo "interpreta".

In questo senso, la funzione del fotografo può avvicinarsi talvolta a quella del **regista**. Come quest'ultimo traduce, adattandolo, un testo da un linguaggio (testuale) a un altro linguaggio (teatrale), imprimendo il segno distintivo della propria lettura, il fotografo traduce e adatta con la propria personalità e la propria estetica, la forma del teatro alla forma dell'immagine. Nel fare questo, il fotografo fa emergere la materia visiva dalla scena, senza sopprimere la sua teatralità, esattamente come il regista fa emergere la teatralità dal testo, pur senza negarne la matrice.

E per finire, in questo atto di trasfigurazione della scena può accadere anche che il fotografo si ponga nella prospettiva del **drammaturgo**. Ciò avviene quando il teatro diventa la materia prima della sua ispirazione, che egli manipola, assorbe e ricrea nel suo linguaggio proprio, distinto dall'evento teatrale originale. Le immagini si dispongono allora lungo un percorso autonomo e originale e costituiscono i momenti separati di una drammaturgia parallela.

Prolungando questo gioco di analogie, si potrebbe anche immaginare che a ognuno di questi ruoli corrisponda una precisa tipologia di autore. Vi sarebbe allora un fotografo/

spettatore, un fotografo/attore, un fotografo/regista, e un fotografo/drammaturgo. E si potrebbe aggiungere che la scelta di una o l'altra posizione identifichi anche il tipo di immagine prodotta, o permetta di aiutare a collocare l'asticella sulla linea di continuità tra scena e immagine di cui si parlava al principio.

Si tratta evidentemente di un'ipotesi provocatoria, oltre che di un'eccessiva semplificazione. Come esistono infiniti modi di fare e di concepire il teatro, altrettanto variabili e sfumate sono le relazioni possibili del fotografo con la scena. Inoltre, nessuna di queste categorie può essere considerata come esclusiva e limitata, o con meno dignità di un'altra. Ogni fotografo, e ogni fotografia, in fondo incarna, di volta in volta o contemporaneamente, un po' tutti questi ruoli, e probabilmente anche molti altri ancora. Nessun fotografo è solo spettatore, nessuna immagine è mai completamente autonoma, e il corpo dell'attore è definitivamente non sostituibile dal dispositivo ottico meccanico.

Resta il fatto, tuttavia, che in questa articolazione metaforica, il fotografo si muove lungo un percorso inverso, a ritroso rispetto al processo genetico dello spettacolo, partendo dal luogo ultimo dello spettatore, compiendo in questo modo un atto originale di creazione. ★

In apertura, *Vita di Galileo*, regia di Giorgio Strehler (foto: Ugo Mulas), in questa pagina, *Bird's Eye*, Orchestra Filarmonica del Teatro alla Scala (foto: Lelli e Masotti).



Tommaso Le Pera, mezzo secolo di scatti dalle cantine romane al teatro "ufficiale"

Nel suo archivio sterminato le immagini di almeno 4.500 spettacoli. Fu il primo a lavorare dal vivo, durante le prove, superando l'abitudine alle immagini statiche realizzate "a freddo" con gli attori in posa. «Senza di noi – dice – moriranno la memoria e la documentazione del teatro».

di Francesco Tei



Le Edizioni Manfredi stanno pubblicando una collana dedicata alle carriere integrali – spettacolo per spettacolo – di protagonisti del teatro italiano, attori e registi come Mariangela Melato, Gigi Proietti, Gabriele Lavia, Antonio Calenda con schede e soprattutto con le immagini prese dal suo catalogo-archivio sterminato. Potrebbe bastare questo a indicare in lui, **Tommaso Le Pera**, calabrese, figlio e nipote d'arte fotografica, il punto di riferimento essenziale di una possibile storia per immagini di oltre cinquant'anni di teatro italiano, dagli anni Sessanta, in cui questo allora giovanissimo fotografo arrivò a Roma, fino a oggi, 2020. Le Pera, che si schermisce alla richiesta di una possibile definizione del suo stile fotografico («mah, non lo so», dice), cominciò a scattare al Folkstudio di via Garibaldi, a Trastevere, fucina di talenti, frequentata da jazzisti di grido e da musicisti e

cantanti poi diventati famosi, da Venditti a De Gregori. Passò di là anche Bob Dylan...

La leggenda vuole che Tommaso Le Pera abbia iniziato a fotografare il teatro clandestinamente, entrando nella sale durante gli spettacoli senza pagare il biglietto, prima di essere regolarmente fatto uscire perché non poteva stare là gratis. È per questo che si trasferì nelle cantine dell'avanguardia romana?

Certo, era più facile accedere a quei teatri off, che allora vivevano i loro anni d'oro. Così nacque il mio rapporto con Sepe, Ricci, Nanni, Perlini: si rendevano conto che i miei servizi potevano assicurare loro maggiore visibilità. E il loro tipo di lavoro permetteva anche di sperimentare una fotografia di scena un po' diversa di quella che si poteva fare nell'ambito del teatro ufficiale.

Poi, però, è passato anche a quella...

Nella mia carriera ho fotografato – finora – circa 4.500 spettacoli. Sono riuscito a intavolare un rapporto, anche personale, praticamente con tutti quanti: solo Luca Ronconi ha continuato a essere fotografato quasi esclusivamente da Marcello Norberth, un altro maestro della mia generazione, come Maurizio Buscarino. La soddisfazione più grande per me è che tanti attori, di cui fotografo da decenni ogni spettacolo, non chiedono nemmeno più di vedere gli scatti che ho realizzato prima che li renda pubblici. Si fidano ciecamente, ormai, e questo mi lusinga molto.

Lei ha anche segnato una svolta decisiva: fotografare lo spettacolo mentre si fa, e non, come prima, accontentandosi di pose preparate, finte...

Sì, c'era una sensibilità diversa, un tempo. Si

facevano pochissimi scatti, in posa, statici, con gli attori in costume. Questo anche perché i materiali fotografici di allora avevano dei limiti. Non c'era la cultura di fotografare il teatro dal vivo, in maniera dinamica, nella sua verità. Chiaramente, io fotografo soprattutto durante le prove... Il teatro è vita, è espressione, è movimento, è sudore. Non si può, ovviamente, abbellire né "correggere" con Photoshop. E poi, in uno spettacolo, l'attore e il suo aspetto non devono essere perfetti, levigati...

Il teatro, ovviamente, va conosciuto a fondo per poterlo fotografare.

Certo, anche se io non faccio testo, per me è la grande passione della vita. Prima di realizzare un servizio fotografico leggo il copione, parlo con gli attori, con il regista, con lo scenografo, con l'autore delle luci, assisto il più possibile alle prove. Io vado a teatro anche a vedere gli spettacoli che non devo fotografare. Magari io sono un caso a parte, ma non si può lavorare per il teatro senza sapere che cosa si va a fare. Bisogna conoscerlo e amarlo. E conoscere personalmente gli attori. Perché solo allora capisci come devono essere fotografati.

Si può insegnare il suo lavoro?

Non credo. Io, comunque, non sono adatto. Si può insegnare la tecnica, ma non la sensibilità.

I suoi figli, Achille e Pino, hanno però seguito le sue orme... qualcosa avrà loro pur insegnato?

È vero, ma hanno fatto la Scuola di Cinema e Tv "Rossellini", poi mi hanno seguito per anni imparando piano piano da soli, sul campo, come si dice. E poi hanno ciascuno un loro settore particolare e uno stile molto specifico, tutti e due diversissimi dal mio.

Lei, soprattutto all'inizio, ha lavorato anche per la televisione e il cinema...

Sì, prima di potermi dedicare completamente al teatro, come sognavo. Ho fotografato anche spettacoli di danza. Per la televisione era l'epoca degli sceneggiati: non era poi molto diversa dal teatro, quella tv. Nel cinema ho vissuto, per esempio, la stagione degli spaghetti-western: non i film di Leone, ma la produzione media, che comunque era numerosissima. Si vendevano molte foto ai giornali, allora, le pagavano bene: soprattutto quelle scattate agli attori fuori scena, nelle pause sul set. Avevano un bel mercato.

Il passaggio al digitale è stata una rivoluzione, anche per un grande professionista come lei...

Certo. È stato traumatico. Non sono un nostalgico, ma ho ancora nel mio studio due camere oscure, che non servono più a nulla, ma non me la sento di smantellarle. Con l'avvento del digitale abbiamo dovuto cambiare modo di fotografare, ma anche di pensare la fotografia: la sua filosofia, perché era una cosa completamente diversa. Ora però non tornerei indietro. Il digitale, all'inizio, aveva delle pecche, ma via via le sue possibilità tecniche sono aumentate, e oggi sono inimmaginabili rispetto a quello che si poteva fare prima nell'era della pellicola, dello sviluppo e della stampa tradizionale. E la tecnologia migliora di giorno in giorno, raggiungendo risultati incredibili. Tra l'altro, prima la sensibilità della pellicola era limitata, e quindi c'era il problema della scarsa luce che c'è nella sala teatrale. Un problema che ora non esiste più. E non è vero che è più facile fotografare in digitale, o almeno non lo è farlo bene, in maniera professionale.

Oggi le foto degli spettacoli le fa, molte volte, chi capita...

Certo, magari con un telefonino, per mandarla su internet o sui social. La fotografia teatrale vera sta sparendo. Perché pochissime compagnie fanno ancora programmi di sala, e c'è scarsa richiesta anche da parte dei giornali: del resto, gli articoli sul teatro sono quasi scomparsi. Il teatro di oggi ri-

schia di non avere più la sua memoria. Perché le foto, di fatto, erano l'unica documentazione che restava di uno spettacolo. Con le locandine, con qualche critica: tutta roba che va scomparendo. Io un tempo fotografavo oltre cento spettacoli l'anno, sono sceso a trenta-trentacinque, quando va bene. Siamo tornati al passato lontano: non si sente più la necessità di documentare il teatro. Si fa una foto, magari, con tutta la compagnia prima del debutto, e basta.

Le compagnie non vogliono spendere nei servizi fotografici?

Trovano la scusa dei costi, della scarsità di fondi, ma con i budget che hanno oggi gli spettacoli quella per le foto sarebbe una spesa che inciderebbe molto poco. In ogni caso, i fotografi non sono mai diventati ricchi lavorando per il teatro. Oggi ci rimettono quasi, perché per realizzare un servizio hai delle spese immediate, che devi fare subito – trasferta sul luogo del debutto, materiali e altro – e vieni pagato come minimo dopo un anno teatrale, quando alla compagnia arriveranno i finanziamenti. Io, comunque, durante tutta la mia vita, se non avessi avuto il mio laboratorio fotografico di sviluppo e stampa a Roma non mi sarei potuto permettere la passione della fotografia teatrale. ★

In apertura, Adriana Asti in *Giorni felici*, regia di Bob Wilson; in questa pagina, una scena di *Le avventure della villeggiatura*, regia di Massimo Castri (foto: Tommaso Le Pera).



Fotografare la danza: tempo, corpo, movimento

La sfida di fermare in un "testo" visivo il linguaggio dinamico per eccellenza.

Approcci teorici e pratici dai grandi maestri dal passato all'oggi:

dalla rappresentazione statica a quella in movimento, narrativa o in diretta.

di Massimo Agus

L'immagine fotografica ha una natura ibrida: da un lato è impronta del reale e dunque anche documento, dall'altro è costruzione, oggetto culturale ed estetico, sistema di rappresentazione. La fotografia testimonia che «la cosa è stata là», come scrive Roland Barthes, ma nel contempo reclama una sua autonomia di significati, dunque non può essere vista come un mero documento dell'oggetto fotografato, quanto invece come un prodotto culturale dello sguardo che quell'oggetto ha visto e rappresentato. L'atto fotografico non porta a una restituzione neutra dell'oggetto, ma a una costruzione attiva che implica processi di elaborazione, di analisi e uso di tecniche specifiche capaci di dare forma ai significati dell'immagine. Lo sguardo del fotografo seleziona frammenti isolati, istanti, inquadrature, tecniche di rappresentazione, conferendogli dei significati che in-

canala nella costruzione e nella struttura dell'immagine. Nell'ambito della fotografia di danza, è fondamentale tenere presente questo aspetto, in quanto il problema che il fotografo si trova ad affrontare è quello di cercare di mettere in atto una mediazione possibile e soddisfacente tra la dinamica spazio-temporale della danza e l'immobilità bidimensionale dell'immagine, tra il fluire del movimento dei corpi sulla scena e i limiti dello spazio ristretto dell'immagine. Nell'impossibilità di restituire la percezione globale di una realtà coreografica, vengono costruiti dei sistemi di rappresentazione che, usando tecniche, segni e strutture compositive, possano riuscire a darne una delimitata e parziale lettura, trasformando la dimensione dinamica della danza in segni visivi che la esprimono e la comunicano, tramutandola in un linguaggio statico e bidimensionale e in un testo visivo da interrogare.



Re Lear, Danza della tempesta, coreografia di Virgilio Steni (foto: Massimo Agus)

Nell'affrontare la danza, il fotografo è indotto a porsi importanti domande su come affrontare alcune questioni cruciali nell'ambito della fotografia, e più in generale nell'ambito dell'arte della rappresentazione. Tali questioni vanno dal problema del momento significativo e/o decisivo in cui scattare, alla modalità di rappresentazione del tempo e del movimento, al come suggerire una narrazione o decifrare il rapporto tra gli elementi: ballerini, tematica, spazio ecc. Ciascun fotografo trova delle proprie soluzioni che possono essere molto differenti l'una dall'altra per ragioni tecniche, per scelte personali, per ambiti e sensibilità storiche e culturali; e anche in funzione della relazione con la committenza, che può chiedere o accogliere con maggior propensione un aspetto o un altro delle scelte possibili del fotografo.

Una pluralità di metodi

Tra gli approcci che maggiormente i fotografi hanno scelto per rispondere a queste domande e che, nella ormai lunga storia della fotografia, sono stati alternativamente percorsi nei vari contesti storici e nei vari momenti di interrelazione con la coreografia (accorpando in categorie omogenee quelle che sembrano essere le caratteristiche più frequenti e dominanti), si può formulare la seguente suddivisione:

– Rappresentazione statica e simbolica (il danzatore in posa davanti al fotografo). Si inizia dalle semplici *carte de visite* dell'Ottocento, per passare dal lavoro di **Adolf De Meyer** con **Vaclav Nižinskij** e ai ritratti simbolici di **Isadora Duncan** scattati da **Edward Steichen** davanti al Partenone, fino a molta fotografia promozionale contemporanea messa in posa.

– Rappresentazione sintetica e dinamica (il tempo della danza viene reso utilizzando diversi effetti visivi: sequenza progressiva di più immagini, effetto mosso, doppia esposizione, ecc.). Dalle sequenze di **Eadweard Muybridge** e dalle foto-dinamiche di **Anton Giulio Bragaglia** alle immagini stroboscopiche di **Gjon Mili** negli anni Quaranta, fino ai montaggi plurimi eseguiti oggi con sofisticate tecniche digitali.

– Rappresentazione in studio dell'energia e della dinamica (creazione di movimenti e di passi in studio solo per la macchina fotografica). In questa modalità troviamo la grande tradizione della fotografia di danza che da **Barbara Morgan**, con la sua ricerca del *visual peak*, a **Charlotte Rudolph** e **Max Waldman** passa per **Lois Greenfield**, con il suo studio sul rapporto tra l'energia della danza e i confini fisici dell'inquadratura, e arriva fino a molta fotografia contemporanea che vede le grandi compagnie di balletto spesso cercare l'immagine spettacolare più nello scatto in studio che dal vivo.

– Rappresentazione diretta durante lo spettacolo (lo scatto blocca il flusso coreografico e lo cattura in un frammento temporale, l'attimo dell'azione è fermato durante la sua dinamica performativa). Lo scatto dal vivo in scena nasce alla fine degli anni Trenta e porta nella fotografia di danza quella immediatezza e ricerca del

momento decisivo che si affaccia negli stessi anni nella fotografia di *reportage* e nel lavoro di molti fotografi come **Henri Cartier-Bresson**. Ogni fotografo costruisce la propria visione all'interno del flusso coreografico, estrapolandone quei frammenti visivi che ritiene significativi.

– Rappresentazione narrativa (racconti sul processo che avviene dietro le quinte, il lavoro in studio, le prove, i camerini, ecc.). Modalità praticata dal fotogiornalismo, ma anche legata a una lunga storia iconografica di rappresentazione del mondo della danza, che possiamo far risalire alle ballerine in studio di Degas.

Fermare l'attimo

Queste riflessioni scaturiscono in gran parte da una personale esperienza nel campo della fotografia di danza sviluppatasi soprattutto nel rapporto continuativo avuto con due compagnie: il **Balletto di Toscana** e la **Compagnia di Virgilio Sieni**. Una pratica che ha posto molte sfide tecniche ed espressive, a cui ho cercato di dare delle risposte in sintonia con la mia visione.

L'approccio nel lavoro è stato quello di scattare sempre durante lo spettacolo o in prova generale, con le luci reali, cercando il punto di equilibrio tra le esigenze di autorappresentazione e promozione della compagnia (in un continuo confronto con i coreografi e i direttori di compagnia), e il modo personale di affrontare il linguaggio fotografico e di trovare risposte alle esigenze espressive e di linguaggio. Durante le riprese, le scelte si sono basate sulla ricerca accurata di uno scatto che bloccasse un movimento in un momento di particolare forza ed energia performativa, inserendolo nel rapporto tra corpo e spazio; successivamente, in stampa o post-produzione, il tentativo era di strutturare questa energia dentro una sintesi formale molto precisa della composizione e dello spazio dell'immagine. In questo modo si viene ad attuare una distanza tra la forza e l'energia del danzatore e della coreografia e lo sguardo fotografico, per ottenere un'immagine con una sua forza espressiva autonoma. Il confronto/scontro dialettico tra la dinamica della danza rappresentata e l'immobilità artificiosa e sospesa dell'immagine tende a creare un effetto quasi di straniamento, che invita a leggere e percepire l'immagine come rappresentazione e non come neutro documento del reale.

La descrizione di questo approccio alla fotografia di danza è solo uno dei possibili esempi, utili per indagare e interrogare i rapporti complessi tra la fotografia e la rappresentazione della danza. In una sintesi conclusiva, possiamo descriverli così: la fotografia riprende elementi reali del movimento coreografico (e in questo anche documenta), ma li trasforma in testi visivi che vivono di vita propria, condensando in essi molti altri elementi culturali, artistici, espressivi, iconografici, che fanno parte dell'autore fotografo, delle sue scelte di linguaggio e di approccio espressivo rispetto alla danza rappresentata e all'immagine, dando vita così a un nuovo oggetto culturale, in cui si vengono a trovare sia la danza (corpi, luci, dinamica, abilità, ecc.) sia la cultura visiva e fotografica del fotografo. ★

Del Pia, un obiettivo nel cuore del processo creativo

Il fotografo toscano racconta il suo modo personale di fare e intendere la fotografia teatrale, seguendo solo gli artisti che effettivamente lo interessano. Dall'esperienza "fondamentale" con Romeo Castellucci all'esperimento con performers in spazi aperti.

di Maddalena Giovannelli



Compagnia mk sul litorale di Ostia in *Overground*, ed. Boiler (foto: Luca Del Pia)

Partiamo dall'inizio. Come è cominciata la sua avventura con la fotografia?

Mi definisco un autodidatta. Ho iniziato a fare foto quando avevo quattordici anni e da allora non mi sono mai fermato. C'è però un episodio preciso che per me rappresenta l'inizio di tutto. Ero ad Arezzo, in piazza. Vidi un gruppo di performer che si esibiva e mi avvicinai. Di colpo, feci una cosa istintiva: entrai con loro nella scena e cominciai a fotografare. In quel momento – me l'avrebbero confessato dopo – mi odiarono; poi però videro le foto e restarono a bocca aperta. Retrospectivamente, so che quell'episodio racchiude la mia identità di fotografo: dentro la scena, senza nessuna distanza dall'oggetto. Per me fotografare è prendere parte al processo creativo: è il momento più fragile e quindi più interessante, vivo. Si rivelano le imperfezioni, le potenzialità, qualcosa che ancora deve essere detto. Quando poi lo spettacolo debutta, tutto questo in qualche modo si ferma. Fotograficamente, una *première* è una porta già chiusa.

In questa prospettiva di estrema vicinanza, è possibile fotografare artisti che non la convincono?

Perché io faccia un buon lavoro su uno spettacolo devo nutrire dell'interesse autentico

almeno per qualche aspetto della ricerca, o per le persone che la mettono in vita. Questo cambia radicalmente le cose. Non metto nessuna distanza tra me e gli attori sul palco, e mentre fotografo danzo con loro: quando sono dentro il processo, spesso non so nemmeno cosa sto facendo. Me ne rendo conto dopo, quando guardo le fotografie. Quello che accade in scena ha, a tutti gli effetti, la natura di una relazione amorosa. Potrei dire, in fondo, che ho scelto la fotografia per poter stare più a lungo possibile di fianco a delle persone e a un mondo che amo profondamente.

Cosa è cambiato per lei con l'avvento del digitale?

Paradossalmente, mi ha aiutato molto. Mi ha costretto a ripensare radicalmente la mia identità, quello che sapevo, e mi ha portato ad annullare tutti gli elementi di "mestiere". È evidente che, in questo momento storico, bisogna immaginare un modo tutto nuovo di fotografare: smettere di andare a caccia di immagini, e confrontarsi con la realtà in modo diretto, vivendola. Se dovessi pensare a un paragone antropologico, direi che ho scelto di fare ricerca sul campo. E che provo sempre a registrare un'esperienza che io stesso ho vissuto.

La tappa più significativa del suo percorso?

Senza altro l'incontro con Romeo Castellucci, sia dal punto di vista artistico che biografico. Io ho iniziato a lavorare in questo ambito senza nessun appoggio, mi sono mosso in maniera caotica e disorganizzata. A un certo punto, per necessità, ho cominciato a lavorare per moda e pubblicità ed ero così affaticato e scoraggiato che stavo per mollare il colpo. In quel momento ho incontrato Romeo, e d'improvviso mi sono trovato esattamente dove volevo essere, facendo esattamente quello che volevo fare. Lui ha compreso subito la mia esigenza di tempi e spazi, e organizzava prove specifiche per le foto. Lavorare sulla scena di Castellucci era come aprire una porta e accedere a un'altra dimensione.

In alcune occasioni (il libro *Overground* e la campagna per Ert) ha chiesto agli attori di seguirla in spazi aperti, fuori dal teatro. Perché?

In genere lavoro in contesti di piena attività, quando il performer è nell'apice della sua energia. Mi interessava, in questo caso, provare a lavorare con l'artista in una fase di passività e svuotamento. Raccontare il corpo in un momento di potenziale: un organismo che può contenere qualcosa di immenso, ma che in quel momento non lo contiene. Lo spazio aperto mi ha aiutato molto a esplorare questa direzione, quasi in un rapporto di complementarietà. Normalmente si fotografa un'energia attiva, cioè l'attore, in uno spazio passivo come il teatro. Io ho provato a invertire gli elementi lavorando sull'energia passiva: l'attore a riposo in uno spazio fortemente attivo come il paesaggio.

Consigli per un giovane fotografo di scena?

Mi pare che i ragazzi oggi studino all'infinito, in un susseguirsi di master, specializzazioni, corsi... La mia generazione ha vissuto l'opposto: poco studio e molto coraggio nel buttarsi nell'esperienza. L'ideale sarebbe trovare un bilanciamento dei due aspetti, non rinunciare al privilegio di un'educazione, ma restare liberi e non aspettare che qualcuno ti legittimi o ti dica: «Ora puoi!». In definitiva, credo, le cose devi solo farle. Non c'è una via più corta. ★

Mencari: l'iper-vita in scena, un racconto per immagini

Attivo dal 2011, Guido Mencari è esponente di spicco della nuova fotografia di scena, con una predilezione per la ricerca, da Romeo Castellucci a Bob Wilson e Jan Fabre, passando per Sasha Waltz, Koršunovas, Delbono, Motus ed Emma Dante.

di Roberto Rizzente

Come è arrivato a fare questo mestiere? Quanto l'ha condizionata la passione per il teatro? Quali maestri della fotografia di scena l'hanno ispirata e per quale motivo?

Nel 2011 a Londra volevo realizzare un racconto per immagini del lavoro della Societas Raffaello Sanzio. Scattai anche alcune fotografie di *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* che poi mostrai a Romeo Castellucci. Piacquero e furono acquistate. La mia compagna dell'epoca insistette molto perché continuassi a fotografare il teatro, una passione che coltivavo da anni. Fotografare avrebbe permesso di mostrare le mie visioni anche ad altri. E così è stato. Non ho studiato fotografia, sono laureato in semiotica visiva, e credo che questa disciplina abbia influito molto sul mio modo di guardare le cose, il mondo, il modo in cui mi approccio alle arti performative, con tutto il loro portato simbolico di segni. Non esiste la fotografia di scena, il teatro è un'arte che mima la vita e pertanto non ci può essere una specializzazione. Esistono buone fotografie o cattive fotografie, belle narrazioni o narrazioni inutili del teatro, come succede per qualsiasi altro racconto. Quindi, sebbene mi interessi al lavoro di tanti fotografi, non riconosco "maestri" di fotografia di teatro. Ci sono i maestri della fotografia, che più o meno tutti conosciamo, ci sono Caravaggio o Piero della Francesca. Le fonti di ispirazione sono inesauribili. In generale quello che mi interessa è raccontare una iper-vita che ogni sera, sul palco, è sempre la stessa e sempre diversa, una rappresentazione che vita non è, un'estetica che diventa pregena di significato proprio perché rimanda sempre a qualcos'altro, sostanzialmente agli spettatori. E la sfida più interessante è fermare un istante che possa sintetizzare tutta una storia, un'atmosfera, che possa congelare una relazione che esiste solo "qui e ora".

C'è spazio, nella fotografia di scena, per una poetica d'autore? Come descriverebbe il suo stile?

La ricerca della propria poetica è la base del racconto fotografico, non esiste l'oggettività in una narrazione, esiste il proprio punto di vista. Il mio modo di guardare è, ed è stato definito,

sinestetico, perché può esulare da ciò che viene raccontato e si concentra sulla modalità di racconto. L'estetica della fotografia deve essere coerente con il racconto stesso. Quindi uno sguardo tecnico, utile alla restituzione emotivo-estetica. Il mio sguardo mette insieme ciò che l'azione scenica propone e quello che io riesco a vedere oltre l'azione scenica. Il mio racconto non è documentaristico, non mi interessa fotografare quello che c'è, non mi interessa mostrare quello che gli spettatori possono vedere da soli, mi interessa mostrare una visione dello spettacolo, la mia lettura personale.

Pensa che si sia affermata, oggi, una cultura della fotografia di scena? Come si relaziona con il mondo del teatro?

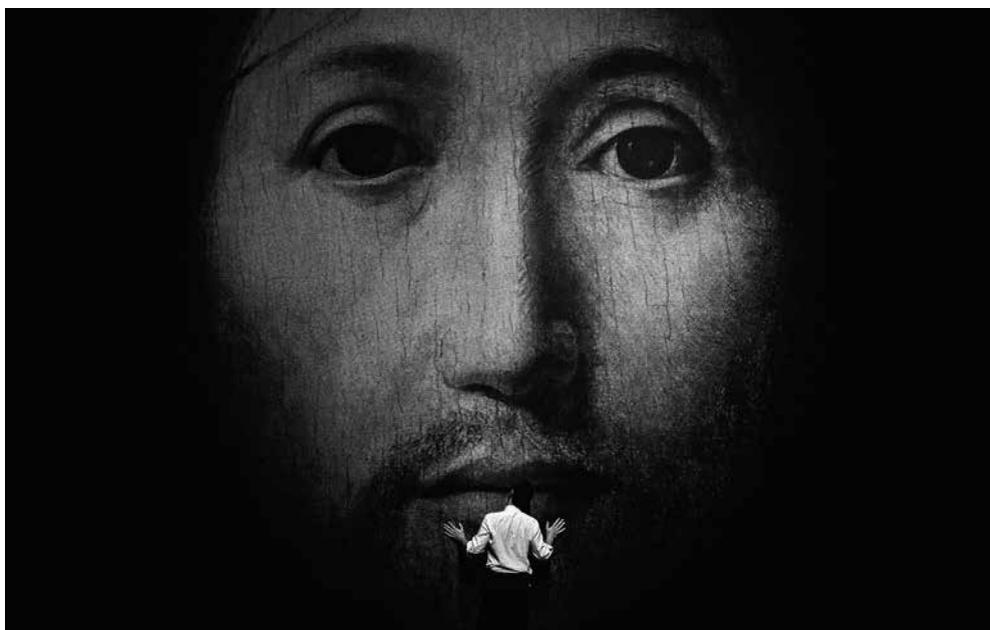
La fotografia è l'ultima delle preoccupazioni quando si è immersi dentro la creazione di uno spettacolo, poi diventa la prima quando lo spettacolo va promosso. Oggi sono necessarie immagini per i social, e pur di pubblicare, condividere, creare stories, non si ha cura di quali immagini si utilizzano, con il rischio di veicolare una rappresentazione brutta e spesso errata che, invece di promuovere, dissuade il pubblico. Penso che si sia affermata, più che una cultura, un'ansia per le immagini, una bulimia nervosa e una ruminazione sregolata che intasa

qualsiasi spazio per la bellezza e la cura. La mia relazione con il mondo del teatro è complessa: trovo spesso difficoltà a far capire il valore delle immagini in un mondo che è proiettato sostanzialmente sull'immediato. Ma nel processo di costruzione di uno spettacolo, la fotografia diventa fondamentale come elemento sia di promozione del lavoro stesso sia di testimonianza, di archivio. I teatranti sono concentrati sul presente. I fotografi sono proiettati sul futuro, sul lascito, su ciò che rimarrà a sipario chiuso.

Si è concentrato principalmente sul teatro di ricerca. C'è una ragione specifica?

Perché è più vicino a livello iconografico alle immagini che mi interessano. Ho discusso di questo con Bob Wilson, sul senso della rappresentazione del suo lavoro, sul senso di fotografare di spettacoli che sono già dei quadri. Quello che mi ha spiegato, anche attraverso gli esempi dei suoi disegni, ha confermato le mie convinzioni: bisogna andare oltre, spingere il senso degli equilibri al di fuori della nostra zona confortevole, interiorizzare *Le rouge et le noir* di Paul Klee e il lavoro di Mark Rothko per spargliare le carte. ★

Una scena di *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, regia di Romeo Castellucci (foto: Guido Mencari).



I sodalizi artistici: una questione di sguardi

Da Luigi Ciminaghi con Giorgio Strehler a Enrico Fedrigoli per i Fanny & Alexander, passando per Marcello Norberth, Luigi Laselva, Francesco Carbone, Marco Caselli Nirmal, Laila Pozzo, Stefano Vaja, Piero Tauro, Futura Tittaferante, Serena Serrani e altri: quando fotografi di scena e artisti costruiscono un legame professionale esclusivo.

di Renata Savo



La storia del teatro, come quella del cinema, annovera moltissimi sodalizi tra attori e registi o tra gli autori e le loro muse ispiratrici. Poco si sa, invece, dei legami professionali di lungo corso che vedono protagonisti i fotografi di scena. Quelli celebri si contano sulle dita di una mano. **Lelli** e **Masotti** si ricor-

dano per il lungo sodalizio con il Teatro alla Scala (1979-96), e **Silvia Lelli** in particolare con Riccardo Muti. **Maurizio Buscarino** (vedi articolo a pag. 42) ha fotografato per lunghissimo tempo gli spettacoli di Tadeusz Kantor, interpretandone con abilità il contesto socio-culturale. Sono tante le collaborazioni di lungo corso tra registi e fotografi:

per esempio, **Luca Del Pia** (vedi intervista a pag. 50) oggi ha stretto un legame speciale con la coreografa Simona Bertozzi, ma per quasi vent'anni ha fotografato gli spettacoli di Romeo Castellucci, e **Guido Mencari** (vedi intervista a pag. 51) fa lo stesso ininterrottamente dal 2011.

I testimoni dei giganti del passato

In Italia, il più importante e longevo sodalizio del secondo Novecento fu senza ombra di dubbio quello tra **Giorgio Strehler** e **Luigi Ciminaghi**. Dal 1964 al 1997, Ciminaghi visse in prima persona tutto il processo creativo degli spettacoli di Strehler. Su *Fermare l'attimo*, volume pubblicato per il 50° anniversario del Piccolo Teatro, si legge di questo eccezionale rapporto: «Il "nostro" fotografo di scena ha sempre dimostrato di possedere un'impronta stilistica personale, un talento che lo porta ogni volta a rintracciare e a penetrare la natura dei nostri spettacoli (...) ha fissato ogni momento della nostra storia: avvenimenti, ricorrenze, i teatri, la vita stessa degli attori, colti nelle successive fasi della loro maturazione artistica» (Strehler); piene di gratitudine anche le parole di Ciminaghi, il cui lavoro è stato spesso «frutto di una fatica quotidiana che accomuna il fotografo al regista e agli attori»: «[Strehler] mi ha spinto a cercare, a non accontentarmi dei primi risultati, ad andare sempre più avanti, a immergermi sempre più a fondo nel suo modo di guardare e di credere nel teatro».

Anche la fotografia di scena di **Marcello Norberth** ha attraversato da protagonista tutta la metà del secolo scorso. Lunghe le collaborazioni con **Eduardo De Filippo**, **Massimo Castri**, **Luca Ronconi**: «Ho sempre e solo lavorato su chiamata, non ho stretto con nessuno in particolare – ci racconta –; perché mi richiama i più importanti registi dell'ultimo mezzo secolo? Ho guardato sempre con grande ammirazione l'intelligenza». Quando gli chiediamo di Luca Ronconi preferisce non parlarne; i suoi occhi lucidi dall'emozione ci rispondono, e così pure

alcune foto appese al muro nello studio de *La commedia della seduzione* e di *Ignorabilimus*: quest'ultimo, confessa, è stato uno dei suoi spettacoli preferiti assieme a *Le Baccanti* con l'indimenticabile Marisa Fabbri.

Gli ultimi anni della sua vita Ronconi, però, li ha trascorsi assistito da **Luigi Laselva**, che ne ha fotografato gli spettacoli e abbandonato questa attività dopo la morte del regista. Il motivo? «Un fotografo senza soggetto non è un fotografo»; per lui, «la vita professionale è stata consequenziale al legame umano. Identificarmi in quel ruolo per Ronconi, conosciuto verso i ventisette anni, è stata un'esperienza devastante al punto tale che tornare a fare il mio mestiere oggi lo troverei molto faticoso. Per me il suo teatro è stato quanto di più moderno si potesse vedere. Era uno degli ultimi intellettuali del Novecento, un dettaglio il fatto che fosse un regista. Non era facile stargli vicino, bisognava sceglierlo».

Come Laselva, anche **Francesco Carbone**, fotografo per l'Italia degli spettacoli del **Tanztheater Wuppertal**, è rimasto folgorato da un incontro: «A Pina Bausch ho dedicato il 90% della mia attività e continuo a seguirla anche se lei non c'è più. Dopo un primo lavoro mi chiese se quello che avevo visto al mattino mi bastasse, e che le prove sarebbero continuate nel pomeriggio. Io le risposi di no, e allora mi invitò a pranzo a casa sua. Instaurò da subito un rapporto umano con me, come con i suoi danzatori: non credo che esistano in Italia degli incontri tra registi e fotografi di questo tipo. I suoi spettacoli sono come lei era: rispecchiavano il suo desiderio di essere allegra. Vedevamo le diapositive a colori sullo schermo e sceglieva le foto più strane, come la foto mossa di una danzatrice che aveva un cesto mentre faceva una capriola. Mi diceva: "Tu sei mediterraneo, vivi in un posto stupendo, e per questo tu puoi fotografare solo a colori!"».

Marco Caselli Nirmal/Marco Paolini

Oltre a una quarantennale attività al Teatro Comunale di Ferrara, Marco Caselli Nirmal firma le foto di scena dei primi successi dei Babilonia Teatri – da *Made in Italy* del 2007 – ma anche di moltissimi altri artisti, tra cui Marco Paolini: «Dal 1997, con lui c'è stato un sodalizio forte a livello personale. Come vent'anni prima era accaduto per me con il Living Theatre, grazie al quale decisi di fare

questo mestiere nell'ambito delle arti performative. Lavorare con Paolini, essendo il suo *Racconto del Vajont* ugualmente portatore di verità, ridestò in me la stessa sensazione che il teatro potesse cambiare il mondo: una forza che gli riconosco ancora oggi e che, pur restando perfettamente inserita nella cornice teatrale, sembra uscirne fuori per entrare in azione». Paolini ammira di Caselli Nirmal, che ha immortalato circa una quindicina dei suoi spettacoli, la «discrezione»: «È il suo punto di forza. Uso sempre una metafora al riguardo, dico che Marco ha inventato il "cappotto" per la sua macchina fotografica: ogni volta che deve iniziare a fotografare, durante gli spettacoli e in prova, fa indossare alla sua macchina fotografica questo pesante cappotto che serve a nascondere il rumore del clic per non disturbare. Ciò dice tantissimo del suo profondo rispetto verso il lavoro degli artisti».

Laila Pozzo/Teatro dell'Elfo

A Milano, anche la fotografa Laila Pozzo collabora con diversi teatri. Dal 2014 ha stretto un sodalizio con il Teatro dell'Elfo, in cui ha importato il suo Breakaleg-Ritratti di scena, progetto web che ha voluto «dare uno "scossone" a quello che poteva essere prima il modo di comunicare del teatro». Ritrae gli attori vestiti da personaggi: «È una cosa diversa dalla fotografia di scena, ne sposta il tiro. Un discorso che nel cinema viene fatto da molto più tempo e che nel teatro ha preso piede da poco: non ritraggo l'attore, ma il personaggio». Sull'Elfo afferma: «È una delle realtà a me più congeniali: veloce nella risposta e aperta a più proposte. Abbiamo sicuramente trovato un buon equilibrio da entrambe le parti». È d'accordo Ferdinando Bruni, regista, attore e co-fondatore del teatro: «Laila è molto brava, anche per la sua rapidità: lavora su immagini di posa realiz-

L'imagoturgia di Francesco Pititto, ovvero immagine + drammaturgia

Nel 1977 ha tradotto in italiano, con Giuseppe Ferrari, il saggio *Il cinema secondo Hitchcock* di François Truffaut: è stratificato e di lunga data, il rapporto con l'immagine di Francesco Pititto, co-fondatore e co-direttore artistico, insieme a Maria Federica Maestri, di Lenz Rifrazioni, oggi Lenz Fondazione.

Dal 1985 realizzate progetti monografici e pluriennali dedicati a Büchner, Hölderlin, Shakespeare, Goethe, Grimm, Calderón, Genet, Ovidio, Juan de la Cruz, Manzoni, D'Annunzio, Dante ed Eschilo, tra gli altri. Secondo quali principi lei traduce le parole di questi autori in scrittura di luce e immagini? Sono sempre stato interessato al cinema, soprattutto a quello sperimentale o d'autore, in particolare a Jean-Luc Godard. Con la sua *Histoire(s) du Cinéma* ha ri-decostruito la storia del cinema in parallelo a immagini selezionate dalla storia dell'arte e del documentarismo fotografico: questo procedimento mi ha stimolato alla creazione di forme visive che agiscono, come nelle *Histoire(s)*, in relazione alla drammaturgia, al dialogo con la scena reale. Degli autori citati ho curato traduzione e riscrittura. Dopo molti anni il lavoro testuale ha iniziato a indicarmi anche traduzioni visive. Immagini mai come sfondo scenografico: attrici virtuali tra attori veri, non necessariamente in relazione diretta, ma spesso per connessioni estetiche e poetiche. E non sempre impresse su schermo piatto ma, a seconda del *site-specific*, conformate sulle geometrie reali dei luoghi.

Diversi anni fa ha coniato il neologismo "imagoturgia". In quale relazione essa si pone con le fotografie di scena che lei realizza?

La relazione con l'immagine è profondamente connaturata alla pratica artistica di Lenz, tanto d'aver inventato un neologismo per meglio declinare una funzione che potesse far procedere di pari passo drammaturgia e immagine, l'una scivolare nell'altra, entrambe a mutarsi in opera fisica. *Imagoturgia*, *imago in érgon*: termine che indica il lavoro dell'operaio, dell'atleta ma anche l'operare in sé, l'essere in atto di una cosa, inanimata o animata. Quando documento tramite fotografie penso a un prolungamento dell'imagoturgia, all'affresco di immagini video che si compenetrano con l'installazione e l'azione teatrale, alla trasduzione virtuale del senso drammaturgico dal testo scritto all'immagine, fissa nel caso della fotografia o in movimento nel video. Sono parentesi nelle quali ri-vedo un particolare, o un quadro totale, della relazione tra imagoturgia e immagine reale. **Michele Pascarella**





zando pubblicità di qualità che colgono bene, in una sola foto, lo spirito dello spettacolo; leggendone anche il copione, riesce inoltre a proporre del personaggio uno specchio coerente, spesso naturale, utile all'attore stesso».

Enrico Fedrigoli/Fanny & Alexander

Enrico Fedrigoli è stato forse il più importante testimone della scena di ricerca romagnola anni Novanta: «Dopo aver visto la Raffaello Sanzio ho iniziato a essere affascinato dagli spazi e dalle architetture delle scenografie. Così ho inventato un modo di fotografare, con un banco ottico di 10x12cm, che è come andare a nuotare in piscina con gli scarponi da sci: affondi perché sono pesantissimi ma, se ci riesci, diventa una specie di magia». Fu questa modalità che permise a Enrico di superare la ritrosia iniziale dei Fanny & Alexander, con cui quest'anno festeggerà vent'anni di sodalizio artistico. Come spiega il regista e scenografo Luigi De Angelis: «Essendo il nostro un gruppo abbastanza iconoclasta guardavamo con sospetto chiunque volesse fotografare i nostri lavori. L'incontro con Enrico ci aprì delle prospettive: il suo lavoro con il banco ottico, dove tutto va ponderato pensando di continuo alla forza di ogni singolo elemento dell'immagine, è stato una grande lezione». Talvolta, come in *Heliogabalus* (2006), il percorso fotografico è stato persino fondativo di quello drammaturgico: «Quello che



noi facevamo con la drammaturgia sul mito di Heliogabalus, l'imperatore romano verso cui storicamente ci fu *damnatio memoriae*, lui lo faceva con la sua fotografia che cercava, attraverso un lungo processo, di ricostruirne l'icona perduta».

Stefano Vaja/Armando Punzo

Una buona cartina di tornasole per capire se uno spettacolo funziona è, invece, per il regista Armando Punzo, l'usanza di misurarsi con le foto di scena di Stefano Vaja, che collabora con la Compagnia della Fortezza dal 1999: «Quando comincio la composizione di una nuova opera – spiega Punzo – è come se si aprissero delle piccole finestre nella realtà, per metterla in crisi cercando di differire profondamente dall'esistente. A questi primi tentativi di creazione di altra realtà partecipa ormai da diversi anni Stefano Vaja, che mi restituisce immagini cariche di vita delle prime epifanie colte al volo. Attendo di vedere curioso, anche attraverso i suoi scatti, la limpidezza di una visione, i tanti piccoli particolari per me necessari per intuire con maggior chiarezza quello che gli altri potranno vedere». Così Vaja: «Sono tra i primi spettatori, nella fase finale delle prove. Nel mio lavoro cerco di abbandonarmi al flusso di suggestioni, alla possibilità di muovermi sulla scena e alle potenzialità di un incontro ravvicinato col pubblico: aggirarsi all'interno di questi spettacoli-mondo è per me emozionante».



Giuseppe Distefano, Tommaso Le Pera e Carmine Maringola/Emma Dante

«Nessuno finora come te è riuscito a entrare nel mio tormento, e i miei incubi attraverso i tuoi occhi diventano sogni». È il commento di Emma Dante che si legge nel volume pubblicato (2011) da Giuseppe Distefano, critico oltre che fotografo. Per lui «la fotografia non è la documentazione dello spettacolo, è un "atto creativo", uno sguardo che modula a suo modo la visione dello spettacolo» e «il teatro di Emma Dante è talmente viscerale che da siciliano vi ritrovo qualcosa delle mie radici: quando ancora non potevo fotografarlo e lo vedevo, così denso di visioni, di plasticità, di fisicità, era come se già lo fotografassi con gli occhi». Oltre a Giuseppe Distefano, Emma Dante cita anche Tommaso Le Pera e Carmine Maringola, quest'ultimo scenografo e marito, con cui il sodalizio, quindi, rivive anche nel quotidiano: «Giuseppe Distefano ha seguito per un po' il mio lavoro con uno sguardo attento e straniante; Tommaso Le Pera mi ha fatto vedere le anomalie dei miei spettacoli, svelandomi particolari che ignoravo; Carmine Maringola ha colto l'essenza e l'anima delle danze grottesche dei miei personaggi. Tutti e tre hanno arricchito le mie opere con la loro straordinaria capacità di leggere l'indicibile del teatro».

Piero Tauro/ricci/forte

Se c'è chi, come Distefano, desidera attraverso la fotografia «entrare nella visione dell'altro», alcuni preferiscono imporre la

propria visione dello spettacolo all'artista. «La fotografia teatrale non è una didascalia, ma un "segno critico"»: è questo il «primo comandamento» di Piero Tauro, che dal 1986 accompagna con le sue immagini tutte le edizioni del Romaeuropa Festival. Qui ha avuto modo di entrare in forte sintonia con ricci/forte: «I loro personaggi, stereotipi al massimo del degrado, diventano eroi con un linguaggio che riflette la violenza e l'abuso inflitti dalla società. Materializzando questo sguardo, le mie foto devono essere piume, lame e carezze: sensazioni dello spettatore». Un amore corrisposto, quello per il duo, che definisce «inatteso, magico» l'incontro con Tauro: «Una corrispondenza emotiva che dura ancora oggi: il suo esercito di immagini in movimento impressiona e magnifica quello che c'è "dentro o dietro" ciascuno di noi».

Futura Tittaferrante/Roberto Latini e Fabrizio Arcuri

Spicca per alcuni registi classe '68-70 il nome di Futura Tittaferrante, fotografa under 35. Roberto Latini: «La segnalerei per la sua indipendenza e autonomia. Se penso a *Metamorfosi*, le sue foto sono state un valore aggiunto al processo creativo. L'essere costruito e proposto "a tappe" ha permesso a quello spettacolo di essere accompagnato costantemente e migliorato da uno sguardo esterno che ha avuto la sensibilità del dettaglio e dell'insieme». Fabrizio Arcuri: «Quando abbiamo iniziato a lavorare sulla drammaturgia contemporanea concentrandoci di più sul lavoro dell'attore era necessaria un'immagine che rappresentasse più uno stato d'animo che un ambiente. In quella occasione abbiamo incontrato Futura Tittaferrante, che con la sua incredibile sensibilità è riuscita a cogliere e trasferire sui volti degli attori i paesaggi emotivi e certe paralisi del linguaggio che costituiscono la base del nostro lavoro». Coerente il commento della fotografa: «Sono riusciti entrambi a farmi percepire come il corpo dia una misura della realtà nel momento in cui emerge».

Serena Serrani/Serena Sinigaglia

Odi et amo il rapporto della regista Serena Sinigaglia con la fotografia: «È un linguaggio che da sempre mi allontana. Credo sia dovuto al mio amore profondo per il teatro: mi piace l'umanità in atto. Quel fermarsi nell'istante mi risulta sempre mortifero, e questo anche perché non ho foto di mio pa-

dre: non amava farsi fotografare ed è venuto a mancare quando ero bambina. Io sono meno estrema di lui, ma resta il fatto che per me foto e morte si equivalgono». Con la fotografa Serena Serrani l'affinità elettiva sembra scolpita nell'omonimia, un sodalizio che nasce «grazie alla sua tenacia – racconta Sinigaglia – alla sua capacità di perdonarmi questa mia ignoranza consapevole. Per i miei quarant'anni mi ha regalato un libro con le migliori foto di scena che aveva scattato ai miei spettacoli fino a quel momento. La sua memoria, costruita con cura e amore, mi ha commossa: ha diminuito il mio senso di morte legato alla fotografia». Per lo stesso motivo, no alle foto posate: «Il teatro è vita, se partissi da una scena posata, ferma, verrebbe un po' meno quello che per me è il teatro», spiega Serrani, che dal suo primo incontro con la Sinigaglia nel 2006, ha seguito i suoi spettacoli ovunque, a volte anche quando la copertura del servi-

zio fotografico era ufficialmente affidata ad altri. «Serena Sinigaglia e io ci siamo incontrate prima di tutto come professioniste e poi come persone. È stato importante conoscere e rispettare la professionalità altrui. Mi è capitato di assistere a scene di fotografi che arrivano e impongono il loro *modus operandi* al regista. Serena è molto esigente ma, a prescindere da questo, credo sia giusto considerare il teatro una macchina e il fotografo un ingranaggio che deve camminare con gli altri». ★

In apertura, *Il giardino dei ciliegi*, regia di Giorgio Strehler (foto: Luigi Ciminaghi), nel box a pagina 53, *Imagoturgia, imago in érgon*, di Lenz (foto: Francesco Pititto); nella pagina precedente, *Heliogabalus*, di Fanny & Alexander (foto: Enrico Fedrigoli); *Santo Genet*, regia di Armando Punzo (foto: Stefano Vaja); e *Cani di bancata*, regia di Emma Dante (foto: Giuseppe Distefano); in questa pagina, *Metamorfosi*, regia di Roberto Latini (foto: Futura Tittaferrante) e *Ivan*, regia di Serena Sinigaglia (foto: Serena Serrani).



Il Mulino di Amleto, la ricerca dell'umanità e il teatro aperto al mondo

Nata a Torino nel 2009, la compagnia fondata da Marco Lorenzi e Barbara Mazzi pone fra le priorità del proprio lavoro la comunicazione e il dialogo con il mondo, più che la costruzione di estetiche.

di Laura Bevione



Lomonimo saggio di Giorgio De Santillana e Hertha von Dechend non c'entra o, per meglio dire, è oggetto di una fatale coincidenza: al momento della sua nascita, nel 2009, la compagnia fu ospitata dall'attore e regista Oreste Valente in una palazzina inutilizzata del mulino industriale di Montalto Dora, vicino a Ivrea, di cui era proprietaria la famiglia. Da qui il nome del gruppo fondato dal romano Marco Lorenzi e dalla senese Barbara Mazzi, conosciutisi alla scuola per attori del Teatro Stabile di Torino, allora diretta da Mauro Avogadro – ed è appunto soltanto per un caso che proprio una copia del libro di De Santillana fosse nella piccola biblioteca dello spazio ex-industriale di Valente, che i giovani artisti si occuparono di ristrutturare, trasformandosi in "murattori". E proprio qui nacque uno dei primi spettacoli della compagnia,

Sorvegliati, che debuttò all'Out Off di Milano.

Prima del mulino nel Canavese, però, c'era stata da parte di Marco Lorenzi la rinuncia a un impiego sicuro allo Stabile di Palermo, motivata dalla necessità di rispondere a un interrogativo fondamentale, ossia quale fosse «il mio punto di vista sul mondo e dunque sul fare teatro». Ecco, allora, che il successivo incontro con Bruce Myers si tramutò in una vera e propria «esperienza fondativa», in seguito alla quale Marco e Barbara riunirono attorno a sé alcuni di coloro con cui avevano condiviso quelle giornate, così da formare un «nucleo di studio»: Yuri D'Agostino, Lorenzo Bartoli, e poi Roberta Calia, Angelo Tronca, Fabio Bisogni, Raffaele Musella, Alba Porto, Francesco Gargiulo. Se la coppia Marco-Barbara è fin dalla nascita il cuore della compagnia, ai due si affiancano fin da subito attori-

amici che, con condivisa fluidità, partecipano ai vari progetti sviluppati. E, in seguito, figure non-artistiche eppure indispensabili: l'organizzatrice Annalisa Greco, la distributrice Valentina Pollani e l'ufficio stampa Raffaella Illari. Una comunità, un «gruppo di esseri umani» che mantiene un atteggiamento di «apertura e mai di chiusura, cercando sempre di vedere cosa c'è attorno, costruendo dialogo e non proponendo estetiche».

Lavorare sugli archetipi

Terminata l'esperienza residenziale a Montalto Dora, la compagnia si sposta a Torino: dopo le repliche successive di *Sorvegliati* e di *Dovevate rimanere a casa coglioni* nel cittadino Teatro Baretto, allora diretto da Davide Livermore, il Tst, sfruttando i finanziamenti del Sistema Teatro, inserisce nel proprio cartellone la compagnia con *Dop-*

pio inganno (2011): «Il primo Shakespeare fu uno Shakespeare “minore”, inserito nel canone soltanto nel 2010 ed era la prima volta che veniva fatto in Italia». La compagnia, insomma, mostra quasi per involontaria eppure irresistibile attrazione, un’attenzione privilegiata per testi certo classici ma «di nicchia, un canone che non è il canone», che parte da *Doppio inganno* e, passando per *Ruy Blas* (2017), arriva a *Platonov* (2018). Scelte compiute da Marco Lorenzi in favore di testi che «innescano con l’autore e con la drammaturgia una relazione problematica che mi fa impazzire, perché permette al regista e agli attori un processo di creatività molto forte. Non pensi più al testo come a un universo chiuso, pensi a come aprirlo, a come costruire ponti con gli altri testi dello stesso autore. Per gli attori, poi, significa lavorare sugli archetipi e non sulla piccola storia o la piccola psicologia».

Un processo sotteso pure alla messinscena de *Gli innamorati*, progetto vincitore nel 2012 di un secondo bando di produzione del Sistema Teatro. Lo spettacolo, che debuttò nel 2014, due anni fa ha superato le cento repliche ed è tuttora richiesto e accolto con entusiasmo, anche se ormai «potremmo essere gli zii degli innamorati». Il Mulino di Amleto decise di lavorare su Goldoni poiché l’autore veneziano «rappresentava per noi quell’eredità cui una giovane compagnia come la nostra poteva porre le domande giuste». Sottolinea Barbara Mazzi: «Il testo ci ha posto di fronte a problemi molto forti: ti trovi davanti a una drammaturgia che ti chiede di essere attore». Lo spettacolo fu il frutto di un periodo prolungato di studio e riflessione, reso possibile anche dalla disponibilità di un teatro, quello di Ceva (Cn), dove la compagnia ottenne dal circuito regionale piemontese una residenza.

Produttività vs creatività

La necessità di avere un tempo lungo per dedicarsi alla “creazione”, in opposizione alla contingenza che impone alle compagnie una costante e quasi forsennata “produttività”, è rivendicata da Il Mulino di Amleto che,

nella primavera del 2016 dedicò dieci giorni allo studio de *Il gabbiano* durante quella che fu definita Residenza Cechov – autore assai amato da Marco Lorenzi, che dice: «Farei sempre Cechov» – seguita, l’anno successivo, da un analogo periodo concentrato sull’analisi dell’opera di Hugo. Ultima declinazione di tale bisogno di tempo – e di cura – è il Cantiere Ibsen, un percorso laboratoriale di circa sei mesi e aperto ad attori anche non legati alla compagnia – le domande sono state ben 165. E, d’altronde, Marco e Barbara hanno sempre voluto lavorare con gli altri, come rivela il regista: «Faccio fatica a lavorare con numeri piccoli. Perché ho bisogno di una molteplicità di punti di vista che costruiscano una sorta di immaginario condiviso il più ricco possibile. Per me il teatro è legato al concetto di comunità».

Una consapevolezza rafforzatasi dopo la messinscena del *Misanthropo* (2017), allorché si fortificò l’idea che «il teatro è un gruppo di esseri umani che si ritrova di fronte ad altri esseri umani per domandarsi cosa vuol dire essere umani». E se «l’essere umano è perennemente contemporaneo a se stesso e le forme sono caduche», allora si spiega la varietà di linguaggio sperimentata dalla compagnia che, anziché riproporre una forma prestabilita, mira a coniare quella che meglio «si adatta al nucleo archetipico da evidenziare». Il risultato sono spettacoli mai uguali a se stessi e contraddistinti da nuda sincerità e vera umanità. ★

In apertura, una scena di *Platonov*; nel box, un’immagine da *Senza famiglia* (entrambe le foto: Manuela Giusto).

Il Mulino di Amleto: una strada costellata di successi

La compagnia, appena nata, si aggiudica un importante riconoscimento: il suo primo spettacolo, *La ballata degli Impiccati* vince il Premio Miglior Autore-Festival Schegge d’Autore. Siamo nel 2009 e *Il Mulino di Amleto* pare avviato su una strada di successi: il suo secondo lavoro, *Come fu che in Italia scoppiò la rivoluzione ma nessuno se ne accorse* vince il Premio Scintille 2010 e il Premio Borrello 2011. Negli anni successivi collabora con vari enti nazionali e, in particolare, con il Sistema Teatro Torino e con il Teatro Stabile di Torino che produce il primo *long-seller* del Mulino di Amleto, ossia *Gli innamorati* di Goldoni che, nel 2014, arriva al Beijing Theatre Festival. Nel 2015 la compagnia partecipa per la prima volta al Festival delle Colline Torinesi e, l’anno successivo, il suo primo spettacolo di teatro ragazzi, *Giardinetti*, è in cartellone al Giocateatro. Nel 2017 è finalista al Premio Scenario con il progetto *Senza famiglia* di Magdalena Barile e allestisce anche *Ruy Blas. Quattro quadri sull’identità e sul coraggio*, adattamento dell’opera di Victor Hugo, che si aggiudica il bando Siae Sillumina Nuove Opere-Copia privata per i giovani, per la cultura. Nel 2018 debutta al Festival delle Colline Torinesi *Platonov. Un modo come un altro per dire che la felicità è altrove*, riscrittura del primo dramma di Anton Cechov, che ottiene il primo posto nel concorso Last Seen 2018, risultando lo spettacolo più votato tra i dieci migliori spettacoli dell’anno secondo Krapp’s Last Post. Nel 2019 promuove Cantiere Ibsen/Art Needs Time, un programma di workshop gratuiti, curati dal regista Marco Lorenzi, per attrici e attori professionisti di tutta Europa. L.B.



Ostermeier, deludente format italico per il bel saggio di Eribon



Ritorno a Reims (foto: Masiar Pasquali)

RITORNO A REIMS, dal libro di Didier Eribon. Regia di Thomas Ostermeier. Drammaturgia di Florian Borchmeyer. Traduzione di Roberto Menin. Scene di Nina Wetzel. Luci di Erich Schneider. Musiche di Nils Ostendorf. Con Sonia Bergamasco, Tommy Kuti, Rosario Lisma. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Fondazione Romaeuropa, ROMA - Schaubühne, BERLIN.

Non si sa da dove cominciare. Se dalla richiesta agli spettatori di urlare «Berlusconi non è cattivo» o dalla finta telefonata a Gifuni, passando magari dalle battute sui critici. Risate. Solo che qui si parla della più attesa produzione del Piccolo di quest'anno. Ovvero la prima regia italiana di Thomas Ostermeier, progetto internazionale su *Ritorno a Reims* di Eribon, già proposto in diversi paesi europei, ovunque cercando specifici legami con la realtà politica autoctona. Libro meraviglioso (compratelo). Dove il viaggio a ritroso che compie il sociologo francese alla morte del padre, diviene spunto per ragionare della deriva a destra della classe operaia, di identità sessuale, della vergogna sociale, del classismo di apparati e istituzioni. Di Bourdieu e Foucault. Non proprio avanspettacolo. Forse Ostermeier ha avuto timore di questa complessità. O forse che noi spettatori, critici, produttori non ci arrivassimo. Perché sul palco si assiste a una costante semplificazione. A una banalizzazione. Cui si somma una sorprendente fragilità teatrale. Due terzi del lavoro sono una lettura. Con Sonia Bergamasco che finge di registrare il commento sonoro di un filmato in cui si intrecciano immagini d'archivio e alcune riprese a Reims. Format rigido. Non a caso riproponibile. Dove si

può discutere della noia e dei tagli. Ma che almeno si affida alle lucidissime parole di Eribon. Nel tempo restante si sviluppano spiegazioni scolastiche, stralci di vita, cliché. Prima di un finale che indispette per retorica. Eleganti le scene. Così come la presenza della Bergamasco (ma perché farla sussurrare?). Qui affiancata da Rosario Lisma e Tommy Kuti. Cast volenteroso. Ma perso in un impianto post-drammatico incapace di spessore. O autenticità. E in una scrittura mediocre. Che spinge a domandarsi se non ci sia qualcosa da ritoccare nelle dinamiche produttive internazionali del Piccolo. Non rimane nulla della commozione di *Ritorno a Reims*. Né della rabbia, quella voglia lì di urlare «*La jeunesse emmerde le Front National*», come cantavano i Bérurier Noir. Una questione di qualità. In cui si annacqua il valore del progetto. E la sua perentoria necessità politica. *Diego Vincenti*

Milano e Brescia, stragi da non dimenticare

LA PAROLA GIUSTA, di Marco Archetti, con la collaborazione di Lella Costa e Gabriele Vacis. Regia di Gabriele Vacis. Con Lella Costa. Scene e luci di Roberto Tarasco. Prod. Piccolo Teatro di MILANO e Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

IN TOURNÉE

Cinquant'anni da piazza Fontana, quarantacinque da piazza della Loggia. Non bisogna dimenticare. Non bisogna dimenticare né l'orrore delle due stragi, né

il vergognoso iter giudiziario, gli scandalosi depistaggi, le ambiguità dei politici. Nulla, nulla bisogna dimenticare. Fa dunque bene Lella Costa a dedicare il suo nuovo monologo a quei due infami episodi della storia recente. Lo fa con il suo stile inconfondibile, la sua ironia pacata, la consapevolezza di raccontare con il sorriso fatti che con il sorriso hanno ben poco a che fare. La si ascolta con simpatia e inquietudine: e in ogni spettatore affiorano domande, ricordi, riflessioni. «Dov'ero quel giorno? Quando l'ho saputo? Che cosa ho pensato?». Sia per chi in quei giorni c'era, sia per chi non c'era, per chi non era ancora nato (forse soprattutto per loro che leggono solo, o ascoltano, non hanno memorie vive), è davvero importante raccontare, ritornare, ricordare. Marco Archetti mescola nel suo testo storie personali inventate e cronache dettagliate di quelle giornate. È bene che la grande Storia affiori da piccole storie, che i tragici avvenimenti si mescolino con il quotidiano, e Lella Costa lo fa con una precisione e una grazia che ci rende più facile ripensare a quelle due orrende date. È sola in scena, solo alla fine scendono dall'alto molti ombrelli: pioveva in piazza della Loggia, pioveva anche a Milano, erano giorni cupi non solo per il tempo. Oggi la strategia dell'eversione e della lotta armata che ha condotto a quelle stragi sembra lontana, talora poco comprensibile: colpa anche e soprattutto della poca volontà politica di attribuire quelle stragi a chi davvero le ha volute. In questi giorni di anniversari, pochi ne hanno parlato: dunque brava Lella. *Fausto Malcovati*

Tradimenti anni Ottanta per un Pinter generazionale

TRADIMENTI, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Michele Sinisi. Scene di Federico Biancalani. Con Stefano Braschi, Stefania Medri e Michele Sinisi. Prod. Elsinor Centro di Produzione Teatrale, MILANO.

Fanno bene i paletti a Sinisi. Che si muove a suo agio nell'intoccabilità di Pinter. Esaltandone i dialoghi chirurgici. Le sfumature. Perfino le didascalie, in neon sul monolite al centro del palco. L'installazione a far da sfondo inusuale al racconto di una relazione extraconiugale vissuta a ritroso. Idea forte quella di poggiarsi alla scenografia. Che va ad alimentare il confronto con la parola. Drama dell'infedeltà. Ma oltre alle corna c'è di più. A partire dal fatto che la memoria è un concetto prismatico. Così come la realtà, il sesso, l'amicizia. Mentre tutti si tradiscono, fra le lenzuola e fra i pensieri. Lavoro ispirato. Per struttura e intuizioni. Sinisi gestisce con mano ferma una materia incandescente, nonostante alcune scelte più fragili (le corna, la borsa Ikea, il pollo). Dettagli. La sua visione aggiunge autorialità senza sovraesposizione registica. E la scena della violenza domestica sulle note de *Il mondo* di Jimmy Fontana è un momento forte e drammaturgicamente corretto: sono passati quarant'anni dal debutto di *Tradimenti* e quel lie-

ve accenno nel testo, ora può avere una sottolineatura diversa. Ottimo il cast. Con Braschi che emoziona nei panni di Jerry e Sinisi sempre a un paio di centimetri dalla rissa. Per dieci minuti si assiste a una festa senza azione, ascoltando canzoni anni Ottanta i cui autori, nel 1968, avevano appena cominciato la scuola. A livello filologico può infastidire. Ma la cosa è talmente smaccata da giustificare una lettura nostalgica (e generazionale). Dal punto di vista formale, è invece come quando i Daft Punk ripetono almeno cento volte *One more time*: sappiamo tutti che potevano darsi una misura. Ma in realtà ci sta bene. E si è dalle parti di una sana follia. Senza contare che la scena offre in dono la lunga, annoiata danza di Stefania Medri. E allora capisci tutto: i tradimenti, le mattane, gli inciampi lucidi della memoria. Nulla sarà più come prima. E forse non lo è mai stato. *Diego Vincenti*

Gioventù omologata da Horváth a oggi

GIOVENTÙ SENZA, di Bruno Fornasari. **Da Gioventù senza Dio**, di Ödön von Horváth. **Regia di Emiliano Bronzino. Scene e costumi di Erika Carretta. Luci di Fabrizio Visconti. Con Tommaso Amadio, Chiara Alonzo, Diana Bettoja, Pietro De Nova, Giulia Di Sacco, Marco Fragnelli, Francesca Macci, Iacopo Modesto, Marcos Piacentini, Martina Sachelì, Lapo Sintoni. Prod. Accademia dei Filodrammatici, MILANO.**

Bruno Fornasari è drammaturgo, regista e formatore. I suoi testi seguono un filo coerente e rigoroso, di stretta attualità. L'impianto di questo *Gioventù senza* è ancora quello scolastico (coesi i dieci ragazzi del coro, appena usciti dall'Accademia), mentre l'insegnante è sempre Tommaso Amadio, pronto a farsi chiocciola. Tratto da *Gioventù senza Dio* di Ödön von Horváth, la scelta dei Filodrammatici sta nel tentativo di allargare e contestualizzare all'oggi, in un rimbalzo con i ragazzi attuali che, a cento anni di distanza, non sono così diversi - così come la società - da quella visione omologata. I fascismi sono in atto (palesi come quelli di Orban e Putin), qui parliamo di comportamenti, della dittatura della maggioranza, della discriminazione delle minoranze e dell'e-

marginazione della riflessione se questa risulta in conflitto con quelle idee urlate, o che hanno più mezzi per raggiungere più persone possibile: prima c'era la radio, oggi internet, ma la sostanza non cambia. Siamo nel 1934 e un professore si fa delle domande, e vorrebbe se le facessero anche i ragazzi della sua classe (morta). Il fondale della scena è coperto da foglie secche, una boscaglia da gueriglia, ricorda il mimetismo delle inutili battaglie che da lì a poco andranno a combattere. In molti punti sono gli alunni (che interpretano anche i genitori dai cappotti polverosi), vestiti in scale di grigio (solo il professore è colorato), a staccarsi dal loro ruolo e divenire un lo narrante. Gli allievi sono pesci e come tali si muovono in branchi, hanno occhi vitrei senza vita, senza entusiasmo e gli slogan gridati fanno breccia nei loro comportamenti. Interessanti alcuni scarti estetico-semiotici: l'attore di colore infervorato sostenitore della superiorità dei bianchi, l'attrice che impersona il preside sessista. Un *thriller*-cabaret, che punta il dito sulla massa silenziosa che non prende posizione, che segue la corrente. Come pesci, appunto. *Tommaso Chimenti*

Tragici clown nello Zoo di Lidi

LO ZOO DI VETRO, di Tennessee Williams. **Adattamento e regia di Leonardo Lidi, dalla traduzione di Gerardo Guerrieri. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Aurora Damanti. Con Tindaro Granata, Mariangela Granelli, Mario Pirrello, Anahi Traversi. Prod. LuganoInScena/Lac, LUGANO - Centro d'Arte Contemporanea Teatro Carcano, MILANO - Teatro Piemonte Europa, TORINO.**

IN TOURNÉE

Il crollo di Casa Wingfield. Letteralmente. Visto che nel finale del suo *Zoo di vetro*, Leonardo Lidi fa cadere mura ed esistenze. Rimane solo la polvere. Un Tennessee Williams decostruito di tutto il suo (radicatissimo) immaginario. E calato in un interno familiare spoglio, favolistico, di colori pastello. Dove la casa è rosa confetto. E il mondo è un nulla malvagio, in cui il padre assente rimane immobile in un angolo, a fissa-

re schermi invisibili. Tom diviene allora un Pierrot senza più alcun riferimento sessuale. È la maschera tragica del clown. Lo sono tutti. Per un gioco fra realtà e finzione che il regista trentenne gestisce con equilibrio. Grazie anche a un ottimo cast: Tindaro Granata, Mariangela Granelli, Mario Pirrello e una eccellente Anahi Traversi. La sua Laura rimane addosso come una creatura lieve. Il cappello rosso alla Eva Green. Quando le cade, il bianco e nero mangia l'anima. Come la paura. Mamma Amanda (Granelli) vorrebbe trovare il marito, preoccupata di quella gamba zoppetta. Ma con Jim le cose non vanno secondo i piani. Mentre ormai Tom (Granata) ha già un piede fuori casa, la valigia carica di rimorsi. «Non so più se mi manca di più, quella carezza della sera o quella voglia di avventura», cantano i New Trolls. E Tom sceglie l'avventura. O meglio: la sopravvivenza. Proprio come il giovane Tennessee. Spettacolo a tesi. Già nel primo monologo si sottolinea come il dramma sia memoria. E quindi via libera al trucco e agli inganni. Con qualche eccesso di reiterazioni e didascalie. Ma Lidi sviluppa la sua tesi con sguardo autoriale. Mostrando una certa fragilità solo nella lettura di Jim (Pirrello), proiezione freudiana della figura paterna, dal biancore neutrale eppure così carico, macchiettistico, inutilmente ammiccante al pubblico. Al di là dello spunto teorico, la sua presenza ridanciana spezza equilibri senza risolverli. Poco male. Nel complesso il lavoro merita un'attenzione speciale. Con Lidi a guidare con personalità una produzione complessa. In cui emerge un lucido teatro di regia. Fa quasi girare la testa in questo periodo. *Diego Vincenti*

Berardi, Casolari e i padroni dell'invisibile

I FIGLI DELLA FRETTOLOSA, testo e regia di Gianfranco Berardi e Gabriella Casolari. **Luci di Matteo Crespi. Con Gianfranco Berardi, Gabriella Casolari, Ludovico d'Agostino e (per le repliche milanesi) Giusy Canalella, Angela Casaro, Alessio Gigante, Alessandra Martinelli, Flavia Neri, Gianmarco Panza, Silvia Zaru. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO - Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, GENOVA - Sardegna Teatro, CAGLIARI.**

IN TOURNÉE

Nomen omen. Rifacendosi al vecchio proverbio «la gatta frettolosa fa i gattini ciechi», Gianfranco Berardi, con formidabile coraggio, ha deciso di fare uno spettacolo solo con ipovedenti o non vedenti, come lui. Ne ha selezionato un gruppo, che si è dichiarato disposto a raccontarsi, a ripercorrere la strada della malattia. Gridano tutti insieme al pubblico: «Oggi essere ciechi è cool, non abbiamo la luce degli occhi ma abbiamo quella del cuore», ed è bello il testo che Berardi ha scritto per loro: «Siamo qui, padroni dell'invisibile, viviamo ai margini della realtà, prigionieri di mondi immaginari. (...) È difficile mantenere una rotta. Ma crediamo nell'invisibile e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore». Berardi ha costruito lo spettacolo con l'aiuto di Gabriella Casolari, l'unica vedente, che in scena ha solo un ruolo guida all'idea registica.

Lo zoo di vetro (foto: Masiar Pasquali)



PICCOLO TEATRO

**Mangiafoco e il baule dei ricordi
ovvero la vocazione secondo Latini**

MANGIAFOCO, drammaturgia e regia di Roberto Latini. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Max Mugnai. Musiche e suono di Gianluca Misiti. Con Elena Bucci, Roberto Latini, Marco Manchisi, Savino Paparella, Stella Piccioni, Marco Sgrosso, Marco Vergani. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Compagnia Lombardi-Tiezzi, FIRENZE - Fondazione MATERA Basilicata 2019 - Associazione Basilicata 1799/Città delle 100 scale Festival, MATERA.

IN TOURNÉE

Nel parco-giochi del teatro si entra dritti dallo scivolo. Un respiro e via, passa la paura, giù veloci verso la scena. Di fronte a quelle sedie vuote, di assenze e spettatori mascherati. A cui raccontare la propria vita. La scoperta del palco. La vocazione, come direbbe Danio Manfredini. Con tanto di *curriculum* e ruoli sgranati come un rosario. Buona parte del *Mangiafoco* di Latini si compone soprattutto di questo: attori di altissima qualità che condividono il baule dei ricordi, memoria a cui afferrarsi per dare un senso (forse) a se stessi e al teatro.

Pinocchio allora rimane sullo sfondo di uno spazio dall'eleganza svuotata. Dove Latini riemerge con microfono e voce fonda, a cercar fascino e instabilità. Mentre gli attori vagano in *carillon* senza direzione, più impauriti dal lento sciogliersi mortale del ghiaccio, che dalla libertà folle del fuoco. C'è perfino chi si aggira a far le pulizie, come a dire che la realtà è sempre lì a un passo. E il teatro è anche sporcarsi le mani: dai la cera, toglila la cera. Visione drammaturgica tutta incentrata su questa ricerca interiore nell'arte e nelle proprie soggettive fondamenta. A comporre un progetto sincero ma confuso, supportato dalla consueta squadra (Max Mugnai alle luci, Gianluca Misiti alle musiche) e con un ottimo cast, già protagonista nel Goldoni dello scorso anno: Elena Bucci, Marco Manchisi, Savino Paparella, Stella Piccioni, Marco Sgrosso e Marco Vergani.

Flebile il legame con Pinocchio, alla fine lo spettacolo si rivela un mosaico irrisolto di continue interruzioni, le confessioni ad avvicinare per delicatezza, non certo ispirazione. O poesia. E si sente pure la mancanza di quei guizzi visionari, lo stupore immaginifico che, insieme al carisma, ha sempre salvato Latini nei momenti più stanchi. Alla ricerca di uno spartano confronto con la memoria, il lavoro attoriale, lo spettatore, si accantona perfino lo sguardo. Peccato. Confrontarsi con il Pinocchio è affare complesso. Si finisce spesso per scottarsi. **Diego Vincenti**



Mangiafoco (foto: Masiar Pasquali)

Ogni "attore" (ma nessuno è attore vero, è solo se stesso pronto a fare i conti con il suo stato di non vedente) racconta che cosa gli è successo: malattia, incidente. Ogni storia ha il suo dramma, ma i toni con cui viene raccontata sono leggeri, sorridenti, qualche volta ironici, qualche volta malinconici. C'è poca azione, naturalmente: ma è bello vederli muoversi in cerchio o in fila, tenendosi per mano, guidati qualche volta da Gabriella, qualche volta da una traccia di bastoni appoggiati per terra il cui percorso dura quanto la loro storia. Una vera sorpresa è Silvia Zaru che ha una magnifica voce e canta alcune canzoni applauditissime. Il progetto non si ferma a Milano: Berardi lo riprenderà in altre città, selezionando ogni volta un gruppo disposto a lavorare con lui, a raccontare la propria diversità con serenità e allegria. *Fausto Malcovati*

**Caro Anton, cara Olga
lettere d'amore, arte, vita**

AMAMI O SPOSERÒ UN MILLEPIEDI, dalle lettere di Anton Cechov e Olga Knipper. Di e con Ferdinando Bruni e Ida Marinelli. Luci di Giacomo Maretelli Priorelli. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

Uno spettacolo pieno di grazia. Incanterevole. Due attori perfetti, un testo miracolosamente lieve. Bastano due leggitte e un fondale di tulle: non serve altro per una serata di puro godimento. Ferdinando Bruni e Ida Marinelli leggono le lettere che si sono scambiate nel corso di sei anni Anton Cechov e Olga Knipper: si incontrano durante le prove del *Gabbiano*, lui autore, lei interprete della Arkadina. Un colpo di fulmine: lo scrittore si innamora dell'attrice e comincia a corteggiarla per via epistolare. Lui, malato di tisi (malattia che lo porterà alla morte prematura a quarantaquattro anni), è costretto a lunghi soggiorni a Jalta, dove ha una casa, lei impegnata nel teatro appena fondato da Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko: si conoscono nel 1898, si scrivono a lungo (più di quattrocento lettere), si sposano nel 1901 quasi in segreto, con quattro testimoni (Cechov odiava ogni forma di ufficialità). A lui rimangono tre anni di vita e li deve passare, su consiglio dei medici, per lo più al Sud, lontano dalla moglie. La lo-

ro corrispondenza è un incanto: ironica, delicata, effervescente, il titolo dello spettacolo lo dimostra. Si divertono, si prendono in giro, lui la copre di divertenti nomignoli (mio coccodrillo, cagnetta mia), lei è insicura, ogni tanto entra in crisi, gli chiede consigli sull'interpretazione dei personaggi (dopo l'Arkadina è Elena in *Zio Vanja*, Maša in *Tre sorelle*, Ljuba nel *Giardino*). Tra una lettera e l'altra ci sono alcune scene dei lavori cechoviani: ed è un bel modo per ricordare la scrittura di lui, l'arte di lei. Toccanti infine gli ultimi minuti dello spettacolo, le ultime pagine, il diario, scritto da Olga, dei giorni, delle ore finali a Badenweiler, tra una crisi respiratoria e una vana speranza di sollievo, le lettere dopo la morte, con l'ansia di ritrovare la perduta felicità. Inutile dire che Bruni e Marinelli sono al loro meglio: lui beffardo, pungente, caustico, lei ingenua, fresca, spontanea. Molti sorrisi e un po' di malinconia. Uscire da teatro sereni non capita spesso. Evviva. *Fausto Malcovati*

**Duda Paiva, uomo vs clone
in fuga dalla perfezione**

JOE 5, concept e regia di Duda Paiva. Drammaturgia di Kim Kooiman. Scene di Daniel Patijn e Stmsnd. Costumi di Aziz Bekkaoui. Luci di Mark Verhoef. Musiche e video di Wilco Alkema. Pupazzi di Duda Paiva e Andre Mello. Con Duda Paiva. Prod. Duda Paiva Company, Amersfoort (NI) - Nordland Visual Theatre (No). IF FESTIVAL, MILANO.

Joe, nome generico di persona, come dire uno qualsiasi. Immersi in un mondo futuribile e distopico assistiamo alla nascita e successiva disattivazione di una serie di Joe a opera di un'entità dominante, sospesa al di sopra della scena, un essere informe dotato di una voce metallica e artificiale. Joe 5, il quinto della sequenza, vive, esplora un mondo di luci e ombre, incontra uno straordinario personaggio-bambino dai grandi occhi curiosi e stupiti, scopre il proprio clone Joe 4, sfuggito alla disattivazione e quindi, insieme a lui, si ribella, svela la natura mostruosa dell'entità dominante, lotta e vince. Sceglie di immergersi nella fantascienza distopica Duda Paiva, per festeggiare i quindici anni di attività della sua

compagnia. Le sue, del resto, non sono mai visioni pacificanti. Come le fiabe vere, raccontano il mondo umano affondando le mani nei lati oscuri, mostrandoli, o lasciandoli semplicemente intuire grazie alle figure che dal buio emergono animate dalla sua incredibile perizia. I suoi pupazzi in gommapiuma prendono vita grazie a lui che con essi danza, lotta, in un corpo a corpo mai nascosto. Perché quei "mostri" siamo noi, buoni o cattivi, sono parte di noi. E se la drammaturgia, in questo *Joe 5*, supporta l'azione evocando le visioni futuristiche di *La possibilità di un'isola* di Michel Houellebecq, sempre più complessa è la partitura fisica, l'azione di animazione dei pupazzi, la scena. Duda esce ed entra dai personaggi, interagisce con loro, presta loro tutto o solo parte del proprio corpo, la voce, sdoppiandosi e moltiplicandosi (impressionante la sequenza iniziale in cui diviene mostro-insetto danzante, o l'interazione con il suo gemello-clone Joe 4, un pupazzo in tutto simile a lui). Significante anche l'uso della scena, grazie a effetti di luce che richiamano sinistramente la nascita della donna-robot in *Metropolis*. Perché la domanda è più disturbante che mai. Siamo sicuri che la ricerca della perfezione, dell'eternamente giovane, dell'efficienza assoluta sia la via per una nuova e migliore umanità? *Ilaria Angelone*

All'ombra di Chernobyl, video-racconto dei Berlin

ZVIZDAL [CHERNOBYL, SO FAR - SO CLOSE], ideazione di Bart Baele, Yves Degryse, Cathy Blisson. Con Nadia Pylypivna Lubenoce e Pétro Opanassovitch-Lubenoc. Scene di Manu Siebens, Ina Peeters, Berlin. Camera e montaggio di Bart Baele, Geert De Vleeschauwer. Musiche di Peter Van Laerhoven. Prod. Het Zuidelijk Toneel, TILBURG (NI) e altri 9 partner internazionali.

IN TOURNÉE

C'è una profonda umanità nel lavoro dei Berlin, portato a Milano da Zona K. Lo sguardo di chi si limita a osservare e condividere. Senza giudizio. Con una delicatezza inaspettata. Come a chiedere permesso nel momento in cui sceglie di documentare le vite di Pétro e Nadia. Entrambi ottantenni, all'epoca

del disastro nucleare decisero di non abbandonare la loro casa e di continuare a vivere nell'area contaminata intorno a Chernobyl. Territori abbandonati. Per esistenze immerse nella solitudine. I Berlin le raccontano in video: dalle difficoltà burocratiche, alla testimonianza diretta di queste giornate lunghissime, dedicate alla sussistenza. Fra primi piani sparati e struggenti addii ai (rari) visitatori. Intorno a loro un cane a far da guardia al nulla. Qualche gallina, una mucca a cui puoi contare le ossa, i santini con Stalin. Si sfiora appena il teatro. *Zvizdal* è prima di tutto la proiezione di un documentario la cui realizzazione ha impegnato il collettivo artistico per diversi anni. Come interviene dunque il linguaggio performativo? Inserendo nel racconto la meticolosa ricostruzione in plastici degli orizzonti filmici. Tre modellini della fattoria vengono indagati sul palco attraverso l'invasione robotica di una micro-camera. Ed è in questa frattura fra la realtà e la sua ricostruzione in scala trenino, che si percepisce l'apertura a un ventaglio emotivo diverso. Inquietante. Dove non tutto torna. Lasciandoti addosso un brivido d'irrisolutezza. Come fossero finestre autoriali, gioco di rimandi che si compie dal vivo: due componenti del gruppo rimangono infatti in piedi a lato della struttura, comandando a distanza i movimenti di macchina e gli stacchi del montaggio. Scienziati più che performer. Che incrinano la vicinanza empatica attraverso la tecnologia. Ed è proprio in questo misurato equilibrio la forza del lavoro. Quel suo ondeggiare indeciso fra testa e cuore. Pensiero ed emozioni. *Diego Vincenti*

nanou, partitura sulle orme di Miles Davis

WE WANT MILES, IN A SILENT WAY, progetto di Marco Valerio Amico, Rhuena Bracci e Marco Maretti. Coreografie di Marco Valerio Amico e Rhuena Bracci. Scene di Marco Valerio Amico e Daniele Torcellini. Luci di Fabio Sajj e Marco Valerio Amico. Con Carolina Amoretti, Rhuena Bracci, Marco Maretti, Chiara Montalbani. Prod. nanou Ass. Cult., Ravenna - Ravenna Festival. DANAE FESTIVAL, MILANO.

IN TOURNÉE



REGIA DI BRUNI E DE CAPITANI

I nuovi Angels tornano all'Elfo: cronaca di un trionfo annunciato

ANGELS IN AMERICA - SI AVVICINA IL MILLENNIO - PERESTROIKA, di Tony Kushner. Regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Scene di Carlo Sala. Costumi di Ferdinando Bruni. Video di Francesco Frongia. Luci di Nando Frigerio. Con Angelo Di Genio, Elio De Capitani, Cristina Crippa, Ida Marinelli, Umberto Petranca, Sara Borsarelli, Alessandro Lussiana, Giusto Cucchiari, Giulia Viana. Prod. Fondazione Campania dei Festival-NAPOLI Teatro Festival Italia - Teatro dell'Elfo, MILANO.

IN TOURNÉE

Trionfale ritorno all'Elfo Puccini di Milano di *Angels in America*, cavallo di battaglia della compagnia guidata da Elio De Capitani e Ferdinando Bruni, rinnovato nella veste scenografica (fantastici i video di Francesco Frongia: è un genio!) e in alcuni degli interpreti, i più giovani. Per esempio Giulia Viana: vale da sola la maratona di undici ore. Tra le *new entry* è la più sicura, la più originale. La sua Harper è perfetta: moglie frustrata, inquieta, disperata, svagata nei sogni, a tratti aggressiva, alla fine concreta, asciutta, determinata. Non sbaglia un tono, costruisce un personaggio a tuttotondo, ha un talento magnifico.

Non che gli altri siano da meno, anche se prediligono toni concitati mentre talora si preferirebbe qualche chiaroscuro, qualche ombra, un po' più di interiorità: Angelo Di Genio è un Prior forte, ben costruito, toccante sia nella malattia, nel destino di morte sia nella riconquistata voglia di vivere, duro negli scontri con l'anaffettivo amante Louis che scompare all'insorgere dell'Aids, appassionato nei mistici incontri con l'Angelo. Alessandro Lussiana è uno spassoso Belize, ha tempi comici perfetti, fa del suo personaggio un carattere di grande effetto. Giusto Cucchiari è Joe: spontaneo, ingenuo, trascinato nel gorgo di un'omosessualità prima respinta poi dolorosamente accettata, rende il suo personaggio credibile, inquieto, con un tormento autentico. Ma sia Joe sia Louis sono personaggi, sentiti oggi, convenzionali e datati. Ma c'è sopra tutti Elio De Capitani: risentire il suo trionfo, roboante Roy Cohn, che felicità. È una delle sue grandi interpretazioni. Aggredisce, sbraitata, ghigna, in ospedale soffre e si contorce, vive una vita violenta, non vuol cedere alla morte come non ha mai ceduto a niente nella vita. Grandioso. Che dire del testo? Harold Bloom ha inserito *Angels in America* fra i capolavori del Novecento: non esageriamo. È un astuto sceneggiato con momenti azzeccati, un abile montaggio di veloci scene (con qualche grevità, per lo più le scene di sesso, tutte abbastanza goffe), i sogni/deliri non sono sempre giustificati (l'Antartide di Harper per esempio), insomma un testo che regge e si segue senza noia, ma non è un capolavoro. **Fausto Malcovati**

Angels in America (foto: Laila Pozzo)



MILANO

Intimità a distanza, l'amore secondo Tolcachir

PRÓXIMO, testo e regia di Claudio Tolcachir. Scene di Sofia Vicini. Costumi di Cinthia Guerra. Luci di Ricardo Sica. Con Santi Marín e Lautaro Perotti. Prod. Jonathan Zak, Maxime Seuge/Teatro TIMBRE 4, BUENOS AIRES (Ar).

In tempi di relazioni "virtuali", la distanza fisica può essere meno importante di tante altre divergenze: può, persino, essere l'unico modo per stare insieme nella diversità. Pablo è un argentino che vive in Australia senza permesso di soggiorno, tira avanti con lavoretti da poco, lontano dalla famiglia. Elián è l'attore di una serie televisiva di successo, vive a Madrid ed è figlio di un politico spagnolo. L'intimità della loro relazione, la capacità di starsi accanto nei momenti di difficoltà, le confidenze, sono mediate da schermi di dispositivi elettronici che, pur aprendo all'altro spiragli delle rispettive quotidianità, ne tutelano la dimensione privata e solitaria.

Il testo, scritto e portato in scena da Claudio Tolcachir al Teatro Parenti di Milano (in collaborazione con Zona K), raccoglie i momenti di una relazione a distanza tra due individui che non si sono mai incontrati e che apparentemente non hanno nulla da condividere: è l'esempio di un rapporto nato attraverso incontri digitali e costruito in rete, segnato da migliaia di chilometri di lontananza e diverse ore di fuso orario. Come a negare questa condizione, i due attori sulla scena di *Próximo* sono molto vicini: ma pur occupando lo stesso spazio di prossimità del palco - dove arredi e oggetti si confondono a creare uno stesso spazio domestico condiviso - Santi Marín e Lautaro Perotti non si guardano né si toccano, piuttosto si rivolgono agli schermi di computer o telefoni che, sulla scena, restano spenti.

In contrappunto con quanto viene rappresentato, il "qui e ora" della rappresentazione rinuncia così all'uso di ogni mezzo digitale, quasi ad affermare la condizione della presenza e della condivisione di uno stesso spazio e tempo, la necessità dell'incontro e dell'immaginazione nel teatro. Con estrema efficacia i dialoghi viaggiano in pochi istanti tra continenti e tempi lontani, negando la presenza - ormai scontata - di qualsiasi tecnologia. Tolcachir porta così sulla scena un ritratto dell'emarginazione e della solitudine come caratteri comuni di condizioni sociali opposte. «A volte mi chiedo che cosa ci faccio qua», si dicono in due momenti diversi Elián e Pablo: la loro relazione è il viatico alla solitudine e alla lontananza, che per Pablo è anche distanza da casa, dalla lingua natia, dalla legittimità della propria presenza nel paese. Almeno fino a quando uno schermo protegge le debolezze e filtra le diversità. **Francesca Serrazanetti**

È un insieme stratificato di variabili - suono, luce, colore, sguardo - a cambiare le relazioni tra spazio e movimento nell'ultimo lavoro di gruppo nanou. Lo studio analitico degli elementi e il rigore nella loro restituzione, uniti da una vitale libertà interpretativa, sembrano essere le premesse di questo spettacolo della compagnia ravennate, allo stesso tempo un'esplorazione dei propri processi compositivi nella danza e un omaggio al maestro dell'improvvisazione jazzistica Miles Davis. La ricerca di una chiarezza del metodo nella relazione con Davis viene enunciata fin dal titolo dello spettacolo, che unisce due suoi album, rispettivamente *We Want Miles* (1982) e *In a Silent Way* (1969). Sottraendo il suono della tromba e staccandosi dai brani dello stesso Davis per mantenerne l'essenza compositiva, la musica si nutre del suono di Roberto Rettura e, al Teatro Out Off di Milano per Danae Festival, delle percussioni dal vivo di Bruno Dorella. Il dispositivo scenico abitato dai danzatori è uno spazio minimale composto da piani e linee - un pannello sospeso in verticale e, a terra, due strisce di *moquette* intersecate a croce - trasformato di continuo dal mutare dei colori, sapientemente progettati con la consulenza del docente di cromatologia Daniele Torcellini. Le coreografie vivono di una libertà cinetica di movimento in cui si riconoscono un vocabolario condiviso e una struttura che stabilisce in linee aree e direzionalità un comune dispositivo spaziale. Le individualità delle danzatrici emergono con decisione, mentre le variazioni cromatiche o l'ingresso in scena di un uomo in abito nero mutano le coordinate di riferimento e alterano il rapporto tra figure e sfondo. Attraversamenti dello spazio, rotazioni e percorsi sembrano ritmare il passaggio tra i quadri, dove direzionalità verticali e centrifughe convivono con l'attrazione verso un centro, segnato al suolo dall'incontro delle due diagonali. *We Want Miles* esplora gli equilibri labili e mutevoli della composizione condividendoli con chi guarda: qual è la relazione tra partitura e improvvisazione, tra struttura spaziale e libertà di movimento, tra realtà e percezione? **Francesca Serrazanetti**

Nel *Sogno di Dostoevskij* un clown salverà il mondo

IL SOGNO DI UN UOMO RIDICOLO, di Fëdor Dostoevskij. Traduzione e drammaturgia di Fausto Malcovati e Mario Sala. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Luigi Chiaromonte. Con Mario Sala. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Le notti bianche nel 2016 e ora *Il sogno di un uomo ridicolo*: c'è un legame speciale tra Lorenzo Loris e Fëdor Dostoevskij, che mira a rendere l'autore russo appetibile a tutti. Degno di nota è lo sforzo divulgativo del regista milanese, anche considerando gli incontri di approfondimento e che la materia del contendere sono testi meno frequentati dello scrittore. Non fa eccezione questo monologo, l'uomo ridicolo del titolo viene trasformato in un clown, col naso rosso e la voce in falsetto, la valigetta, le bretelle, la camminata caracollante, come Vladimiro ed Estragone in *Aspettando Godot*. Perché un pagliaccio potrebbe apparire il "buono", in Dostoevskij, il principe Myshkin o Alëša Karamazov: un idiota, un essere altro, goffo rispetto al mondo. E poi la riscrittura drammaturgica di Malcovati e Mario Sala. Viene arricchito di dettagli ricavati dalla storia contemporanea, il sogno dell'uomo ridicolo: i lager, gli allevamenti intensivi. La stessa frase, attribuita al Principe Myshkin, «la bellezza salverà il mondo», viene trasformata in un più diretto «l'amore salverà il mondo», a indicare quella che è o dovrebbe essere l'essenza della bellezza, la bontà appunto. Il viaggio spaziale del sogno, da ultimo. La regia di Loris, nella descrizione del passaggio da una terra all'altra, ammicca alla fantascienza, la colonna sonora è quella di Hans Zimmer in *Interstellar*. Il pubblico premia lo sforzo, ma fino a che punto sono coerenti, questi dettagli? Non rischiano di banalizzare il pensiero del grande scrittore? Considerando anche quante altre immagini può evocare la figura del clown (la malinconia di Pulcinella, il ghigno tragico di It e Joker). E poi, perché accogliere il pubblico sul palco? Per partecipare alla confessione intima dell'uo-

mo ridicolo, d'accordo, ma perché illuminare poi la platea? Non ci sono messaggi metateatrali da far passare, il riferimento rischia di sovraccaricare inutilmente lo spettacolo. Che stupisce, magari, commuove senz'altro, ma frastorna, senza preservare la potenza dirompente, questa sì, eretica, del messaggio originario.
Roberto Rizzente

L'esorcista, terrore puro dallo schermo alla scena

L'ESORCISTA, di John Pielmeier, dal romanzo di William Peter Blatty. Regia di Alberto Ferrari. Scene di Roberto e Andrea Comotti. Costumi di Lella Diaz. Musiche di Ben Sprecher e Stuart Snyder. Con Claudia Campolongo, Gianni Garko, Viola Graziosi, Jerry Mastrodomenico, Andrea Carli, Massimiliano Lotti, Michele Radice, Simone De Rose. Prod. Teatro Nuovo, MILANO.

L'esorcista è uno spettacolo che fa saltare il cuore in gola anche agli spettatori più corazzati ed è in grado di destabilizzare non solo le signore settantenni con pelliccia e borsetta. Merito/colpa di un copione molto abile nel far montare, tra dramma per la perdita della fede (padre Karras) e commedia familiare, il *climax* del terrore e ancor più abile nel dosare in modo spiazzante i colpi di scena attingendo più al romanzo di Blatty che non al film di Friedkin. Merito/colpa anche di una messinscena che, del film di Friedkin, ripropone tutti i momenti fondamentali entrati nell'immaginario collettivo: la testa della ragazzina che gira di 360°, la levitazione, la comparsa della scritta «Help me!»... Effetti concentrati nella interminabile e agghiacciante scena dell'esorcismo finale. Tra luci e suoni terrificanti, potenziati dalle tecnologie contemporanee che permettono anche di modificare e stravolgere le voci degli attori, resta la tecnica la protagonista autentica, ma occulta, di questo tipo di spettacolo. Merito del regista Alberto Ferrari averla saputa maneggiare con perizia millimetrica, ma gli va riconosciuta anche la capacità di aver letto in modo approfondito il testo di Pielmeier (il Male si manifesta nel momento las-

so della disgregazione familiare, tra divorzi e lutti malgestiti) e di aver portato tutti gli interpreti a esprimersi al meglio. A partire da Claudia Campolongo che, anche al di là delle convenzioni sceniche, risulta una credibilissima Regan dodicenne, in grado di esternare le mille voci della pubertà, dell'ingenuità come del terrore. Attrice di stampo "anglo-sassone" è capace di passare autorevolmente dal musical alla commedia, al dramma. I suoi compagni di cast, tutti, non le sono da meno: Viola Graziosi, come madre partecipe e responsabile, Andrea Carli, padre Karras tormentato da dubbi e sensi di colpa, e perfino l'ex-pistolero Gianni Garko non fa (troppo) rimpiangere l'iconico Max von Sydow.
Sandro Avanzo

Le mamme di Terron comicità al vetriolo

NON SPARATE SULLA MAMMA, di Carlo Terron. Regia e scene di Marco Rampoldi. Costumi di Francesca Faini. Con Stefania Pepe e Roberta Petrozzi. Prod. Canora, MILANO.

Esisteva agli inizi degli anni Sessanta un teatro italiano di ambientazione borghese, dai forti connotati critici verso le mode e i modi dell'attualità, di cui era massimo esponente lo psichiatra veronese naturalizzato commediografo milanese Carlo Terron, al tempo molto presente sui nostri palcoscenici. Forse più dell'omaggio nostalgico è stata la perizia di quella scrittura, o di quel micidiale meccanismo drammaturgico, a spingere il regista Marco Rampoldi a recuperare il copione per due attrici *Non sparate sulla mamma*, gioiellino datato 1962. Ci troviamo in un appartamento del centro della Milano bene dove due amiche borghesi over 40, una vedova e una separata, si pavoneggiano e rivaleggiano parlando dei rispettivi figli unici, compagni di liceo, e finiscono per concordare sui timori che i ragazzi possano finire iniziati "alla vita" da Circi dai facili costumi. La soluzione? Un'alleanza per cui ciascuna si occuperà di avviare l'altrui cucciolo ai misteri del sesso. Misteri talmente arcani per cui una delle due si troverà incinta

con le inevitabili e comiche complicazioni del caso. Dura la critica al mammismo come sport sociale della nazione tutta, inflitto, subito ma anche praticato, con il brivido trasgressivo dell'adombrata omosessualità dei due ragazzi. Imprimendo alla vicenda un ritmo a mitragliatrice, la regia gioisce nell'inserire tra le battute molte delle scintillanti didascalie dell'opera. L'effetto è uno straniamento di assoluta e costante comicità. Il tutto in un'elegante cornice scenografica che tanto ha da spartire con la polvere sulle suppellettili di Nonna Speranza. Certo lo spettacolo non risulterebbe tanto divertente se sulla scena non ci fossero due attrici meravigliose - Stefania Pepe e Roberta Petrozzi - diversissime nei modi, ma altrettanto in consonanza nei tempi comici da capogiro.
Sandro Avanzo

Barbablù, l'uomo archetipo di violenza

BARBABLÙ, di Costanza Di Quattro. Regia di Moni Ovadia. Scene e costumi di Elisa Savii. Luci di Daniele Savi. Musiche di Mario Incudine eseguite dal vivo da Antonio Vasta. Con Mario Incudine. Prod. Centro d'Arte Contemporanea Teatro Carcano, MILANO.

IN TOURNÉE

Incarna l'archetipo dell'uomo violento il *Barbablù* di Mario Incudine e Moni Ovadia. L'uno è in scena nei panni del protagonista, con la barba tinta di blu, la sua voce da cantante

folk, il piglio impetuoso da cuntista, le musiche eseguite dal polistrumentista Antonio Vasta; l'altro compone una regia in cui si lascia prendere la mano dagli elementi a sua disposizione. La scena, ingombra di oggetti, bellissimi e baroccheggianti, ma che peccano di un sottile descrittivismo, sottolineando ciò che poteva rimanere allusione e simbolo. Le uccisioni, sette giovani mogli, dai nomi di fiori, tutti recisi dalla mano del sanguinario, tirannico protagonista. Un fazzoletto rosso che strozza un fantoccio, un grosso pallone scoppiato come fosse un ventre gravido, vernice rossa che imbratta un'immagine: ogni omicidio culmina con un gesto che lo descrive, togliendo al racconto la *vis* drammatica, al *logos* la forza di rappresentare senza mostrare (grande lezione che ci viene dai tragici). Ottima intuizione, invece, quella di far procedere le epoche storiche dei costumi ideati da Elisa Savi, dal Medioevo ai nostri giorni, di crimine in crimine, di donna in donna, nei secoli dei secoli, l'uomo come forza brutale. Un'indagine sul maschile, quindi, e sulla natura della violenza di genere, sul suo essere archetipo, trascendendo cultura ed epoca storica. Violenza come mezzo per rappresentare un disagio, una contraddizione, azione necessaria a esprimere il fallimento sociale e soggettivo. Tutto però si stempera quando l'allusione diventa diretta: che motivo c'era di tirare in causa, in modo così didascalico e un po' ruffiano, la piaga dei femminicidi di oggi? Non era già tutto compreso nella fiaba nera di Perreault? *Filippa Ilardo*



Barbablù
(foto: Max Valle)



MILANO

Cresce bene il quartetto di Generazione Scenario 2019

UNA VERA TRAGEDIA, di Edoardo Favaro/Alessandro Bandini, MILANO. **IL COLLOQUIO**, di Collettivo lunAzione, NAPOLI. **BOB RAPSDHBY**, di e con Carolina Cametti, MILANO. **MEZZO CHILO**, di e con Serena Guardone, CAPEZZANO PIANORE (Lu).

È stata una bella edizione. Le quattro compagnie, due vincitori e due segnalati, che sono andate a comporre Generazione Scenario 2019, ci hanno regalato, negli spazi milanesi del Teatro del Buratto, lavori assai interessanti al debutto in forma di spettacoli compiuti degli studi presentati alla finale dello scorso luglio a Bologna.

Conferma la vocazione a una scrittura complessa e stratificata *Una vera tragedia* dei milanesi **Edoardo Favaro/Alessandro Bandini** (Premio Scenario 2019), un dramma borghese "destrutturato", che unisce una graffiante ironia a cupezze nordiche (si pensa a Jon Fosse) e atmosfere inquietanti (Harold Pinter e David Lynch) per raccontare, con slittamenti di piani temporali e ruoli, un torbido intrigo famigliare con figlio morto ammazzato. Dialoghi tesi, dominati da menzogne, ipocrisie, "non detti". E sono molto bravi gli interpreti a stare in equilibrio su una simile partitura drammaturgica. Dispositivo di cui, però, si è forse troppo innamorato l'autore, trascurando così approfondimenti sui personaggi e sulle relazioni che li legano. Tutt'altra temperatura pervade *Il colloquio* di **Collettivo lunAzione** (Premio Scenario Periferie 2019). Si sente il profumo, ben metabolizzato, della "scuola" drammaturgica napoletana degli ultimi decenni nell'amaro e divertente spaccato antropologico di tre donne in attesa di un colloquio con i propri cari nel carcere di Poggioreale. Tra dispetti, piccole prepotenze e imprevedibili solidarietà, rimarranno legate al loro destino ineluttabile, fatto di uomini assenti (mariti, fratelli, figli) ma fin troppo presenti nell'imprigionarle in sofferte dipendenze esistenziali. Un piccolo gioiello, forte di tre strepitosi attori.

Più fragili sembravano gli studi dei due monologhi. E invece no. Brave davvero **Carolina Cametti** e **Serena Guardone** nello svilupparli in forma compiuta. La prima, in *Bob Rapsodhy*, è travolgente performer, ma anche sorprendente autrice di uno struggente ed "energetico" poemetto rap (forse meritevole di qualche asciugatura) su solitudine, amore, speranze e sogni infranti delle giovani generazioni. La seconda, in *Mezzo chilo*, supera la pur sacrosanta urgenza autobiografica e fa della sua storia di anoressia/bulimia una bella sfida a superare, rendendolo pubblico, il tabù della malattia e della vergogna che si porta dietro. Con le armi di una scrittura ironica e disincantata, toccante, ma priva di autocommiserazione, unita a un'intelligente costruzione scenica e a convincenti doti performative. **Claudia Cannella**

Il colloquio (foto: Mali Erotico)

Falstaff e il suo servo, esercizio di stile a due

FALSTAFF E IL SUO SERVO, di Nicola Fano e Antonio Calenda, da William Shakespeare. Regia di Antonio Calenda. Scene e costumi di Laura Giannisi. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Franco Branciaroli, Massimo De Francovich, Valentina Violo, Valentina D'Andrea, Alessio Esposito, Matteo Baronchelli. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA - Teatro de Gli Incamminati, MILANO - Teatro Stabile d'Abruzzo, L'AQUILA.

IN TOURNÉE

Questo *Falstaff* pensato da Nicola Fano e Antonio Calenda è soprattutto il pretesto per affermare, semmai ce ne fosse stato bisogno, la forza drammaturgica e scenica della coppia in Shakespeare. Quella del titolo, ma anche quelle meno riconducibili alla dialettica servo-padrone, purché vinca il dualismo, il dialogo serrato tra co-protagonisti, a dispetto di qualsiasi nozione di senso o verosimiglianza teatrale. Le battute provengono dal vasto repertorio shakespeariano - dal *Mercante di Venezia* a *Re Lear*; da *Enrico IV* a *Le allegre comari di Windsor* fino a *La bisbetica domata* - ma anche da espliciti richiami al *Puntilla* di Brecht, ai beckettiani Vladimiro ed Estragone, al rapporto fra Faust e Mefistofele (Marlowe), nonché a quello fra Don Giovanni e Sganarello (Tirso de Molina, Mozart, Molière), senza dimenticare *Jacques e il suo padrone* di Kundera, in un gioco compulsivo di rimandi e rispecchiamenti che ci allontanano dal centro teatrale della vicenda, focalizzando la nostra attenzione sulla recita dei due attori protagonisti. Un esorbitante, caricaturale, iperbolico fino al manierismo consumato, Franco Branciaroli fa di Falstaff una tonda figura da cartone animato, ma con una irrefrenabile recitazione, imperiosa e travolgente, che diverte e affascina. Un impeccabile, pungente Massimo De Francovich si oppone al suo enorme padrone, e ingombrante compagno di scena, con l'arte di un mestiere attoriale opposto, che agisce di rimessa, in maniera ambigua, cinica, trasversale. Anche la regia di Antonio Calenda sbanda paurosamente verso più generi teatrali non tenendone fino in fondo nessuno: avan-

spettacolo (Totò), cabaret, teatro di rivista con piccole sortite "fuori di parte", ma anche d'un teatro "alto" con quel baule d'attore multi-funzione in scena, e un ceroliano cavallo di legno, per non rinunciare nemmeno a una continua metateatralità, disinvoltamente esibita. *Giuseppe Liotta*

Antico e contemporaneo Pavese secondo i Marcido

DIALOGHI CON LEUCÒ, di Cesare Pavese. Adattamento drammaturgico e regia di Marco Isidori. Scene di Daniela Dal Cin. Con Maria Luisa Abate, Paolo Oricco, Francesca Rolli, Vittorio Berger, Gabriele Scianka, Alessandro Marteno, Veronica Solari, Marco Isidori. Prod. Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa, TORINO.

I dialoghi in poesia di argomento mitologico-filosofico composti da Pavese fra il 1945 e il 1947 erano da molti anni nella mente di Marco Isidori che ora, dopo avere fedelmente tradito l'autore, reinventandone sette con la propria funambolica lingua, li mette in scena avvalendosi della fondamentale complicità di Daniela Dal Cin, ideatrice di altrettanti visionari sipari che, a partire dal fondo del palco del Teatro Marcidofilm!, vengono srotolati l'uno dopo l'altro procedendo in avanti fino all'ultimo, in prosa. I sette dialoghi/sipari - le Muse, le Streghe, la Madre, l'Uomo/lupo, l'Inconsolabile, la Belta e il Fiore - sono introdotti dal fruscio di un immaginario e arcano canale radio, a segnalare allo stesso tempo il luogo remoto da cui quelle parole, a tratti oscure e certo avvolte da spesse stratificazioni di significato, provengono. I corpi celati dai sipari, gli attori - accanto ai membri "storici" della compagnia, alcuni giovani e promettenti continuatori dell'inconfondibile linguaggio coniato dai Marcido - appaiono, con i loro visi truccati, da fuori praticati nei teloni e variamente posizionati e, per l'ultimo dialogo, dal fondo stesso, sdraiati e con in testa un casco da cantiere. Un apparato scenografico suggestivo e complesso che detta - ma, allo stesso tempo è dettato da - la regia, che concentra la messinscena sulla voce prima ancora che sul corpo, celato ancorché non annullato e, anzi, intuibile nei movimenti e nella fatica dietro i fragili fondali. Voce che

magistralmente si incarica di incarnare la parola, così da attribuirle policromo e variabile spessore ed evidenziarne le antiche sonorità ma anche gli echi contemporanei. Il risultato è uno spettacolo certo non di facile fruizione, eppure ammaliante per la straordinaria capacità dell'*ensemble* di restituire la felice complessità dei versi di Pavese, tanto nella loro formale perfezione quanto nel loro contenuto, sintetizzabile nella indefessa ricerca del senso ultimo dell'esistenza umana. *Laura Bevione*

Ridere con Frayn? Troppo facile e noioso

RUMORI FUORI SCENA, di Michael Frayn. Traduzione di Filippo Ottoni. Regia di Valerio Binasco. Scene di Margherita Palli. Costumi di Sandra Gardini. Luci di Pasquale Mari. Con Milvia Marigliano, Andrea Di Casa, Francesca Agostini, Nicola Pannelli, Elena Gigliotti, Fabrizio Contri, Valerio Binasco, Ivan Zerbinati, Giordana Faggiano. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Un testo arcinoto, cavallo di battaglia di miriadi di compagnie amatoriali ovvero di professionisti vocati all'intrattenimento: per quale ragione un teatro nazionale sceglie di produrne una nuova edizione? Forse una volontà di destrutturarlo e ripensarlo secondo un'idea originale? Uno spettacolo che faccia ridere, e basta, forse non dovrebbe rientrare fra le priorità di un'istituzione che, per statuto, dovrebbe invece promuovere drammaturgia negletta e stimolare dubbi e pensieri... Eppure quello diretto da Valerio Binasco - anche interprete, ovviamente nel ruolo del regista - è un allestimento unicamente finalizzato al riso, senza neppure testimoniare di quella presunta riflessione sui meccanismi della comicità, all'incrocio fra teatro, cinema e televisione, che la regia dichiara di avere sotteso alla propria messinscena. Il risultato è uno spettacolo certo superficialmente divertente - rendere noioso quel meccanismo perfetto che è il *play* di Frayn sarebbe un'impresa davvero degna di rilievo - ma troppo lungo (tre ore) e condotto da un cast non omogeneo. Non tutti gli interpreti, infatti, appaiono all'altezza del ritmo spedita-

mente frastornante della commedia, pur con felici eccezioni, quali le generose prove regalate da Milvia Marigliano, Andrea Di Casa e Nicola Pannelli. Per il resto, ci si affanna con mossette e smorfie varie per suscitare la risata in un pubblico che abbandona la sala divertito ma certo né interrogato né minimamente turbato, nulla di diverso da quanto avviene all'uscita di un teatro dichiaratamente commerciale. L'esigenza di incrementare spettatori e di rispettare gli algoritmi ministeriali non dovrebbe condurre i teatri nazionali ad abdicare alla propria funzione eminentemente culturale, limitando pure la libertà di sperimentare e innovare dei consulenti artistici. *Laura Bevione*

Coppie borghesi nell'Africa di Moravia

LA DONNA LEOPARDO, di Alberto Moravia. Adattamento di Michela Cescon e Lorenzo Pavolini. Regia di Michela Cescon. Scene, video e luci di Diego Labonia, Simone Palma e Claudio Petrucci. Musiche di Andrea Farri. Con Valentina Banci, Olivia Magnani, Daniele Natali, Paolo Sassanelli. Prod. Teatro di Dioniso, TORINO - Teatro Stabile del Veneto, PADOVA.

IN TOURNÉE

Che cosa spinge un'attrice di indubbia qualità, capace anche di cogliere le novità più significative della drammaturgia internazionale e di portarle in scena come produttrice, ad adattare e dirigere sul palco l'ultimo romanzo di Alberto Moravia, pubblicato postumo nel 1991? Certo, c'è l'indubbia natura teatrale della prosa dello scrittore romano e la volontà, forse, di sottrarlo a un certo *cliché* banalizzante, ma siamo sicuri che tutto ciò possa bastare? Lo spettacolo che Michela Cescon ha tratto da *La donna leopardo* non convince per varie ragioni, che l'eleganza e la monumentalità dell'impianto scenografico e luministico non bastano a compensare. In primo luogo la vicenda narrata: il gioco di tradimenti incrociati - veri o presunti - che coinvolge una coppia della borghesia imprenditoriale e/o intellettuale risulta francamente ozioso e sterile, privo di quei riflessi universalizzanti che il romanzo pur conteneva. Fragilità e limiti umani si scontrano con la sconosciuta

e selvaggia natura del Gabon, il luogo quasi paradisiaco in cui è ambientata la trama, ma di tutto ciò resta ben poco nella messinscena, anche a causa della recitazione incerta dei quattro protagonisti, tanto alla moda quanto approssimativi. I dialoghi scorrono piatti, intervallati da sipari performativi, in cui i quattro attori eseguono coreografie rallentate e forse allusive, ma della sospesa atmosfera metafisica che pervade il romanzo non rimane nulla. Musiche evocative e un disegno luci di sicuro effetto non riescono a rendere interessanti scambi artificiosi e vani, né a coinvolgere il pubblico in alcun modo nei drammi sentimentali delle due coppie, verso le quali, anzi, s'insinua una certa insofferenza. Uno spettacolo che, di sicuro indipendentemente dalle genuine intenzioni della regista, si rivela quanto mai velleitario e non necessario. *Laura Bevione*

Cupo dramma tra 14mila maiali

SOTTO LO SGUARDO DELLE MOSCHE, di Michel Marc Bouchard. Regia di Simone Schinocca. Musiche di Elio D'Alessandro. Con Valentina Aicardi, Francesca Cassottana, Elio D'Alessandro, Antonella Delli Gatti, Andrea Fazzari, Fabio Marchisio. Prod. Tedacà, TORINO - Teatro Libero, PALERMO.

IN TOURNÉE

Testo mai rappresentato in Italia del canadese Michel Marc Bouchard, la più recente espressione dell'attenzione del vitalissimo *ensemble* torinese

per la drammaturgia contemporanea attinge stilemi e dinamiche sceniche dalla tradizione del teatro "di parola" per raccontare le complesse vicende che hanno luogo in un'aristocratica villa di campagna isolata da tutto e tutti, circondata da trentacinque baracche con quattordicimila maiali. Una situazione di partenza tra il surreale e l'incubotico, dunque: con appropriato parallelismo, sul brulicante affannarsi fisico, e soprattutto verbale, delle figure in scena aleggia un sentore di morte che intride tutto lo spettacolo. Simone Schinocca allestisce un preciso dispositivo che si muove senza posa, come su un piano inclinato, fra lapidaria cupezza e gelida ironia, naturalismo e stilizzazione: una sorta di versione riveduta e corretta di ciò che la Storia ci ha consegnato come "dramma borghese". Al centro stanno disavventure e tensioni di figure non più grandiose o eroiche, come in passato: essere oggetto e soggetto dell'opera non è più esclusivo appannaggio di regine o imperatori. A tale ruolo, com'è noto, assurge l'uomo comune. *Sotto lo sguardo delle mosche* propone un correttivo: lo spettatore è chiamato a rispecchiarsi in quanto vede accadere in scena e, al contempo, viene lasciato nella più rassicurante condizione di *voyeur* di un disfacimento incombente. Tra gli attori, un particolare plauso va all'interpretazione di Andrea Fazzari: intrisa di spigoli e tensioni, misurate sguaiatezze e astiose crudeltà, esprime una ricchezza di colori e una varietà di sfumature che rivelano grande padronanza di tempi e controtempi scenici (comici e non solo). *Michele Pascarella*



Rumori fuori scena (foto: Giampiero Assumma)

Fragili fiori under 25 si confessano in scena

BLUME, di Barbara Altissimo. Drammaturgia di Emanuela Currao. Scene e luci di Massimo Vesco. Costumi di Alessia Panfilii. Musiche di Didie Caria. Con i ragazzi del progetto In verdis: Carola, Chiara, Daniele, Eleonora, Gabriele, Giovanni, Gorette, Loveth, Michela, Rebecca, Sanaa, Sebastian, Tommy. Prod. Liberamente Unico Ass. Cult., TORINO.

Blume in tedesco significa fiore. E qui, sul palco, diretti da Barbara Altissimo, ci sono tanti boccioli d'adolescenti che hanno bisogno di essere annaffiati da mani salde e supportati rimettendo in linea sentieri e destini un po' scalcinati, non certo per colpa loro. La compagnia Liberamente Unico ha lavorato con gli anziani del Cottolengo di Torino per poi aprirsi ad altre "categorie" che avevano bisogno dell'affetto del teatro. Ecco quindi le tre vocazioni: migranti arrivati minorenni in Italia, ragazzi con varie problematiche e altri con patologie fisiche o psichiche. Fiori ancora fragili, da maneggiare con cura. Nel bianco candore di quattro pareti, i tredici ragazzi under 25, anch'essi lindi come la loro freschezza di fronte alla vita degli adulti, fluttuano in coreografie sparse prima di staccarsi, portarsi sul proscenio e aprirci il loro mondo, confessarsi in poche battute (razionalizzate dalla drammaturgia di Emanuela Currao) che arrivano come pugnali. La regia è leggermente incerta e tra i ragazzi nessuno spicca facendoci sorgere la domanda se certe esperienze debbano restare laboratoriali o essere spettacolarizzate. Alla gioia, al fragore,

del ballo condiviso e collettivo, fanno da contraltare i momenti solitari dove escono i patimenti, le violenze subite, l'impotenza. Le scene-quadri sono ricordate dalla musica di Didie Caria (unico in nero) che incanta, inondando di poesia, con il suo tappeto sonoro, le parole, accompagnandole, cullandole. È la musica, che salva e cuce, la parte che più ci ha colpito dell'operazione: «Cerco di non svanire, mi sento trascinare via», il *refrain* lirico e potente che ti rimane addosso. *Tommaso Chimenti*

Misery, un thriller molto pulp e poco analitico

MISERY NON DEVE MORIRE, di William Goldman da Stephen King. Traduzione di Francesco Bianchi. Regia di Filippo Dini. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Arturo Anecchino. Con Arianna Scommegna, Filippo Dini, Carlo Orlando. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA - Teatro Nazionale di GENOVA - Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Definito *thriller* psicologico, *Misery* non lascia scampo: in scena vanno paura e dolore. Il resto è confinato ad attrezzatura di scena. Se sul palco ci vengono proposti due interpreti, Arianna Scommegna (Annie Wilkes) e Filippo Dini (Paul Sheldon), con i loro personaggi costruiti in modo bidimensionale, in realtà non si vede altro che dolore fisico e assillo mentale per il prossimo colpo inferto a un corpo già sofferente e ferito. La vicenda che muove questa tortura nasce, com'è ben noto, da mo-

tivi futili: una lettrice dalla psiche labile, l'ex infermiera Annie, rapisce il suo scrittore preferito Paul Sheldon in seguito a un incidente d'auto. Lo soccorre, lo porta a casa sua e lo cura, ma soprattutto lo sottopone a ricatti e punizioni corporali perché non accetta la morte della protagonista della saga di cui è tanto ossessivamente appassionata. Annie vuole che Paul metta riparo a questa morte di finzione scrivendo un nuovo "credibile" romanzo. Il meccanismo vessatorio che si produce all'interno di una trama involuta e vorticoso, in cui prevedibilmente interviene uno sceriffo (Carlo Orlando), non contiene alcuna trasformazione nei personaggi. Una minima eccezione interviene nel caso di Paul che si ritroverà vivo ma con un trauma inespugnabile ad abitare la sua mente, dopo aver vinto la sua carceriera non senza ampio spargimento di sangue sul palco. Vengono toccati grandi temi? Sfoggiati, mai indagati: quello della disumanità e della malattia mentale (spettacularizzata nella sua creativa crudeltà), in uno spaccato *pulp* e non analitico. Si fa spazio l'idea di sopravvivenza e soprattutto il concetto *mors tua vita mea* senza esclusione di bieche astuzie e mortificanti truculenze. Per cui anche la parola vendetta è legittimata. La sensazione che si prova sulla pelle, mentre una serie di micro-eventi e monologhi si accavallano, non nasce dalla forza interpretativa, né dal testo, ma è corporea consapevolezza umana che una lama in una ferita aperta provocherà dolore. Sofferenza che potremmo definire volgare se figurata, perché inutilmente eccessiva e volutamente ostentata, facilitata da un *medium* dal vivo com'è il teatro. In questo nostro contemporaneo così trasudante rabbia e dolore, spesso legittimi, altre volte semplicemente indotti e morbosi, c'era bisogno di *Misery*? *Laura Santini*

Una famiglia patafisica tra bugie e conformismo

I COSTRUTTORI DI IMPERI - LO SCHMÜRZ, di Boris Vian. Traduzione di Massimo Castrì. Regia e scene di Emanuele Conte. Costumi di Daniela De Blasio. Luci di Matteo Selis. Con Enrico Campanati, Susanna Gozzetti, Graziano Sirressi, Pietro Fabbri, Sarah Pesca, Alessio Aronne. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

È di un'attualità sconcertante l'ultima e più famosa pièce di Vian, rappresentata nel 1959. L'uso delle maschere (di Ruben Esposito) conferisce ai personaggi un sottolineato carattere grottesco, dove l'allegoria dello stato sociale e dei sentimenti personali va oltre il periodo storico in cui l'opera è maturata. Sullo sfondo della guerra d'Algeria e nel clima incipiente del teatro dell'assurdo, il linguaggio sferzante dell'autore esprime irrisione e preoccupazione morale nella vicenda della famiglia, benestante e benpensante, di Leone, Anna e della figlia Zenobia. Spinta da un "rumore" angosciante a scalare tutti i piani della dimora in cui vive, essa si sfalda progressivamente, fino alla morte tragica del capofamiglia. Nell'appartamento sempre in allarme, coabita la figura simbolica di Schmürz (Alessio Aronne), vittima silenziosa (o cattiva coscienza, o straniero-nemico da cui difendersi), sulla quale si sfoga la violenza repressa dei protagonisti. Lo spazio è un locale sommariamente arredato, che si restringe via via al crescere del disturbo della convivenza, stretta nel conformismo e nella menzogna dei rapporti familiari. Soltanto la ragazza se ne scosta, guardando al futuro. È la voce più giovane, contestatrice del vecchiume, resa *en travesti* da Graziano Sirressi con scontrosa e lodevole indignazione. Enrico Campanati, attore semplice e completo, è Leone, distinto dall'eleganza dell'abito e pronto a rivestire la divisa di ex-militare, in cerca di un'autorevolezza irrecuperabile. Lo affianca come moglie Susanna Gozzetti, nel rosso fiammante di un vestito che le allarga le forme in presuntuosa abbondanza, in maschera di beato ottimismo, sorda alla figlia. Pietro Fabbri è Cruche, la domestica e Sarah Pesca impersona il Vicino, quasi sopravvissuto alla morte del figlio. Senza digressioni psico-analitiche, lo spettacolo convince per coerenza e partecipazione di tutta la compagnia. *Gianni Poli*

Amleto, vittima del Fus ovvero del teatro fragile

ROSENCRANTZ E GUILDENSTERN SONO MORTI, di Tom Stoppard. Adattamento e regia di Marco Sciaccaluga. Costumi di Maria Angela Cerruti. Luci di Aldo Mantovani. Con Maurizio Bousso, Francesco Bovara, Simone



Misery non deve morire
(foto: Alice Pavesi)



REGIA DI SINIGAGLIA

Da Simenon, un'indagine in *noir* tra le ipocrisie e le pulsioni umane

LA CAMERA AZZURRA, di Georges Simenon. Adattamento teatrale di Letizia Russo. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Erika Carretta. Luci di Alessandro Verazzi. Con Fabio Troiano, Irene Ferri, Giulia Maulucci, Mattia Fabris. Prod. Nidodiragno, IMPERIA.

IN TOURNÉE

Tradire Simenon per ritrovare Simenon. Serena Sinigaglia, da sempre appassionata dello scrittore francese, gli rende pubblico omaggio nel trentennale della morte. Fuori dal prevedibile ciclo di Maigret, ma rapportandosi alle atmosfere e ai fatti del romanzo *La Chambre Bleue* del 1963. Lavorando a stretto contatto con la commediografa Letizia Russo, la regista va a indagare sulle psicologie e sugli ambienti dei quattro protagonisti, permettendosi finanche un differente finale.

Il centro dell'azione resta la relazione clandestina tra i due ex compagni di scuola coinvolti da un'irrefrenabile passione consumata ogni giovedì nella camera azzurra di un hotel e che li porta alla decisione di eliminare i rispettivi coniugi. Con continui e incalzanti *fast forward* e *rewind* temporali, gli eventi in sé perdono di importanza a favore dell'indagine sui motivi interiori e sui condizionamenti ambientali che muovono gli individui. Nessuno escluso, né i due amanti, né la moglie tradita che continua imperterrita a sferruzzare a maglia, e tantomeno il commissario chiamato a condurre le indagini.

Tutti colpevoli, tutti innocenti? O il primo crimine sta nell'ipocrisia dominante nella vita di provincia? Domande senza risposta che la regista e la drammaturga individuano nella scrittura di Simenon e che ripropongono allo spettatore facendone il motore dell'intero spettacolo. Tutto si svolge nel claustrofobico spazio di un singolo ambiente, straordinario, creato da Maria Spazzi recuperando le dimensioni e le fattezze del b/n del cinema espressionista di un secolo fa, virandolo in un turchino monocromatico tutt'altro che sereno. Mirabili effetti luce di Alessandro Verazzi coordinati sui movimenti scenici degli ottimi attori, precisi al centimetro, permettono di penetrare dall'interno l'intero dramma. Risultato: uno spettacolo che riesce a coniugare esigenze commerciali, vedi la presenza di star della tv e del grande schermo quali Fabio Troiano e Irene Ferri (che dovrebbe curare meglio la propria intonazione quando canta in francese), con il rigore e l'impegno del miglior teatro europeo di intrattenimento. **Sandro Avanzo**

La camera azzurra (foto: Laila Pozzo)

Cammarata, Giulia Chiamonte, Giada Fasoli, Elena Lanzi, Lisa Lendaro, Gianmarco Mancuso, Federico Pasquali, Laura Repetto, Francesca Santamaria Amato, Chiarastella Sorrentino. Prod. Teatro Nazionale di GENOVA.

Dietro le maschere ci sono gli attori diplomati alla Scuola di Recitazione del Teatro Nazionale di Genova, riconoscibili nelle loro potenzialità interpretative anche nel gioco delle parti che li vede scambiarsi i ruoli all'interno dello spettacolo e nello spettacolo gemello *La favola del principe Amleto*. Questo progetto seriale, avviato da Marco Sciaccaluga, ha subito un'immediata frenata con il taglio dei fondi Fus (luglio 2019) che ha costretto alla riduzione delle repliche e alla cancellazione dell'alternanza tra l'uno e l'altro spettacolo. La tragedia shakespeariana di Amleto rappresentata in maschera, contrapposta alla commedia di Tom Stoppard, sempre in maschera, poteva rendere esplosiva l'idea del teatro nel teatro su cui fa perno tutta la vicenda. Messi i colpevoli di fronte alle loro colpe, agite e rese carne e ossa da dei teatranti di strada, c'era terreno fertile per un'implicita quanto raffinata analisi critica della società contemporanea. L'ecosistema narrativo rendeva facile anche un'incursione nei meccanismi del fare teatro, delle sue origini, del suo impatto, della sua ricezione, del suo ruolo nella società nelle varie epoche storiche e contesti politici. Un'occasione per una riflessione ampia sul concetto stesso di rappresentazione, insomma. L'occhio della regia bada però soprattutto alla trama e poco alle sue possibili implicazioni. L'occasione tuttavia non è persa ed emerge come fuori programma da un prologo che questi docici interpreti hanno intelligentemente costruito e ripetuto a turno, tutte le sere, prima di ogni replica. Una "lettera aperta" diretta al pubblico, ma anche a loro stessi/e e alla società tutta rispetto al fallimento del sistema teatrale italiano, che chiede di fare programmazione a medio termine e poi non rispetta i patti tagliando i fondi a programmi già chiusi. Il collettivo prima articola i fatti, poi ne offre una lettura poetico-politica in quello che si configura come un manifesto che parla del teatro come «spazio fragile», della non poeticità di un «palco disabitato», di «poltrone vuote» e «scene sorde». Una grande lezione. *Laura Santini*

La distopia *green* dei Fratelli Dalla Via

WALTER. I BOSCHI A NORD DEL FUTURO, testo, scene e costumi di Fratelli Dalla Via. Con Marta Dalla Via, Diego Dalla Via, Elisabetta Granara. Prod. Fratelli Dalla Via, TONEZZA DEL CIMONE (Vi) - La Piccioniaia, VICENZA.

IN TOURNÉE

«C'era una volta il reale che giocava a nascondino con le apparenze», dice uno dei personaggi. Ovviamente implicito che oggi è il contrario. Ma in certe zone di montagna, dove non c'è copertura internet e gli abitanti sono pochi, è ancora possibile sfuggire alla «democrazia ecologica digitale» della Raus (Repubblica Agglomerati Urbani della Serenissima) che, insieme ad altre aree ipertecnologiche e super-controllate, è parte della nuova Europa delle autonomie. Siamo nella distopia *green* del nuovo spettacolo dei Fratelli Dalla Via *Walter. I boschi a nord del futuro*, un omaggio alla natura nell'era post-digitale, che però si svolge nel nostro presente. Curioso e inquietante ossimoro. Con il loro consueto, scoppiettante linguaggio, arguto nelle scelte lessicali quanto ardito nei giochi semantici, raccontano di un bosco che è supermercato della sopravvivenza, perché «col digitale non si rimpastano le frittelle». Ma anche che la Natura un giorno potrebbe svegliarsi e decidere di non regalarti più nulla. È quanto emerge dalla storia di tre personaggi smarriti, che si incontrano, nel cuore della notte, in un bosco ai piedi delle Alpi, una zona proibita dove puoi scomparire dal controllo della Raus. Buon ritmo e *humour* grottesco. Sembrano tre fumetti, sarcastici ma anche malinconici: tutti e tre hanno perso e stanno cercando qualcosa o qualcuno. La vecchia Speranza (Marta Dalla Via), che gestiva un distributore di benzina, grida ogni giorno il nome del figlio Walter, sparito ragazzino molti anni prima mentre andava a farsi mettere il microchip. La giovane *hacker* Ippolita (Elisabetta Granara) è sulle tracce di un fantomatico *rave party, millennial* persa senza l'aiuto della tecnologia digitale, mentre il misterioso Dennis (Diego Dalla Via), che diventa ben presto suo antagonista, si è attrezzato a suo modo per vivere lontano dalla civiltà dell'eterna connessione. Incrociando i loro destini, troveranno un loro sbilenco e solidale equilibrio. *Claudia Cannella*

VICENZA

Ecuba secondo Marina Carr, una Madre Courage dei nostri giorni

ECUBA, di Marina Carr. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Andrea Chiodi. Scene di Matteo Patrucco. Costumi di Ilaria Ariemme. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Daniele D'Angelo. Con Elisabetta Pozzi, Federica Fracassi, Fausto Cabra, Alfonso Veneroso, Valentina Bartolo, Alessandro Bandini, Luigi Bignone, Alfonso de Vreese, Alessia Spinelli, Nicola Pighetti. Prod. Centro Teatrale Bresciano, Brescia. 72° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI DEL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA.

IN TOURNÉE

Si passa dalla prima alla terza persona e dal discorso diretto a quello indiretto in una fluidità drammaturgica particolarmente suggestiva: è questa la novità principale del testo originale della scrittrice irlandese Marina Carr, tradotto con grande abilità linguistica e intelligenza drammatica da Monica Capuani. Ecuba, personaggio potente e disturbante, teatralmente immobile, diviene qui una donna contemporanea che pirandellianamente vive e si guarda vivere, che non coltiva sentimenti di vendetta, ma soltanto una tragica e lucida rassegnazione, una brechtiana Madre Courage dei nostri giorni.

Al centro del testo non ci sono infatti gli individui con le loro private tragedie, ma il tema della guerra che li avvolge tutti: carnefici e vittime soggiacciono a quello che sembra un terribile e inevitabile destino della condizione umana, ci si può opporre solo raccontandola. Non c'è quindi una concreta azione tragica nel testo della Carr: si procede per accumulo di episodi, racconto di fatti, confronto aspro, dialettico fra Ecuba i suoi antagonisti Agamennone e Odisseo, e le figlie Cassandra e Polissena in una continua sospensione drammatica in cui la resa dei conti non è mai definitiva.

Tutti gli attori interagiscono con sapienza e necessità convocati ed evocati in quello spazio della memoria che si apre con rimandi attesi e sorprendenti al nostro presente. Federica Fracassi è una tormentata e corporea Cassandra, mentre la Polissena di Valentina Bartolo traduce in lucido sentimento filiale la sua triste sventura; ma bravi anche tutti gli altri, in particolare Alessandro Bandini che si inventa una sorprendente figura di Polidoro in due "assolo" di efficace e spiazzante modernità. Bravissima Elisabetta Pozzi in una delle sue più riuscite e interessanti interpretazioni di questi ultimi anni, che fa di Ecuba una donna lucida e indomita, fragile o fiera proprio quando non te l'aspetti, forte, invincibile, stretta nella morsa di un "doppio sogno" dal quale, nonostante tutto, non intende più uscire. La regia di Andrea Chiodi asseconda questa storia di fantasmi attraverso il massimo di materialità scenica possibile. **Giuseppe Liotta**



Ecuba (foto: Roberto De Biasio)

Medea, madre assassina diligente e impersonale

MEDEA, di Euripide. Adattamento di Romina Mondello. Regia di Emilio Russo. Scene di Dario Gessati. Costumi di Daniele Gelsi. Luci di Mario Loprevite. Musiche di Andrea Salvadori. Con Romina Mondello, Alessandro Averone, Paolo Cosenza, Giovanni Longhin, Patricia Zanco, Camilla Barbarito, Nicolas Errico. Prod. Tieffe Teatro, Milano. 72° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI DEL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA.

IN TOURNÉE

Non aggiunge nulla alla storia di Medea l'adattamento al testo di Euripide di Romina Mondello, anche protagonista nel ruolo del titolo, gli sottrae anzi qualcuna delle ragioni che hanno fatto di questo personaggio un mito fuori dal tempo. Certamente appare riduttivo, se non paradossalmente "deviante", proporre il testo nella sua nudità semantica senza quel carico di "segnni" che l'hanno caratterizzato e reso a noi "riconoscibile", soprattutto attraverso le varie interpretazioni, riscritture e allestimenti che si sono susseguiti per tutto il Novecento. Nessuno esce immune dall'incontro con Medea: qualcosa di non risolto rimane sempre, e risiede proprio in questo la forza e la persistenza del personaggio nel corso dei secoli. Con Medea, pur nell'ostentazione micidiale della sua azione scenica, i conti non tornano mai, come di una ferita immedicabile che non si chiude. Nemmeno la spietata lucidità dei suoi ragionamenti, che cercano di dare qualche senso ai suoi gesti di donna assassina, la salva, o la assolve: in un giorno di follia, Medea uccide per vendetta i suoi due figli e la futura sposa di Giasone: nessun rimpianto, nessuna colpa, nessuna pena. È questo il tremendo lascito della tragedia euripidea che rimette tutto al volere degli dèi. A contare sull'inossidabile tenuta del mito, a lasciarlo parlare così com'è, con influenti spostamenti di situazioni, si ottiene uno spettacolo che ci può lasciare totalmente indifferenti, diligente ma schematico, impersonale; nonostante una regia molto attenta a non scivolare nelle convenzioni sceniche più tradizionali e sicure, e la presenza di Romina Mondello che, insieme a tutti i suoi compagni di scena, si impegna

molto, ma senza avere trovato il "carattere" giusto per interpretare in maniera verosimile il suo problematico e difficile personaggio. **Giuseppe Liotta**

Da Kant a Gesù Cristo l'Europa è un gran Kabaret

EUROPA CABARET (L'Europa su Marte di Roberto Cavosi, La Diva Europa di Michele De Vita Conti). Regia di Serena Sinigaglia e Carlos Martín. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Katarina Vukcevic, Nicolas Buzzanca. Musiche di Roberta Faiolo. Con Fabio Bussotti, Milutin Dapcevic, Rufin Doh, Balbino Lacosta, Maria Pilar Perez Aspa, Marcela Serli, Karin Verdorfer, Sandra Zoccolan. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO - Vereinigte Bühnen BOZEN - Patronato Municipal Artes Escénicas y de la Imagen di SARAGOZZA (Sp).

IN TOURNÉE

Due testi inediti di autori contemporanei, affidati alle competenze di due distinti registi che dispongono di una compagnia formata da attori italiani, spagnoli e tedeschi. In comune c'è la visione dell'Europa declinata nel linguaggio graffiante e ironico del cabaret associato a una serie di personaggi scelti dal calderone della Storia. *Europa su Marte*, di Roberto Cavosi, è affidato alla regia di Serena Sinigaglia, che impagina le tante, e forse troppe, scene animate da uomini con le loro manie e disturbi mentali e fisici che interferiscono non poco con le corrispettive idee o concezioni di Europa. Così si presentano il vecchio Kant malato di Alzheimer, oppure Luigi XIV alle prese con le fistole o il capriccioso e infantile Eichmann, nonché il ridicolo Voltaire e il febbricitante papa Pio II. Questi e gli altri personaggi animano singole scene, alle quali la regia geometrica della Sinigaglia conferisce una sorta di vetrina di movimentate caricature in azione su una piccola pedana occupata anche dagli elementi scenografici. Alla stessa situazione si rapporta la pregevole e incisiva regia dello spagnolo Carlos Martín per *La Diva Europa* di Michele de Vita Conti, un testo di cui è protagonista un Cristo molto particolare a colloquio con gli dèi capeggiati da Zeus. Si parla in modo tragicomico e surreale di tematiche legate ai fenomeni migratori per affrontare

in quali si inventano un percorso alternativo a quelli noti e si decide una nuova meta-utopica: la inospitale Groenlandia, resa più mite dal surriscaldamento globale, in attesa che i miracoli di Cristo ne migliorino l'abitabilità. Come il moto delle onde del mare, spesso evocate a livello testuale e alluse dalle sagome scenografiche, la rappresentazione di *Europa Cabaret* sale e scende, per trovare la spiaggia salvifica nell'estro creativo dei due registi capaci di modulare, sullo stesso registro linguistico, le battute e le azioni degli attori impegnati in più ruoli. *Massimo Bertoldi*

Frammenti di biografia da un piccolo mondo antico

LA MERAVIGLIA. VOCI E STORIE DALLA CITTA SOTTERRANEA, di Andrea Castelli. Musiche di Emanuele Dell'Aquila. Con Andrea Castelli ed Emanuele Dell'Aquila. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Il testo ricalca *Il canto del cigno* di Čechov, dal quale assume l'antefatto. Un attore, rimasto chiuso per errore in un teatro alla fine di una recita, smarrito, in cerca di aiuto, scopre che il suo suggeritore abita in uno dei camerini e con lui trascorre la notte. Nel copione di Castelli questa sospensione temporale è colmata da un monologo con il quale interagisce uno strano personaggio che abita nello scantinato del teatro, assunto in scena da Emanuele Dell'Aquila con la sua chitarra elettrica opportunamente usata in diversi passaggi narrativi. Il vuoto dell'attesa del giorno è colmato dal racconto autobiografico di un piccolo mondo antico trentino, rivisitato attraverso il filtro percettivo dell'ingenuità e della meraviglia proprie di un bambino. Il flusso narrativo si articola dal ricordo delle disavventure del chierichetto alle prese con un sacerdote severo e bigotto alle zie dette dell'Apocalisse per il loro maniacale rapporto con la morte, dall'educazione sessuale imprigionata da tabù e censure di cattolica memoria all'alluvione che devastò Trento nel 1966, fino all'esperienza provocata dall'amanita muscaria. Questa pittoresca girandola di ricordi, ora divertenti e ora amari, rimane fine a se stessa, effimera come una bolla di sapone che svanisce senza diventare metafora storica.

Nel gioco mentale delle rimembranze Castelli, in certi momenti dello spettacolo, pare ricordare lo stile di Dario Fo, quando gesticola o gioca sugli effetti sonori del dialetto trentino. Quando il racconto diventa intimo e interiore, il movimento e la parola assumono toni delicati. In questa alternanza di registri espressivi si notano le indicazioni di regia, che bene integrano le azioni dei due interpreti con la scena semplice e funzionale: un divano e poche sedie, un tavolo con fornelli e una pila di scatoloni-armadio. *Massimo Bertoldi*

Pickles McCarty, da pugile ad ardit

H/IL CAMPIONE DEL MONDO, drammaturgia di Maura Pettoruso, dal racconto *La scomparsa* di Pickles McCarty di Ernest Hemingway. Regia di Stefano Cordella. Scene di Stefano Zullo. Costumi di Tessa Battisti. Luci di Alberto Biasutti. Con Woody Neri e Stefano Detassis. Prod. Trento Spettacoli, TRENTO.

Aprire in battere e chiudere, curiosamente, in levare: la nuova produzione di Trento Spettacoli, tratta dal racconto giovanile di Ernest Hemingway *La scomparsa* di Pickles McCarty, vede la riscrittura drammaturgica di Maura Pettoruso a cucire con perizia una narrazione dura, violenta, corrosiva. Su un ring male in arnese, un quadrato rotto, bruciato, lercio, Woody Neri dà vita a un personaggio teso e fibroso, l'ex pugile Pickles McCarty che parte per l'Europa per arruolarsi negli Arditi, consumato dalla propria sete di azione, di vita tesa e portata al suo limite. Lo costruisce di nervi e di mezzi sguardi, in un incalzante e tachilalico susseguirsi di invettive e ardori, di sputo e sudore, di frasi smozzicate a mezza bocca e di soliloqui febbrili. In una luce gialla che schiaffeggia lo sguardo, Stefano Detassis gli contrappone alternativamente il personaggio dell'allenatore e quello del giornalista, arruolato nei soccorsi, Frog Eyes, mettendo in campo una dialettica giocata di sponda, un contrappunto efficace, il respiro più lungo rispetto alla schizofrenia sincopata del suo coprotagonista. Nella seconda parte il tempo narrativo si srotola e rallenta, in un'alternanza di silenzi e sgoccioli di parole, per poi ri-



L'onore perduto di Katharina Blum

prendersi in improvvise accelerate, in cui i due protagonisti si immergono con una recitazione in maschera tesa e articolata, l'uno cesellando e l'altro sputando parole a fior di labbra, come schizzi d'inchiostro o granate, in un corpo a corpo continuo di materia e linguaggio. La regia di Cordella è un metronomico concertarsi di opposti, di ritmi disuguali, di crescendo improvvisi, di pause spiazzanti e di micidiali tagli di buio. L'efficace disegno luci di Alberto Biasutti ribalta i cromatismi della scena trasformando la polvere in sangue, in uno spettacolo testosterone e feroce ma non privo di un'intrinseca grazia. *Alessandra Limetti*

L'irreprendibile Katharina vittima dei media

L'ONORE PERDUTO DI KATHARINA BLUM, da Heinrich Böll. Adattamento di Letizia Russo. Regia di Franco Però. Scene di Domenico Franchi. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Pasquale Mari. Con Elena Radonicich, Peppino Mazzotta, Emanuele Fortunati, Ester Galazzi, Riccardo Maranzana, Franco Migliaccio, Jacopo Morra, Maria Grazia Plos. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE - Teatro Stabile, NAPOLI - Teatro Stabile, CATANIA.

IN TOURNÉE

Katharina Blum ha costruito intorno a sé un mondo dalle pareti trasparenti: rimasta orfana in tenera età, ha lavorato, studiato, è diventata una governante apprezzata dalla stimata fami-

glia Blorna, ricercata per competenza e precisione. Schiva ma cordiale, in una sola notte vede la sua vita mutare in un baleno: alla festa del Carnevale delle donne, organizzata dalla sua madrina e amica Else, incontra Ludwig Götten, un latitante in fuga con cui passa la notte. E già l'indomani mattina viene ricercata dalla polizia, torchiata, sospettata di complicità. In maniera quasi casuale, l'intera vicenda viene passata al quotidiano locale, *Die Zeitung*, che chiede all'esperto Werner Tötges, giornalista d'assalto, di intervistare vicini e parenti, ricostruire i fatti, azzardare ipotesi. Un castello di menzogne, nel breve volgere di poche ore, sommerge Katharina: distorti e svisati, i riscontri del fratello e del primo marito si sommano a quelli di precedenti datori di lavoro nel costruire il ritratto fittizio di una donna algida, fredda e calcolatrice, capace dei più turpi misfatti. Scritto alla metà degli anni Settanta, il romanzo di Heinrich Böll nulla ha perso della sua carica di critica sociale, debitamente amplificata dal magistrale adattamento della Russo che, scorciandone i tratti, accelera il precipitare degli eventi, illustrati come in una *flashback* a partire dalla sconcertante conclusione del dramma. Il peggio è che le accuse contro lo strapotere mediatico sembrano oggi talmente scontate da suscitare il sorriso del pubblico, ormai abituato alla violenza del linguaggio giornalistico e a campagne denigratorie costruite ad arte. Per questo si apprezza l'affettuosa complicità con cui Però descrive l'irreprendibile Katharina, cui la Radonicich presta uno sguardo attonito e sincero, in una strepitosa prova d'attrice; e con lei l'in-

quietante *carillon* che la circonda, in cui figura anche Mazzotta nei panni del comprensivo avvocato Blorna. Condannata dalla società, lucida nel suo fosco isolamento, Katharina giganteggia quasi fosse un'eroina russa: vittima di un destino che orienta a suo vantaggio, vittima e carnefice dell'estremismo che la emargina e la schiaccia. *Giuseppe Montemagno*

Fratelli di scena tra fisica e letteratura

L'INFINITO TRA PARENTESI, di Marco Malvaldi. Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Maurizio Balò. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Maddalena Crippa e Giovanni Crippa. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE - Teatro della Toscana - Teatro Nazionale, FIRENZE - Mittelfest 2019, CIVIDALE DEL FRIULI.

IN TOURNÉE

In una scena che riproduce due bianche librerie speculari e due lavagne nere, messe una di fronte all'altra, si muovono e si scontrano le ambizioni e le trame di due fratelli, entrambi arrivati all'apice della carriera universitaria, lui nella fisica, lei nelle materie umanistiche. Maddalena e Giovanni Crippa, fratelli anche nella realtà, danno vita a due personaggi complessi, in un dialogo serrato, fatto di momenti di tensione e commozione, di poesia e musica (cantano accompagnati dalla chitarra). Lei, Francesca, docente di letteratura comparata, si fa portatrice dell'umanesimo, dell'amore per la poesia e della ne-

cessità di vivere in profondità i rapporti umani. Lui, Paolo, professore di fisica, nella sua battaglia per diventare rettore dell'università, in cui entrambi insegnano, si preoccupa solo di eccellere tenendo conto di percentuali e proiezioni, applicando così i suoi studi anche alla vita. Dall'intrigante testo del giallista Marco Malvaldi si assiste al confronto tra posizioni dapprima apparentemente inconciliabili, da cui poi emerge il legame profondo e la stima reciproca che lega i due fratelli, il loro diverso approccio alla vita. Un testo originale e una messinscena che trova il suo punto di forza nella recitazione degli attori, nel loro rincorrersi fra ricordi, provocazioni, confronti costruttivi e distruttivi. Tra le formule matematiche di Paul Dirac e le interpretazioni di James Maxwell e di Lucrezio, tra i versi di Ungaretti, Montale, Wisława Szymborska, emergono anche i ricordi della scuola e delle difficoltà superate grazie allo studio, emerge il valore della cultura e del sapere. Così come i legami inaspettati tra le metafore della poesia e le equazioni della fisica, analogie che rendono preziosa la meravigliosa imprevedibilità dell'essere umano. *Albarosa Camaldo*

Storie di sport come affreschi sociali

ATLETICO SHORT STORIES, di e con Andrea Mitri. Regia di Jean-Philippe Pearson. Scene di Francesca Jet Leoni. Con Roberta Sabatini. Prod. Golden Show, TRIESTE.

IN TOURNÉE

Che lo sport sia grande fucina e metafora dei valori della vita è cosa assodata. Le storie di sport hanno in sé rivincita sociale, abnegazione, lotta fino all'ultimo secondo anche quando tutto e tutti stanno scommettendo sull'avversario. Lo sport inteso come voglia di alzare l'asticella, di combattere quel «non ce la farò». Andrea Mitri, unico calciatore professionista divenuto attore professionista, e Roberta Sabatini, si palleggiano queste coinvolgenti e interessanti *Atletico Short Stories* dispiegate come in un volume, con i suoi tredici monologhi-capitoli, con i video annessi per comprimere le parole raccontate in pochi passaggi. Non si parla di vittorie, ma di uomini e donne che, con forza di volontà e tenacia, hanno lottato fino all'ultimo centimetro, combattuto contro la Storia, contro regimi, contro l'opinione pubblica quando tutto remava contro. Un podio in scena con tre cubi che si incastrano, si spostano, si trasformano, luci pulite ed enfatiche, un tocco di *pathos* e quel briciolo di retorica che il gesto sportivo porta con sé: l'atleta australiano, secondo sul podio accanto agli atleti neri con il pugno alzato nel 1968 a Città del Messico, che ha subito ritorsioni infinite per essersi unito alla protesta per i diritti afro, la Comaneci e il suo rapporto con il figlio di Ceausescu, la prima donna che corse camuffata la maratona di Boston negli anni Settanta quando potevano correrla soltanto gli uomini, Pablo Escobar, nazionale colombiano ucciso per un autogol ai Mondiali, Monzon che ha vinto contro tutti sul ring e ha ucciso la moglie, l'alpinista Bonatti, la nazionale di bob jamaicana. E molte altre storie degne di essere conosciute. *Tommaso Chimenti*

Lenz, cerimonieri nel rito delle Coefore

ORESTEA #2 LATTE, da *Le Coefore* di Eschilo. Drammaturgia di Francesco Pititto. Installazione, regia, costumi di Maria Federica Maestri. Musiche di Lillevan. Con Valentina Barbarini, Lara Bonvini, Sandra Soncini, Barbara Voghera. Prod. Lenz Fondazione, PARMA.

Il mito a oggettivare l'azione umana. Rifletterne la risonanza sociale, deco-dificandola culturalmente. Circondare l'arbitrio in trame predestinate e ri-



Oresteia #2 Latte (foto: Maria Federica Maestri)

tornanti. L'uomo, in recinto, non può che opporsi illudendosi di sfuggire, giocando a figurarsi eroe, o vittima. E nel teatro ricreare reviviscenza di sé, memoria collettiva. Secondo movimento della trilogia dell'*Oresteia*, *Latte* di Lenz (s)compono in materia plastica l'omonimo capitolo da *Le Coefore*, distorcendo la struttura testuale in ipertrofia estetica e concettuale. Ricalcando le orme d'uno stile originale e gelosamente perpetuato - caratteristica dei Lenz - come cerimoniale d'un rito rigorosamente attivato. Ricreare sulla scena il paradigma d'un processo creativo livellato ma non ostruito da schemi: l'icona a destinare profondità semiotica, la sensibilità attoriale a nutrire relazione e provocare fascinazione, l'incisività drammaturgica a chiarire senso e restituire intellegibilità. Un *tourbillon* di segni e grafie non immediatamente digeribili, da potere essere anche accusati di ermetismo, efficaci però nel condurre lo spettatore verso un moto introspettivo, primordiale e speculare. Oreste l'infante matricida, il sovversivo dell'ordine familiare germinante lutto. E le sorelle, Ifigenia ed Elettra, in giochi di ruoli alterni e sanguinari; l'onore, il potere, la gloria cieca, la vendetta, il tormento. Violenza e assoluzione. Il raffinato disegno estetico/figurativo assottiglia il contatto spettacolare: quinte assenti, un muro austero, grigio a soffocare lo spazio d'azione perimetrandolo. Metafora dell'angustia del nido, il ventre familiare a partorire tumori. L'uomo uguale a se stesso. Dall'origine dei tempi. Che guarda se stesso, nella penombra della sala. *Emilio Nigro*



L'infinito tra parentesi

Senza respiro, il presente liquido di due trentenni

LUNGS, di Duncan Macmillan. Traduzione di Matteo Colombo. Regia di Massimiliano Farau. Con Sara Putignano e Davide Gagliardini. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

IN TOURNÉE

Un'ora e quaranta di dialogo. Due attori e nient'altro. Senza pause. Senza cambi di scena o di costume. Senza sfumature di luce. Senza apparato scenografico. Senza oggetti, sedie, tavoli. Senza musica. Ci vuole un certo coraggio (o una certa dose di follia) a proporre, oggi, un esperimento del genere. È una grammatica minimale, quella adottata da *Lungs*. Pure, la scommessa può dirsi riuscita. Non ci sono cali di attenzione, il pubblico è letteralmente rapito. Il merito, primariamente, è del testo. Facile, verrebbe da dire, parliamo di Duncan Macmillan, uno dei drammaturghi inglesi del momento (la pièce ha vinto, nel 2013, gli Off West End Awards). All'Ikea, lui propone a lei di avere un figlio. Lei dice no, ci pensa, poi accetta. Ci provano insieme. Hanno mille dubbi: come sarà, come diventerà la nostra vita. E così via. Pura quotidianità. Lo spacca-to di due vite come tante. Di una generazione, quella dei trentenni, in crisi. Con, in più, il necessario e molto di moda riferimento all'impegno ecologico. Siamo due «persone per bene», si ripetono i due ragazzi. Istruite, che pensano all'ambiente, ai tanti mali del pianeta, al motivo per procreare. Le due dimensioni procedono a braccetto, ma senza forzature e con la dovuta dose di ironia. Tutto risulta fin troppo naturale (il rischio del *cliché*, di un'eccessiva generalizzazione, almeno fino alla metà della pièce, è dietro l'angolo). E mai affettata, anzi credibile è la resa degli attori. Dolce e a tratti isterica lei, l'ottima Sara Putignano. Tenero, diabolico, fedifraga, infantile quanto basta lui, Davide Gagliardini. Il resto lo fanno la regia di Massimiliano Farau (straordinario quel tocco finale, la porta che si apre ad annunciare la morte, i cambi di scena affidati al puro gesto o alla diversa postura dei corpi) e la magia della relazione tra pari. A dimostrazione di come, per fare teatro basti nient'altro che un attore ispirato. *Roberto Rizzente*

Nel Paradiso perduto di Steinbeck e Latella



(foto: Brunella Giolivo)

LA VALLE DELL'EDEN, di John Steinbeck. Adattamento di Linda Dalisi e Antonio Latella. Regia di Antonio Latella. Scene di Giuseppe Stellato. Costumi di Simona D'Amico. Luci di Simone De Angelis. Musiche e suono di Franco Visioli. Con Michele Di Mauro, Christian La Rosa, Emiliano Masala, Candida Nieri, Annibale Pavone, Massimiliano Speziani, Elisabetta Valgoi. Prod. Emilia Romagna Teatro, MODENA - Teatro Metastasio, PRATO - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

IN TOURNÉE

East of Eden, dove la colpa è l'eredità dei padri, le madri partoriscono pietre, i fratelli uccidono i fratelli. Più che di Adamo ed Eva, siamo figli di Caino secondo John Steinbeck e anche secondo Antonio Latella, che trasporta *La valle dell'Eden* dal canone di *great american novel* alla prova del palcoscenico in uno spettacolo enorme per durata e tematiche, quasi monacale per rifiuto di scorciatoie che blandiscano il pubblico, a cui non è concesso nemmeno il rifugio del buio: fino al quarto atto le luci di sala restano accese. L'adattamento firmato con Linda Dalisi cerca il teatro nel romanzo, ma non lo piega, anzi lo eleva a limite/sfida con cui cimentarsi fino alla fine, quando è il libro, anche come oggetto, a prendersi l'ultima parola.

Dunque le tre generazioni della famiglia Trask. Il capostipite Cyrus, veterano della guerra civile, i suoi figli Charlie e Adam, e i figli di quest'ultimo, Caleb e Aron, nati dal matrimonio con la torbidissima Cathy, nemesi del puritanesimo su cui poggia la conquista dell'Ovest. Fuggirà sparando al marito per farsi ritrovare anni dopo *maitresse* di bordello, dove la riacciuva anche il film di Kazan con James Dean. Dal Connecticut alla California, l'epopea di una famiglia che coltiva e prova a estirpare il seme della violenza con scarse ipotesi di redenzione. Come gli Atridi di *Santa Estasi*, solo che lì l'orizzonte era il mito, qui è la Bibbia, il peccato ha un ingombro diverso.

I quattro atti e le loro variazioni interne stanno in tensione soprattutto etica su questa storia che va alla radice del con-

flicto tra bene e male, colpa e libero arbitrio. Ogni segno emerge da uno scavo severo e preciso sulla scena di Giuseppe Stellato. Le variazioni intorno alla zoppia del primo atto, il tavolo di famiglia intorno cui tutti cercano un posto senza trovarlo, il sipario tagliafuoco che con citazione strehleriana si chiude mostrando solo la parte inferiore dei corpi in un'orizzontalità da cinemascope esasperato prima di disfarsi in uno spettacolare crollo, la casetta *american gothic* letteralmente costruita a vista a dare forma alla *dark side* del sogno americano. Sono gli attori, formidabili, a sostenere durezza e intensità di questa saga che è, prima di tutto, atto di fiducia in una parola netta, persino aspra, che pretende attenzione e assunzione di responsabilità dentro la trama sonora sapientemente amplificata da Franco Visioli. Michele Di Mauro è un gigantesco Samuel Hamilton, l'altro capostipite, ma buono, Massimiliano Speziani plasma la sua virtù performativa nella dolente saggezza del servitore cinese Lee: il loro duetto di ermeneutica biblica intorno alla parola ebraica *Timshel* è il perno intorno a cui ruota tutto. Annibale Pavone è Adam: quasi sempre di spalle, ne restituisce con efficacia tutta la sofferta parabola. Sempre più bravo e sensibile, Christian La Rosa è Charles e Caleb, Emiliano Masala si destreggia generoso in più ruoli, Elisabetta Valgoi non concede a Cathy nessuna attenuante sentimentale, Candida Nieri è la voce dell'autore. *Timshel*, «tu puoi». Il paradiso è perduto, ma non tutto è perduto se ci è dato di scegliere. *Sara Chiappori*

Una tragedia surreale al confine col Messico

ARIZONA, di Juan Carlos Rubio. Regia di Fabrizio Falco. Scene e costumi di Eleonora Rossi. Luci di Vincenzo Bonaffini. Musiche e suono di Angelo Vitaliano. Con Laura Marinoni e Fabrizio Falco. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

Scritta nel 2005 dall'allora trentenne drammaturgo spagnolo Juan Carlos Rubio, appena un anno dopo l'avvio in America del Progetto Minuteman di vigilanza delle frontiere col Messico, voluto dall'amministrazione Bush, questa tragedia americana di ordinaria follia domestica mantiene inalterata l'urgenza di un problema politico e sociale, e anche la forza di una drammaturgia che, mescolando dinamiche sceniche da teatro dell'assurdo all'universo panico di Arrabal, riesce anche a indicarci una possibile via di uscita dalle secche di una scrittura contemporanea desolatamente a corto di contenuti e modalità espressive soddisfacenti. La vicenda può appartenere tranquillamente a uno dei tanti fatti di cronaca nera di questi tempi intolleranti e oscuri. Una coppia borghese, della *middle class* americana della destra repubblicana, si apposta in un pezzo di terra di confine per sparare contro chiunque tenti di attraversarlo. Lei, Margaret, che vorrebbe essere come Julie Andrews in *Tutti insieme appassionatamente*, è patologicamente innamorata di lui,

George, tipico rappresentante del macho yankee tutto rabbia e razzismo. Una situazione beckettiana dove non ci sarà alcuna via di salvezza per nessuno. La scoperta metafora di questo dramma, forse eccessivamente sovraesposto, si avvale tuttavia di elementi scenici molto realistici e concreti (binocolo, fucile) e di costumi perfettamente azzeccati, regalando all'allestimento un'efficace e allucinata distonia verbale e visiva che va oltre il surrealismo del testo nel disegnare un quadro scenico da *pop art* (James Rosenquist su tutti) con inatteso effetto finale. Per questa insolita "tragedia musicale" Fabrizio Falco, come regista, sceglie uno stile lieve, iperbolico, paradossale, dove la normalità dei dialoghi trova una pertinente e giusta collocazione; da attore sfuma le efferatezze di George con lo scarto dell'ironia, mentre stupefacente, per tenerezza, stupore, sorvegliato disorientamento, è Laura Marinoni che disegna una Margaret finto stereotipo, inconsapevole e allibita. *Giuseppe Liotta*

Lorca e Shakespeare, una divertita sarabanda

LORCA SOGNA SHAKESPEARE IN UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di Davide Carnevali. Scene e costumi di Tullia Ruggeri. Luci di Vincenzo De Angelis. Con Michele Dell'Utri, Simone Francia, Maria Vittoria Scarlattei. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

Troppi sogni, uno dentro l'altro, per una struttura di spettacolo "aperta"

che, alla fine, ha la rigorosa geometria e l'impermeabilità di un format televisivo. Se dopo la visione dello spettacolo dovessimo risalire alle motivazioni che spinsero García Lorca a scrivere *Il pubblico* (1930) e *Commedia senza titolo* (1936), dove teorizzava «un teatro impegnato che affrontasse i problemi sociali», e soprattutto la questione del pubblico che tanto stava a cuore agli autori teatrali di quel tempo (Brecht principalmente), ne usciremmo un po' contraddetti e delusi. Perché il progetto di teatro partecipato, alla base della creazione di Davide Carnevali, sembra andare proprio nella direzione opposta all'utopia teatrale lorchiana, che poco si concilia con la divertita sarabanda comica che avvolge di varie buffonerie e risa, con pericolosi scivolamenti da televisione commerciale, l'intera rappresentazione, pur non mancando di intelligenza e arguzia propositiva, è destinata tuttavia a cadere, per eccesso di bravura attoriale e di zelo compositivo, o per mancanza di un reale ed effettivo scambio di ruoli fra il palcoscenico e il finto-pubblico degli attori seduti in sala, in un intrattenimento fine a se stesso. Le due commedie impossibili di Lorca vengono usate da Carnevali, con abilità e spavalderia drammaturgica, come un perfetto e imprevedibile canovaccio dentro al quale troviamo oltre al *Romeo e Giulietta* de *Il pubblico* anche *La storia di Piramo e Tisbe*, Calderón, Pirandello, il circo, il teatro all'improvviso e perfino scampoli di *Rumori fuori scena*, in un gioco scenico dinamico, brillante, pieno di continue sollecitazioni scenico-comunicative fatte con coltivata disinvoltura e sicuro mestiere attoriale, proprio come si conviene a un teatro simulato "involontario", in apparenza partecipato. Il pubblico della "prima" era composto quasi esclusivamente di giovani, anche molto giovani, tutti felici e divertiti: ma a che gioco stavano giocando? *Giuseppe Liotta*

Guanciale va a Nozze alle soglie del nazismo

NOZZE, di Elias Canetti. Scene a cura del Laboratorio Ert Fondazione. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Tommaso Checcucci.

Con Rocco Ancarola, Gabriele Anzaldi, Simone Baroni, Oreste Leone Campagner, Giulio Germano Cervi, Brigida Cesareo, Elena Natucci, Marica Nicolai, Martina Tinnirello, Cristiana Tramparulo, Giulia Trivero, Massimo Vazzana. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

Parabola nera, allegoria della condizione borghese nell'Austria dopo la fine del mito asburgico e alla vigilia dell'ascesa al potere del partito nazista, *Nozze* è il primo testo teatrale scritto fra il 1931 e il '32 da Elias Canetti. Fin dalla sua struttura "mobile" e anomala, fondata su un prologo in cinque quadri e un "dramma" costruito come un testo di Feydeau - molto surreale e grottesco, da avanguardia futurista, con quel pappagallo fatto persona e personaggio/marionette parossistici - ci dice di una scrittura drammatica molto singolare. Lo spettacolo ideato da Lino Guanciale accetta questa sfida scenica che pone il testo sul piano di una difficile rappresentabilità, scegliendo una decisa chiave realistico-espressionista. Compone in un unico praticabile, che avanza dal fondo della sala, le cinque stanze del condominio, dove si intrecciano vicende famigliari, allegre e stravaganti, di finti amori e tradimenti reciproci, di individui mostrati nello sberleffo caricaturale, tutti tesi in una frenetica e spesso comica attività sessuale, nel comune obiettivo del possesso della casa e quindi della morte della padrona che, ineffabile, continua, seduta in poltrona, a lavorare a maglia. Nella seconda parte il praticabile scompare per fare posto a uno spazio vuoto, da cui entrano ed escono i vari personaggi come in un caseggiato del libero scambio, per arrivare alla metafora finale del crollo della casa, dove tutti insieme illividiscono in un definitivo controluce da quadro cubista. Gli attori, tutti provenienti dalla Scuola di Teatro Jolanda Gazzo di Ert, sono bravi a interpretare i personaggi a loro affidati, caratterizzandoli, ciascuno per proprio conto, con dettagli decisivi ma senza sfumature psicologiche; forse per quei toni alti ed esasperati che il regista ha voluto imprimere alla recitazione, dove avrebbe potuto affondare di più nelle paradossali dinamiche della dissestata trama. *Giuseppe Liotta*



Arizona (foto: Martina Alessi)

Specchio delle mie brame... Canetti nostro contemporaneo

La commedia della vanità, regia di C. Longhi (foto: Serena Pea)



LA COMMEDIA DELLA VANITÀ, di Elias Canetti. Traduzione di Bianca Zagari. Regia di Claudio Longhi. Scene di Guia Buzzi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Vincenzo Bonaffini. Musiche di Renata Lacko (violino) e Sandor Radice (cimbalom). Con Fausto Russo Alesi, Michele Dell'Utri, Diana Manea, Aglaia Pappas, Franca Penone, Simone Tangolo e altri 17 interpreti. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

Si deve essere grati a Claudio Longhi per la prima messinscena in Italia del più importante e complesso testo teatrale di Elias Canetti rilevandone la distopica contemporaneità soprattutto sul tema dell'identità, individuale e collettiva, che inchioda questo nostro tempo sbandato nella stretta mortale di sovranismo e populismo, facendo di questi anni uno dei periodi più pericolosi e terribili vissuti dall'inizio del nuovo secolo. Scritto fra il 1933 e '34 da un giovane Canetti non ancora trentenne, testimonia principalmente le paure di quel mondo mitteleuropeo fra le due grandi guerre che fatica a uscire da una crisi politica, economica, ma anzitutto sociale rovesciatasi sui paesi del dissolto impero asburgico. Da questo punto di vista, *La commedia della vanità*, che rimane un'opera fondamentalmente "tragica", ci rivela gli aspetti sotto la superficie delle cose mostrandoci il loro

esatto contrario in una forma deformata e assurda in cui la metafora del "circo" è la più azzeccata. Il governo di uno Stato totalitario, per contrastare l'eccesso di individualismo imperante nella nazione, decide di cancellare le identità dei singoli individui ed eliminare tutti gli strumenti atti a soddisfarla, in primo luogo gli specchi. Ma dopo dieci anni in cui nessuno più "si riconosce", la gente si ribella a questo editto di regime e trova il modo di recuperare la propria immagine, vale a dire se stesso, al "mercato nero" degli specchi. Il finale, con la rivolta della folla che entra nella stanza del potere e lo travolge per appropriarsi degli specchi alle pareti al grido di «io, io, io...», risulta non più rassicurante del divieto iniziale di specchiarsi. Claudio Longhi colloca questa fantasia apocalittica in un ambiente da circo espressionista fra *Metropolis* e Max Ophuls cercando di mettere ordine scenico a quel disordine drammaturgico che vede alcuni attori impegnati in più ruoli importanti, che però si ha difficoltà a distinguere dal punto di vista del personaggio e dell'azione: ma sono tutti bravissimi, in particolare Fausto Russo Alesi, e Aglaia Pappas impegnati in tre ruoli differenti, e Diana Manea, Franca Penone, Simone Tangolo, Michele Dell'Utri. Perfetta la scelta delle musiche suonate dal vivo, e la scenografia da futurismo russo ideata da Guia Buzzi, nonché i costumi ispirati ai quadri dell'espressionismo tedesco di Gianluca Sbicca. *Giuseppe Liotta*

LA COMMEDIA DELLA VANITÀ, di Elias Canetti. Regia di Annig Raimondi. Scene di Lazlo Ctrvlich. Costumi di Nir Lagziel. Luci di Manfredi Michelazzi. Musiche di Maurizio Pisati. Con Maria Eugenia D'Aquino, Pau Gall, Riccardo Magherini, Alessandro Pazzi, Annig Raimondi, Eliel Ferreira de Sousa. Prod. Pacta.Dei Teatri, MILANO.

Correva l'anno 1933 quando Elias Canetti iniziò a scrivere *La commedia della vanità* prendendo spunto dai roghi dei libri che incendiavano la Germania del tempo. Oggi, questa commedia dell'assurdo, oltre a rivelare - se non confermare - la lucidità visionaria del Premio Nobel, assume un significato ancora più profondo. Il governo decreta fuori legge la vanità: tutto ciò che riproduce o restituisce un'immagine antropomorfa viene bandito, i contravventori saranno puniti con la pena di morte. Al coinvolgimento euforico iniziale segue, però, una forma di isteria, di fame di ammirarsi o, più semplicemente, di conoscere il proprio aspetto. L'analisi proposta dal testo offre, nella società dei *social network*, una chiave di lettura che parte da una cultura madre di quella che stiamo attraversando. Un'impresa quindi, quella di mettere in scena un lavoro simile, compiuta da Annig Raimondi con pochi elementi e molti effetti ben ponderati. Un lavoro da premiare, anche solo per la sfida che la complessità della drammaturgia impone. Una messinscena collettiva, ironica e colorata, i cui personaggi paiono delle caricature nelle esternazioni come nei movimenti. Il cast funziona e, sebbene non ci si trovi davanti a un meccanismo perfettamente congegnato, si esce da teatro incuriositi da un testo sconcertante per la contemporaneità degli spunti offerti. *Arianna Lomolino*

La commedia della vanità, regia di A. Raimondi



Un tuffo nelle ombre con l'Hitler di Mishima

IL MIO AMICO HITLER, di Yukio Mishima. Regia di Andrea Adriatico. Con Antonio Anzilotti De Nitto, Francesco Baldi, Giovanni Cordi, Gianluca Enria e Francesco Martino, Lorenzo Pacilli, Damiano Pasi. Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA.

Dal *Grande Dittatore* chapliniano alla straniata figurina di Cattelán, da *A.H.* di Latella a *La mia battaglia* di Lagani-Germano, per arrivare al testo di Mishima riallestito da Andrea Adriatico dopo l'originaria messinscena di mezzo secolo fa. Inevitabilmente ciò che salta agli occhi è il grado di prosimità o distanza tra l'Hitler "che abbiamo in mente" e quello posto davanti a noi. In tal senso lo spettacolo si apre con una sorpresa. O, forse, nell'unico modo possibile: Hitler, semplicemente, non c'è. Evocato, inizialmente nessuno lo interpreta, solo ogni tanto appare in video, in filmati d'archivio originali. Come nel *Don Giovanni* mozartiano la personalità del protagonista assume rilievo assoluto, quasi eroico nel suo accanimento tratteggiandosi per contrasto, in una specie di "ritratto indiretto", grazie ai dialoghi degli altri personaggi che parlano sempre di lui e della Storia che (gli) accade intorno: è un tuffo nelle ombre, in una scena geometrica e lineare, buia e immobile che si potrebbe forse tradurre in un radiodramma, tanto è affidato alla parola e alla voce, ogni accadere. Il

secondo dei tre atti rivela la scelta etica ed estetica di Adriatico: il dramma diviene tragedia esteriore, le Figure diventano figurine, bidimensionali e brulicanti, in un dispositivo che sta a metà tra il celebre *collage* di Richard Hamilton che diede inizio alla *pop art* e una *Merzbau* di schwitteriana memoria. Il *trash* si ricopre di un edonismo da rotocalco, tra cibo e scacchiere, culto del corpo e ostentato vigore, e la piscina dentro e attorno a cui i numerosi parlanti seminudi agiscono (o, più semplicemente, stanno, scelta ulteriormente esplicitata nel terzo atto) diviene il luogo di un dire di orrori e temi smisurati con la partecipazione e al contempo la frivolezza di un discorso da aperitivo. La rutilante banalità del male: Buñuel avrebbe apprezzato. *Michele Pascarella*

Finocchiaro novello Teseo nel labirinto dei ricordi

HO PERSO IL FILO, di Walter Fontana, soggetto di Angela Finocchiaro, Walter Fontana e Cristina Pezzoli. Regia di Cristina Pezzoli. Scene di Giacomo Andrico. Costumi di Manuela Stucchi. Luci di Valerio Alfieri. Coreografie di Hervé Koubi. Con Angela Finocchiaro e con le Creature del Labirinto (Alis Bianca, Giacomo Buffoni, Alessandro La Rosa, Antonio Lollo, Filippo Pieroni, Alessio Spirito). Prod. Agidi, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Una Angela Finocchiaro inedita si aggira nel labirinto dei ricordi, fra le sue esperienze di figlia e poi di madre. Proprio per i suoi figli, come racconta all'inizio dello spettacolo, ha infatti deciso di proporsi in un modo diverso, anche se con la consueta ironia surreale, in un monologo in cui ripercorre momenti salienti della sua vita e anche riflessioni sul senso dell'esistenza, muovendosi all'interno di un labirinto fatto di luci e scritte luminose che propongono domande inquietanti. Tra gli incontri nel labirinto, novello Teseo con tanto di armatura, si imbatte nelle efficaci coreografie di un gruppo di ballerini che cedono verso di lei ora per incitarla ora per contrastarla, divenendo una sorta di *alter ego* del Minotauro e delle paure di ciascuno. Neppure il geolocalizzatore che la Finocchiaro attiva sul cellulare può aiutarla in questi momenti in cui si sente perduta nei meandri della sua riflessione. Accennando anche passi di danza, Angela Finocchiaro si dimostra un'interprete in grado di mettersi in gioco e di misurarsi con disinvoltura in nuove situazioni, perché calarsi in nuove avventure serve a far vincere anche le paure ataviche che ci accompagnano. Poco importa allora se Teseo, a un certo punto dello spettacolo, come voce fuori campo rimprovera l'attrice di non avere le vere qualità per essere un'eroina, mancandole coraggio, forza e astuzia per superare gli ostacoli e le difficoltà del labirinto, metafora della vita. *Albarosa Camaldo*

Rituali di accoglienza nel nome di Pasolini

PANE E PETROLIO, di e con Paola Berselli, Luigi Dadina, Maurizio Ferraresi, Stefano Pasquini. Regia di Stefano Pasquini. Prod. Teatro delle Albe/Ravenna Teatro, RAVENNA - Teatro delle Ariette, VALSAMOGGIA (Bo).

Il frutto dell'inedita collaborazione produttiva del Teatro delle Albe e del Teatro delle Ariette è un'esperienza teatrale commovente: esattamente in questi tre termini si può forse condensarne il segno, la cifra peculiare. Esperienza: in *Pane e pe-*

trolio si beve e si mangia (come di consueto, nelle proposte del Teatro delle Ariette così come in molti progetti curati negli ultimi decenni da Dadina) ciò che in scena è cucinato. Come esperti artigiani, per i quali ogni gesto è al contempo necessario e distillato, questi dediti officianti (un attore-operaio e due attori-contadini, con l'aggiunta della presenza lieve e fondante di Maurizio Ferraresi) danno corpo a un teatro rasico e rituale, articolando un'esatta coreografia di pani tagliati e narrazioni individuali, di letture pasoliniane (a lui è dedicato *Pane e petrolio*) e struggenti clownerie di Berselli, attrice minuta e potente che in questa occasione, più che mai, contiene moltitudini. Teatro: *Pane e petrolio*, luogo dello sguardo e della visione, articola un continuo spostamento tra dimensione fattuale, finanche oggettiva, e orizzonti visionari - ora lirici, ora onirici - che, proprio nella materialità di ciò che in scena è agito, trovano slancio e radici. Commovente: sia nel senso comune del muovere emozioni in ciascuno (una spinta in tale direzione è certo data dall'evocazione dei genitori scomparsi e di intensi ricordi di gioventù) sia nel senso etimologico del far «muovere insieme» chi dice e chi ascolta. Le vicende autobiografiche raccontate travalicano la dimensione individuale per divenire patrimonio condiviso con uomini e donne che si scoprono immediatamente compagni, termine che nell'origine indica coloro con cui si divide il pane. Un luogo che si (pro)pone come istantaneamente accogliente: lateralmente distante da certe respingenti astruserie con le quali troppo spesso, ancor oggi, la scena contemporanea ci affligge, senza alcun ammiccamento *Pane e petrolio* crea un posto in cui si sta bene. Dire grazie, almeno. *Michele Pascarella*

Woyzeck alla sbarra con il giudice Morganti

IL CASO W., drammaturgia di Rita Frongia. Regia di Claudio Morganti. Con Gaetano Colella, Francesco Pennacchia, Gianluca Balducci, Claudio Morganti, Paola Tintinelli, Isadora



Ho perso il filo (foto: Paolo Galletta)

Angelini, Gianluca Stetur, Luca Serrani, Massimiliano Ferrari, Rita Frongia. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO - Tpe, TORINO - Armunia, CASTIGLIONCELLO (Li).

La vicenda di *Woyzeck* di Büchner continua grazie al duo Frongia-Morganti, drammaturga (e presenza silenziosa come Marie nel finale) lei, regista e primattore lui (anche se, purtroppo, del suo potente teatro rimane qui una parte abbastanza limitata, sebbene determinante nell'equilibrio del *plot*). La storia - ispirata a episodi reali, del soldato che uccide a coltellate la sua donna, Marie, che la scrittura di Büchner narra con gli accenti estremi e visionari del futuro espressionismo - prosegue qui con il processo al soldato assassino. Una Corte bizzarra deve decidere se *Woyzeck* fosse capace di intendere e di volere al momento del delitto. L'impressione, tuttavia, è che il verdetto (sfavorevole) sia già stabilito in partenza, e qui balenano i primi echi di attualità di questa parabola scenica che si propone - esplicitamente - di ricordare tanto Totò e De Sica quanto processi veri come quello di Pietro Pacciani. Sotto la guida di Morganti, giudice a momenti irresistibile, il processo - di cui si può definire regista - e lo spettacolo si muovono nei territori dell'ironia e di un sarcasmo corrosivo e sottile, sconfiggendo spesso nel grottesco, vista anche la passerella di improbabili testimoni. Di volta in volta maschere tragiche o ambigue, presenze pittoresche o nevrotiche. I personaggi - ad esempio i due avvocati che si danno battaglia - sono chiamati con i cognomi dei loro interpreti, per una sorta di gioco beffardo che smaschera la finzione: uno smascheramento che in fondo rispecchia le cortesie amichevoli che i due avvocati si scambiano quando escono dal loro ruolo di "nemici" acerrimi nell'udienza processo. Nel finale, però, riprende il campo una drammatica tensione, un'intensità che in certi momenti non è indegna del testo di Büchner; anche grazie alla prova d'attore ragguardevole di Gianluca Balducci come *Woyzeck*. Disuguale, però, il livello degli altri interpreti. *Francesco Tei*

PRO & CONTRO

Antigone secondo Civica: quando vittima è la democrazia



Antigone (foto: Duccio Burberi)

ANTIGONE, da Sofocle. Traduzione, adattamento e regia di Massimiliano Civica. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Gianni Staropoli. Con Oscar De Summa, Monica Demuru, Monica Piseddu, Francesco Rotelli, Marcello Sambati. Prod. Teatro Metastasio di PRATO.

IN TOURNÉE

Immaginate due eserciti: ognuno coi propri motivi per combattere. E immaginate di dover assistere al loro conflitto. Ecco. Da una parte Antigone, dall'altra Creonte. Niente più eroina e tiranno, quindi, ma due (s)ragioni che (s)ragionano fino a non ascoltare più l'altro, fino a non riconoscere all'altro diritto di parola, di giudizio, d'esistenza. Conta solo ciò che dico, ciò che provo, ciò che mi conviene, che mi brucia, quel che ho deciso di fare. Conflitto tra estremismi, quest'*Antigone* è una guerra che per vittima dunque ha la democrazia, il rispetto reciproco, l'accoglienza dei motivi a me opposti. E d'altronde, guardiamoci intorno: quand'è l'ultima volta che avete sentito un politico dire a un collega: «Hai ragione»? E quand'è l'ultima volta che abbiamo detto «hai ragione» a chi appartiene alla frangia a noi avversa: sia esso sentinella, sardina, (pi)democratico, pentastellato, berlusconiano o leghista? Civica offre un'*Antigone* mai veduta prima traducendola come nessuno l'aveva tradotta mai e la mette in scena - altro valore dello spettacolo - ribadendo il teatro come il luogo supremo nel quale ancora è possibile la complessità del pensiero, il dibattito della coscienza. E sia teatro, quindi. Gli attori che vengono da destra e si sistemano sulla panca frontale. Il buio con i grugniti, che fa da soglia. L'assito spoglio perché vi sia ciò solo che conta: gli attori, il testo. E le direzioni geometriche, innaturali. E i gesti minuti e significanti (esempio: i quattro passi che Ismene compie verso Antigone, così mostrando il proprio coraggio). E Polinice-manichino, i cambi d'abito e ruolo col corpo di spalle, la sepoltura del cadavere compiuta tendendo il palmo di una mano, la direzione della voce: interna, quando gli attori si parlano; frontale, quando ci parlano. Così quest'*Antigone*, direbbe Chiaromonte, si fa azione ragionante, e si fa rivelazione morale. Da guerra civile (fascio-partigiana) gli abiti di Daniela Salernitano; Gianni Staropoli demarca scena e retroscena con luci e margini d'ombra; gli attori sono un corpo unico, un unico fiato: inutile fare distinzioni. *Alessandro Toppi*

Un'elaborazione teorica interessante, quella proposta dalla regia di Civica, "fotografia" di un'articolata riflessione. Il regista dà, infatti, un'impronta "politica" ai personaggi che non privilegia la ragione di Antigone nella sua battaglia ideologica contro Creonte. Più che una paladina della giustizia e della *pietas*, criteri di una "legge non scritta" più forte delle leggi inventate dall'uomo, spesso arbitrarie, il personaggio di Sofocle è qui una sorta di specchio del suo zio-rivale, nell'ostinazione, nell'orgoglio, nel rifiuto quasi altezzoso di ogni dialogo. Qualcosa di tutto ciò arriva dagli sguardi e dagli atteggiamenti dell'Antigone della Piseddu: ma si resta a metà, perché l'attrice (adatta, forse, ad altri generi di teatro) non si dimostra qui padrona dei mezzi interpretativi necessari. È qua il problema: un disegno registico promettente si perde, affidato ad attori non "in parte". Come Oscar De Summa, uno che in teatro non avrebbe nulla da dimostrare, e che invece è un Creonte quasi amorfo, bloccato, (volutamente?) inespressivo. Un personaggio vuoto, che dà segni di vitalità teatrale solo nel finale. Monica Demuru, alle prese con quello che la parola tragica greca richiederebbe a un'interprete, se la cava come può. Coerente affidarle il ruolo di Euridice, oltre che di Ismene (due figure femminili simili per *status* sociale), ma perché farle interpretare anche Tiresia, con l'espedito (spicciolo, quasi goliardico) di un telo che la ricopre e la nasconde? Doppia parte - Emone e la Guardia che parla romano (non era meglio sfruttare il suo aspro accento toscano?) - anche per Francesco Rotelli. Dopo Luca Zaccchini nel *Quaderno per l'inverno*, Civica porta in scena un altro degli Omini, senza riuscire a valorizzarlo. Che il nodo siano gli attori lo dimostra, per contrasto, il fatto che la cosa migliore dello spettacolo sia l'interpretazione di Marcello Sambati, autorevole, intenso, toccante nella parte del Corifeo, perché si muove con una consapevolezza e una coscienza di che cosa stia facendo (e recitando) che gli altri non sembrano avere. *Francesco Tei*

Grigio, bianco e nero il *Gabbiano* di Licia Lanera

GUARDA COME NEVICA 2. IL GABBIANO, di Anton Cechov. Adattamento e regia di Licia Lanera. Scene di Riccardo Mastrapasqua. Costumi di Angela Tomasicchio. Luci di Cristian Allegrini. Musiche di Qzerty. Con Vittorio Continelli, Mino Decataldo, Alessandra Di Lernia, Jozef Gjura, Marco Grossi, Licia Lanera, Fabio Mascagni, Giulia Mazzarino. Prod. Compagnia Licia Lanera, BARI - Teatro Metastasio, PRATO - Teatro Piemonte Europa, TORINO.

IN TOURNÉE

Tre colori. Grigio, come grigia è l'esistenza di provincia che consuma i protagonisti. Nero, presago di morte e monito degli orrori che la vita causa nel suo sterminio di sogni giovanili. E infine bianco, di una neve leitmotiv di questa trilogia - di cui *Il gabbiano* è la seconda tappa -, che include tre testi e tre spettacoli di tre autori russi e tre generi letterari. Dopo l'esordio con *Cuoredicane*, ultimo atto saranno le poesie di Majakovskij. *Il gabbiano* della Lanera si articola in due fasi diverse per durata, colori e atmosfere: grigio e dinamismo nella prima parte si oppongono alla scura staticità degli attori nerovestiti dinanzi alle aste dei microfoni che riempiono la scena del secondo atto. La contrapposizione è incarnata dal personaggio di Nina. Dapprima erotica *teenager* dai giovanili entusiasmi, Lolita cine-

matografica per posture ed erotismo, poi *femme fatale* in lungo abito da sera rigorosamente nero. Come un gabbiano. Una scenografia essenziale e spoglia caratterizza un luogo d'azione che i protagonisti abitano per l'intera messinscena. Umiltà nell'approcciarsi a un testo di questa caratura e rimandi pop, tra cinema e musica, guidano l'intelligente prova registica di Licia Lanera, in un adattamento denso che va sul sicuro, focalizzandosi sull'ossatura principale del capolavoro di Cechov. E un classico musicale di qualche anno fa, *Estate* di Bruno Martino, canticchiata spesso dai protagonisti, che funge da *fil rouge*. Si chiude con un finale riuscito dal punto di vista scenografico e drammaturgico, mentre un pezzo di Tiziano Ferro, un liberatorio *Cade la neve* sparato a tutto volume, accompagna l'affievolirsi delle luci e gli applausi. Quella neve che, al termine del meraviglioso racconto di Joyce, *I morti*, cade lieve «su tutti i vivi e i morti». *Marco Menini*

Con la benda sugli occhi, dentro il teatro dei sensi

UN ATTIMO PRIMA, di Gabriella Salvattera/Teatro de los Sentidos. Paesaggio olfattivo di Giovanna Pezzullo e Nelson Jara. Prod. Teatro de los Sentidos, Barcellona. FESTIVAL CONTEMPORANEA 2019, PRATO.

Un attimo prima è il titolo più recente del teatro sensoriale, ormai di casa a Prato: esperienza dei sensi più fini - il tatto, l'udito, l'odorato - contro l'impe-

rialismo odierno del gusto e della vista. Per molti anni Gabriella Salvattera è stata al fianco di Enrique Vargas, il maestro colombiano del Teatro de los Sentidos, colui che ha diffuso in Europa spettacoli a cui non si assiste, ma si partecipa. Tastando, camminando, annusando. Nella penombra, qualche volta bendati, guidati e accuditi da presenze umbratili e silenziose. In *Un attimo prima* (che Salvattera fa seguire a *Dopo*, del 2015) scopri che devi immergere le mani in un bacile d'acqua profumata. Ti fai sfiorare l'orecchio da voci che ti raccontano frammenti della loro vita. Vieni poi preso per mano e invitato a sedere, con altri undici commensali (i tuoi compagni di viaggio in questa creazione) a una tavola da pranzo sontuosamente apparecchiata. Sotto i tuoi occhi, c'è un piatto antico di porcellana con una vistosa crepa. La sfiori con il dito. «Qui è dove tutto comincia. È quando mia madre si è ammalata. Ci sono cose che sono irreparabili». Così Salvattera ti invita a risalire il tempo e trovare nella memoria l'attimo in cui per te, per ciascuno di noi, si è aperta quella crepa, mai più rimediata da allora, quel bordo che taglia ancora. Poi vieni invitato a ballare, con la benda sugli occhi, in balia di braccia e corpi che non vedi. Poi entri nella stanza dei giochi e delle giostre in cui c'è un posto riservato a te e trovi la tua valigetta di ricordi. La scarpetta di quando avevi tre anni. O forse soltanto le somiglia. La boccetta di inchiostro di china. Una tessera del domino. Una macchinina. Tanti altri oggetti di un passato, forse non tuo, ma quasi tuo. Una fotografia strappata, ma rimediata alla buona, col nastro adesivo. «Ci sono anche cose che si possono riparare». C'è pure un foglietto bianco. Molti lo usano per scrivere le proprie impressioni. O ringraziare l'autrice per questo viaggio a ritroso nel proprio tempo. *Roberto Canziani*

Il Brecht inedito dei Chille de la balanza

DIALOGHI DI PROFUGHI, da Bertolt Brecht. Scrittura scenica di Claudio Ascoli e Sissi Abbondanza. Musiche di Alessio Rinaldi. Con Matteo Pecorini, Rosario Terrone e Claudio Ascoli. Prod. Chille de la balanza, FIRENZE.

«Non ha importanza come tu appari, ma quello che hai visto e che mostri»: un frammento del celebre *Discorso agli attori-operai danesi sull'arte della osservazione* pare sintetizzare la prospettiva propriamente brechtiana che guida lo spettacolo di Chille de la balanza. Attitudine didattica, relazione con la società, effetto di straniamento prodotto dal rapporto dialettico fra immedesimazione e ostensione nel/del personaggio: *Dialoghi di profughi* andrebbe mostrato in ogni scuola, non solo di teatro, come esempio pulsante di un artigianato scenico rigoroso e lieto, pienamente leggibile e fortemente politico, in quanto teso a produrre conoscenza attraverso la stimolazione nello spettatore di una posizione critica (non solo mediante il contenuto, come accadeva nel teatro di propaganda). Il dispositivo, costruito con visionaria sapienza da Claudio Ascoli e Sissi Abbondanza, vede lo stesso fondatore di Chille de la balanza nel ruolo del drammaturgo e regista tedesco, a dirigere con asciutti gesti, come fosse un'orchestra, le due dedite Figure e la loro relazione con il collettaneo di testi brechtiani e con il pubblico. Uomo-teatro dalla lunghissima esperienza, Ascoli letteralmente modifica, con puntuali inserzioni a bordo scena, il significato linguistico di ciò che vi accade: se per lunghi frammenti si è portati a immedesimarsi in quello che è dato a vedere, ogni emersione dalla penombra del regista-demiurgo trasforma quelle parole e quei gesti in puri segni. Forme in movimento: dalla rappresentazione alla presentazione. Un'ultima parola va spesa sulla semplicità di questo spettacolo profondamente popolare, sulla sua piena intellegibilità: i cambi netti di luce, la linearità delle coreografie, l'adaminata contrapposizione delle due Figure, l'umorismo elementare. Bellissimo. *Michele Pascarella*

Maria Cassi, un corpo che contiene moltitudini

BINGO!, di e con Maria Cassi. Prod. Circo-lo/Teatro del Sale, FIRENZE.

«Ecco bisogna entrare...». La voce di Maria Cassi inizia così il suo nuovo spettacolo *Bingo!*, indirizzando l'attenzione del pubblico verso le quinte: camerino dove l'attrice si prepara,



Guarda come nevica. *Il gabbiano*
(foto: Manuela Giusto)

ma anche luogo metateatrale abitato dai suoi personaggi, desiderosi di oltrepassare con lei la soglia del palcoscenico. Difficile tenerli "boni", fuori dalla nuova trama! Basta che risuoni una parola del loro vocabolario che escono dall'invisibile retroscena per impossessarsi del corpo dell'attrice, trasformandolo a propria immagine e somiglianza. Una reinvenzione pirandelliana che, a sorpresa, crea picchi di esplosiva comicità. Sono i protagonisti del repertorio di altri spettacoli - l'omino che protesta perché il suo autobus non passa, quello che guarda sarcastico i lavori di scavo di una strada, la pazza del quartiere, le pettegole alla finestra - vecchi abitanti della città che si intrufolano tra i passanti di oggi: i turisti che trascinano fragorosi trolley, le ragazze dalle grasse cosce strette nei pantaloncini, le madri con i figli appesi al collo... personaggi percorsi da una gran frenesia di movimento, che si materializzano in fulminei ritratti. E a contrasto, ecco invece aprirsi lo scenario di un diverso, libero andare dell'immaginazione nello spazio silenzioso della propria stanza. Per raccontarlo, la voce dell'attrice si fa più discorsiva, il suo dialogo col pubblico suadente nel farlo partecipe di un viaggio di riscoperta creativa e personale. A suggerire questo itinerario interiore, è il *Voyage autour de ma chambre* di Xavier de Maistre, ma la camera-palcoscenico di Maria Cassi si anima di ben altre invenzioni ed è percorsa da una polifonia di voci, suoni, trilli di uccelli. L'intera partitura dello spettacolo mostra, ancora una volta, e meglio, il suo talento nell'orchestrare i passaggi dal grottesco al serio, nel ritmare, anche con balzi improvvisi, l'intensità delle note comiche. Il riso così coinvolge tutti i sensi, anche la mente. E ci si accorge che, di questi tempi, lo sentiamo scorrere di rado nelle nostre vene.

Laura Caretti

Lo spettro del parricida nel metateatro di Blanco

TEBAS LAND, di Sergio Blanco. Traduzione, regia, scene e costumi di Angelo Savelli. Scene di Lorenzo Belli e Amedeo Borelli. Luci di Henry Banzi. Con **Ciro Masella** e **Samuele Picchi**. Prod. Pupi e Fresedde-Teatro di Rifredi, FIRENZE.



Tebas Land (foto: Marco Borrelli)

C'è una *Tebas Land* in ognuno di noi, una landa (desolata) di Tebe dove si aggira lo spettro di un possibile parricida. È questo il cuore della pièce di Sergio Blanco, drammaturgo franco-uruguayano, il cui testo viene tradotto per la prima volta in italiano grazie ad Angelo Savelli e alle meritorie iniziative di Pupi e Fresedde di andare a scoprire il teatro di fuori, via dalla (a volte chiusa) aria di casa nostra. Il gancio a cui impigliare i molti livelli del testo è, inevitabilmente, Edipo, l'archetipo primo del parricida, ma anche questo - come i molti altri riferimenti, da Capote a Dostoevskij - pretesto per ragionare sul teatro, sul divenire teatro. Blanco mette in pratica le sue teorie drammaturgiche dell'autofinizione in un rapporto a due pirandelliano, rifratto in continui sdoppiamenti dei personaggi. In scena c'è un ideale se stesso, un drammaturgo che vorrebbe allestire una pièce sul parricidio con un vero parricida, ma poi si trova costretto a dover ripiegare su un attore per divieti burocratici. Lo scarrellamento tra l'attore e il detenuto è condotto con buon vigore da Samuele Picchi, un po' più a suo agio nei panni naturali di attore che in quelli del tormentato Martino. Personaggio, quest'ultimo, macerato da un passato di botte e umiliazioni, fino alla ribellione improvvisa, scoppiata all'ennesimo insulto del padre che lo chiama «puttana». Martino gli sferza ventun coltellate, rivendicando insieme il suo passato e un orgoglio

di identità. Ma sarà l'incontro con il drammaturgo che lo intervista e, insieme, lo "psicanalizza" con sensibilità a recuperarlo dall'abisso, o quantomeno ad aprirgli uno spiraglio di nuovi orizzonti. **Ciro Masella** è magnificamente duttile nell'aggirarsi in questo territorio di pensieri terribili e di emozioni forti. Vera cerniera di un testo fin troppo labirintico. La regia di Savelli, nitida e dai tratti essenziali, dà equilibrio al tutto, con i giusti scartamenti dei due protagonisti dentro, fuori e intorno alla gabbia metallica che ne è scenografia fondante. **Rossella Battisti**

L'imperatore Adriano rivive con Pino Micol

MEMORIE DI ADRIANO, dal romanzo di Marguerite Yourcenar. Regia di Maurizio Scaparro. Costumi e allestimento scenico di Lorenzo Cutiuli. Multivisioni di Francesco Lo Pergolo. Musiche di Evelina Meghnagi, Arnaldo Vacca e Cristiano Califano. Coreografia di Eric Vu An. Con Pino Micol e Federico Ruiz. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE - Teatro Ghione, ROMA.

Una nuova edizione, con Pino Micol, dello storico spettacolo presentato per anni da Giorgio Albertazzi. Nel tentativo di trasformare questa creazione di Scaparro-Albertazzi in un classico, che merita di vivere anche con altri attori, Micol cerca una sua

linea - e la trova - nell'interpretazione della reinvenzione teatrale del capolavoro della Yourcenar. Non indossa, intanto, la toga come "l'imperatore" Albertazzi, ma un costume senza tempo tra antico e moderno, con qualche tocco "romano". Tiene in mano molto spesso il foglio della lettera in cui l'imperatore Adriano racconta se stesso, come finge la Yourcenar, al suo successore Marco Aurelio. Quello di Micol è un Adriano meno regale, meno "antico", meno immediatamente affascinante: ma, diremmo, più toccante, perché più interiorizzato, sommo, intimo e doloroso, sul filo di una drammaticità e di una poetica intensità. La grandezza del testo e del personaggio emergono ancora con forza, quasi con nobile enfasi. Con qualche (lieve) ritocco in senso nobilmente politico, il copione è quasi del tutto quello originale: dispiace per la mancanza di almeno qualche altro passo bellissimo, illuminante, anche teatrale del romanzo. In ogni caso questo monologo conquista di nuovo, con la ricchezza e profondità di pensiero sposata in scena al fascino della parola. Il giovane danzatore **Federico Ruiz** interpreta il ruolo muto di Antinoo sulle coreografie del primo interprete **Eric Vu An**: le scenografie proiettate contribuiscono a evocare la vaga ma preziosa suggestione di un'epoca remota, indefinita, così come le musiche e i canti (stupenda la voce della **Meghnagi**) dal preponderante colore mediterraneo. **Francesco Tei**



FIRENZE

Oslo torna in scena a Intercity tra improbabili sequestri e perturbanti rituali

Intercity Festival a Sesto Fiorentino, al Teatro della Limonaia: altra edizione, la 32a, alle prese con la scarsità di fondi che impedisce di invitare a questa storica vetrina della drammaturgia e del teatro stranieri compagnie o registi da fuori Italia. La "destinazione" principale quest'anno è stata - per la seconda volta - Oslo, e quindi la Norvegia: oltre a *mises en espace*, studi e letture, in apertura del festival, con la regia e la scenografia del direttore artistico Dimitri Milopulos, il leggero *L'ostaggio*, di Einar Schwenke, testo anni Novanta (e si sente). Partendo - visto che siamo in Norvegia in quegli anni - dalle note di *Take on Me* degli A-ha, va in scena la storia bizzarra dell'improbabile sequestro di Cecilia, una donna *single*, da parte di un rapinatore imbranato che altri non è se non il vicino mammoni innamorato di lei, e della tv che segue "in diretta" l'evento. Testo al massimo accattivante, spettacolo divertente, spesso godibile, con Monica Bauco (più solida), Daniele Bonaiuti e Stefano Nigro.

Un paradosso, fra ironia corrosiva e grottesco, è *Ritorni* di Fredrik Brattberg, diretto da Fabio Mascagni. I tre interpreti, più che apprezzabili, Simone Iosue e gli esperti Roberto Giofrè e Vania Rotondi, danno forma a una parabola cinica, ferocemente sarcastica che parte dal tragico e dai toni luttuosi per sconfinare sempre più nel surreale, raccontando le morti a catena e i ritorni in vita (e a casa, attraverso il frigorifero della cucina) di un figlio sempre meno rimpianto e quindi sempre peggio accolto da madre e padre.

Un testo invece che rimane nella memoria, perturbante, problematico, anche suggestivamente contraddittorio, è *Uomini da poco*, di Hans Petter Blad, messo in scena da Marco Di Costanzo e interpretato dagli intensi e inquietanti Roberto Caccavo e Domenico Cucinotta. Regista e attori, anche se non impeccabili, rendono giustizia con forza alla profondità e alle potenti ambiguità del dramma, enigmatico, originale, dall'allusività non risolta. Si evocano morti, delitti (veri o immaginari?), sacrificio, rabbia repressa e non, violenza apparentemente gratuita, fino al raggiungimento di una dimensione quasi sacrale e rituale. Nella sezione collaterale del festival "Back to Montreal", *Sotto lo sguardo delle mosche*, di Michel Marc Bouchard, allestito da Simone Schinocca del gruppo Tedacà di Torino (vedi la recensione pubblicata a pag. 65): lavoro in cui prevale il gusto fascinosamente decadente, mortuario, che già contrassegna, per esempio (dello stesso autore franco-canadese) *Il pittore di Madonne*. **Francesco Tei**



Ritorni

Santeramo, Parigi è oltre l'Infinito

DI QUA DALL'INFINITO, di e con Michele Santeramo. Luci di Monica Bosso. Musiche di Sergio Altamura e Giorgio Vendola. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

La scena sembra uno studio radiofonico. La abitano due musicisti coi loro strumenti e uno *speaker* (Santeramo), seduto di fronte a un portatile acceso, dove legge e segna appunti. La formula è quella intima e raccolta delle ultime messinscene del drammaturgo e attore pugliese. Egli gioca molto sulla scrittura, sulle pause, sui repentini cambi di rotta e improvvisi ritorni, e su un'arte affabulatoria, la sua, cresciuta lavoro dopo lavoro. La materia è composita. Fatta di linee che si intersecano e si aprono in molte direzioni. La musica si intreccia a un racconto che ci porta lontano, fino a Parigi e poi d'improvviso viene al dunque. *L'infinito* di Giacomo Leopardi. E l'ispirazione poetica. Quel «ma come ha fatto?» che sono in molti a domandarsi. Così Santeramo, che l'interrogativo certo non se l'è posto per primo. Ma oltre al poeta di Recanati, alla poesia, *Di qua dall'infinito* tratta anche d'amore e morte. C'è un diario, c'è Parigi, ci sono un marito e una moglie, ci sono dei terroristi che irrompono in un teatro dove si recita Molière, ci sono parole e frammenti di Neruda, Bukowski, Noventa. Ma le parole sono anche quelle prodotte dagli strumenti di Sergio Altamura e Giorgio Vendola, che hanno grande rilevanza nell'economia dello spettacolo. E quelle segrete, scritte da noi e per noi, che Santeramo ci invita a buttar giù estemporanee su un pezzo di carta qualsiasi, oppure sul cellulare - rigorosamente in modalità aereo -, mentre sta seduto di fronte al suo portatile. Parole. Lacerti di storie. Ispirazioni. Perché Santeramo sa bene dove andare a colpire, a introdurre pause, accelerazioni, frasi che si infilano dritte tra una piega di distrazione e l'altra e riuscire così a tenere ben desto e attento lo spettatore. Tanto mestiere. E forse qualche concessione alla retorica. Ma, come sempre, piacerà. **Marco Menini**

Garzella, ricreare gesti per rappresentare la follia

CANTO D'AMORE ALLA FOLLIA, di Alessandro Garzella. Con Alessandro Garzella e Francesca Mainetti. Prod. Animali Celesti, PISA.

La scena vuota, o quasi. Pochi oggetti privi di significato. Una panca metallica, graticciata, e sotto un paio di scodelle, un cilindro. Bizzarie. A indicare una dimensione, un niente, un vuoto colmato da fantasticherie. Significare uno spazio d'alterità, di marginalizzazione. La visione scenica, spaziale, della discriminazione che fa vittime gli "altri", i diversi, i disturbati. Due attori a rappresentarli, rappresentarne l'euforia d'amore, tessendo drammaturgia e azioni dalle confessioni, dalle intimità, dai racconti di utenti disabili mentali, incontrati in anni di teatro sociale d'arte. La parola - nell'artificio necessario del teatro - ricreata in delirio, in gesto inconsulto, numero circense, *bataille* attoriale a sovrapporre senso e paradosso, aderire a un immaginifico esibito e fuorviante. Ricreando affetto, vicinanza. Puntando il dito. La sapienza del fare di scena a riverberare (e ripristinare) lo scopo originario dell'atto artistico come tempo irripetibile e liberatorio di specchiamento reciproco e mutante. Spostare stati d'animo, spostarsi da zone confortevoli di principi e convenzioni assunte a stato sociale. Ricrearsi, nel tempo d'un gesto, d'una parola in croce, d'una scena venuta d'improvviso. Una zuffa di frammenti, di scene carnali e in partitura spontanea, di cambi di registro; decostruzioni verbali e drammatiche, figurare per immagini, controcene. La scena bagnata da luce fissa, neutra, come ci fosse un cielo, sopra. E contatti, pochi, diretti, con il pubblico. A ridimensionare il lucido sogno nel reale, così sbiadito quando troppo stretto negli argini di una forzata "normalità". Prospettive duali e molteplici, identità umorali, riprodotte dal rapporto inscenato di una coppia, svestita, difforme, provocante. Poesia. Di corpi e voci in subbuglio. **Emilio Nigro**

Romaeuropa parte seconda, dagli anni Settanta a oggi

La rivolta degli oggetti



LA RIVOLTA DEGLI OGGETTI, di Vladimir Majakovskij. Regia di Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari e Alessandra Vanzi. Scene di Gianni Dessi. Con Dario Caccuri, Carolina Ellero, Antonio Santalena. Prod. Fattore K., Roma - Teatro Nazionale di Roma - Romaeuropa Festival - Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Esiste una dimensione di realtà nella parola poetica che è sempre difficile da restituire: sinestesia, metonimie, allitterazioni. Un oggetto ne identifica un altro, un pensiero può esprimere il suo contrario. In questa trasduzione estetica dalla parola alla scena è riuscita benissimo la Gaia Scienza (Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari e Alessandra Vanzi), che, dopo quella prima volta nel 1976 al Beat 72, uno degli spazi romani che hanno fatto la storia del Nuovo Teatro italiano, ha ridato vita all'allestimento ispirato al pometto di Vladimir Majakovskij. Il poeta russo si fa in tre. A incarnare il suo verbo pre-rivoluzionario, giovanissimi talenti. Dario Caccuri, Carolina Ellero, Antonio Santalena si muovono nello spazio immaginario di una città vissuta con gli occhi del Futurismo e abitata da personaggi effimeri, ombre inquiete. La

scrittura scenica si riappropria del linguaggio esplosivo delle avanguardie storiche: la danza, la musica, la luce che fende i colori generando le ombre sfumate sugli oggetti scomposti. Uno scompiglio dei sensi, una sinfonia di versi, di corpi travolti dalle emozioni. Una sorpresa continua di cui la prima immagine è un rullo di carta argentata che si srotola diventando sinestesia e ossimoro: il calpestio luminoso di una figura eterea che avanza con passo greve e stanco. E da lì segue una fusione di suoni e immagini, uno slittamento di sensi, una coreografia di pesi e contrappesi come nella tecnica della *contact improvisation*, dentro questo corpo uno e trino che si confonde con la scena. Il turbinio dei passi, gocce d'acqua che cadono come a santificare, un violino suonato come uno strumento a percussione, corse forsennate bendati sul palco, la vedetta sembra il patibolo per un martirio simbolico, quello dei poeti rivoluzionari. «È una musica del presente, il canto del futuro», recita alla fine il poeta. Proprio come questo spettacolo del passato torna a consegnarci oggi, attraverso una sensuale percezione della scena, oltre che un ottimo lavoro di squadra per chi lo ha diretto, una nuova lezione di teatro. *Renata Savo*

RAOUL, regia, scene e interpretazione di James Thierrée. Costumi e bestiario di Victoria Thierrée. Luci di James Thierrée e Bastien Courthieu. Suono di Thomas Delot. Prod. La Compagnie du Hannebon/Junebug (Francia) e altri 9 partner internazionali. ROMAEUROPA FESTIVAL.

IN TOURNÉE

È molto rischioso essere figli di, soprattutto se si fa lo stesso mestiere di mamma e papà. James Thierrée è figlio di Victoria Chaplin e di Jean-Baptiste Thierrée, che hanno dato vita anni fa ai loro indimenticabili circhi, soprattutto al Cirque Imaginaire, pieno di grazia leggera, di poesia di oggetti e gesti. James ha seguito i genitori, si è nutrito di circo e di teatro fin dalla più tenera età. Ora ha una sua compagnia, ha inventato questo spettacolo *Raoul*, dove tutto si mescola, danza, acrobazia, musica, proiezioni, magnifiche scenografie, animali fantastici. «Uomo senza copercchio né fondo - così James definisce il suo personaggio - il suo spazio e il suo tempo si riempiono di quel che è e di quel che non è». James è bravo, ma un'ora e quaranta è un tempo un po' lungo per un performer che ha doti

davvero notevoli, ma non la fantasia e la grazia per reggere da solo l'intero spettacolo. C'è una storia, quella appunto di Raoul, essere solitario in un mondo di tempeste, di turbini: danza e volteggia con straordinaria abilità, senza commuovere. La stupenda sorpresa sono gli animali con cui si incontra verso la fine, non a caso inventati dalla madre Victoria: strisciano, si gonfiano, si sollevano, spalancano bocche, allungano i tentacoli, da soli valgono l'intero spettacolo. *Fausto Malcovati*

ATTO DI ADORAZIONE, di Dante Antonelli, gruppo W.o.W. Drammaturgia e regia di Dante Antonelli. Scene di Francesco Tasselli. Costumi di Vincenzo Verdesca. Musiche di Mario Russo. Con Claudio Larena, Giovanni Onorato, Arianna Pozzoli, Pietro Turano. Prod. Romaeuropa Festival - 369gradi, Roma. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Ai giovani dai giovani. È la dedica di *Atto di Adorazione* spettacolo scritto e diretto da Dante Antonelli che ha debuttato nella cornice di Anni Luce, rassegna interna al Romaeuropa Festival curata da Maura Teofili e dedicata ai linguaggi della nuova drammaturgia contemporanea. È la rivelazione: quattro giovani ventenni si incontrano in un parco, bianco e asettico nella scena allestita negli spazi de La Pelanda, da riempire di luce, suono, sudore e sensualità. Dopo l'affondo totalizzante nelle pagine di Yukio Mishima, Antonelli si distanzia dall'adattamento e riemerge con la volontà registica di ascoltare le ferite di ragazzi segnati da un tempo che li vorrebbe eterni figli muti di una storia paternalistica. E invece no, loro adorano e sono adorabili nelle loro furiose invettive, nella serialità di un gesto disciplinato dalle sequenze di taekwondo e di kendo che sostengono coreograficamente la parola ora ferma e adulta, pronta a colpire proprio coloro che la sminuirebbero, per confinarla nell'ingenuità puberale. Straordinari sono i performer, i cui corpi brillano madidi in un afflato tenero e rabbioso insieme, semmai osceno, ma vivido di spontaneità. Liberati dalla musica della

loop station live che suona sollecitando ritmicamente i contrappunti del testo, i tre ragazzi e una ragazza - magnetica per densità interpretativa la prova di Arianna Pozzoli - sono instancabili, si muovono sia singolarmente sia come branco, e si raccontano senza biografo, dicendo di loro per dire di tutti. La

giungla contemporanea ed emotiva si manifesta nel suo tribalismo, la scrittura scenica è una vertigine, estatica nel vigore dei giovani protagonisti. L'adorazione è così autentica di bellezza che l'atto si compie nel suo rigore scenico e la parola ora urla più che mai al presente. *Lucia Medri*

LULLABY TRAGEDIA AEROBICA, testo e regia di Erika Z. Galli e Martina Ruggeri (Industria Indipendente). Scene di Luca Brinchi e Daniele Spanò. Costumi di Yulia Kachan. Luci di Camila Chiozza. Con Marco Cavicchioli, Ermanno De Biagi, Francesca Mazza, Emanuela

Villagrossi. Prod. Pav, Roma - Romaeuropa Festival - Armunia, Castiglioncello (Li) - Lugano Arte Cultura, Lugano. ROMAEUROPA FESTIVAL.

La spinta rivoluzionaria si avvilisce nell'errore di un golpe fallito. Così avviene per l'atto politico dei protagonisti del regno di *Lullaby*, l'ultimo lavoro di Industria Indipendente che, come la storia che vuole raccontare, non riesce a emanciparsi nell'autonomia di una costruzione registica e drammaturgica solida che punti verso un obiettivo, centrandolo. Nonostante questa *Tragedia aerobica* faccia parte della rassegna Anni Luce dedicata alle nuove metodologie sceniche, il 2059 degli Stati Uniti d'Europa prefigurato da Erika Z. Galli e Martina Ruggeri non lascia tuttavia un segno autoriale capace di porsi come sintesi della ricerca portata avanti dalle autrici all'insegna della militanza politica e attraverso incursioni nella videografia, nell'arte performativa e nel *clubbing*. Nella prigione aumentata dei centri *Lullaby*, gli anziani sono costretti a vivere nella noia di una dimensione extra-reale, fluida, ecologica e vegana, e i due uomini (Marco Cavicchioli, Ermanno De Biagi) e le due donne (Francesca Mazza, Emanuela Villagrossi) si mantengono vivi facendo attività fisica, concedendosi l'uso di droghe e autodefinendosi. Il bisogno necessario di ristabilire però un'aderenza al reale, porterà il gruppo a preparare l'attentato per il *golden day*, il giorno in cui il Presidente degli Stati Uniti d'Europa si reca a fare visita al centro. Seppur con le migliori intenzioni dimostrate dalla cura nell'allestimento scenico dalle tinte pastello e nel programma di sala con l'approfondita spiegazione illustrata dell'"immaginario *Lullaby*", il lavoro risulta sbiadito nelle congetture di un testo debole nella scrittura e confuso nelle idee politiche, inficiato dalla poca maturità nella direzione degli attori, la cui esperienza sembra svilirsi. La precisione drammaturgica ambita scivola, purtroppo, nel tentativo, mancato, di decostruire un sistema di pensiero. *Lucia Medri*

16,9 KM. HOME CONCERT ESERCIZI SULL'ABITARE, progetto e regia di Tamara Bartolini e Michele Baronio. Luci di Gianni Staropoli. Suono e canzoni di Michele Baronio, Renato Ciunfrini, Sebastiano Forte e Fabrizio Spera. Con il Coro

ROMAEUROPA/2

DigitLive 2019: rileggere la macchina attraverso la performance (e viceversa)



SONIC ARMS, direzione artistica, luci, cinetica di Bruno Capezzuoli/ Ultravioletto. Visual artist 3D di Francesco Bruno Viteri. Prod. Ultravioletto, Roma.

HUMANE METHODS, coreografia, drammaturgia, musica, macchine di Marco Donnarumma. Scene e costumi di Margherita Pevere, Marco Donnarumma e Andrea Familiari. Luci di Andrea Familiari. Modellazione 3D e robotica di Christian Schmidt. Prod. Romaeuropa Festival - Centre des Artes d'Enghien-les-Bains (Francia).

MEDIAN+ INTENSIONAL PARTICLES, coreografia e danza di Hiroaki Umeda. Direzione immagine di S20. Image programming di Shoya Dozono e Gabor Papp. Video editing di Guillaume Gravier. Luci e suono di S20. Prod. S20 e altri 6 partner internazionali. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Federica Patti è l'anima di *DigitLive*, seconda edizione della vetrina internazionale che raccoglie il testimone di *Digitallife* quale costola tecno-performativa di Romaeuropa. La manifestazione, che propone le ricerche più radicali ma anche più note nel settore della *digital art*, nasce per analizzare le interrelazioni fra corpi, *software* e macchine: «La rassegna si muove seguendo un assunto: tra *streaming*, realtà virtuale, intelligenze artificiali, interattività, l'accelerazione tecnologica continua a rivoluzionare i concetti di tempo e di *live* lasciando emergere un alto gradiente di performatività - nozione ora estesa all'intera natura del processo mediale, il cui centro è diventato il più ampio spettro di azioni quotidiane, intime e collettive».

La selezione ha previsto creazioni artistiche sui temi dell'immersività e ubiquità pervasiva dei *media*, ma anche *dj set* e *audio visual performance* con i più rappresentativi artisti del momento: Franz Rosati e **Ultravioletto/Bruno Capezzuoli**. Questi ultimi, in *Sonic Arms*, hanno fatto abitare la scena a mini-bracci robotici dotati di neon che hanno dato vita a una singolare coreografia meccatronica sincronizzata basata su video 3D, luci flashanti e musica generativa in tempo reale. L'atteso evento teatrale di **Marco Donnarumma**, presenza fissa ad *Ars electronica* di Linz e vincitore del *Digital Award 2018*, porta al Mattatoio di Testaccio la novità rappresentata dalla performance algoritmica *Humane Methods*. Un clima beckettiano e orwelliano fa da sfondo a una storia inquietante dove una macchina infernale priva gli uomini di volontà nutrendosi sulla scena, simbolicamente, di dati collezionati da biosensori sui corpi dei performer: è alle porte una nuova religione che impone una ritualità collettiva ambigua e ossessiva. Alla base c'è uno studio complesso che Donnarumma, già protagonista della *biophysical music*, ha cominciato da molti anni sull'ibridazione del corpo e, di recente, sulle protesi di intelligenza artificiale, unendo le ricerche della Pevere su biologia e tecnologia.

Il giapponese **Hiroaki Umeda** ha presentato lo spettacolo di danza interattiva *Median+ Intensional Particles*: il tema è la riflessione sulla continuità particellare uomo/natura. Il corpo dapprima estraneo al flusso dati, viene poi assunto nella materia che forma l'universo, diventando anch'esso particella atomica, confondendosi nell'ambiente digitale. Dato il *sold out* di tutte le performance, le liste d'attesa e lo spazio scenico talvolta sacrificato ci auguriamo per il prossimo anno una sede più ampia per la manifestazione che, data la qualità e il successo ottenuto, si dimostra non più secondaria rispetto alla "casa madre". Anzi. **Anna Maria Monteverdi**

Humane Methods (foto: Manuel Vason)

Quintaumentata e alcuni abitanti della città di Roma e provincia. Prod. Bartolini/Baronio, Roma - 369gradi, Roma - Romaeuropa Festival - Teatro Biblioteca Quarticciolo, Roma. ROMAEUROPA FESTIVAL.

L'orchestrazione organica di elementi multidisciplinari si dispiega negli spazi del Teatro Biblioteca Quarticciolo, abitato per l'occasione dalla pluralità di voci e corpi e pensieri di *16,9 Km. Home Concert Esercizi sull'abitare* approdo del progetto lungo tre settimane curato dal duo Bartolini/Baronio, presentato in prima nazionale durante Romaeuropa Festival e sostenuto da una rete sinergica di realtà romane. La drammaturgia di Tamara e Michele è la traccia di un viaggio trasversale che, al momento della sua restituzione, si articola in tre tappe distinte attraversate in questi 16,9 km: dal Palazzo delle Esposizioni poi ai Mercati di Traiano fino all'arrivo in teatro. Tra tavoli da cucina, comodini, sedie appese, credenze, scrittoi e tappeti, si costruisce un luogo consacrato alla narrazione, che essa sia teatrale, musicale o videografica. Lo spazio è abitato ai suoi margini (il cortile laterale, i camerini, il retropalco, la platea, il foyer) che sono allestiti come fossero giardino, camere, bagni, salotto, anticamera, cucina... Gli artisti Elena Bellantoni, John Cascone e Raffaele Fiorella, insieme alla curatrice Roberta Nicolai, allo studioso Gianluca Brogna e al ricercatore Andrea Staid, sono gli interlocutori intervenuti attorno alla pratica dell'abitare, sedimentando un racconto che spazia dalla letteratura, alla scultura passando per l'arte performativa e l'antropologia. Stare insieme si configura per Bartolini/Baronio come un esercizio, una pratica del vivere improntata all'incontro con l'altro imparando a "essere casa" nel dialogo e ascolto reciproco. Questo concerto teatrale ha innervato il tentacolare tessuto urbano della capitale approfondendo una modalità di ricerca scenica, e territoriale, che negli ultimi anni sta allargandosi a livello nazionale e che - in un orizzonte dominato dall'individualismo respingente - si afferma, distinguendosi, come azione politica e poetica inscritta in una dimensione partecipativa e trasmessa a una comunità in ascolto. *Lucia Medri*

Omaggio a Pasolini tra sogno e poesia

QUESTO È IL TEMPO IN CUI ATTENDO LA GRAZIA, da Pier Paolo Pasolini. **Drammaturgia di Fabio Condemmi e Gabriele Portoghese. Regia di Fabio Condemmi. Con Gabriele Portoghese. Prod. Teatro Comunale Giuseppe Verdi, PORDENONE - Teatro Nazionale di ROMA - Teatro del Lido di Ostia, ROMA.**

«Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?». In apertura di *Questo è il tempo in cui attendo la grazia*, di Fabio Condemmi e Gabriele Portoghese, che rende omaggio a Pier Paolo Pasolini, la didascalia tratta dal suo *Decameron* campeggia elegantemente proiettata sullo sfondo e si fa motore ispiratore della forma narrativa di questo spettacolo, che maneggia elementi descrittivi senza forzarne la visione. Portoghese, infatti, è un delicato *alter ego* del Pasolini regista e scrittore, che racconta nei dettagli, tutt'altro che noiosi - e mescolati in modo visionario - la vita, i luoghi di infanzia, alcune scene dei suoi capolavori filmici (*Edipo Re*, *Medea*, *Il fiore delle Mille una notte*), ma anche gli appunti per un film mancato su San Paolo che avrebbe usato materiale documentario sugli orrori del presente. Fin qui potrebbe sembrare che lo spettacolo sia un *pot pourri* di citazioni, e invece l'idea riesce a non cadere nel tranello facile di certi omaggi dal sapore *kitsch*. Alle spalle di Portoghese non scorrono sequenze dei film citati o foto che ritraggono Pasolini, ma suggestioni, paesaggi, didascalie essenziali: spunti da cui dipanare il filo della nostra immaginazione. L'immaginario evocato è di alto spessore poetico, immediato, grazie a una drammaturgia in grado di far visualizzare perfettamente con le parole ciò che non si offre allo sguardo e a una recitazione sobria, che solo in alcuni punti cede all'immedesimazione drammatica a mo' di un autore che non può far a meno di "essere" per creare. La forma prescelta da Condemmi e Portoghese si situa non a caso a metà strada tra la sceneggiatura filmica, la rievocazione e il soliloquio: dimostra la sincerità e la profondità dell'omaggio, che emula, riconfigurandola, quella stessa passione di Pier Paolo Pasolini verso la sperimentazione di nuove forme narrative. *Renata Savo*

Padre e figlia, le verità nascoste

HARROGATE, di Al Smith. Traduzione di Alice Spisa. **Regia di Stefano Patti. Scene di Daniela Patti. Musiche di Virginia Quaranta. Con Marco Quaglia e Alice Spisa. Prod. Argot Produzioni, ROMA - 369gradi, ROMA.**

Alcuni drammaturghi inglesi hanno una capacità tutta loro nel far emergere aspetti oscuri, perversi, contraddittori del reale, e di farlo con una maestria tale che le premesse dell'azione corrispondano a una realtà dei fatti che non era in alcun modo prevedibile. Quando ciò accade, come in *Harrogate* di Al Smith, il risultato, *chapeau*, è agghiacciante. *Harrogate* è la città in cui una figlia adolescente va a trascorrere il giorno di San Valentino con il suo fidanzato; il padre di lei la rimprovera, facendole sapere che l'ha seguita e che quindi la sua fuga d'amore non è più un segreto. Eppure qualcosa di strano si muove sin dalla prima scena, in cui suo padre dialoga con quella che, teatralmente, rappresenta sua figlia. Qualcosa che si definirà in modo sempre più nitido e prepotente, fino a che i pezzi del *puzzle* della verità non saranno ricomposti: la sua complicità con la figlia, quell'invito a non usare il profumo della madre, a non truccarsi, e a continuare ad apparire, insomma, la ragazzina adolescente che è. Alice Spisa, ben diretta dal regista Stefano Patti, dolce ma non caricaturale nell'assumere il ruolo dell'adolescente, ha la fisionomia e la poliedricità giusta per

entrare nei panni dei vari personaggi femminili del dramma, di età e carattere diversi, fino a diventare un fascio di nervi nell'ultima scena. Marco Quaglia è un padre, un marito, un uomo che porta su di sé lati del carattere che potrebbero essere in ciascun essere umano: premura, preoccupazione, attenzione, generosità, comprensione, gelosia; la sua interpretazione, inizialmente pacata, riesce a farsi sempre più vettore di una tensione drammatica e psicologica che svelerà una metamorfosi totale del personaggio sul finale, davvero elettrizzante. *Renata Savo*

È un politico ignorante l'Anfitrione di Pierattini

ANFITRIONE, di Sergio Pierattini. **Regia di Filippo Dini. Scene di Laura Benzi. Costumi di Alessandro Lai. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Arturo Anecchino. Con Gigio Alberti, Barbora Bobulova, Antonio Catania, Giovanni Esposito, Valerio Santoro, Valeria Angelozzi. Prod. La Pirandelliana, ROMA - Teatro della Toscana, FIRENZE.**

IN TOURNÉE

Spesso misteriose sono le ragioni produttive sia del teatro privato che di quello pubblico italiano. Nel presente caso, secondo la presentazione, «la storia di *Anfitrione* appassiona da quel lontano 206 a.C. dal quale si sono susseguite innumerevoli riscritture. Come se ogni epoca avesse desiderato scrivere una nuova pagina su que-



Harrogate (foto: Manuela Giusto)

sta antica torbida storia, dove si consuma il più ambiguo dei tradimenti, quello inconsapevole di una moglie, che si concede tra le braccia di una divinità che assume le sembianze umane del marito». Alla resa della messinscena, la riscrittura di Pierattini risulta però poco più o poco meno di un adattamento/traduzione dell'originale latino. Seguendo le cadenze dell'originale, il drammaturgo si limita a ricalcarne la trama, giocando a travestirla con i panni (oggi abbondantemente usurati) della commedia cinematografica all'italiana dagli svariati accenti regionali. Così il generale romano al ritorno tra le braccia della moglie viene ora trasformato in un politicante italiota travolto da un inaspettato trionfo elettorale che, nella notte della vittoria, non si concede (come prevedibile!) a *media* e telecamere, ma si preoccupa solo di correre da Roma in una villa con piscina della provincia modenese per comunicare alla consorte la propria affermazione. L'aspetto comico dello spettacolo è lasciato dalla regia al talento degli interpreti che, se controllati e misurati come nel caso di Antonio Catania e Gigio Alberti, riescono a strappare anche qualche sorriso, ma se giocano sul farsesco di Giovanni Esposito diventano subito avanspettacolo di basso livello. La star femminile Barbara Bobulova era molto attesa in un ruolo brillante, ma sul palco la vediamo ricorrere a gesti delle mani per ogni battuta onde poter renderne appieno l'intenzione espressiva. Del resto nessun aiuto arriva neanche dall'apporto dagli interventi musicali di Arturo Annecchino, tra le più insipide partiture da lui composte per la scena. Di certo un buon allestimento dell'*Anfitrione* classico sarebbe stato più auspicabile. *Sandro Avanzo*

La Capria, l'infanzia nella Napoli anni Venti

LA NEVE DEL VESUVIO, di Raffaele La Capria. Adattamento, regia e interpretazione di Andrea Renzi. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI - Teatro Stabile di NAPOLI.

IN TOURNÉE

Osserva il mondo con occhi curiosi, Tonino, un bambino della Napoli degli anni Venti, a cui dà voce Andrea Renzi, con sensibilità e capacità di introspezione

nelle pagine d'ispirazione autobiografica di Raffaele La Capria che, in una sorta di romanzo di formazione, ne raccontano la crescita fino all'età del ginnasio. Si rievocano così le strade e i vicoli di Napoli, le persone fondamentali della sua vita: la madre, il padre, i personaggi incontrati, tra cui un carismatico professore del liceo, il professor Haberstumpf che gli insegna il valore delle parole. Particolarmente toccante il racconto di quando il bambino vede sfuggirgli di mano un palloncino e da questo semplice episodio riflette sul senso della perdita, delle persone e delle cose care. Forse è un illusionista, che il piccolo ha visto al circo e che ritorna spesso nei suoi sogni notturni, a far scomparire gli oggetti e le persone. Al centro di un altro quadro è l'amarezza del padre di Tonino, che ha concesso un "avallo" a garanzia di una cambiale sottoscritta da un suo amico e che ora è costretto a pagare al posto di quest'ultimo divenuto insolvente, gettando nello sconforto tutta la famiglia. Così suggestioni e riflessioni procedono di pari passo e coinvolgono lo spettatore. Nella sua efficace prova d'attore, Renzi, anche regista dello spettacolo, fa emergere le sfumature del testo da lui stesso adattato per la scena, unendo umorismo e malinconia, rese con espressività del volto e della voce. Solo in scena, l'attore si avvale esclusivamente di un elemento scenografico, costituito da un grande foglio di carta che srotola e colloca in varie posizioni del palcoscenico, creando così differenti ambientazioni con semplici e suggestivi gesti. *Albarosa Camaldo*

I fratelli Acquaviva tra attese e ricordi

SPACCANAPOLI TIMES, testo e regia di Ruggiero Cappuccio. Scene di Nicola Rubertelli. Costumi di Carlo Poggioli. Luci di Nadia Baldi. Musiche di Marco Betta. Con Ruggiero Cappuccio, Giovanni Esposito, Gea Martire, Marina Sorrenti, Ciro Damiano, Giulio Cancelli. Prod. Teatro Segreto, NAPOLI - Teatro Stabile di NAPOLI.

IN TOURNÉE

Quattro personaggi sgangherati, la famiglia Acquaviva, che dopo anni si ritrovano nella casa d'infanzia, a



NAPOLI

Realtà, vita e illusione nella *Grande magia* di Pasqual

LA GRANDE MAGIA, di Eduardo De Filippo. Regia, scene e costumi di Lluís Pasqual. Luci di Pascal Merat. Musiche di Dolores Melodia e Raffaele Giglio. Con Nando Paone, Claudio Di Palma, Alessandra Borgia, Gino De Luca, Angela De Matteo, Gennaro Di Colandrea, Luca Iervolino, Ivana Maione, Francesco Procopio, Antonella Romano, Luciano Saltarelli, Giampiero Schiano. Prod. Teatro Stabile NAPOLI.

IN TOURNÉE

Gioco, illusione e fede, sono i temi centrali de *La grande magia* di Eduardo De Filippo: tra le sue commedie la meno fortunata e rappresentata, ma soprattutto quella maggiormente accusata di pirandellismo. Lluís Pasqual la sfronda di molto, concentrando l'attenzione sul rapporto tra realtà, vita e illusione. Ne viene fuori una commedia briosa, che si allontana dai canoni eduardiani, sperimentando una lettura decisamente alternativa. Gli orpelli pirandelliani sbiadiscono, e la vicenda diventa più ironica e leggera nel mostrare l'ottusità con cui Calogero Di Spelta preferisce vivere in un mondo immaginario piuttosto che accettare l'insopportabile realtà.

Tutto inizia nell'hotel di una località termale dove il mago Marvuglia intrattiene gli ospiti con i suoi giochi di prestigio. Ma la vera attrazione della località sono le scenate di gelosia di Di Spelta nei confronti della moglie Marta. Gelosia non infondata visto che la donna ha un amante col quale intende fuggire chiedendo aiuto proprio a Marvuglia. Durante uno spettacolo, infatti, coinvolta nel trucco della sparizione, riesce a concretizzare il suo proposito e il mago convince Di Spelta che la moglie, rinchiusa in una scatola, riapparirà solo quando lui smetterà di dubitare della sua fedeltà. Quando Marta, pentita, ritorna, l'uomo, prigioniero della sua illusione, rifiuta di riconoscerla preferendo crederla, o almeno così dice, fedele e innamorata di lui, all'interno della scatola.

Una gran bella compagnia, scoppiettante e affiatata, restituisce il gioco metateatrale del testo con ritmi serrati che deflagano in platea grazie ai siparietti musicali di Dolores Melodia e Raffaele Giglio. Tra i protagonisti, tutti perfettamente in parte e ineccepibili nel delineare i loro personaggi, spiccano Nando Paone, che propone un Marvuglia lontano da quello cucitosi addosso da Eduardo, una vivace e mordace Alessandra Borgia nel ruolo di Zaira, la moglie di Marvuglia, Claudio Di Palma, un caustico Calogero Di Spelta, e Francesco Procopio, l'esilarante brigadiere. **Giusi Zippo**

La grande magia (foto: Marco Ghidelli)

Spaccanapoli, in attesa di non si sa quale annuncio da parte del fratello maggiore, Giuseppe. È una situazione potenzialmente spumeggiante, quella da cui prende le mosse *Spaccanapoli Times*, il nuovo lavoro di Ruggero Cappuccio. Un po' *Ispettore generale*, con chiari accenni pinteriani, è sintonizzato su un'aura di mistero che dovrebbe preludere a una clamorosa rivelazione, continuamente posticipata. L'attesa è propizia per infilare un'intelligente satira della Napoli contemporanea, la globalizzazione strisciante, la crisi economica e della famiglia. E spaziare nella vita e nei ricordi del quartetto Acquaviva. Ecco allora il fratello Romualdo (Giovanni Esposito), il pittore che vede il mondo a colori. Ecco Gabriella (Gea Martire), la sorella maggiore, persa nel ricordo delle rose di un corteggiatore e che non sono mai arrivate. Ecco Gennara (Marina Sorrenti), la più giovane, la seduttrice trasferita in Sicilia, animata dai sensi di colpa per il tradimento del marito defunto, Vitaliano, e amante del bancario Norberto. E infine Giuseppe, il maggiore, il ruolo che Cappuccio riserva per sé, uno scrittore che vive tra i binari della stazione centrale e che detesta il narcisismo dei colleghi, preferendo pubblicare nell'anonimato. Quando tuttavia la pièce tocca il suo *climax*, la tensione accumulata si risolve in un nulla di fatto. La visita del medico per verificare l'invalidità dei quattro fratelli sa di *deja-vù* e viene sviluppata in maniera fin troppo sbrigativa. Senza un vero conflitto, lo spettacolo si avvia in un vortice di siparietti quasi da avanspettacolo. Che lascerebbero il segno, sì, se la penna fosse quella graffiante di Eduardo: viceversa si contentano di divertire, anche per la calibratissima scelta dei costumi. Ma senza scavallare lo stadio della maschera, in direzione di un più vero e sentito approfondimento dell'animo umano. *Roberto Rizzente*

La comicità dolente di un "pazzo metodico"

DITEGLI SEMPRE DI SÌ, di Eduardo De Filippo. Regia di Roberto Andò. Scene e luci di Gianni Carluccio. Costumi di Francesca Livia Sartori.

Con Carolina Rosi, Gianfelice Imparato, Edoardo Sorgente, Massimo De Matteo, Federica Altamura, Adrea Cioffi, Nicola Di Pinto, Paola Fulciniti, Viola Forestiero, Vincenzo D'Amato, Gianni Cannavacciuolo, Boris De Paola, Livia Sartori. Prod. Elledieffe, NAPOLI - Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Equivoci e fraintendimenti, quasi una farsa la commedia *Ditegli sempre di sì* di Eduardo De Filippo. Scritta nel 1927, contiene echi pirandelliani ed è incentrata sul personaggio del pazzo metodico Michele Murri, dimesso da un manicomio e tornato a casa della sorella Teresa. Tranquillo, socievole e cortese, prende ogni cosa che gli si dice alla lettera, non coglie metafore, non legge tra le righe dei discorsi: «C'è la parola adatta, perché non la dobbiamo usare?», ripete più volte come un mantra, quando gli viene fatta notare qualche *defaillance* cognitiva. Tutto ciò dà vita a una serie di malintesi e incidenti che rendono lo spettacolo surreale, grottesco e irrefrenabilmente divertente. Il candore con cui scruta il mondo Michele Murri ha dell'irresistibile. Ma messo in relazione con una variopinta folla di personaggi, dalla sorella ai vicini, dagli amici agli affittuari della camera che presto deve tornare libera per lui, viene spontaneo chiedersi chi sia il sano chi il folle, una domanda anosa che non trova nemmeno questa volta risposta. Gianfelice Imparato, già diretto in passato da Luca De Filippo nei panni di Michele, ne restituisce tutta la svampita ingenuità, non cadendo, se non per frazioni di secondo, in sterili emulazioni. Costruisce un personaggio pieno di tic, manie, malinconie e paure. Carolina Rosi è una compassata Teresa, preoccupata per le sorti del fratello. Massimo De Matteo, nei panni del vicino che aspira a una relazione con la vedova Teresa, tratteggia un simpatico gigione svagato. Alla sua prima prova con Eduardo, Roberto Andò realizza uno spettacolo ben congegnato, dal ritmo vivace, perfettamente equilibrato nei toni, ora farseschi e beffardi ora di una comicità quasi dolente. *Giusi Zippo*

TEATRO BELLINI

Jennifer, la paura della solitudine oltre ogni distinzione di genere

LE CINQUE ROSE DI JENNIFER, di Annibale Ruccello. Regia di Gabriele Russo. Scene di Lucia Imperato. Costumi di Chiara Aversano. Luci di Salvatore Palladino. Con Daniele Russo e Sergio Del Prete. Prod. Fondazione Teatro di Napoli-Teatro Bellini, NAPOLI.

«E poi siccome forse aspetto una persona che certamente dovrebbe venire uno di questi giorni... Quand'è quest'ora mi preparo sempre un poco meglio... Così se viene, non mi trova in disordine...». Un'attesa beckettiana quella della Jennifer di Ruccello che aspetta il "suo" Franco, quasi un'entità evocata dall'inizio alla fine della pièce. Eppure viene il dubbio sulla sua reale esistenza: come se la protagonista parlasse pretestuosamente dell'uomo per farsi compagnia. È la sua solitudine che colpisce, irretisce, dall'inizio alla fine dello spettacolo diretto da Gabriele Russo, una solitudine dell'anima, un'angoscia che travalica ogni distinzione di genere, diventando dolore sordo. Il travestito dei quartieri spagnoli, avvolto nell'intimo e suggestivo disegno luci di Palladino, perde la sua connotazione identitaria, può essere un uomo, una donna, un travestito, ma è sostanzialmente una persona sola.

E l'ambiguità di Anna, il secondo personaggio del testo, la vicina che irrompe a casa di Jennifer nella vana attesa di ricevere lì la telefonata che aspetta, dal momento che le linee telefoniche del quartiere sono impazzite, viene rielaborata fino al parossismo fino a divenire il suo *alter ego*. Vaga sul palcoscenico per quasi tutta la durata dello spettacolo, come a rendere fisica l'irrequietezza della protagonista che quando si specchia vede il volto di Anna.

La regia trascina gli spettatori in un una dimensione onirica, amplificata dallo *slow motion* di alcune scene che esprimono disperazione con il loro mutismo. Dirompente e strepitosa l'interpretazione di Daniele Russo. Virile al suo ingresso in abiti maschili a inizio spettacolo, capace poi di restituire una Jennifer fragile e disperata che ricorda la protagonista de *La voce umana* di Cocteau, a cui Ruccello si era ispirato per il suo dramma. Ironico e ambiguamente caustico nel dialogo con Anna, a sua volta un convincente Sergio Del Prete. Il finale, col suicidio della protagonista a sipario chiuso, rilascia uno sguardo pudico sul dolore di Jennifer. Uno spettacolo coinvolgente che riesce a dare una lettura finalmente meno stereotipata della pièce. **Giusi Zippo**



Daniele Russo e Sergio Del Prete (foto: Mario Spada)

Una resa dei conti sulle macerie dell'Europa

LE BRACI, di Sándor Marai. Adattamento di Fulvio Calise. Drammaturgia e regia di Laura Angiulli. Scene di Rosario Squillace. Luci di Cesare Accetta. Con Renato Carpentieri e Stefano Jotti. Prod. Galleria Toledo, NAPOLI.

Le braci non è la resa dei conti tra due amici («Tu mi hai rovinato la vita») che dopo quarantun anni si rivedono perché uno (Konrad) risponda finalmente alle domande dell'altro (Henrik): «Krisztina sapeva che volevi uccidermi?»; e: «Si deve restare fedeli alla passione che ci possiede, anche se questo significa distruggere la propria felicità e quella altrui?». È invece *Le braci*, che Marai scrive nel 1942, la resa della crisi definitiva della Mitteleuropa, ridotta in un cumulo di macerie abitate da larve, spettri, da uomini postumi. Per questo in Konrad e Henrik risuonano - più che i ricordi, un amore in comune e il bisogno di verità e di vendetta - i libri di Musil, il pensiero di Karl Kraus, i versi di Trakl, *Il mondo di ieri* di Zweig; risuona l'eco d'un secolo di cultura che la Grande Guerra ha definitivamente distrutto. Laura Angiulli comprende tutto ciò. E infatti, ambienta *Le braci* in una stanza arredata con sedie, poltrone, un tavolo e una stufa, aggiungendovi dettagli simbolici (la grande cornice vuota, adagiata alla parete, senza più il ritratto di Krisztina: nulla di ciò ch'era prima, insomma, esiste più); valorizza, attraverso

l'uso significativo delle pause, le battute-chiave del testo («Ciò a cui giurammo fedeltà non c'è più»; «C'era un mondo per il quale valeva la pena vivere»; «Quel mondo è morto»); dirige con maestria due attori diversissimi, bilanciandone la compresenza: Stefano Jotti/Konrad sta quindi spesso in poltrona, e quando s'alza calibra al minimo il moto (piccoli passi, le braccia lungo il corpo, schiena diritta, gambe rigide), mentre Renato Carpentieri - magistrale - dona a Henrik tutte le sfumature fisiche che appartengono a un uomo giunto a tanto così dal crollo: penso alle dita tremanti, agli sguardi nel vuoto, ai lunghi silenzi, al modo in cui col fazzoletto s'asciuga il sudore dalla fronte. Gabbia (e tana, scatola, ring) è l'interno-salotto di Rosario Squillace; livide sono le luci con cui Cesare Accetta scava il volto degli interpreti, facendone emergere stanchezza e dolore. *Alessandro Toppi*

Woyzeck a Napoli tra realtà e finzione

CASTING. PER UN FILM DAL WOYZECK, drammaturgia di Maurizio Braucci. Regia di Annalisa D'Amato. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Iole Cilento. Musiche di Annalisa D'Amato e Antonin Stahly. Con Valeria Apicella, Andrea de Goyzueta, Antonin Stahly e con Sara Caiazza, Luigi Cardone, Adriano Cinquegrana, Sara Gentile, Francesco Rescigno, Emanuele Palumbo, Luigi Palumbo (1), Luigi

Palumbo (2), Mattia Piano Del Balzo, Gianluigi Signoriello. Prod. D'Amato/Stahly, NAPOLI.

Sedie ai lati del palco, su cui stanno dieci tra ragazze e ragazzi: borgatari nei tratti, contemporanei negli abiti, dialettali nel lessico. Prendono parte al casting di un film tratto da *Woyzeck*. In proskenio stanno invece i selezionatori (Andrea de Goyzueta e Valeria Apicella) che convocano i giovani alla frontalità («Ciao», «Come ti chiami?», «Guarda la telecamera») per poi strappargli frammenti di Büchner («Fai il capitano», «Interpreta Marie») mischiandoli alle ottenute confessioni personali: la periferia dalla quale provengo, la prima sniffata di coca, i contrasti che ho con mia madre, gli scippi che faccio, mio padre in galera e questa vita così complicata, che mi fa da peso, da marchio e da scuola, fardello e destino. Stanno dunque in scena gli attori - ancora acerbi - e in maniera ugualmente acerba offrono scampoli del *Woyzeck* innervando tuttavia la trama di una verità che è tutta loro e che affascina. Ma non basta. Perché nel darsi (ingenuamente) alla società dello spettacolo, questi ragazzi raccontano il rapporto ammorbato che c'è ormai tra la vita e la finzione, tra l'esistenza e la *fiction* dell'esistenza. E ancora. Guardandoli recitare è impossibile non pensare che sono anche una potente metafora carnale di Napoli: un tempo la città di Gennariello, avrebbe detto Pasolini; oggi anch'essa soggetta all'omologazione capitalista, al dominio commerciale, alla svendita turistica di sé. Processo laboratoriale con sbocco sul palco, di *Casting* merita infine menzione la drammaturgia di Maurizio Braucci (che fende Büchner con inserti di Fischer e Debord) e la regia di Annalisa D'Amato, attenta nel far convivere gli attori professionisti con i giovani, valorizzando i primi e proteggendo scenicamente i secondi. *Alessandro Toppi*

Un Berretto calzato a forza sulla violenza di genere

IL BERRETTO A SONAGLI. 'A NOME 'E DDIO, da Luigi Pirandello. Adattamento e traduzione di Francesco Niccolini. Regia di Giuseppe Miale di Mauro. Scene di

Luigi Ferrigno. Costumi di Giovanna Napolitano. Luci di Paco Summonte. Musiche di Flo. Con Valentina Acca, Mario Cangiano, Giuseppe Gaudino, Adriano Pantaleo. Prod. Nest Napoli Est Teatro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Una scena che al salotto (poltrona, divano, un comò con su bottiglie di whiskey, bicchieri, una radio) sormonta diciannove grucce da cui pendono i costumi. Il fondo è un telo bianco, per i giochi d'ombra. Qui avviene *'A birritta cu 'i ciancianeddi* che Niccolini traduce in napoletano (resti siculi ogni tanto) e che il Nest intende come trama misogina, in cui Ciampa, Fifi e Spanò piegano al manicomio Beatrice: l'adulterio non è avvenuto, lo denuncia una pazza e, in quanto pazza, va dunque rinchiusa. Una forzatura perché il tema de *Il berretto* è piuttosto l'ossessione della dignità. Tant'è: Eduardo l'associava a *Sik Sik*; nei capitoli di *Discesa nell'inferno familiare* che Alonge dedica alle donne avviliti e infelici non fa riferimento a *Il berretto* e la Grimaldi in *Come un quadro sottosopra. La dimensione del femminile in Pirandello* neanche cita Beatrice. Importa? Dipende. Perché il Nest - alla terza riscrittura d'un classico - conferma che non gli preme lo studio del (pre)testo di partenza, quanto adeguare l'opera alla cronaca d'oggi: come *Otello* diventa una storia di spaccio e di stupro e *Il sindaco del rione Sanità* serve a dire di camorra e paranze, così *Il berretto* parla quindi della violenza di genere. E allora. Il ruolo di Ciampa interpretato a turno dagli attori (gli uomini, tutti colpevoli); Beatrice vestita - per aspirazione, difesa e contrasto - al maschile; i dialoghi minacciosi e le mani al collo della donna, *Presentimento* di Franco Ricci, le canzoni della Balestrieri, la voce della Merini che - sul finale - dice *Farfalle libere*. Come valutare il risultato? Dipende, di nuovo. Il pubblico infatti applaude entusiasta alla denuncia teatrale. Ma se si pensa a Pirandello c'è rammarico: perché il copione di Niccolini è una riduzione di mestiere, mentre la regia di Miale di Mauro dà talora l'idea della sceneggiata. E gli attori? Affiatamento da gruppo coeso; una menzione va fatta in particolare per Valentina Acca e Giuseppe Gaudino. *Alessandro Toppi*



Riemerge dal mito la voce delle donne

HEROIDES, da Ovidio. Drammaturgia di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Regia di Elena Bucci. Luci di Loredana Oddone. Musiche di Giorgio Distante. Con Giorgia Coccozza, Angela De Gaetano, Alessandra De Luca, Emanuela Pisicchio, Maria Rosaria Ponzetta, Andjelka Vulic. Prod. Koreja, LECCE - Le Belle Bandiere, BRESCIA.

In *Heroides* le eroine del mito prendono per la prima volta parola rispetto a vicende raccontate finora solo dagli uomini e per gli uomini. I ventuno testi ovidiani vengono considerati perciò il primo esempio di letteratura proto-femminista della storia: ma è vero? Non fino in fondo ci dice la Bucci che, inscenandone sei (Fillide, Enone, Arianna, Canace, Fedra e Medea), determina un riscatto ulteriore liberando le protagoniste dalle grinfie patero-patriarcali dell'autore. E dunque. In uno spazio vuoto - fatta eccezione per un trono con su abiti maschili che servono a ognuna come innesco rievocativo della propria vicenda - le sei guadagnano di volta in volta centralità, parlando al doppio coro presente: le compagne di scena, che (re)agiscono per commento e supporto, e noi che siamo di fronte e in ascolto. Ne viene una partitura drammaturgica sviluppata per monologhi, arricchita da una voluta bidimensionalità coreografica che - rimandando all'iconografia classica - attraverso la reiterazione motoria disinnescata tutti gli stereotipi associati (anche da Ovidio) alla femminilità: i pugni disperati sul petto, le lacrime grondanti d'amore e i capelli tirati per strazio emotivo. Occhio al finale: una citazione della Woolf svela che il grumo intimo dello spettacolo è *Una stanza tutta per sé*, che è stata, in sede di elaborazione, il testo chiave del lavoro. E, d'altronde, è proprio in questa stanza tutta per sé, ovvero in questo teatro, che sei esseri umani privati da millenni della voce hanno finalmente detto la propria. Rigorosa la regia della Bucci, che forma e guida un gruppo d'attrici eterogeneo ma coeso. Le luci di Loredana Oddone valorizzano i corpi, le musiche di Giorgio Distante sono una drammaturgia *live*, che al tempo stesso s'adequa e da ritmo alla verbalità. *Alessandro Toppi*

La crociata dei bambini, una strage di innocenti

VER SACRUM, testo, scene, costumi e interpretazione di Manolo Muio, da Schwob, Scherer, Borges. Prod. Zahir Associazione Culturale, Cosenza - Associazione Entropia Università della Calabria, Arcavacata Di Rende (Cs). FESTIVAL MITI CONTEMPORANEI, REGGIO CALABRIA.

Sette quadri, sette punti di vista differenti, per un racconto allusivo che narra di una vicenda sospesa tra mitologia e realtà, restituendo l'istantanea della tragica attualità delle morti in mare dei migranti. Il nuovo spettacolo di Manolo Muio, vincitore del bando per singolo artista, proposto dal Festival Miti Contemporanei di Reggio Calabria, in poco meno di sessanta minuti condensa, con una partitura ammaliante, poesia e cronaca. Il testo parte da uno spunto letterario, *La crociata dei bambini* di Marcel Schwob, e dalla storia de *Il pifferaio di Hamelin* fondendo i due racconti. Un confronto serrato tra parola scritta e immagini innesca un singolare cortocircuito tra il racconto ieratico e favoloso e le crude riprese di un presente che ha perso ogni poesia. La metafora dell'innocenza violata si ripete in maniera tristemente uguale. Una recitazione evocativa, la prepotente forza scenica dell'attore restituiscono emozione e coinvolgimento nel raccontare, con semplicità e partecipazione, la fede ingenua di quell'esercito di bambini, proveniente dalla Francia e dalla Germania, che nel 1200 partì alla volta della Terra Santa «persuasi di riuscire a traversare i mari a piedi asciutti». I miracoli previsti però non avvennero. Dio permise che la colonna francese fosse catturata da mercanti di schiavi e venduta in Egitto. La tedesca si disperse in territori inesplorati e fu distrutta dalle pestilenze. Attraverso il cortocircuito creato dalle immagini, il riferimento alla realtà diventa stridente e violento in tutta la sua crudezza. Perché quella stessa fede cieca e ingenua, che portò al massacro quei bambini, parla dello stesso mare che è oggi palcoscenico di una strage di innocenti. Un mare evocato, descritto attraverso didascaliche immagini, che avviluppa, risucchia, annega corpi e speranze di vite possibili. *Giusi Zippo*



CATANIA/PIRROTTA

Oltre Pirandello, le parole dolenti di un uomo al termine della vita

L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA - NELLA MIA CARNE, di Luigi Pirandello e Vincenzo Pirrotta. Regia e scene di Vincenzo Pirrotta, anche interprete con Giuseppe Sangiorgi. Costumi di Riccardo Cappello. Luci di Gaetano La Mela. Musiche di Luca Mauceri. Prod. Teatro Stabile, CATANIA - Complejo Teatral de BUENOS AIRES.

Un lungo filo rosso, dipanato con cura, circonda la scena; e, come quello delle parche, improvvisamente viene reciso, anticipando la tragedia che incombe. Nasce dal fitto confronto con l'atto unico pirandelliano la nuova, potente scrittura drammaturgica di Vincenzo Pirrotta, dal dialogo tra le ragioni della vita e quelle, imperscrutabili, della morte. Non è un caso se l'artista torna a indossare il vestito di lino bianco che era stato del Gran Magro nella *Diceria dell'untore* di Bufalino: di certo abito per tutti i giorni ma anche premonizione del candido sudario del finale.

La conversazione tra l'Uomo dal fiore in bocca e il pacifico Avventore (Sangiorgi) comincia quasi in sordina, con lo sguardo trasognato di chi assicura fin troppa attenzione ai gesti quotidiani. Ma progressivamente s'insinua lo scontro contro il tempo, tra chi è in ritardo sulla vita, oltre che sull'orario del treno; e chi lo vede scorrere rapidissimo, fuggire inarrestabile, ormai prossimo al limitare dell'esistenza. Lo snodo tra le due parti si compie sull'ultima battuta del testo, quando l'Uomo dal fiore in bocca chiede al conoscente di raccogliere «il primo cespuglietto» che incontrerà per la via, perché «quanti fili saranno tanti giorni ancora io vivrò».

Dalla novella pirandelliana *La morte addosso* (1905) Pirrotta ricava il *sequel*, in cui s'immagina che solo sette, come le piaghe del Signore, erano i fili del cespuglio. E da qui avvia una riflessione sulla condizione dei malati terminali, oggi tra le poche ragioni per riprendere a discutere del testo pirandelliano. Le gabbie metalliche che circondavano la beckettiana terra di nessuno della prima parte si stringono intorno al protagonista, diventano camera triangolare, pareti su cui appendere mute diagnosi per immagini, sentenze inappellabili, attese di una fine che Pirrotta scolpisce con una parola appassionata e dolente, alta e piagata come i sette, ultimi giorni di vita dell'Uomo, destinato a morte. Fondendo simbolo e gesto, l'Avventore, nel frattempo, si è trasformato in divinità senza tempo, impossibile guaritore e pietoso traghettatore verso la perdita del corpo, della dignità, della vita. Nel lavacro finale, che non monda dalla sofferenza, si condensa tutto il dolore del mondo, il mistero della lotta contro l'imperscrutabilità della malattia. In un *requiem* di rara potenza, che penetra nella carne, ulcerante, definitivo, estremo. **Giuseppe Montemagno**

Vincenzo Pirrotta e Giuseppe Sangiorgi (foto: Antonio Parrinello)

Antigone, un rito sacro di dissoluzione collettiva

ANTIGONE, di Sofocle. Traduzione e adattamento di Laura Sicignano e Alessandra Vannucci. Regia di Laura Sicignano. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Gaetano La Mela. Musiche di Edmondo Romano. Con Barbara Moselli, Sebastiano Lo Monaco, Lucia Cammalleri, Egle Doria, Luca Iacono, Silvio Laviano, Simone Luglio, Franco Mirabella, Pietro Pace. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.

È un «mito fertile», per Laura Sicignano, quello di Antigone. Nel nuovo, asciutto adattamento, curato con Vannucci, la tragedia diventa ipertesto, capace di aprirsi a una congerie di riferimenti che ne moltiplicano i punti di fuga: si pensi all'ipnotico orizzonte sonoro che Romano dispiega dal vivo, unicamente con fiati e percussioni della tradizione mediorientale, scelti per esaltare una dimensione rituale confermata dalla scena dell'incoronazione di Creonte ed Euridice, autentiche icone bizantine anzitempo celebrate non già da un coro di anziani, come vorrebbe l'originale, ma da un manipolo di soldati virili. E proprio l'apertura al sacro sembra essere la chiave di lettura che Sicignano predilige, nelle assertive pose pilatesche di un sovrano (Lo Monaco) in cerca di autorevolezza perché privo di autorità, ma soprattutto nella contrapposizione tra un'Antigone (Moselli) rinunciataria, sin dalla scabra tunica nera che indossa, e un'Euridice (Doria) palpitante *mater dolorosa* innanzi al cadavere del figlio, cui offre invano il seno. Ne scaturisce una lettura che depotenzia lo scontro tra i protagonisti, portatori di opposte visioni etiche e politiche, per illuminare una schiera di figure di fianco, cui si demandano le reazioni al dibattito: da una vibrante Ismene (Cammalleri) in bianco, che difende le ragioni della vita, al lirico Tiresia (Mirabella), *fool* shakespeariano con le piume di Papagèno; dallo slancio generoso di Emone (un eccellente Iacono), carico di aspettative, sino alla prosaicità della Guardia (Luglio) che sfiora la violenza sull'infelice figlia di Creonte. Tutti attraversati da un *cupio dissolvi* ben esemplificato dalla polvere, cui infine tendono, e che ammantava il palcoscenico; e dalla scatola scenica lignea di Fiorato, che alla fine tragicamente implode, ferita da sinistri bagliori. *Giuseppe Montemagno*

La notte della ragione di una famiglia perbene

CASA CASA, UNA PROVA D'AMORE, di Nino Romeo. Regia e luci di Nino Romeo. Musiche di Giuseppe Romeo. Con Graziana Maniscalco e Nicola Costa. Prod. Gruppo Iarba - Cts, CATANIA.

Le famiglie che racconta Nino Romeo non sono disfunzionali, sghembe, asimmetriche - come quelle di Emma Dante, per intenderci: al contrario, sono benedette dal sacro vincolo del matrimonio, perbene, ligie alle regole. Fin troppo. Quando si alza il sipario, due coniugi si apprestano ad addormentarsi, cullati dalle note di Jacques Brel: e in quell'«angolo di cielo che brucia» già si nasconde tutta la tragedia di una notte della ragione, difficile da immaginare più cupa. Consumano un'esistenza fatta di piccoli gesti, consuetudini ripetute instancabilmente, in un grigiore che tutto coinvolge, dalle lenzuola alle pareti, fino all'arredamento. Presto il tedio scivola nella grettezza e nell'isolamento, abitano una casa provvista di vita propria, ormai assuefatti a una solitudine assordante. Con il mondo esterno non hanno, non vogliono avere, alcun contatto, se non quelli indispensabili: fanno le compere su internet, hanno come unico tramite lo schermo televisivo, dal quale seguono celebrazioni religiose e telegiornali puntualmente commentati, hanno pure rinunciato ad avere un rapporto con i figli, interessati solo alla carriera. E questo grumo di malessere insopportabile, sfumato sulla poesia del cantautore belga, talmente ottuso da suscitare una comicità involontaria, presto li rivela per quelli che sono: cattolici gretti, razzisti, omofobi, intolleranti, pronti all'inganno e al sotterfugio. Anima uno scacchiere dell'odio Romeo, portando in scena la generazione dei neo-pensionati, messi all'angolo dalla società che li circonda e per questo pronti a condannarla, respingerla, evitarla: complici Maniscalco, in una prova di virtuosismo attoriale, e Costa, di non minore, conturbante spesso. *Giuseppe Montemagno*

Libia, quando gli invasori eravamo noi italiani

TRIPOLIS, di e con Dario Muratore. Scene di Igor Scalisi Palminteri. Costumi di Francesco Paolo Catalano.

Luci di Petra Trombini. Suono di Giovanni Magaglio. Prod. Piccolo Teatro Patafisico, PALERMO.

Si sperimenta come autore-attore, il regista palermitano Dario Muratore, e lo fa con un monologo che prende origine da una storia familiare, quella della nonna che visse negli anni del colonialismo italiano in terra libica. Un storia personale che si intreccia con la Storia ufficiale, rimossa dalla coscienza nazionale col falso mito di un colonialismo dal volto bonario. È proprio la memoria a guidare il monologo presentato alla Rassegna Scena Nostra Cantieri Culturali alla Zisa di Palermo, dal momento in cui il giovane Melù interroga la nonna sul suo passato. Così l'attore diventa la nonna, ne veste i panni, ne assume la lingua, un palermitano leggero, appena accennato. Una famiglia italiana che vive in Libia, dagli anni in cui la facevano da padroni, fino alla totale espulsione da parte del regime di Gheddafi che, proprio nutrendosi dell'odio contro lo straniero, prende il potere. L'immagine di un colonialismo dal volto umano, viene ribaltata da questa ricostruzione che non nasconde i crimini commessi dagli italiani, i campi di concentramento *made in Italy*, le deportazioni, le uccisioni indiscriminate. Figura centrale, nel racconto di nonna Maria, è Mahal, il fratello arabo adottato dalla sua famiglia. Se gli esseri umani, dice la nonna, non si «inocchiano» l'uno all'altro come chicchi di cous-cous, non crescono, una metafora culinaria sull'importanza dello straniero per l'evolversi di ogni civiltà. Un lavoro necessario e importante, che pone, in una prospettiva temporale rovesciata, un tema che oggi è



Il principe Mezzanotte

al centro del grande dibattito storico e politico, in un presente sconvolto dalle ondate migratorie e dalla paura di incontrare e integrare il diverso. *Filippa Ilardo*

Serra, la poesia noir del principe maledetto

IL PRINCIPE MEZZANOTTE, regia, scene e costumi di Alessandro Serra. Realizzazione ombre di Chiara Carlorosi. Con Andrea Castellano, Massimiliano Donato, Silvia Valsesia. Prod. Teatro di Sardegna, CAGLIARI - Compagnia Teatropersona, CAGLIARI.

Alessandro Serra, pluripremiato regista, ripropone la sua prima regia per l'infanzia firmando uno spettacolo sospeso tra poesia e ironia, *noir* e fiaba romantica. *Il principe Mezzanotte*, delicata favola per bambini, coinvolge ed emoziona diventando liricamente interattivo. I bambini e gli adulti, infatti, vengono fisicamente catapultati nel castello in cui si è rifugiato il principe passando attraverso un magico comò. Perduto innamorado del buio e delle stelle cerca di sfuggire alle maledizioni della strega Valeriana - appassionatamente innamorata di lui, ma fermamente respinta - secondo le quali sarà destinato a trasformarsi in un essere mostruoso appena incontrerà l'amore. Decide di evitare questo sentimento, dunque, nascondendosi in uno strano castello rimpicciolito dove, con un soldatino a carica gigante, accoglie il pubblico nei panni di un clown triste, dalle enormi scarpe. Un giorno qualcuno arriva al castello e il cuore del principe comincia ad accelerare, così la maledizione si compie. Ma, come in ogni favola che si rispetti, il lieto fine è d'obbligo: il coraggio permetterà al bene di trionfare sul male, tra risate, paure, colpi di scena capaci di spiazzare e irretire il giovane pubblico. Gli attori - Andrea Castellano, Massimiliano Donato e Silvia Valsesia - sono bravissimi a coinvolgere e a mettere a proprio agio la platea. I combattimenti con la strega sono dei fuori scena realizzati mediante giochi d'ombre suggestivi ed eleganti, *silhouette* proiettate sulle pareti che ricordano quelle del *Principe Achmed* di Lotte Reiniger e certe atmosfere alla Tim Burton nel descrivere l'inquietudine del protagonista. Una favola dal sapore antico, vissuta a una distanza ravvicinata, capace di regalare poesia e stupore. *Giusi Zippo*

Multiculturale per vocazione la danza sui palcoscenici italiani

Da Sidi Larbi Cherkaoui ad Akram Khan, da Abbondanza/Bertoni, Alessandra Cristiani e Constanza Macras alle vetrine di Nid e Fuorimargine, tutte le culture della danza contemporanea.



Sutra

SUTRA, regia e coreografia di Sidi Larbi Cherkaoui. Scene di Antony Gormley. Musiche di Szymon Brzóska. Con Sidi Larbi Cherkaoui e i monaci del Tempio Shaolin. Prod. Sadler's Wells London e altri 7 partner internazionali.

SESSION, regia e coreografia di Colin Dunne e Sidi Larbi Cherkaoui. Scene di Filip Peeters. Luci di Mark Van Denesse. Musiche di Michael Gallen. Con Colin Dunne, Sidi Larbi Cherkaoui, Michael Gallen, Soumik Datta. Prod. Eastman, Once Off Productions, Antwerp (Be) - Théâtre National de Bretagne, Rennes (Fr) - Torinodanza Festival e altri 11 partner internazionali. FESTIVAL TORINODANZA.

Coltiva una spiccata propensione al confronto e alla sperimentazione il coreografo e danzatore belga-marocchino Sidi Larbi Cherkaoui, capace di far dialogare la danza contemporanea con tradizioni altre e pure apparentemente assai distanti. In *Sutra* egli porta in scena i monaci del tempio buddhista cinese Shaolin, tramutando i movimenti

formalizzati delle arti marziali in azioni coreografiche originali. Interagendo con una scenografia allo stesso tempo semplice e complessa - svariati parallelepipedi/scatole di legno chiaro, costantemente e inventivamente spostati così da creare muri e diagonal, labirinti e piani accoglienti - i monaci/danzatori e lo stesso Sidi Larbi esplorano lo spazio che li circonda, reificazione di un'esistenza certo pre-disegnata eppure suscettibile di varianti e sorprese inattese. Ci sono, poi, i motivi della paternità - il commovente duetto di cui sono protagonisti il coreografo e uno strabiliante monaco-bambino - e dell'antagonismo, ma pure possibile coesistenza di tradizione e modernità - i kimono di prammatica che lasciano spazio a completi neri e camicia grigia. Sidi Larbi riesce a coniare una drammaturgia originale, che non è semplice somma di due differenti codici, bensì il frutto della loro fertile contaminazione. La stessa che è all'origine della "colonna sonora" dello spettacolo, eseguita dal vivo e composta dal polacco Szymon Brzóska.

E un analogo vitale e non agonistico

corpo a corpo con una tradizione aliena alla danza contemporanea è alla base di *Session*, ideato e portato in scena con Colin Dunne, il più prestigioso interprete di danze tradizionali irlandesi. Di nuovo musica dal vivo e uno spensierato ma rigorosissimo incontro/confronto con un linguaggio altro, che ha come esito una coreografia eclettica e inventiva, divertita e concentrata. *Laura Bevione*

XENOS, regia, coreografia e performance di Akram Khan. Scene di Mirella Weingarten. Costumi di Kimie Nakano. Luci di Michael Hulls. Musiche di Vincenzo Lamagna. Prod. Akram Khan Company, Londra e altri 21 partner internazionali. FESTIVAL TORINODANZA - ROMAEUROPA FESTIVAL.

IN TOURNÉE

Forse non è un caso che Akram Khan abbia scelto *Xenos* - un lavoro sulla memoria dei soldati indiani immolati sul fronte della Prima Guerra Mondiale - come suo ultimo assolo a teatro. *Xenos* è infatti un significativo suggello alla

parabola d'arte che ha tracciato in poco meno di vent'anni, tutta inscritta tra il dna delle sue origini bengalesi e il suo presente europeo, nell'Inghilterra dove è nato e cresciuto. Lungo pellegrinaggio che inizia con la ricerca delle radici nel proprio corpo con il Kathak degli esordi (*Kaash*, immerso nei colori vividi di Anish Kapoor), proseguendo con anni di apprendistato a una doppia identità (*Zero Degrees* con Sidi Larbi Cherkaoui), al fantasmagorico mosaico che ricollega i suoi due mondi in un'unica narrazione (*Desh* sulle cine-immagini di Tim Yip). *Xenos* raccoglie queste eredità e rilancia: fa un passo oltre, scavalca le memorie personali e attinge alla storia del suo popolo, quella non scritta nelle pagine dei libri, quella dei vinti, dei sudditi delle colonie costretti a combattere per guerre che non erano le loro. E a morire dimenticati come bastardi senza gloria. Akram Khan ne fa un affresco suggestivo, un susseguirsi di visioni in cui lo sforzo e la fatica sono resi concreti da un palco che si impenna e si abbassa di continuo, costringendolo a inerpicarsi, sporco di polvere e sudato, in una luce immersiva rossastra come un lago di sangue. Un assolo potente, in cui conferma la sua sensibilità di artista contemporaneo più che di coreografo (le sequenze danzate non elaborano qui un linguaggio altrettanto complesso del *melting pot* di suoni-parole-immagini). La vera maestria di Akram è cercare nuovi orizzonti, senza fermarsi al *concept* già sperimentato. Creare un lavoro di squadra anche quando è solo in scena (l'opera collettiva è il *new black* dell'opera d'arte). Cogliere del presente, l'urgenza - in questo caso l'unica declinazione di sovranismo accettabile: la riappropriazione di un'identità di popolo soppraffata dalla Storia. *Rossella Battisti*

CORPUS DELICTI, coreografia e performance di Alessandra Cristiani. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Gianluca Misiti. Prod. Pindoc, Palermo - Teatro Akropolis, Genova. FESTIVAL TESTIMONIANZE, RICERCA, AZIONI, GENOVA.

Il corpo rivendica presenza. Contatto. Sembianze. Nel tempo dell'esserci per *avata*, nell'esserci in assenza, rintanati in solitudini virtuali. Un corpo in movimento impercettibile e netto, nudo. Cibo per spettatori inclusi, coinvolti sensibilmente nella geografia fisica di segno e gesto: la materia interiore resa

REGGIO EMILIA

Nid Platform, ma è davvero "nuova" la danza italiana?

Lo scorso ottobre Reggio Emilia ha ospitato la quinta edizione della Nid - New Italian Dance Platform, vetrina biennale della produzione coreutica nazionale. Gli spettacoli in cartellone, selezionati da una commissione artistica internazionale, dovrebbero esemplificare ricerca e tendenze della danza contemporanea italiana, abbozzandone una sorta di stato dell'arte.

Assistendo agli spettacoli - fra gli altri *Graces* di Silvia Gribaudo, *Metamorphosis* di Virgilio Sieni, *Wreck* di Pietro Marullo, *Bermudas* di MK, *A semu tutti devoti tutti?* di Roberto Zappalà - ci è parso difficile rintracciare il "nuovo". Il linguaggio scelto nella maggior parte dei casi risulta sostanzialmente tradizionale, appena variato da tre differenti atteggiamenti: quello predicatorio, quello "piacione" e quello consistente nella riproposizione di rassicuranti stilemi immediatamente riconoscibili. Da una parte si mira a coinvolgere il pubblico con invenzioni di facile presa; dall'altra si indulge a un intellettualismo un po' velleitario: in entrambi i casi si altera l'indispensabile relazione con gli spettatori. E "relazione" è forse la parola chiave sottesa al programma della piattaforma: in primo luogo quella con lo specifico della danza. Una felice eccezione, che rimanda a una fluida compenetrazione di "narrazione" e "coreografia" è *De rerum natura*, in cui **Nicola Galli** traduce suggestioni e riflessioni tratte dall'opera di Lucrezio in un disegno coreografico raffinato e rigoroso, concentrato e ammaliante.

Un obiettivo perseguito anche dagli artisti protagonisti della sezione Open Studios, destinata a progetti ancora in fase di elaborazione. La relazione con se stessi e con l'altro, ma pure con un passato con cui il nostro paese ha ancora difficoltà a confrontarsi (**Daniele Ninarello**, **Giuseppe Vincent Giampino** e **Salvo Lombardo**); il rapporto con la letteratura e con la scrittura biografica (**Tommaso Monza**); la relazione con lo spazio che siamo soliti chiamare "casa" (**Daniele Albanese**) e con il paesaggio (**Stefano Mazzotta**); il dialogo possibile con la cultura punk (**Francesca Foscarini**) e quello, condotto con inventiva ironia, con la nostra contemporaneità politico-sociale (**Carlo Massari**). Il concetto di relazione variamente e, in alcuni casi pure inventivamente, declinato, in lavori ancora embrionali ma che, come gli spettacoli in cartellone, testimoniano, da un lato, di un rapporto ancora problematico con la tradizione, non del tutto "digerita" ovvero superata; dall'altra dell'incertezza nel rintracciare una definizione originale e realmente personale di cosa sia il "nuovo", vincendo la tentazione dell'ammiccamento al pubblico così come quella, opposta, della sua aggressione intellettualoide. **Laura Bevione**



De rerum natura (foto: Nicola Galli)

plastica, tangibile. Un corpo toccante e da toccare, rimanendo terzi e scrutanti. Suscita una relazione immediata la performance di Alessandra Cristiani germinata nella residenza ad Armunia (Castiglioncello) nella primavera scorsa e messa in scena per la prima volta a Genova, a novembre, durante il Festival Testimonianze, Ricerca, Azioni del Teatro Akropolis. La ricerca restituita in assolo fisico e immaginifico dai disegni erotici di Egon Schiele - per i quali l'artista si guadagnò il carcere con l'accusa di oscenità - trasmutati in immagini sceniche attraverso il corpo. La quarta parete trasparente, la figura d'una donna scovata nell'intimità, la nudità in rifrazione di luce freddissima a riportare il pensiero verso l'utilizzo distorto e superficiale del nostro corpo, determinarne di conseguenza una riscoperta, determinarne una nuova relazione. Anche un accenno drammatico, in questa "visione" giocata sulla dialettica silente e significativa del linguaggio performativo imbevuto di danza Butō (che dell'indagine sulla profondità del corpo fa oggetto di riflessione), diversificando le scene in fasi progressive, temporali (la performer finisce lo spettacolo in abiti *casual*). Legittimazione di tempo e spazio, liberati dalle dottrine, dalle costrizioni, guardare «l'originaria esposizione del mondo», mutandoci, noi, che guardiamo dall'altra parte, cercando risposte, cercando senso, trovando un corpo, a dirci senza dire. Un corpo a rifrangere i nostri paesaggi interiori. *Emilio Nigro*

PELLEAS E MELISANDE, regia e coreografia di **Michele Abbondanza** e **Antonella Bertoni**. Luci di **Andrea Gentili**. Musiche di **Arnold Schönberg**. Video di **Jump Cut**. Con **Eleonora Ciochini**, **Cristian Cucco**, **Michele Abbondanza**. Prod. **Compagnia Abbondanza/Bertoni**, ROVERETO (Tn).

Poesis, atto terzo. Dove assistiamo alla conclusione di un processo creativo organico e insieme alla voglia degli autori di porre una sfida ulteriore a se stessi, alla capacità di far evolvere il proprio linguaggio. Perché in *Pelleas e Melisande* la scena primaria del teatrodanza accoglie il germe della narrazione cinematografica. Liberamente ispirato al dramma simbolista di Maurice Maeterlinck, il primo balletto cine-coreografico di Abbondanza/Bertoni è letteralmente immerso nel *continuum* di una proiezione fron-



Pelleas e Melisande (foto: Simone Cargnoni)

tale su un tulle che "filtra", ammorbidendoli, i corpi seminudi (alternativa alla nudità integrale scelta per i primi due capitoli della trilogia) e i movimenti dei tre danzatori: due uomini, una donna. Stimolati e quasi agiti dall'andamento sinestetico della musica di Arnold Schönberg (uno Schönberg pre-dodecafonico, percorso da afflitti wagneriani), rappresentano il piano descrittivo dell'opera, che ruota intorno al classico triangolo amoroso portato alle estreme conseguenze dal demone della gelosia. Mentre le immagini sperimentali che si espandono e guizzano sullo schermo sembrano evocare un movimento interiore, espressione dei mutevoli stati d'animo dei personaggi nel compiersi del loro destino. Al di là del *plot* narrativo, il tema della dualità di coppia, dell'incontro-scontro fra cromosomi diversi caro alla compagnia fin dai suoi esordi (*Terramarà*, 1991), attraversa l'opera come un *leit-motiv*. Completa idealmente il ciclo iniziato con l'indagine sul femminile proposta da *La morte e la fanciulla* (sull'omonimo quartetto d'archi di Franz Schubert) e proseguito con la speculare ricerca sul maschile affrontata in *Erectus* sulle note *free jazz* di Charles Mingus. In uno schema hegeliano si parlerebbe di tesi, antitesi e sintesi. Ma nello spirito di un lavoro complesso, impegnativo per chi lo porta in scena e chi ne fruisce, l'approdo odierno è piuttosto la fenomenologia della nostra fragilità, della confusione, dei confini sempre più labili e fluidi tra maschile e femminile nelle relazioni di ogni genere. E davvero non è poco. *Paolo Crespi*

SISYPHUS/TRANS/FORM, ideazione visiva e direzione di Dimitris Papaioannou. Con Dimitris Papaioannou, Christos Strinopoulos, Drosos Skotis, Costas Chrysafidis, Pavlina Andriopolou, Ioanna Paraskevopoulou. Prod. Megaron/The Athens Concert Hall - Collezione Maramotti, Max Mara - Fondazione I Teatri di Reggio Emilia. FESTIVAL APERTO, REGGIO EMILIA.

Il mito di Sisifo rivive nel mezzo di una collezione d'arte. L'artista a tuttotondo Dimitris Papaioannou ha presentato il suo nuovo lavoro *Sisyphus/Trans/Form*, creato in esclusiva come *site-specific* alla prestigiosa Collezione Maramotti di Reggio Emilia, legata al Gruppo Max Mara. Avviato nel 2009 con Trisha Brown, questo progetto biennale che vede in tandem Collezione Maramotti e Festival Aperto della Fondazione I Teatri, ha portato già diversi coreografi di fama a confrontarsi con le opere d'arte custodite nella sede originaria dell'azienda Max Mara. Da Shen Wei a Wayne McGregor, da Hofesh Shechter a Saburo Teshigawara, ognuno ha intessuto qui un diverso dialogo tra danza e arti visive. Ora è stata la volta del greco Dimitris Papaioannou, sagace demiurgo che dalle prime esperienze in pittura è passato al teatro, finendo poi per approdare alla danza. In *Sisyphus/Trans/Form* Papaioannou è maestro di cerimonie di un suggestivo rito. Plasma immagini cruente per evocare il mito greco di Sisifo, sviluppandolo però attraverso diversi stili già espressi nel precedente lavoro *Still Life* (2014). Velate le opere d'arte, compresa la materica scultura di Mark Manders, e le finestre presenti nella collezione, i danzatori attraversano lo spazio trasportando dei massi e spostando pareti di roccia. Accompagnati solo dal rumore dei loro respiri e dallo sgretolarsi delle pietre, gli interpreti, risucchiati dalla stessa materia che trasportano, plasmano così immagini oniriche e surreali. Emergono, quindi, in un sapiente gioco di sovrapposizioni e sdoppiamenti del corpo umano, inversioni tra maschile e femminile, legate a figure mitologiche quali gorgoni, sempre sul crinale tra movimento e stasi. *Carmelo A. Zapparrata*

HILLBROWFICATION. A Part of SpaceTales, Future Cities, regia di Constanza Macras. Coreografia di Constanza Macras e Lisi Estarás. Drammaturgia di Tamara Saphir.

Con 22 performer. Prod. Constanza Macras | DorkyPark, BERLINO e altri 3 partner internazionali.

Da diversi anni la coreografa Constanza Macras ha fatto della città una nozione cardine per indagare le tensioni che innervano la società contemporanea. La dimensione urbana, nelle sue declinazioni di comunità stratificata e di alveare architettonico, spesso applicate a narrazioni futuristiche, si è trasformata spesso in una visione distopica, nella quale le polarità negative dell'evoluzione contribuiscono a mettere a fuoco le contraddizioni del presente. *Hillbrowfication. A part of Space Tales, future cities*, visto all'Arena del Sole di Bologna, prosegue questa ricerca. Hillbrow, da cui il titolo, è un quartiere di Johannesburg, la città più popolosa del Sudafrica. Da Hillbrow proviene la maggior parte degli oltre venti performer coinvolti, in particolare bambini e giovani tra i sette e i ventitré anni. L'idea chiave è quella di ribaltare le gerarchie che da sempre affliggono la cultura africana in relazione a quella occidentale. Una nuova società "aliena", dunque, quella pensata da Macras, dove le matrici africane - estetiche e rituali - superano, se non addirittura annullano, quelle occidentali, sorta di gentrificazione alla rovescia. In questa realtà fiabescamente capovolta, per esempio, la danza e gli stili a essa associati divengono il linguaggio dominante: un nuovo sistema di "potere" basato sull'attitudine artistica, attraverso il quale classificare gli individui. E il balletto classico, con i suoi codici severi ed elitari, non ne esce benissimo. Il tratto ironico è l'elemento più convincente di *Hillbrowfication* che, saldato a una forte rivendicazione politica, si propone di decostruire gli automatismi culturali del popolo africano in una prospettiva rivendicativa. La scrittura coreografica e spettacolare, però, tende a una certa meccanicità. In uno schema dove la narrazione verbale si alterna a momenti performativi per lo più corali, la danza appare con una funzione sostanzialmente dimostrativa. La sua efficacia è legata alla capacità dei performer di restituire attraverso il corpo la potenza, ancora e sempre, delle proprie radici, vanificando così, di fatto, una possibile prospettiva anti-colonialista. *Fabio Acca*



CAGLIARI

Fuorimargine, da tutto il mondo giovani coreografi dialogano con lo spazio

Dialogare con un luogo in cerca della sua identità. È ciò che hanno fatto gli otto performer protagonisti di *Fuorimargine*. Progetto di sostegno alla creatività giovanile svoltosi a Cagliari, alla Manifattura Tabacchi, tra fine novembre e inizio dicembre, all'interno di Autunno Danza. Una superficie di oltre seimila metri quadrati che ha offerto ai performer diverse possibilità di attraversamento degli spazi.

Guidati da Francesca Foscari, insieme a Francesca Massa, artiste e artisti provenienti da Francia, Stati Uniti, Canada, Svizzera, Cipro, Sud Corea e Italia (Zoe Bernabeu, Nicole Caruana, Audrianna Martin Del Campo, Umberto Gesi, Tommaso Giacomini, Alice Giuliani, Melina Sofocleous, Han Yeonji), hanno abitato le grandi sale, i cortili, i tunnel, le terrazze, scrivendo partiture di movimento portate in scena in tre giornate differenti. Ad affiancarli, durante il percorso e nella restituzione pubblica, musiciste e musicisti del territorio, tre *film-maker*, che hanno firmato collettivamente un video proiettato durante le performance, e alcuni giovani architetti, grazie alla collaborazione con l'Ordine degli Architetti di Cagliari.

Le tre giornate hanno visto alternarsi movimenti in coppia, in trio e una serie di "assoli", su tutti quello della coreana Han Yeonji, che in *La luna che abbiamo perso* ha dato vita a un gioco di ombre nell'oscurità. E se in ogni lavoro non è stato difficile rintracciare elementi interessanti, sia nella qualità del movimento che del suono, è in *Sigaraia* di Tommaso Giacomini che si è rivelata, realmente, l'anima del luogo. Affascinato da alcuni filmati storici, il performer svizzero ha voluto raccontare la storia delle sigaraie, "fanciulle", come si legge nei documenti di inizi Novecento, alle quali venivano affidate le fasi più delicate del lavoro manifatturiero. Nell'edizione in cui festeggia il 25° anno di età, Autunno Danza conferma, dunque, il suo interesse per i luoghi e per gli spazi non convenzionali e l'attenzione per il lavoro delle giovani generazioni. Senza dimenticare quel costante investimento sull'autorialità che ha contraddistinto il festival diretto da Momi Falchi e Tore Muroli fin dall'inizio. Con l'auspicio che il passaggio sull'isola della danza contemporanea e di artiste e artisti internazionali sia di stimolo per il rilancio della produzione della danza in Sardegna. **Rossella Porcheddu**

Tommaso Giacomini in *Sigaraia*

Da Tosca a Willy Wonka, drammi e commedie in musica

TOSCA, di Giacomo Puccini. Regia di Davide Livermore. Scene di Giò Forma. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Antonio Castro. Orchestra e coro del Teatro alla Scala di Milano, direttore Riccardo Chailly, maestro del coro Bruno Casoni. Con Anna Netrebko, Francesco Meli, Luca Salsi, Carlo Cigni, Alfonso Antoniozzi, Carlo Bosi, Giulio Mastrototaro, Ernesto Panariello, Gianluigi Sartori. Prod. Teatro alla Scala di MILANO.

Mastodontico carrozzone i cui veri protagonisti sono i macchinisti, *kolossal* infarcito di effettacci infilati solo per *épater le bourgeois* (ma è possibile che il *bourgeois* milanese sia così sprovvuto?), *Tosca* di Giacomo Puccini ha inaugurato la stagione scaligera tra le ovazioni di un pubblico festosamente convinto che più masse si muovono in palcoscenico più bello è lo spettacolo. Il regista Davide Livermore, che in altre occasioni (vedi la sua *Elena* a Siracusa e il suo *Tamerlano* sempre alla Scala) ha dimostrato talento e intelligenza, qui si lascia trascinare dal gorgo di una tecnologia tutta esteriore: nella chiesa del primo atto le cappelle slittano da un lato all'altro, i ceri si trasformano in roghi, il ritratto della Maddalena prima è in bianco e nero poi a colori appena Cavaradossi lo tocca col pennello, nel

secondo atto l'intero salone dove Scarpia vuol sedurre Tosca si solleva per scoprire l'antro (non previsto da Puccini) dove viene torturato il pittore, con immancabili schizzi di succo di pomodoro per rendere la scena il più truculenta possibile. Nel terzo atto Tosca non si butta dagli spalti di Castel Sant'Angelo, ma viene assunta in cielo con buona pace della Madonna. Al vuoto trionfalismo della regia corrisponde una totale convenzionalità degli interpreti: fatta eccezione per Luca Salsi, magnifico Scarpia - forte, ambiguo, lascivo, violento, credibilissimo stupratore - gli altri non esistono. Anna Netrebko ha una voce sontuosa, potente, grandi acuti e buoni filati, ma è troppo diva per essere anche attrice e canta «Vissi d'arte» come cent'anni fa, con le braccia spalancate, pronta a ricevere l'immancabile applauso. Francesco Meli ha l'aria del bravo ragazzo capitato lì per caso: la voce è bellissima, squillante, ma in scena è inesistente. La direzione di Chailly è perfettamente in sintonia con il divismo dei protagonisti, e il recupero delle poche battute inedite (tolte fra l'altro dallo stesso compositore) non aggiunge nulla alla bellezza della versione tradizionale. Ovazioni, *of course*, come ho detto: un *kolossal* deve sbalordire, non far capire qualcosa di più dell'opera. *Fausto Malcovati*

DON CARLO, di Giuseppe Verdi. Regia di Robert Carsen. Scene di Radu Boruzescu. Costumi di Petra Reinhardt. Luci di Robert Carsen e Peter Van Praet. Orchestra e Coro del Teatro La Fenice di Venezia, direttore Myung-Whun Chung, maestro del coro Claudio Marino Moretti. Con Alex Esposito, Piero Pretti, Julian Kim, Marco Spotti, Veronica Simeoni e altri 6 interpreti. Prod. Opéra national du Rhin, STRASBOURG - Aalto-Theater, ESSEN - Teatro La Fenice di VENEZIA.

Nere le scene, neri i costumi. Nera la Spagna di Filippo II, di Don Carlo, del Grande Inquisitore: solo congiure, lotte di potere, Chiesa contro Stato con la palese vittoria della prima sul secondo. Magnifico questo cupissimo *Don Carlo* verdiano nella lettura di Robert Carsen: lo spettacolo è talmente bello che gli si perdona l'assoluta idiozia del cambio del finale (muoiono uccisi da una fucilata Filippo e Don Carlo, mandante il Grande Inquisitore). Tre pareti lisce, sei porte da ogni lato, tre sul fondo e altrettante finestre che ogni tanto si aprono lasciando penetrare squarci di luce. Carsen vede tutto in chiave ecclesiastica: costumi monacali, sia per gli uomini - principi, dignitari, lo stes-

so re - sia per le donne, da Elisabetta a Eboli alle dame di compagnia. Nessun orpello, nessun fronzolo, nessun gioiello. Pochissimi tocchi bianchi: il velo da sposa di Elisabetta nel primo quadro, i mazzi di gigli delle ancelle di Eboli nel secondo. Il resto è tenebra. Anche nel quadro dell'autodafé c'è una novità: al termine non ardono gli eretici condannati dall'Inquisitore, ma i libri. Buona soluzione: ci ricorda roghi più recenti, altrettanto nefasti. Fa bene Carsen a sottolineare che l'intolleranza di qualsiasi tipo comincia con la condanna della pagina scritta. Nella scena immersa nelle tenebre, si stagliano i volti degli interpreti, tutti superbamente bravi, giovani (molti i debuttanti nei loro ruoli: Alex Esposito eccellente Filippo, Piero Pretti vibrante Don Carlo, Jukian Kim applauditissimo Rodrigo), energici, asciutti, intensi. Finalmente uno spettacolo in cui si crede a quello che succede in scena, si segue la vicenda con partecipazione, con commozione: le scene d'amore sono davvero appassionate, gli scontri politici violenti, ovunque domina aggressività, sproso, fanatismo, gelosia, incomprensione. Il grande monologo di Filippo («Ella giammai m'amò») risuona come simbolo di un mondo divorato dai conflitti e dall'incomprensione. È così che si aiuta l'opera a sopravvivere e a farsi applaudire da un pubblico non solo di novantenni. *Fausto Malcovati*

TRILOGY IN TWO, musica, libretto, video e regia di Andrea Liberovici. Direzione musicale di Sara Càneva. Luci di Davide Riccardi. Suono di Lorenzo Patellani. Con Helga Davis e Schallfeld Ensemble. Prod. Teatro Nazionale di GENOVA - Fondazione I Teatri di REGGIO EMILIA - Schallfeld Ensemble, GRATZ.

C'è notevole continuità d'impegno e di temi nel teatro musicale di Andrea Liberovici: dopo *Figli dell'uranio* e *Urfaust* (2005), *Operetta in nero* (2011) e *Faust's Box* (2016), quest'ultima prova insegue ancora l'opera "totale". E Faust è la figura ritornante per rappresentare l'ardua sfida dell'u-



manità al XXI secolo. L'interprete ideale di tale concezione, l'autore l'ha trovata in Helga Davis, cantante-attrice che segna, con ambiguità versatile e ironica, le varianti del suo personaggio. In veste di Faust-Mefisto (lo specchio ne riflette il Doppio) la sua figura androgina attraversa diversi stati dell'uomo contemporaneo. Decisamente la forma musicale ambisce a un'espressività integrale. Sfrutta con libertà ambiziosa ed eclettica la tavolozza musicale novecentesca, dal *song* espressionista all'atonalità e alla frammentazione delle nuove avanguardie, alla sonorità "concreta" (martelli, lavatrice), in con-fusione con il complesso da camera dei virtuosi dello Schallfeld Ensemble di Gratz. In scena abbiamo gli apparati elettronici e i musicisti; al centro, uno specchio (anche schermo-video) e una pedana per l'attrice. Tre i "movimenti", *Faust's Box*, *Florence* e *Madrigal for 9 Rooms*. All'inizio dunque, la sequenza, collaudata nel 2016 (vedi *Hystrio*, n. 1.2017). Poi *Florence* è omaggio a Lady Nightingale, nobile lenitrice di piaghe fisiche e morali: un *tableau vivant*, nella posizione della *Pietà* di Michelangelo. *Madrigal for 9 Rooms* si svolge mostrando luoghi d'una Venezia per turisti intellettuali, sensibili a significati e a gesti vitali, colti dall'infanzia o dalla conquistata libertà personale. Da simile repertorio (illustrato con delicati, colti disegni proiettati), canto, sonorità e visione si fondono in fluido impasto. Alcune "arie" riescono ad affermarsi, distinte e isolate, quasi citazione parodica o ironicamente nostalgica: il *Canto dell'ipotalamo* (in forma di *gospel*) e *Fuk You*, un *pop song* improvvisato da un coretto "a cappella", voce sdegnata di vittima innocente. La gioia estetica partecipa allora a un gioco effimero, ma efficace nella forza dell'illusione scenica. *Gianni Poli*

NABUCCO, di Giuseppe Verdi. Progetto di ricci/forte. Regia di Stefano Ricci. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Alessandro Carletti. Filarmonica Arturo Toscanini, Orchestra Giovanile della Via Emilia, Coro del Teatro Regio di Parma, direttore Francesco Ivan Ciampa, maestro del coro Martino Faggiani. Con Amartuvshin

Enkhbat, Ivan Magri, Rubén Amoretti, Saioa Hernández, Annalisa Stroppa, Gianluca Breda, Manuel Pierattelli, Elisabetta Zizzo. Prod. Teatro Regio di PARMA.

Al centro del *Nabucco* vi sono il re di Babilonia Nabucodonosor e le sue due figlie, Abigaille e Fenena, entrambe innamorate di Ismaele, nipote del Re di Gerusalemme. Intorno a loro un popolo in catene, gli Ebrei guidati dal grande pontefice Zaccaria. Stefano Ricci e Gianni Forte collocano la vicenda in un futuro distopico, dove un gruppo militarizzato raccoglie, su una grande nave cargo, i profughi provenienti da una terra devastata, nella quale le statue e i capolavori che hanno caratterizzato quella civiltà (la nostra) sono imballati in grandi casse. Tutta l'idea registica, che riempie di senso anche le pause tra atto e atto, muove sul dolore di un popolo in balia del mare, che mostra un'identità ben precisa, in contrapposizione a oppressori senza identità capitanati da Abigaille (elegantissima in abiti anni Cinquanta), nel vano tentativo di rubare il trono a Nabucco che alla fine si convertirà al Dio degli Ebrei. Tutto è proposto con coerenza rispetto al senso dell'opera (bellissimo il *Va' pensiero* eseguito a mezza voce da un coro prostrato e privato dei propri vestiti) e davvero fuori luogo ci sono sembrati gli schiamazzi provenienti dal pubblico del loggione, sempre contrario a ogni tentativo di svecchiare allestimenti d'opera. Confacenti e ben disegnate le scene di Nicolas Bovey, i costumi di Gianluca Sbicca, le luci inquietanti di Alessandro Carletti e le coreografie di Marta Bevilacqua. Ottima davvero la parte interpretativa e musicale a cominciare dai cantanti protagonisti, a cui Verdi affida una vocalità assai ardua, il trentatreenne baritono mongolo Amartuvshin Enkhbat (*Nabucco*), e il soprano Saioa Hernández (*Abigaille*), per finire con il direttore, Ivan Ciampa e con il coro del Regio diretto con intensità emotiva da Martino Faggiani. *Mario Bianchi*

LUISA MILLER, di Giuseppe Verdi. Regia di Lev Dodin. Scene e Costumi di Aleksandr Borovskij. Luci di Damir Ismagilov. Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna, direttore Roberto Abbado, maestro del coro Alberto Malazzi. Con



Riccardo Zanellato, Amadi Lagha, Martina Belli, Gabriele Sagona, Franco Vassallo, Francesca Dotto, Veta Pilipenko, Federico Veltri. Prod. Teatro Regio di PARMA - Teatro Comunale di BOLOGNA.

Una foresta di tubi innocenti in una chiesa sconosciuta del XIII secolo, usata come prigione fino a una ventina di anni fa: solo a un pazzo verrebbe in mente di usare una simile scenografia per un'opera verdiana. Il pazzo è Lev Dodin che a Parma ha messo in scena *Luisa Miller* nella chiesa di San Francesco del Prato in pieno restauro, con l'aiuto del suo fedele e geniale scenografo Aleksandr Borovskij. Un'architettura alta e profonda dove il suono sembrerebbe disperdersi, l'orchestra lontana dal palcoscenico (dunque per il direttore è un'impresa controllare i cantanti), impalcature dappertutto. Situazione assurda per chi è abituato a comode platee, eppure è stato un grande successo. Dodin, con straordinario intuito, ha scelto una linea registica di assoluta semplicità: ha chiesto ai cantanti di limitare al massimo i movimenti, nessuna gesticolazione da opera, braccia lungo il corpo, posizioni frontali, massima concentrazione sul canto, sul testo di Schiller (*Intrigo e amore*, che Dodin ha messo in scena nel suo *Malyj* di San Pietroburgo e ha portato anche al Piccolo di Milano qualche stagione fa) nella versione verdiana di Salvatore Cammarano. Il coro è confinato in tre balconate sul fondo del palcoscenico, dunque non partecipa all'azione, tutta concentrata sui protagonisti. Anche la scena è

vuota, solo un tavolo, qualche sedia. Schiller e Verdi: allo spettatore bastano loro. Storia truce di amore e di morte, con un'ecatombe finale (muiono tutti, Luisa e il suo innamorato Rodolfo, ma anche il perfido Wurm), *Luisa Miller* è un'opera che piace a Dodin. «Triste, tenera, minacciosa canzone d'amore - dice il regista - diventa con il grande Verdi preghiera sull'uomo, sulla sua forza e sulla sua vulnerabilità. La musica è sempre un dialogo con i Cieli. Ci piacerebbe che *Luisa Miller* nella chiesa di San Francesco risuonasse come liturgia sull'amore. E radioso Mattutino. E Requiem singhiozzante». *Fausto Malcovati*

WINTER JOURNEY, di Colm Tóibín. Musica di Ludovico Einaudi. Drammaturgia e regia di Roberto Andò. Scene e luci di Gianni Carluccio. Costumi di Daniela Cernigliaro. Video di Luca Scarzella. Suono di Hubert Westkemper. Orchestra e Coro del Teatro Massimo di Palermo, direttore Carlo Tenan, maestro del coro Giro Visco. Con Rokia Traoré, Badara Seck, Mamadou Dioume, Jonathan Moore, Elle van Knoll. Prod. Teatro Massimo, PALERMO - Teatro di San Carlo, NAPOLI.

Partir, c'est mourir un peu. Ma oggi il viaggio, archetipo della letteratura europea sin dai racconti dell'epica greca, non è più solo incessante ricerca dell'ignoto: c'è chi parte in cerca di fortuna, chi si allontana da paesi in guerra per approdare dove viene rifiutato, condannato, respinto. E ri-



schia di soccombere. Da qui l'alta carica etica, prima ancora che performativa, di una proposta come *Winter Journey*, che vede la luce a Palermo, forse una delle città a più elevata vocazione di accoglienza dello Stivale, in ricercato controcanto con quel *Winterreise* in cui Schubert declina spaesamento e isolamento, desolazione e sconfitta. In entrambi i casi è la Natura a farsi specchio fedele, eco sinistra e impietosa delle oscillazioni di anime inquiete, lì un Viandante ricusato dall'umano consesso, qui un migrante che si tuffa e viene incoraggiato a nuotare per non affogare. Il tema della fuga si alimenta grazie a tre canali concorrenti: per cominciare l'esemplare libretto di Tóibín, pronto a restituire la memoria a un'Europa nata per ascoltare «gli echi delle grandi cattedrali e delle gallerie che diffondono bellezza», per legiferare in parlamenti nati per tutelare i diritti umani, per vivere secondo stili di vita scaturiti dai libri dei poeti. Ipnótico aedo del *new classic*, Einaudi coniuga la sensibilità verso un tema di scottante attualità con un minimalismo che si iscrive nella più nobile, appassionata tradizione delle docu-opere statunitensi. Andò, infine, imprime nella memoria questo viaggio nel dolore con una tripartizione della scena che separa chi rimane, chi è partito e chi ha la fortuna di vivere nei paesi di accoglienza: costruisce una drammaturgia per immagini, le separa, ma al tempo stesso inevitabilmente le mette in relazione. Forse l'unica speranza che rimane, nel finale tristemente aperto sull'inverno delle coscienze. *Giuseppe Montemagno*

DAS PARADIES UND DIE PERI, di Robert Schumann. Progetto artistico di Anagoor. Regia, scene, costumi, video di Simone Derai. Drammaturgia di Klaus-Peter Kehr. Orchestra e Coro del Teatro Massimo di Palermo, direttore Gabriele Ferro, maestro del coro Ciro Visco. Con Sarah Jane Brandon, Atala Schöck, Maximilian Schmitt, Alberth Dohmen. Prod. Teatro Massimo, PALERMO.

La Peri è Schumann, la Peri siamo noi. Figlia di un angelo precipitato sulla terra, unitosi a una mortale, è una fata, una semidea dell'Olimpo islamico - filtrato attraverso la sensibilità di Thomas Moore - che deve affrontare tre prove per ritornare a quel paradiso dal quale è stata scacciata. L'esilio dall'Eden e l'instinguibile ricerca di farvi ritorno sono all'origine di una "poesia per musica" che Schumann ultima poco prima di precipitare in una delle crisi depressive che, un decennio più tardi, lo porteranno a essere rinchiuso in manicomio, quindi alla prematura scomparsa. La Peri e lui, perfino tutti noi siamo protagonisti di questa cacciata dal paradiso nella coraggiosa impaginazione scenica di Anagoor, che elimina ogni distanza tra la scena e la sala: in fondo al palcoscenico, sin dall'inizio un velario nero oscura il monogramma di Allah, la sua insegna luminosa, lasciando il mondo nell'oscurità. È un vacillare sugli abissi del dolore condiviso da Schumann e dalla sua famiglia, un quadretto borghese in cui il musicista è attorniato dalla moglie e dalle quattro figlie, icona di un'intimità domestica minata al-

le fondamenta, posta in avvio di un viaggio iniziatico per immagini, animate in un video di soggiogante bellezza. La Peri attraversa un Medio Oriente che non è più quello, mitico, dell'immaginario romantico, ma i territori martoriati dai conflitti odierni: singolare è la galleria di volti che sfilano durante il video, gigantografie di "martiri" che si sacrificano per gli ideali religiosi, foto di migranti, ritratti di bambini esuli, dimenticati per sempre. Il percorso della Peri, cui si schiuderanno le porte del Paradiso quando raccoglierà le lacrime di un malfattore pentito, diventa espediente narrativo per raccontare un Oriente contemporaneo, prodigo di straordinarie testimonianze d'arte, come attesta la sequenza girata al Museo Egizio di Torino. Impenetrabile, il volto di Schumann riflette l'intima fragilità dell'essere umano, che cerca il riscatto dal peccato e una salvezza ardua da conquistare. *Giuseppe Montemagno*

CHARLIE E LA FABBRICA DEL CIOCCOLATO, dal romanzo di Roald Dahl. Regia e scene di Federico Bellone. Libretto di David Greig, tradotto e adattato da Franco Travaglio. Musiche di Marc Shaiman. Liriche di Shaiman e Scott Wittman. Coreografie di Gillian Bruce. Costumi di Chiara Donato. Luci di Valerio Tiberi. Direzione musicale di Giovanni Maria Lori. Con Christian Ginepro, Gregorio Cattaneo, Alberto Salve, Alessandro Notari, e altri 22 interpreti. Prod. Wizard Productions, MILANO.

Non eguaglierà il record stabilito dall'originale inglese, rimasto in scena a Londra per quattro anni di fila prima di trasferirsi a Broadway, ma anche *Charlie e la fabbrica del cioccolato* punta alla lunga tenuta. In scena dallo scorso novembre fino ai primi mesi del 2020 alla Fabbrica del Vapore di Milano, lo spettacolo basato sul romanzo di Roald Dahl e lontano parente dei due film diretti da Mel Stuart (con Gene Wilder) e Tim Burton (con Johnny Depp), è una scommessa vinta. La favola contemporanea del fabbricante di squisito cioccolato in cerca di un degno erede del suo impero di cacao mette d'accordo adulti e bambini con una messinscena impeccabile da molti punti di vista: canto, ballo, recitazione, mu-

siche dal vivo, scenografie mobili e capacità di coinvolgere con un ritmo sostenuto ma contrappuntato da momenti lirici che fanno riflettere, sorridere e sognare. Il tutto a dispetto del cinismo benevolo e "pedagogico" del romanzo di Dahl e della sua riduzione teatrale. Il *plot* è arcinoto: la lotteria del *patron* Willy Wonka ha cinque biglietti vincenti, ma solo uno farà bingo nelle mani predestinate del giovanissimo Charlie, l'apprendista stregone che salverà la mitica fabbrica. Il "come", invece, è frutto di un lavoro corale ben amalgamato dalla regia di Federico Bellone, che immette qua e là trovate simpatiche, come la macchina del fumo azionata da un attore direttamente in scena o l'effetto "gambe corte" applicato al popolo degli Umpa Lumpa: strappano qualche sonora risata senza tuttavia sviare lo spettatore o interrompere l'incantesimo. Nel testo, opportunamente aggiornato, ci sono ammiccamenti critici alla realtà virtuale e un po' autistica dei *social* e dell'onnipresente "choco-tv". Nel cast ben assortito spicca la performance efficace e misurata di un interprete versatile e credibile come Christian Ginepro. E crea grande empatia il personaggio di Charlie, giocato a turno da tre *teenager* molto promettenti: Gregorio Cattaneo (Jeese), Alberto Salve e Alessandro Notari. *Paolo Crespi*

SWEENEY TODD, di Stephen Sondheim e Hugh Wheeler. Regia di Claudio Insegno. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Lella Diaz. Luci di Riccardo Padovan. Ensemble Symphony Orchestra, diretta da Giacomo Lo Prieno. Con Lorenzo Tognocchi, Francesca Taverni, Simone Leonardi, Luca Giacomelli Ferrarini, Federica Deriggi, Annalisa Cucchiara, Michelangelo Nari, Domenico Nappi, Vitantonio Boccuzzi. Prod. Dimensione Eventi, Ciriè (To).

IN TOURNÉE

La sanguinosa vicenda del barbiere assassino seriale nella Londra vittoriana resta, se non il capolavoro musicale di Stephen Sondheim, di certo uno dei suoi titoli più famosi, noto anche in Italia dopo la versione per lo schermo firmata da Tim Burton nel 2007. Purtroppo il regista Claudio In-

segno ha preso a modello non lo spettacolo del 1979 diretto da Harold Prince, ma si è rifatto direttamente alla declinazione cinematografica di Tim Burton. Nonostante ciò lo spettacolo funziona nell'insieme piuttosto bene, grazie all'ottimo lavoro orchestrale di Giacomo Lo Prieno che dà compattezza all'insieme e dirige brillantemente una riduzione della partitura per una decina di strumentisti e soprattutto grazie agli interpreti che, se pure non in parte per l'età anagrafica dei personaggi, sanno infondere vita e credibilità ai propri ruoli. Prima fra tutti Francesca Taverni, la primadonna del musical italiano qui cinica e crudele, innamorata e solitaria ma anche molto, molto ironica, e al suo pari Lorenzo Tognocchi (basso-baritono più sulle note del basso) che sa ben caratterizzare la lucida follia del protagonista. Una garanzia, come suo solito, è anche Simone Leonardi, cupo e torbido nel ruolo del perfido giudice erotomane; ma del resto perfetti per registro vocale e per caratterizzazioni dei ruoli risultano tutti i performer dei ruoli principali, dalla delicata Federica Deriggi (Johanna), al di lei innamorato Luca Giacomelli Ferrarini dalla limpidissima impostazione tenorile, per non dire del comico Domenico Nappi nel ruolo del barbiere rivale e della potente voce di Annalisa Cucchiara (la vecchia mendicante). Nell'insieme finisce tutto abbastanza bene: la traduzione italiana di Emiliano Palmieri, le scene dei palchi a ghigliottina, gli schizzi di sangue sul pubblico, si possono perfino perdonare a Insegno le sue consuete bagginate... fino ai venti minuti finali, quando gli attori vengono abbandonati a se stessi e tutto è accelerato verso la chiusura, col rischio di rendere incomprensibile la frenetica concatenazione dei fatti. Ma del resto Insegno non è nuovo a giungere al debutto di fretta, con lavori non del tutto finiti o finiti in modo approssimativo. *Sandro Avanzo*

THE FULL MONTY, di Terence McNally e David Yazbeck. Adattamento e regia di Massimo Romeo Piparo. Scene di Teresa Caruso. Costumi di Cecilia Betona. Coreografie di Roberto Croce. Direzione musicale di Emanuele Friello. Con Paolo Conticini, Luca Ward, Gianni Fantoni, Jomis Bascir e Nicolas Vaporidis,

Sebastiano Vinci, Laura Di Mauro, Elisabetta Tulli, Valentina Gullace, Paila Pavese. Prod. Peep Arrow Entertainment, ROMA.

Nel 2013 Massimo Romeo Piparo, da regista, aveva già spogliato i disoccupati inglesi del film del 1997 di Peter Cattaneo diventati nel frattempo star del musical di Broadway a opera di Terence McNally e David Yazbeck nel 2000. Dopo il fenomenale successo di *Mamma mia!* ne ripropone i sexy divi televisivi protagonisti, Paolo Conticini e Luca Ward, come nomi di richiamo per il nuovo allestimento del musical di McNally-Yazbeck, cercando di applicare ancora una volta la stessa fortunata ricetta, ma purtroppo con risultati ben differenti. Se là la vicenda era frivola e le canzoni degli Abba *hit* facili da cantare e orecchiabili per un pubblico in cerca di felice evasione, qui il tema della disoccupazione è decisamente più serio e i *song* più complessi da intonare e meno semplici da fruire. A ciò si aggiunga che non tutti i protagonisti maschili sono solidi attori teatrali (Vaporidis, per fare un nome) e con adeguate basi canore e/o coreutiche, mentre i ruoli femminili sono decisamente meno divertenti. Lo squilibrio alla fine ha la meglio e non bastano le vive e piacevoli caratterizzazioni di un Gianni Fantoni (il migliore in scena) o di una Valentina Gullace a dare compattezza e coerenza a uno spettacolo che non riesce a trovare un'adeguata omogeneità delle componenti. A tal proposito corre l'obbligo di riferire che più di uno spettatore ha avuto l'impressione che taluni numeri fossero eseguiti in *playback*, mentre altri si sono lamentati che buona parte delle scenografie fossero realizzate con elementi di riciclo da precedenti allestimenti di Piparo. Fretta nell'allestimento? Eccessiva fiducia in una formula collaudata? Troppi impegni internazionali a cui tener fede? Di certo non basta una serie di lati B maschili messi a nudo per fare uno spettacolo e questo non può annoverarsi tra i lavori più memorabili di Piparo. *Sandro Avanzo*

In apertura, *Don Carlo*, regia di Robert Carsen (foto: Michele Crosera); a pagina 91, *Luisa Miller*, regia di Lev Dodin; nella pagina precedente, *Charlie e la fabbrica del cioccolato*, regia di Federico Bellone; nel box, *L'italiana in Algeri*.

COMPAGNIA COLLA

Marionette all'opera, da Rossini a Händel

L'ITALIANA IN ALGERI, di Gioachino Rossini. Regia di Franco Citterio e Giovanni Schiavolin. Scene e luci di Franco Citterio. Costumi di Cecilia Di Marco e Maria Grazia Citterio. **LA SPOSA DEL SOLE**, testo e costumi di Carlo II Colla. Regia di Eugenio Monti Colla. Scene di Francesco Bosso e Franco Citterio. Musiche di Carlo Durando. **GIUSTINO**, di Georg Friedrich Händel. Regia di Eugenio Monti Colla. Scene e Luci di Franco Citterio. Costumi di Eugenio Monti Colla e Cecilia Di Marco. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Prod. Associazione Grupporiani, MILANO.

La presenza di opere liriche e fiabe musicali nel repertorio della Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli è cosa consolidata nei secoli. Meno scontato acchiapparne tre nel giro di pochi mesi. Ne *L'italiana in Algeri*, realizzata per il Rossini Opera Festival 2019, c'è una novità: non ci sono più le parti recitate, consuetudine marionettistica *ad usum populi* per rendere più comprensibile la trama, ma sovratitoli come si usa oggi nell'opera "vera". Alle teste di legno il compito di far rivivere l'opera buffa di Rossini, con le bizzze di Mustafà, bey di Algeri, che, stufo del suo harem, decide di provare un'amante italiana con la complicità di corsari rapitori. Ovviamente finirà burlato da Isabella, che riuscirà a ricongiungersi con l'amato Lindoro e a ritornare in Italia. Si comincia con la magia di un mare in tempesta e si finisce con un tricolore sventolato in scena. Nel mezzo di palazzi reali dai sontuosi arredi, palmeti rigogliosi e magnifici costumi. I Colla in questo riescono a sorprendere anche gli *habitué*.

L'ambientazione orientaleggiante ritorna ne *La sposa del Sole*, creata nel 1906 a seguito dell'Esposizione Internazionale e della moda esotica del tempo. Tratta un'antica fiaba giapponese, racconta degli abitanti di un villaggio decisi a offrire in sposa la bella Rosatheia, amata dal povero minatore Takimini, all'essere più potente, il Sole. E qui la meraviglia sta - oltre che nelle trovate sceniche e nei bellissimi costumi, filologicamente "reinventati" - nella presenza di due musicisti al pianoforte e di due cantanti a dar vivido gusto alle parti cantate su musiche e ballabili stile Belle Époque.

Certo meno "frivolo", ma in quella stessa direzione, va anche *Giustino* di Händel, con addirittura sei cantanti e un'eccellente orchestra barocca di ventisei elementi, la Lautten Compagny Berlin, con cui avevano già realizzato *Rinaldo*. Intrighi di palazzo, amori contrastati e agnizione finale in epoca bizantina si sposano naturalmente con trucchi e macchinerie barocche della tradizione marionettistica dei Colla, tra cori di angioletti volanti, animali e mostri, con menzione speciale per la Morte, incastonata in una grande roccia, e per la Fortuna, dea bendata che cala dall'alto. Un lusso che purtroppo in Italia non si riesce a replicare. **Claudia Cannella**



testi

LA SORELLA DI GESUCRISTO

di Oscar De Summa



Conosci il tuo nemico come conosci te stesso. Se farai così, anche in mezzo a cento battaglie non sarai mai in pericolo.

CAPITOLO I

Maria, la sorella di Gesucristo, prende in mano una Smith & Wesson 9 mm custodita nella credenza della cucina, addormentata lì da innumerevoli anni senza che ce ne sia mai stato bisogno, arrivata lì grazie allo zio d'America che, nel fare un regalo alla famiglia Calandra, aveva pensato contemporaneamente all'utile e al dilettevole, sapendo della passione di Pietro Calandra per i film western in generale, e per il mitico Clint Eastwood in particolare, e dicendo all'atto della consegna:

- E poi comunque, visto che vivete in campagna, potrebbe sempre tornare utile, no?

Ma fortunatamente, fino a oggi, quella gloriosa Smith & Wesson 9 mm non era mai tornata utile. Lo zio era tornato in America e nessuno lo aveva visto né sentito più. Si sperava lasciasse eredità nascoste, ma non credo siano mai arrivate. Quella pistola invece era stata messa, carica, dentro il cassetto della credenza della cucina, in una cerimonia a dir poco ufficiale, a portata di mano sì, ma col divieto assoluto anche solo di guardarla, e lì, pian pianino, era entrata in letargo. Ma oggi Maria, la sorella di Gesucristo, per la prima volta dall'inizio della storia di quella Smith & Wesson 9 mm, aveva aperto quel cassetto con la chiara intenzione di impugnarla e infatti l'aveva impugnata:

- E ora vediamo chi dei due è quello che non ha possibilità.

Apri il tamburo cromato del ferro e verifica che dentro ci siano tutti e otto i proiettili argentati. Con un movimento lesto della mano richiude il tamburo e si affaccia sotto la veranda, dalla porta principale di Villa dei Crisantemi, in fondo a via dei Martiri, nella zona del Monte del Diavolo, al numero 27, in aperta campagna.

La zanzariera in legno sbatte violentemente sul suo cardine, tanto da risvegliare la nonna che, come ogni giorno, è dispersa tra le pentole e i tegami, intenta a ribollire, ripassare, saltare, soffriggere e mantecare, rosolare, scottare e dorare, tutta quella miriade di ortaggi e legumi e frutti e frumento e farine che la stessa Villa dei Crisantemi produce ogni anno in modo copioso ma senza dimenticarsi della qualità:

- E allora questa benedetta porta!!! La vogliamo accompagnare? Quante volte lo devo dire?!

La sorella di Gesucristo ha lo sguardo limpido dell'intento chiaro puntato sull'obiettivo. Per un attimo carambola lo sguardo sugli ulivi in attesa, lì nel vialetto d'ingresso, e non pronuncia parola. Il suono spigoloso delle cicale taglia come una lama l'aria rarefatta delle due di pomeriggio. È un Getsemani del Salento. Tutto basta a se stesso. Ma la nonna insiste, alla ricerca di una conferma della sua esistenza:

- Mariaaaaa?

Ma Maria, la sorella di Gesucristo, non risponde, tira su la sua Smith & Wesson 9 mm, alza il cane e spara due colpi in aria, per assicurarsi che lo strumento sappia ancora produrre la sua musica:

- (*spari*) Boom! Boom!

Il contraccolpo imprevisto quasi le sloga un polso ma lo strumento è buono, la musica è precisa, la musica è quella giusta. Maria ripete:

- E ora vediamo chi dei due è quello che non ha possibilità!

Poi dirige la sua lunga gamba davanti a sé e, con passo deciso, chiaro, determinato, parte.

La Locandina

LA SORELLA DI GESUCRISTO. Terzo capitolo della Trilogia della provincia, di e con Oscar De Summa. Disegni e progetto grafico di Massimo Pastore. Scene e luci di Matteo Gozzi. Prod. La Corte Ospitale, Rubiera (Re) - Attodue, Sesto Fiorentino (Fi) - Armunia, Castiglioncello (Li).

Lo spettacolo ha debuttato nel 2016 al Festival Inequilibrio di Castiglioncello, con una tournée nazionale nelle stagioni successive. Nei prossimi mesi sarà a Vercelli (27 marzo 2020, Teatro degli Anacoleti), Tre Vile (Tn) (28 marzo, Casa Mondrone), Lastra a Signa (3 aprile, Cantiere delle Arti).

- MARIAAAAAA? Maria, che sta succedendo? Maria!

Ma la sorella di Gesucristo ha già preso il via e non si ferma, anzi non intende fermarsi neanche se un convoglio militare le punta addosso un cannone che supera di gran lunga i suoi inesorabili 9 mm.

- Ma che cazzo sta succedendo qui?

Una tapparella si apre violentemente al primo piano.

- Nonna??? Nonna???

Le galline schiamazzano sul retro. Le oche hanno starnazzato.

- Nonna?

Gatti hanno soffiato. Cani alla catena continuano ad abbaiare inesorabili.

- (*cane che abbaia*) Uoo uoo uoo.

- Nonna?Ma che cazzo sta succedendo qua?

- Uoo uoo uoo.

Ma Maria va.

- Uoo uoo uoo.

La nonna si è fiondata sotto la veranda.

- Mamma mia, mamma mia!

E la vede camminare spedita, come sulle acque, con la Smith & Wesson 9 mm, un giorno arrivata dall'America, in mano.

- Uoo uoo uoo.

- Maria dove vai?Non fare la solita pazza! Che è successo stavolta? Torna indietro. Simone, ferma Maria! Ma chi cazzo ha sparato, santo Dio?

- Uoo uoo uoo.

A parlare da lassù, dal primo piano, è Simone detto Gesucristo che, per capirsi, stop un attimo, ferma la musica. È detto Gesucristo proprio perché ogni anno, ormai da qualche anno, durante la Passione vivente interpreta la parte dell'Altissimo. Una bellezza di ragazzo. Ce lo vengono a guardare da tutti i paesi vicini. Naso dritto. Uno sguardo profondo, capelli lunghi. Due spalle tante: la spiritualità fatta persona, la dedizione. Quando arriva lui, stranamente, la Chiesa fa un picco di adesioni. E questo è il motivo per cui Maria viene detta la sorella di Gesù Cristo quando passa per le strade con le sue lunghe gambe... tutti dicono:

- Ahò ahò è la sorella di Gesù Cristo. Madonna. No, non la Madonna, la sorella di Gesù Cristo. Ho capito dicevo così. Questa fa certi miracoli. Non me lo dire. Te lo dico. La moltiplicazione dei pesci e dei pani. Noooo... A mozzichi me la mangio.

- (*nonna*) Una pazza scatenata che ogni volta fa una tragedia e ci fa sfigurare davanti a tutti! Sempre a fare figuracce per quel carattere di merda. Adesso che lo viene a sapere tuo padre vedi! Fermala! Fermala! Dio santo, fermala. Mamma mia, fermala, fermala!!!

La nonna ha evidentemente perso il controllo.

– Porca troia nonna stai zitta n’attimo! Maria? Maria?
 – (*nonna*) Una pazza scatenata. Ma da dove è uscita mi chiedo io? Di chi è figlia veramente?
 – Stai zitta, nonna, cazzo! Maria? Dove cazzo vai? Non fare la solita pazza. Maria, torna qui! Porca puttana la miseria! Dove vai con quella pistola? Fermati!

Ma Maria, detta la sorella di Gesucristo, viaggia sulle acque della vita in direzione ostinata e contraria, verso il paese, senza esitazioni.

CAPITOLO II

Uccelli che volano via in fretta segnalano che il nemico ti sta tendendo un’imboscata. Animali selvatici che fuggono spaventati segnalano che il nemico sta cercando di assalirti di sorpresa.

Sul lato sinistro della strada macchine abbandonate fanno labirinti di lamiera. Museo archeo-tecnologico dell’abbandono rivela abitudini dell’umanità che butta via quello che non serve più senza preoccuparsene troppo. Una gru, possente, raccoglie queste di more mobili e le accatata in ordine, una sopra l’altra. Le varie zone sono come vecchi album di fotografie dell’umanità. Si possono intravedere negli abitacoli scorci di ere, di epoche, di aspirazioni, di vite che hanno lasciato il loro segno sulla terra. La speranza degli anni Sessanta. La robustezza degli anni Settanta. L’arroganza degli anni Ottanta. Un ragazzo in salopette e petto nudo frusta l’aria con secchi comandi.

– Destra, destra, scendi!

La voce si alterna ai tonfi che produce la gru. Sinistra!
Tonfo.

– Sinistra! Tonfo.
 – Cala! Squarci violenti nell’aria limpida. Tonfo.
 – Scendi! Tonfo.
 – Scendi! Tonfo. Tonfo.

– ...

Tonfo. Improvviso il silenzio.

Renzo Scasciamachini sulla gru resta improvvisamente senza comandi. Prima aspetta, poi laconico si rivolge al fratello in modo diplomatico con un «ahòoooo».

Ma Alessio Scasciamachini, quello che sta sotto, non sembra dare segni di presenza. Qui tutto è al limite della presenza, questo sole rende tutto un’astrazione che si confonde con l’immaginato. Il rischio qui è sempre quello di dissolversi nel paesaggio. Renzo si volta per cercare conferma che il fratello esiste ancora e in effetti lo trova lì, ma che guarda attento verso la strada. Allora anche lui si volta verso la strada.

Prima scruta, osserva, valuta... poi di nuovo, si rivolge laconico al fratello ma in modo un po’ meno diplomatico con un:

– Ahò, allora?!

Ma Alessio, quello che sta sotto, non risponde, perso in questa prospettiva. Quindi Renzo, scende dalla gru, si mette al fianco di Alessio che gli dice:

– Ma tu vedi quello che vedo io?
 – E tu che cosa vedi?
 – Io vedo la sorella di Gesucristo con una pistola in mano.
 – Cazzo pure io.
 – Mi pare una Smith e Wesson 9 mm.
 – Proprio lei.
 – Un bel ferro.

– Diciamo pure un cannone!
 – Sta per fare un altro casino dei suoi?
 – Mi sa proprio di sì.
 – Ma la sai una cosa? Sto fumo nuovo non era male.
 – Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah.

E ridono. Ridono e la risata scassa l’aria. Fa come delle onde. Maria intanto si avvicina. Loro aspettano, aspettano che quella dia un segno. Un cenno, qualcosa, ma Maria arriva e gli passa davanti senza degnarli nemmeno di uno sguardo. Alessio, il più intraprendente dei due, chiede diplomatico:

– Marì?

Ma Maria non si volta.

– Marì?

Ma Maria si dilegua.

– Marì?

Allora saltano sulla Kawasaki 1100.

– Marì?

E iniziano a seguirla.

– Marì?

La affiancano.

– Marì?

E intanto passano davanti allo stadio, o qualcosa che vorrebbe essere lo stadio. Perché gli stadi o i campi o i campetti ci sono sempre. Qualcuno al lato del campo, che segue gli allenamenti, si volta e vedendo quella strana situazione dice:

– Ahò, ma che cazzo sta succedendo là?

A quelle parole anche gli altri si voltano e poi, come un’esplosione silenziosa, quell’espressione si gonfia nell’aria fino ad arrivare in campo dove uomini in mutande e scarpe coi tacchetti inseguono palle tra dei pali... Per un attimo guardiamola da fuori questa cosa: uomini in mutande che inseguono palle tra i pali... Inseguire le palle tra i pali: una metafora! Vabbè. Si fermano, si guardano, guardano fuori dal campo, si riguardano, si avvicinano alla rete di protezione, ripetono anche loro:

– Ahò, ma che cazzo sta succedendo là?

Tra di loro c’è anche un certo Ulderico, un tempo, per brevissimo tempo, fidanzato ufficiale della sorella di Gesucristo. Cosa di una certa responsabilità... E infatti era durata poco. Ulderico però conosce Maria e la sua determinazione, quindi si preoccupa. Anzi conosce Maria, la sua determinazione e la sua creatività. Quindi si preoccupa molto. Si stacca velocemente dal gruppo in mutande che armeggia con le palle e con i pali e si dirige verso di lei. Maria, un passo dopo l’altro, scandisce il tempo dell’inesorabile e lui, in mutande e scarpe coi tacchetti, che gli corricchia accanto. Cerca un contatto. Si sente ridicolo. È ridicolo.

– Maria? Maria? Fermati un attimo, Maria, ascoltami dai, ma che cosa sta succedendo? Eh?

Ma figuriamoci, lei niente, inesorabile va. Lui rumore di tacchetti sull’asfalto. Un tip-tap della tragedia.

– Maria, ascolta Maria, fermati un attimo, Maria, ascoltami dai, ma che cosa sta succedendo? Eh? È successo qualcosa? Ne vogliamo parlare? Dai Maria fermati un attimo, dai...

Ma lei niente, inesorabile! La determinazione è il dio di Maria, la

creatività il suo braccio destro. Allora Ulderico tenta la carta dello shock sonoro:

– MARIAAAA?????

Ma figuriamoci. Lei niente, sempre più inesorabile. Per tutta risposta però i fratelli Scasciamachini da dietro danno gas e scompaiono in direzione del paese.

Ulderico, vinto, si ferma a prendere fiato, il tip tap è finito. Qualcuno ha preso lo scooter, qualcuno la macchina. Donne sono comparse dai campi, anziani da sotto le verande, Maria intanto inesorabile va.

Calciatori allibiti la seguono a debita distanza.

CAPITOLO III

Se mi trovo su un territorio mortale chiarisco a tutti che non c'è alcuna via di scampo: perché è nella natura dei soldati saper resistere quando sono circondati, combattere fino alla morte quando non c'è alternativa, e obbedire ciecamente quando non c'è speranza. Ci si deve difendere quando le nostre forze sono inferiori; si deve invece attaccare quando le nostre forze sono molto superiori.

Novelli angeli dell'annuncio, i fratelli Scasciamachini sulla loro Kawasaki 1100 hanno dato notizia in lungo e in largo per il paese di questa marcia del sale al contrario della sorella di Gesucristo, che martella il tempo con una Smith & Wesson 9 mm in mano. Già sotto il cartello con la scritta «Benvenuti a Erchie, provincia di Brindisi, città medioevale, comune d'Europa», si è formata una piccola folla: gente uscita dagli uffici con giacche e cravatte, pensionati parcheggiati nei bar, operai dello stabilimento vinicolo di Peppino Uastasi. Muratori fermi sui tetti e sotto il sole. Donato della benzina. Mimino della lavanderia e sua madre. Carlo dell'alimentare. Anselmo il fotografo. Francesco della ferramenta. Tutte le rispettive mogli e madri e figlie, che popolano i luoghi in ombra di questo piccolo, piccolo, piccolo paese del Sud. Tutti, tutti lì a guardare ma nessuno che osa fermarla questa ragazza che incede senza dubbi verso il suo inesorabile destino.

Soltanto a un certo punto dalla folla si fa avanti Ciccillo u' Barese, piccolo, basso, tarchiato, con gli occhi a palla. La dimostrazione vivente del passaggio dei turchi in puglia, che si lascia scappare una confidenza:

– Eeeh... Eeeh... Ieri, durante la passione vivente, dice che Maria, forse, c'ha avuto da dire con Santo Pingone, quello del mobilificio, quello laureato!

Tutti si voltano verso Ciccillo u' Barese. Silenzio. Lo guardano. Poi tutti ritornano a guardare verso la strada, verso questa figura con pistola e mini folla al seguito mentre il circo delle maldicenze si accende. Ma come uno schiaffo alla nuca a un garzone che fa l'ennesimo errore Ciccillo u' Barese fa arrivare una nuova frase da dietro agli astanti:

– Eeeh... Eeeh... Ieri, durante la passione vivente, quando c'ha avuto da dire con Santo Pingone, quello forse, erano tre o quattro, dico forse, quello, le ha messo le mani addosso.

Tutti si voltano di nuovo verso Ciccillo u' Barese. Il silenzio ormai è diventato una montagna. Tutti ritornano con lo sguardo su figura con pistola e mini folla al seguito che ora riconoscono essere... Semplicemente... Una ragazza incazzata nera.

(Zia di Ciccillo u' Barese) – Siete dei grandissimi stronzi, ribbosciati, delinquenti, tutti malacarne, squattrinati e poveracci, una banda di disgraziati che sapete solo parlare e parlare e fate i grossi da-

vanti ai più deboli e i cani davanti ai più forti. Che dio vi maledica tutti e speriamo che vi caschi quel verme che avete tra le gambe che continuate a tirare fuori come fosse qualcosa di importante. Tanto prima o poi smette di alzarsi e allora voglio vedere tutta la vostra boria. Quanti ne ho visti io... Umiliati da quel verme molliccio che non si alza più. Figli di puttana, teste di cazzo!

– Zia?

– Zia un cazzo. Che cosa gli avete fatto precisamente?

– Zia, non sono stato io.

– È facile dire adesso che non sei stato tu, ribbosciato, disgraziato, della stessa razza dei maschi maledetti!

– Zia io non c'ero nemmeno.

– Ti ho chiesto che cosa le avete fatto precisamente?

– Eeee...

– (spari) Boom boom.

– Il primo che prova a fermarla giuro che lo ammazzo con le mani mie.

E che, è giornata oggi?

No, perché mentre questi due baresi d'importazione litigavano sotto il cartello «Benvenuti a Erchie, provincia di Brindisi, città medioevale, comune d'Europa» si è creata una strana situazione. Paradossale. Sono arrivati una decina di vecchi, quelli del circolo della caccia, fucili in mano, si sono messi alle spalle di Maria e hanno puntato i loro fucili verso la folla, alla ricerca di qualcuno che possa fermare quella camminata. Alla ricerca di qualcuno che, più per paura che per senso dello Stato, possa staccarsi dalla folla e andare a chiamare i carabinieri. Perché qui la paura oggi non ci può stare! Qui la paura ha perso la sua casa!

Cos'era successo. Quando si era sparsa la voce di questa camminata, a Rosario Tremulaterra, il presidente del circolo della caccia, uomo tutto d'un pezzo, gentiluomo d'altri tempi, praticamente la fotocopia meridionale di Clark Gable, improvvisamente gli era venuta un'illuminazione. È corso a casa. Armadetto in fondo al garage. Apre il lucchetto. Prende il suo Fabarm a due colpi. Lo carica e ritorna indietro. Mentre sta uscendo di casa, Romenia, la sua compagna da quarant'anni, lo vede con quel fucile in mano e gli chiede:

– Rosà? Rosà? Rosà? Rosà?

E lui, fucile in mano, aveva risposto:

– Romè! Romè! Tu mi conosci! Io non c'ho la testa calda. Ma questa cosa va fatta. E va fatta così! Senza nascondersi. Mi sono spiegato?

– Rosà, Rosà?

– Romè, Romè! Cerca di capirmi, ci sono cose che un uomo non può far finta di non averle sapute! Che un padre non può far finta di non averle sapute, che bisogna saper difendere, a tutti i costi. Sennò non si chiamano padri, sennò non si chiamano uomini. Cerca di capirmi!

– Rosà. Non ho capito niente io, sinceramente. Qua tu comandi. Fai quello che devi fare! Ma nu me fa preoccupà!

E così, fucile in mano e chiarezza nel cuore si era fiondato nella folla. Al suo passaggio la folla si apriva come a riconoscerlo, novello Mosè annunciatore di un ordine nuovo. Si era messo alle spalle di Maria e aveva pronunciato verso la folla:

– Il primo che prova a fermarla giuro che lo ammazzo con le mani mie.

E poi aveva scaricato il fucile in aria giusto per non lasciare dubbi... Maria ora era appena sotto la soglia della maggiore età e da qualche anno ormai doveva far finta di essere sorda ogni volta che passava per strada per non sentire i delicati commenti da *bon ton* che

facevano la scia del suo incedere. Era stata una bambina normale, poco appariscente, senza segni particolari, senza fatti particolari. Niente di particolare in genere. Una bambina. Neanche nella sua intelligenza, o nei desideri, e nemmeno nelle aspirazioni. Una bambina. Voleva fare la maestra, come altri ragazzi volevano fare il meccanico, lo scienziato. Poi un giorno si era svegliata con le labbra rosse rosse, albicocche sul petto e quel nuovo profumo di desiderio che si lasciava dietro a sua insaputa. Qualcuno aveva abbassato il tono della voce quando adesso parlava con lei. Qualcuno aveva stretto gli occhi nel tentativo di dare profondità allo sguardo, quando ora parlava con lei. Ma ben presto quel desiderio educato, man mano che Maria si notava camminare per le strade, si era scostumato, era diventato affermazioni a mezza bocca prima e spudorate poi. Maria, spiazzata in un primo momento per tutta quella attenzione, aveva deciso semplicemente di ignorarle, dopo. Quindi non vedeva gli ammiccamenti, non percepiva le variazioni di tono, non sentiva quelle frasi offensive che alludevano a tutto ciò che di lei si vedeva sotto il sole.

- Cafoni!

Aveva detto una sola volta e poi neanche più quello. Rosario Tremulaterra, aveva tre figli. Il maschio in Germania, come suo padre. E poi queste sue due figlie. Quando aveva visto Maria, con quella Smith & Wesson 9 mm in mano, aveva ascoltato quelle chiacchiere che si passavano nella folla, allora aveva pensato a quei racconti da bar, a quelle espressioni da uomini, innocue, all'apparenza, che si fanno nei bar, sulla piazza, negli angoli, innocue, all'apparenza...

- Ahù ahù, la sorella di Gesucristo.
- Madonna!
- No, non la madonna! La sorella di Gesucristo.
- Ho capito. È un modo di dire.
- Questa fa certi numeri.
- Non me lo dire.
- Ma scherzi? Questa se l'è fatta mezzo paese.
- Minchia. E io so capitato dall'altra parte?
- Questa fa la moltiplicazione dei pani e dei pesci.
- Non me ne parlà. Madonna, Madonna...

Ecco, quando aveva pensato a questi dialoghi, innocui, all'apparenza... e allora gli si era accesa una lampadina.

- E che cazzo! Anche io c'ho due figlie. Che anche se hanno studiato, anche se non mi danno preoccupazioni, anche se sono brave, devono essere accompagnate dappertutto, come se fossero handicappate. E che cazzo. Ma può essere 'sta cosa?

E così quando aveva visto con i suoi occhi Maria con quella pistola in mano, che la faceva pendere tutta da un lato, quasi più alta di lei, gli era scattato qualcosa. Per carità, che magari quella Maria un po' matta è! Che magari quelli lì li ha provocati con qualche parola di troppo! Che magari con quel Santo Pingone lì ci aveva avuto da dire anche altre volte!... Allora cos'era quella roba nel petto, quel tremore, quello scuotimento! Che cosa?

E così improvvisamente qualcosa si era acceso. Era corso a casa, armadetto in fondo al garage, aveva aperto il lucchetto, aveva preso il suo Fabarm da due colpi, l'aveva caricato. E poi era ritornato nella folla, si era messo alle spalle di quella ragazza. Maria manco si era accorta di niente. Lei continuava a camminare inesorabile e in silenzio!

Da lontano un suo amico, Mimmo Caruso, lo aveva visto e si era preoccupato:

- Rosà? Ma che cazzo fai?

E Rosario aveva risposto:

- Faccio che il primo che prova a fermarla giuro che lo ammazzo con le mani mie. E se sei un uomo vai a casa, prendi il tuo fucile e dammi una mano.

Le parole si erano sentite come amplificate e chi non le aveva sentite dalle labbra di Rosario le aveva sentite ripetute dalla folla che le stava facendo sue. Se sei un uomo, era stato detto. Se sei un uomo. Le parole cadevano in terra come perle di una collana strappata. Se sei un uomo, si sentiva. Se sei un uomo, in un passamano di ipocrisie.

E bisognava esserlo uomo. Bisogna essere uomini. Sennò che cazzo ci rimane? O no?

E così all'improvviso erano comparsi altri, molti fucili. Tutti quelli del circolo della caccia, tutti i vecchi. Si erano messi alle spalle di Maria e anche loro avevano pronunciato:

- Il primo che prova a fermarla lo ammazziamo con le mani nostre.

Così avevano ripetuto, casomai non si fosse capito.

Ma Maria non si era accorta di niente, non si era nemmeno girata. Lei andava dritta per la sua strada e precisamente a casa di Santo Pingone perché voleva guardarlo negli occhi e dirgli:

- E ora vediamo chi è dei due che non ha possibilità!

CAPITOLO IV

La natura del terreno può essere di grande aiuto in battaglia. Ma dipende soltanto dal comandante saper giudicare il nemico, calcolare le distanze e valutare i rischi. Conoscendo questi fattori, vincerai; trascurandoli, sarai sconfitto. Perché un esercito vittorioso prima vince, poi dà battaglia; un esercito destinato alla sconfitta prima dà battaglia, poi spera di vincere.

Il tradimento viene sempre da chi meno te l'aspetti, altrimenti che tradimento sarebbe? Per cui possiamo ipotizzare che Giuda non era brutto e cattivo, non era antipatico, non era uno che quando incontri pensi:

- Guarda che faccia c'ha questo. Guarda che faccia. Questo c'ha la faccia di uno che ti fotte, te lo dico io... Questo prima o poi... Io a questo non gli darei da scendere nemmeno il cane per pisciarlo.

No. No. Probabilmente invece no. Probabilmente Giuda era affabile, cordiale, accondiscendente! Un amico! Probabilmente sembrava uno dei migliori amici di Gesucristo. Probabilmente di lui si diceva:

- Chi? Giuda? Noooo! Lui non lo farebbe mai!

Sicuramente così si diceva di Teresa:

- Chi? Teresa? Noooo! Lei non lo farebbe mai! Ma stai scherzando? Teresa è la migliore amica di Maria. Ma che scherzi davvero?

A un certo punto dalla folla si era staccata Teresa. La migliore amica di Maria! Aveva cercato di avvicinarsi, ma la folla è troppo insistente nel tenere la distanza, nel proteggerla, nel lasciare quello spazio vuoto, incolmabile, tra l'essere e l'agire. Non ci si può avvicinare. E poi quegli uomini col fucile in mano fanno una certa paura. Teresa allora aveva fatto l'unica cosa che poteva fare: era corsa in avanti, fino a trovare un balcone, era salita su e quando Maria era arrivata a portata di voce si era messa a urlare, in un disperato tentativo di affermazione di sé:

- Maria! Maria, fermati! Per favore fermati non fare cazzate! Ti pre-

go, fermati, non fare cazzate, Maria. Lascia perdere questa storia! È più grande di te. Lasciala perdere. Non voglio dire. Dai, se ci pensi bene poi, in fondo, hai cominciato tu. Non voglio dire che è colpa tua, però, guardami un attimo, Maria!

Fermati, porca puttana! Ti vuoi fermare?

Se ci pensi bene, Maria, un po' sei stata tu a provocarlo. Se ci pensi bene, tu lo hai provocato. Non è che quello è impazzito da un momento all'altro.

Non diciamo cazzate, dai. Non fare la stronza. Non fare la solita stronza. Fermati. Te ne vai in giro come se tutto ti fosse dovuto. Guarda che ieri sera c'ero anch'io. E ho visto. Ho visto come lo tratti quello lì. Come tratti tutti, anzi. Dai, non puoi negarlo. Poi anche come ti vesti. Ammettilo, sei un po' esagerata.

Non voglio dire. Ma te ne vai in giro con quelle scollature e poi dici che tutti ti guardano le tette. Non è così?

«Tutti mi guardano le tette». Bisognerebbe essere ciechi per non guardarle. O froci. Cazzo.

Dai fermati. Pensaci bene.

Perché per questa storia della provocazione. Per quei jeans stretti. Per quelle scollature. Ti possono fottere. L'hanno già fatto. Sono trent'anni di galera mica cazzi. Dai, fermati.

Teresa, probabilmente, aveva le sue buone ragioni per dire quello che stava dicendo... Probabilmente. Era capitato tempo fa che mentre tornava verso casa sua, verso il campo sportivo, a un certo punto aveva visto, sotto la veranda delle case che costeggiano la strada, un ragazzo, molto carino, ma con il quale scorreva una certa antipatia. Lui era considerato tra i belli del paese, un irraggiungibile. Quando si incontravano per strada si salutavano a malapena. Anzi se potevano parlavano male una dell'altro. Insomma, apparentemente non si sopportavano. Poi quel giorno mentre stava tornando verso casa, erano circa le sette di sera, il sole calava verso il basso lasciando tutto sfumato di arancione, sulla sua sinistra, sotto la veranda, c'è questo ragazzo! Una maglietta rossa, capelli lungo la spalla, un viso liscio, una nevicata dolce, che la guarda! A lei era sembrato di vederlo per la prima volta! Lui sembrava la vedesse per la prima volta.

- Dove vai?

La sua voce stride con la situazione. È repulsiva, come lo era sempre stata. Ma tutto il resto invece diceva un'altra cosa. Tutto quanto diceva: resta.

- Sto andando a casa.

Qualche secondo di silenzio. I due si guardano negli occhi. Guardare qualche secondo negli occhi qualcuno può essere fatale. Si cambiano destini interi solo guardando qualche secondo negli occhi qualcuno a quel modo. Lui dice:

- Entra.

E lei entra. Lui fa strada fino alla camera da letto. Lei lo segue. Lui si toglie la maglietta. Lei si toglie la maglietta. Lui si abbassa i pantaloncini, si mette sul letto. Lo fa anche lei. Cominciano a baciarsi. E fanno l'amore. Come sia potuta succedere questa cosa non lo capiremo mai. Ma forse quello sguardo negli occhi a quel modo... Finito di fare l'amore, lei, dopo essere stata qualche secondo appoggiata sul petto di lui, si riveste, esce dalla porta e torna a casa.

Lei non è single, lui neanche. La sera per caso, si incontrano in una comitiva, e a malapena si salutano. Lui fa: «Ciao». Lei risponde laconica: «Ciao».

AUTOPRESENTAZIONE

Occhio per occhio, la camminata di Maria e le domande sul senso del vivere civile

La storia che racconto è semplice e terribile. Una ragazza prende una pistola e attraversa tutto il paese per andare a sparare al ragazzo che la sera prima l'ha costretta a subire una violenza. Una camminata, semplice, determinata, senza appelli, pubblica, che obbliga tutti coloro che la incontrano a prendere una posizione chiara. Una ragazza costretta a crescere, costretta a diventare donna, superando soglie di pregiudizi e credenze, come fosse questo, anche, un viaggio iniziatico che dall'infanzia porta diritti nel mondo degli adulti. Un viaggio



di crescita e di consapevolezza che porta dall'essere "la figlia di... la moglie di... la sorella di..." all'essere Maria, una ragazza, con un'identità propria, una persona. Si comincia dai familiari, per coinvolgere, piano piano, tutti quelli del paese e rivelare così, nel profondo, la nostra società, quell'italietta degli anni Ottanta convinta che il progresso fosse un processo automatico e teso all'infinito, quell'italietta tutta incentrata sull'arroganza del maschio dominante. Così Maria, per riprendersi il suo corpo, il suo corpo privato, è costretta a farlo pubblico, a darlo letteralmente in pasto alla folla, ad assumere su di sé il suo stesso corpo sessualizzato secondo i criteri della società, dove l'Occidente e l'Oriente giocano tutto il loro potere dominante. Quel corpo diviso in zone, in parti, smembrato a uso e consumo del potere, attraverso l'imposizione di visioni e divieti.

Ma qual è la via per rimettere tutto al suo posto? In questo momento storico ci troviamo di fronte a una dicotomia molto contemporanea, nucleo di tutte le decisioni, ovvero: è giusto usare la violenza per riparare a una violenza?

Da anni la mia ricerca si concentra sull'individuazione e sullo studio di quelle forze - culturali, antropologiche, storiche - che ci impediscono di essere liberi obbligandoci, a nostra insaputa, nelle scelte. Questo testo è il terzo capitolo della "Trilogia della provincia", tutta incentrata a svelare il processo di dissipazione e il passaggio di stato che, negli anni Ottanta, ha reso liquida la nostra società, sostituendo i valori della "civiltà agricola" con quelli legati a una non ben definita idea di progresso infinito tipica del capitalismo. A partire da questo, analizzo il rapporto col femminile, non in quanto genere, ma in quanto energia, posizione, punto di vista e di forza necessario all'equilibrio. E ancora una volta mi rivolgo non agli adolescenti, ma a tutti quanti noi, esseri umani, nel momento del "passaggio" allo stato adulto, con la speranza di risvegliare quella sensazione, quel "tutto è ancora possibile" proprio di quell'età. Non uno spettacolo di teatro civile, ma umano, antropologico, politico.

Oscar De Summa

È incredibile questa segretezza. Chissà quanti ce ne sono di questi segreti qui. Chissà chi è andato a letto con chi. Impossibile da decifrare così a occhio nudo. No?

Lei il giorno dopo, verso le sette di sera, si ritrova casualmente a passare di lì. Lui di nuovo sotto la veranda, casualmente. Non si dicono niente. Lei entra in casa, fanno l'amore, poi lei si riveste e va via. Questa cosa segreta si ripete per un paio di mesi, forse tre. Poi un giorno, lei, tornando a casa, sempre verso le sette di sera, lo vede sotto la veranda e tutto sembra normale. Entrano in casa, tutto normale. Si spogliano, si stendono, come sempre... Normale... Ma quando lei è nuda sul letto, di nuovo, inaspettatamente, si guardano negli occhi, si guardano meglio, come il primo giorno, ma di più, più in là, più in profondità, un attimo che cambia il mondo intero. Un solo istante e non sono più niente. Lui dice:

– Vestiti e vattene via.

Teresa resta lì qualche secondo, come quando era bambina, come se l'avessero beccata a rubare qualcosa. Come il giorno delle prime mestruazioni. Il giorno di una mano inaspettata sul suo seno. Una violenza improvvisa. Sottile. Si riveste ed esce di casa. Ma... ma il mondo ormai è crollato. Tutta la violenza ha fatto il suo danno in quell'abbandono che è stato il più grande tradimento della sua vita. Più grande della sensazione di abbandono che le aveva lasciato sua madre quando era scomparsa. Più grande del tradimento fatto dal suo stesso compagno. Più grande della bocciatura. Più grande di quando la sua migliore amica era andata in vacanza senza di lei. Una violenza inaudita. Il tradimento. Il tradimento nel momento in cui si è totalmente disarmati. Il tradimento di uno sconosciuto che avevamo creduto di riconoscere, e che non aveva nessun motivo per fare così male!

Il giorno prima, quando erano arrivati alla passione vivente quelli lì e tra quelli lui, l'antipatico, Maria, ingenuamente, aveva sorriso all'antipatico, aveva parlato all'antipatico, avevano parlato sottovoce con l'antipatico, come a dirsi dei segreti, nell'orecchio, erano scoppiati a ridere, lei e quel ragazzo antipatico. E Teresa li guardava da lontano. Anzi, lui quando aveva visto che c'era anche Teresa le aveva detto: «Ciao», e lei laconica aveva risposto: «Ciao». E poi non l'aveva più guardata per tutta la serata. Ma a Teresa era sembrato che Maria lo facesse apposta, da sempre, per umiliarla. Perché lei era bella, lei aveva successo, lei aveva attenzioni, lei la guardavano... lei... lei... lei... per un secondo si erano guardate negli occhi, uno sguardo che rivela il mondo e l'aveva sentito di nuovo quel tradimento, quel terreno che scompariva improvviso da sotto i piedi! Vestiti, vattene via! Una violenza! La sua migliore amica. Vestiti vattene via. L'antipatico. Santo Pingone. I ragazzi che ridevano. Vestiti, vattene via... e se n'era andata via. Se n'era scappata, aveva corso... lontano, nel buio...

– Sei una stronza maledetta.

A te non te ne frega un cazzo degli altri. Vuoi sempre tutta l'attenzione su di te. Ma chi ti credi di essere?

Ma ci sono anch'io! Ci sono anche le altre persone! Non te ne frega un cazzo di nessuno. Tu sei a provocare le persone! Quello lo hai provocato tu. Vai diritta per la tua strada. E te ne fotti di tutti.

E questa è la verità. Sei una grandissima stronza, Maria! Quello lo hai provocato tu!

L'ho visto! Quello lo hai provocato tu!

«In effetti, se lo aveva provocato lei...» In effetti. Qualcuno nella folla ha iniziato a darle ragione. In effetti, aveva detto. In effetti, si ripeteva. In effetti, si era sentito. E piano piano questo "In effetti"

si stava creando una gonfiatura di sussurri, di giudizi, una bolla di senso in seno a quella folla. Ma da lontano la maestra di Maria, che aveva ascoltato la conversazione, anzi, più che la conversazione, quello sproloquio, non era riuscita a trattenerci, così anche lei aveva cercato un balcone, era salita, dall'altra parte della strada e mentre la folla si passava tra le mani come un numero di giocoleria la condanna di questo "In effetti" tra le mani lei era sbottata in un urlo che veniva dritto dritto dal cuore.

Quella vecchia conosceva Maria da sempre. Una vecchia maestra, ormai in pensione. Conosceva Maria fin da quando era una bambina. L'aveva vista ragazzina senza un dente, con le mani sporche di colore, imbacuccata per il freddo, addormentarsi per la stanchezza sulla cartella, preoccuparsi per i compiti che doveva fare durante le vacanze, piangere per il cavallo di Alessandro Magno, sorridere per il rutto di Samuele. Aveva visto i suoi occhi azzurri incendiarsi di meraviglia quando un suo compagno di classe aveva fatto un disegno per lei. L'aveva rassicurata quando Trillo, il suo cane, era scomparso. L'aveva sgridata quando aveva giocato col cibo. Aveva fatto finta di crederle mentre le diceva perché non aveva fatto i compiti. Aveva pensato: lo so che stai mentendo, lo so, e le aveva sorriso lo stesso e Maria innocente aveva mostrato le mandorle dei denti.

Cosa c'è da dire di più? Che cosa possiamo dire? Che certe mattine in cui in Puglia, a maggio, il sole gonfia le speranze, quegli occhi, quel sorriso, sono la testimonianza che di bellezza si può anche morire. Questo aveva pensato e poi aveva urlato con tutta la forza che aveva, a novant'anni, con il cuore in mano, con la rabbia dentro quel cuore, lei che di meravigliosi ragazzini diventare adulti figli di puttana ne aveva visti tanti, tutti quelli del paese, non poteva che urlare, quando le avevano detto quello che forse era successo, quando aveva visto che l'invidia si prendeva la sua rivincita, quando aveva sentito le parole di Teresa, quando aveva visto che la folla si passava tra le mani quell'"In effetti" come un numero di giocoleria alla ricerca della sua vittima sacrificale, aveva urlato con tutta la forza che aveva, con tutto il fiato che aveva, a novant'anni.

– Vai Maria, spacca il culo a quel pezzo dimmerda!!! Io non ti abbandonerò mai...

CAPITOLO V

Il generale esperto induce il nemico a muoversi, e ad assumere un certo schieramento. Lo adescava con qualcosa che il nemico è sicuro di prendere e, attirandolo con l'illusione di un piccolo vantaggio, in realtà lo aspetta in forze.

Cosimino Terremoto si affaccia dal negozio di barbiere di Angelino Sclerotico incaricato di andare a prendere una birra e quattro bicchieri dal chiosco di 'Nzetto e si ritrova davanti, alla tenera età di dieci anni, una scena a dir poco apocalittica. Questo però non vuol dire che anche se ha dieci anni non sa cosa deve fare. Già a dieci anni ha punti fermi e compiti precisi dei quali occuparsi. Si volta e urla dentro al negozio:

– Robba grossa Angilì. Uscite fuori.

Così che, presi dalla curiosità, i cinque uomini rinchiusi in quel negozio di barbiere, che è più un luogo di ritrovo per maschi soli che un vero e proprio esercizio commerciale, si affacciano sulla strada e non possono che convalidare l'espressione del ragazzino che nel frattempo si è dileguato.

– Minchia, questa è veramente robba grossa.

Cosimino nel frattempo è corso all'officina dello zio, Mauro Terre-

moto, proprio per adempiere a uno di quei compiti assegnatigli:

– Non perdere mai di vista a Maria, la sorella di Gesucristo! E qualunque cosa succede, dico qualunque cosa succede, vienimi ad avvisare! Veloce! Capito?

E c'è un motivo chiaro per cui a Mauro Terremoto è stato affibbiato l'appellativo di Terremoto. I nomi al Sud non sono casuali, sono scelti in modo intuitivo e preciso, spesso intraducibile. Lui è proprietario, il primo di Erchie, di una Harley Davidson che al suo passaggio non lascia nessuno indifferente e provoca appunto veri e propri terremoti. E questo sarebbe sopportabile se non fosse che è anche simbolicamente a capo della tribù degli Apache, tutti coetanei e tutti possessori di Harley Davidson, come se un pezzo di America, quella dei film, e nello specifico quella dei film americani di natura *beat*, si fosse trasferita a Erchie, questo piccolo, piccolo, piccolo paese del Sud. Ti immaginavi che da un momento all'altro venisse fuori Dennis Hopper sotto braccio a Jack Nicholson a chiederti:

– Do you want e joint, babe?

La diceria nei paesi vicini era:

– Se senti urlare allora sono di Erchie.

Ma Mauro Terremoto, che aveva un'officina all'ingresso del paese, di Maria... Lui... Insomma Mauro... Mauro... lui... si era innamorato. Quando vedeva Maria, quando la incontrava per strada lui cambiava, diventava un'altra cosa. Anzi, meglio, lei tirava fuori quel qualcosa che dentro di lui si era nascosto. Come fosse un segreto. Maria era come se conoscesse il segreto di Mauro. E questo lo disarmava.

Ma Maria era minorenne. Bisognava stare attenti. Va bene fare del casino. Va bene la *beat*. Va bene il terremoto. Va bene spaccare la faccia a uno che ti aveva appena guardato, ma con una quindicenne era tutta un'altra cosa, bisognava stare attenti, a lei, a chi le girava intorno, a quello che pensavano gli altri, ai familiari di Maria...

Un giorno era entrata nell'officina con una bici rossa in una mano, il sole alle spalle, viole nell'altra mano. Aveva chiesto:

– Aggiusti biciclette?

Mauro Terremoto era immerso dentro un motore. Smanettava con bulloni e guarnizioni. La voce lo aveva come svegliato. Quasi scocciato era riemerso alla vita reale e...

– Sai. Da quando ti conosco, sei la misura del mondo. Come una mano di Dio poggiata sulla mia testa. E mi benedice nonostante tutto. Nonostante tutto. Un balsamo che lenisce. Messo sopra l'infezione degli occhi. Mentre lancia la mia rete di sguardi sul mondo. Su questo mondo che non mi piace, Maria, oh no. Non mi piace per niente. Ma ora sei tu la misura del mio mondo. Con le tue mani conto i miei giorni. Con le tue ossa faccio un ponte. Tra i miei desideri e le tue notti. Con la tua bocca io ti prego, che tu possa ancora tornare qui. A togliermi dall'altare. Dove si consuma il pasto dell'eterno. Sporcati di me. Svelati con me. Costruiamo segreti insieme. Perché da quando ti conosco io do grosse mance alle notti in cui non ci sei. Perché passino in fretta. Perché ho paura. Paura di sgocciolare via. Di sgretolarmi nel vento. Mentre corro corro corro.

– (lei) Aggiusti biciclette?

– Eeeeeh?

– Ho forato.

– Eh!

– Le aggiusti o no?

– Eh sì. Spetta n'attimo. Fammi guarda'. Vediamo che possiamo fa'.

Così Mauro, completamente rincoglionito, aveva preso la bici e ave-

va iniziato a guardarla con occhio clinico. Ma lui di bici non ne capiva proprio niente. Spiazzato aveva però deciso di fare il tutto per tutto e si era messo ad armeggiare. Maria non sa dove aspettare. Vede una moto e ci si siede sopra. Dalla destra in alto arrivano raggi di sole intensi che delimitano lo spazio e disegnano le ombre.

Un quadro di Caravaggio che ha come soggetto "Ragazza con fiori viola su moto cromata". Mauro si volta e la vede. E per la seconda volta nella stessa giornata è stato abbattuto. Atterrato. Sconfitto. Nessuno poteva sedersi sulla sua moto. Non lo aveva mai permesso a nessuno, ma come poteva dire a quell'apparizione: tu non puoi! E così infatti non lo aveva detto. Ma mentre era lì a guardare quell'apparizione, quell'angelo, quell'incanto, col compressore aveva continuato a gonfiare la ruota che... Boom! Era scoppiata! La risata limpida di Maria aveva riempito l'aria, aveva riempito la luce, aveva riempito tutto l'universo intero e Mauro, lui, quello forte, quello che tutti tremano, il terremoto, quello che spaccava le ossa con niente, si stava vergognando! Una vergogna in mezzo al petto, un'età, che incendiava le guance, piccola. Non sapeva dove mettere le mani. Non sapeva dove guardare. Lei aveva preso la sua bici e ridendo se n'era andata com'era arrivata, e cioè con la bici in mano. Nei giorni successivi, quando la incontrava per strada, lui abbassava lo sguardo e lei gli sorrideva, e stringeva un po' gli occhi, e si facevano un po' le fossette sulle guance. E lui si scioglieva, *comu nu* baccalà.

Cosimino entra nell'officina intasata dal rombo di una moto e inizia a urlare a volume altissimo nel tentativo di farsi sentire dallo zio. Lui non capisce e in realtà non se ne occupa. Finché non distingue sul labiale di Cosimino la parola "M-a-r-i-a". Sol tanto allora spegne la moto che gratta sul fondo e dice:

– Ripeti! Immediatamente!!!

Cosimino gli racconta quello che ha visto, quello che sa, quello che ha potuto capire mentre stava correndo in qua. Il sangue zampilla come una fontana nel cervello di Terremoto. È rischio tsunami. Non ha esitazioni. Inizia il tremore della terra. Ha massacrato gente per molto meno. Ha massacrato gente solo per averlo guardato storto.

Lancia il nipote in una corsa frenetica a casa degli amici, i fratelli Mucculoni, Stia Ghia, Armando Perdono e Rino Van Damme e intanto lui fa il resto. Salta sulla sua migliore amica e comincia a fare il giro degli strettissimi. Cinque minuti dopo la terra comincia a tremare. La superbia si manifesta alle spalle della folla. Centauri rombano togliendo il fiato. Le Harley Davidson sono nel pieno della loro forma. È un inesorabile terremoto.

Mauro si fa largo tra la folla! Nessuno parla. Qualcuno è pro. Qualcuno è contro. Ma nessuno sa con precisione cosa sta succedendo, anche se il circo delle maldicenze è già a pieno regime. Maria non ha rivolto parola a nessuno. Mauro entra nel cordone dei protettori, i vecchi che le coprono le spalle. Uno sguardo con Rosario Tremulaterra, il gentiluomo, chiarisce le cose. Mauro sa che non può fare niente contro la volontà di Maria e Rosario capisce che Mauro ci deve almeno provare. Lo fa passare. Tutti assistono alla scena con un solo suono di riferimento: *wruuuuuuum wruuuuuuum*.

Mauro si accosta a Maria. Ma Maria non si volta. Mauro la guarda. Aspetta. Maria non si volta. Una lacrima lentamente inizia a scendere lungo la guancia di Maria. Forse sta parlando così, forse Maria sta dicendo a Mauro Terremoto con quella lacrima che sì, lei si era accorta di lui. Che sì, lei si era accorta che quando lei passava lui diventava di burro. Che sì, lei lo sapeva. E lo voleva. Ma per uno strano gioco del destino si erano scambiati i ruoli. Fa scherzi così il destino. È un burlone senza fine questo nostro destino. Mauro che invoca la calma, la pace. Maria pronta alla violenza, in guerra.

Ma lei non si può fermare.

Non può farlo. La lacrima scende, scende, scende... e quando ha attraversato tutto il volto di Maria senza che lei si sia voltata allora Mauro capisce. Ora sa e sa anche cosa deve fare. Annuisce, contro ogni sua volontà, mentre il suo cuore si spezza in due, letteralmente. Dà gas e si allunga in avanti, dieci metri. Farà strada da qui per fermare chiunque la voglia ostacolare. Nel nome dell'amore.

CAPITOLO VI

Se tu mi chiedessi: come devo comportarmi contro un esercito nemico ben ordinato che è sul punto di attaccare? Risponderei: impossessati di qualche cosa che sia caro al tuo nemico, ed egli si piegherà ai tuoi desideri.

Da lontano, sulla linea, una donna, vestita di nero, piccola, quasi rantola, quasi un animale del Sud quando si pensa al Sud, una donna col baffo, un'icona, una rappresentazione che non tradisce, inesorabile si avvicina, si muove in una giaculatoria stretta tra le labbra, si avvicina, la pronuncia a mezza bocca questa giaculatoria, quasi ad aver paura di lasciarla uscire dalla bocca, paura di perderla nell'aria calda, paura che lasciandola andare in orizzontale, quella giaculatoria, prima di aver incontrato quella ragazza con la pistola, se quella giaculatoria venisse fuori nel momento sbagliato, allora non avrebbe effetto. Una donna, piccola e nera, vestita di nero, avvolta nel nero, arrotolata su se stessa, arrotolata dalla vita, che la piega, verso la terra, a raccogliere il rosso dei pomodori, il verde delle olive, la piega verso il basso, una donna già piegata, che è madre, è madre come devono essere le madri, che deve difendere il figlio, suo figlio, l'unico figlio. Si avvicina, si abbassa ancora di più, sotto la linea della giaculatoria, si umilia, si mette nel rango delle bestie, si toglie la dignità da sé, si abbassa, aspetta, aspetta che la ragazza le dica qualcosa, ma la ragazza, di nome Maria, con un Smith & Wesson 9 mm in mano, le passa accanto e nemmeno la guarda. La donna, madre, e in quanto madre che deve difendere il figlio, anche se sa, lei lo sa, che sì, lui ha fatto, forse, quello che ha fatto, forse, ma lei lo deve difendere, piegata segue la ragazza, supplica la ragazza, le si para dinnanzi, fa ascoltare la sua giaculatoria che in un respiro solo, senza soluzione di continuità recita così:

– Ti prego ti prego ti prego io ti scongiuro ti prego, con tutto il mio cuore, il mio cuore di madre, il mio cuore insanguinato dalle spine di Gesù, il mio cuore di dolore, il mio cuore che sanguina come quello di Gesù, per la morte di Gesù, il nostro signore eterno, buono e misericordioso, per il bene e il dolore e l'amore, che sia sempre lodato nei secoli, sulla croce, ti prego, ti prego, ti prego, non lo uccidere, non lo uccidere, non lo uccidere. Col cuore in mano, te lo dico da madre! Col cuore in mano da madre te lo dico! Col cuore in mano da madre te lo dico!

Lei aveva detto: «Col cuore in mano da madre te lo dico!», così aveva detto, credendo che questa cosa avrebbe dovuto scusare qualunque cosa, una cosa che giustifica ogni cosa, come se alla presenza della madre i figli perdessero la loro terribilità. Come se alla presenza della madre, qualunque sia l'età del figlio, la responsabilità cadesse di nuovo, come quando erano ragazzi, di nuovo sulla madre. Ma quella ragazza non si volta, non la guarda, non ascolta, ma continua ad andare avanti, perché questa questione che è propria di questa ragazza, personale, particolare, unica, che succede qui e succede ora, questa cosa che è collocata, in modo particolare, unico, precisamente qui, nel tempo e nello spazio, questa storia sta diventando "La Storia", una cosa che è poi di tutti, di tutto il paese, ma anche di tutta la nostra onorata società forse, forse addirittura dell'umanità. Da un lato della strada ci sono altre ragaz-

ze, ancora in silenzio, come a testimoniare che sono tutte lì, sono tutte in quella camminata. Come un plotone che si è presentato all'appello, pronte, in fila, una accanto all'altra. Come che non potevano mancare. Come che anche se quella Maria non era proprio loro amica, non era proprio una che si piacevano, non era che si frequentavano, comunque hanno capito e sono lì.

C'è Sara, la figlia dell'elettricista con la sua chioma bionda, gli occhi grandi e il labbro stretto e fa come un passo avanti, come a presentarsi al resto della folla, come fosse stata presentata su un palcoscenico. E lei dice: «Presente». Poi c'è Patrizia Cavallo con i suoi *short* stretti stretti e le labbra rosse rosse come due ciliegie, una provocazione si direbbe in alcuni ambienti, un rigoglio di vita in altri, e anche lei fa un passo avanti, come chiamata all'appello, come chiamata alle armi da una guerra invisibile ma sicura, una guerra mondiale forse... E dice: «Presente».

Poi c'è Antonella Solimeo con i suoi ricci tarantati e la notte appoggiata sulle spalle: «Presente».

C'è Giulia lisci capelli neri neri e occhi profondi come pozzi orientali: «Presente». E poi ancora Costanza, Assunta, Agata, Giuseppina. Sono tutte lì. Presenti. Tutte lì, tutte a guardare prima Maria e poi la madre di Santo Pingone. Poi ancora Maria che non le guarda ma ora sa, non le guarda ma sa che sono unite. Non le guarda ma le sente, che la accompagnano. Sara che è una nipote della madre di Santo Pingone le urla da lontano:

– Rosa!!! Rosa!!! Lasciala andare Rosa! Falle fare quello che deve fare! Fermati Rosa, fermati!

E allora Rosa, che biascicava questa supplica che toglie la dignità in nome di un legame di sangue, seppure profondo, il più profondo, Rosa, che è lì che si trascina a terra, che striscia, striscia come un verme, in nome di quel figlio, Rosa, ora non sa più, non sa più che cosa ne avrebbe suo figlio se quella ragazza si fermasse, se non continuasse. Che prima che madre quella donna è donna.

Questo sembra dire quell'incedere senza sosta di Maria e allora la madre, che è tutte le madri, quella madre, guarda le ragazze, guarda Sara, guarda se stessa da fuori, guarda Maria, la vede, la guarda e la vede, le vede la maglia sporca, strappata da un lato, sformata sul collo, con una macchia di sangue sotto il braccio, una macchia di sperma a destra dell'ombelico, i pantaloni sporchi di terra, gli occhi da pazza, umiliata, vede tutto questo, vede, vede, vede, capisce, si ferma, si accascia, smette la giaculatoria, smette l'umiliazione, smette e sceglie, inconsapevole, non sa tra cosa e cosa, non riesce veramente a capirlo, ma fermandosi, non proseguendo, fermandosi, ha scelto di essere donna.

Sia lodato Gesucristo.

CAPITOLO VII

In guerra, disporre unicamente di un esercito numeroso non rappresenta di per sé un vantaggio. Ricordati di non agire mai facendo affidamento soltanto sulla semplice forza del numero. La fragilità, la debolezza, se collocate nel posto giusto, sono potenza.

Ma eccolo il momento più difficile di Maria: l'incontro con il padre, l'incontro con la sua famiglia, la madre, la nonna, il fratello Simone da tutti chiamato Gesucristo. Eccoli che scendono dalla macchina all'altezza di via Calvario, a cinquanta metri dal mobilificio di Santo Pingone. Maria non si ferma, non può fermarsi, guarda sempre davanti a sé. Va!

Ma un terremoto sta scuotendo la terra dei sentimenti, la terra dell'appartenenza, questa terra del rimorso. Tutto trema. Il padre fa un passo avanti. Entra nel campo visivo. Una scossa nelle gam-

be la fa vacillare. Maria perde quasi l'equilibrio. Per un momento pensa che dovrebbe fermarsi. Potrebbe farlo, per quel padre, per lui, per non dare altre preoccupazioni, per non dare altri dispiaceri. Per fermare tutto questo circo di paese, che si nutrirà di lei, del suo corpo, dei suoi fatti, per i prossimi anni. Di sicuro. È già così. È già così. Tutto trema.

Ma improvvisamente una lacerazione del cielo, ci proietta lontanissimo nel tempo, ci porta dritti sul Golgota, dritti al momento del dubbio, il momento della mancanza, del sentirsi uomo, o donna, ma fragile, piccolo, bisognoso di amore, di essere guidati, per mano, ancora, da qualcuno che ci guarda e ci dice, qualunque sia la nostra età, ci guarda e con amore ci dice:

– È giusto! Non sei solo! Non sei solo! Questo è giusto! E tu non sei da solo! Io ti posso sostenere! Ma questa cosa la devi fare tu! Io ti guardo! Ti guardo, amore mio! Io ti tengo per mano, amore mio, ma questa cosa la devi fare tu!

Tutto trema... Maria vorrebbe fermarsi, vorrebbe guardare il padre negli occhi, vorrebbe stringergli le mani. Abbracciarlo. Farsi abbracciare. Ma non lo fa. Non lo fa. Non può farlo. Non può fermarsi ora.

Suo padre non si muove, non si muove ma sorride. A lei sembra che lui sorrida. Non la ferma ma la sostiene. Ed eccolo il miracolo, il sostegno di chi amiamo è il miracolo, il sostegno di chi amiamo quando siamo nel cuore nero della notte.

– In nome della legge, io la invito a lasciare l'arma a terra e a fornire le sue generalità! Immediatamente! In nome della legge! Si fermi!

In nome della legge! A parlare è stato uno dei due carabinieri che ci sono a Archie. Uno degli uomini di legge. Ce ne sono solo due. Da sempre, e più che far rispettare la legge loro assistono alle vicende... E anche in questo caso non possono che assistere agli eventi. Il Carabiniere è come se avesse svolto il protocollo. Ha detto la frase che gli impone di dire la legge e poi si è messo dietro all'autovettura, a vedere come sarebbe andata a finire.

La folla inizia ad arrivare compatta. Davanti Mauro Terremoto, spegne il motore della sua Harley e aspetta. Poi in sequenza arrivano il padre, la madre che hanno preso sotto braccio Rosa, la madre di Santo Pingone, poi la nonna di Maria. Il fratello Simone da tutti chiamato Gesucristo. Poi tutte le ragazze schierate. I dieci uomini col fucile. La vecchia maestra, Teresa, ragazzi in pantaloncini e scarpe coi tacchetti ridicoli, macchine, scooter. Donato della benzina. Mimino della lavanderia e sua madre. Tittino dell'alimentare. Domenico il fotografo. Francesco della ferramenta. Tutte le rispettive mogli e madri e figlie, i centauri, Ciccillo u' Barese e sua zia. Tutti schierati! Tutti in silenzio.

Maria rallenta, si ferma, alza la pistola. Un bambino dice:

– Papà, ma mo lo spara?

E il padre si affretta a dire:

– Shhhhhhhh!

Si avvicina lentamente all'ingresso del mobilificio e scompare nel buio, che se la inghiotte. Il cielo si oscura! Il vento si porta via ogni cosa. La prospettiva cambia.

– Ciao Maria. Ti stavo aspettando! Per qualche momento ho avuto paura che qualcuno ti fermasse. Ma fortunatamente non l'ha fatto e tu sei qui. Sei meravigliosa. Bellissima.

Lo so.

Tu pensi che io ti abbia fatto del male. Lo capisco. Per adesso ancora la pensi così. Ma tra un po' forse capirai. Ieri anch'io pensavo la stessa cosa di te. Prima di capire sentivo che mi facevi del male. E mi chiedevo di chi era la colpa? Ma non è colpa mia o tua, non è colpa di nessuno. Non è una questione di colpe, Maria. Ma semplicemente tutti facciamo del male a tutti, tutti facciamo violenza a tutti. E neanche ce ne accorgiamo. Ed è tutto qui. Mi capisci?

Vedi, ieri sera quando sei arrivata, io ti desideravo, e tu hai iniziato a giocare con me, a prendermi in giro, da lassù, dal tuo piedistallo, ridevi. Ridevi con gli altri ragazzi e giocavi e io ti desideravo. Poi ho iniziato a stare male, e tu... Da lassù ti divertivi, dal tuo piedistallo, io guardavo tutto questo, da fuori, e ho sentito una specie di fitta al cuore e ho iniziato ad avere paura. Incredibile, vero? Paura! Una cazzo di paura!

E allora non so che mi ha preso, mi è venuto di reagire. Per la prima volta forse. Mi sono alzato e ti ho preso per il collo, e ti ho tirato su. E allora qualcosa è successo. Tutta quella paura, quel dolore, quella colpa si è trasformata. È diventata violenza! E dio, io, cerca di capirmi, mi sono sentito vivo. Prima mi sono stupito di me stesso e poi ho sentito questo flusso inarrestabile e io mi sentivo tutto intero, e vivo, cazzo, vivo... E finalmente ho capito!

Mentre ti facevo violenza, mentre gli altri guardavano, mentre ero addosso a te, e tutti assistevano, ho capito: non c'è nient'altro. Non esiste nient'altro. Solo violenza. Santa benedetta onnipotente violenza! Ho visto il mondo per la prima volta per quello che è.

La storia dell'uomo che tanto studiamo è la storia dei suoi atti di violenza; la storia degli dei che ci impongono di adorare è la storia dei loro atti di violenza su di noi. Il mondo non è come lo vediamo. Maria, il mondo non è come lo vediamo. Lo capisci?

Certo che lo capisci, la violenza è sacra, e tu dirai questo ragazzo è pazzo eppure tu stai per fare a me quello che io ho fatto a te, stai per capire. Non lo vedi? Guardati! Sei qui, con una pistola in mano, puntata dritta sulla mia faccia e stai per fare a me quello che io ho fatto a te, stai per farmi violenza. Sei pronta! Sei pronta per capire, sei qui per capire, per la grande rivelazione. Su, avanti! Fai quello che devi fare! Su spara... Spara...

(Uno sparo)

FINE

A pagina 95, Oscar De Summa in *La sorella di Gesucristo* (foto: Lucia Baldini).



OSCAR DE SUMMA, si forma con Barbara Nativi, presso il Laboratorio Nove di Sesto Fiorentino, specializzandosi poi in Corsi di Alta Formazione e stage con Marco Martinelli, Adriana Borriello, Mohamed Driss, Laura Curino, Gabriele Vacis, Thierry Salmon, Santagata/Morganti, Antonio Fava per la Commedia dell'Arte. Lavora fin dagli esordi come attore (*La scena del consiglio* di Morganti/Molinari; *Satelits Obscens* de La Fura dels Baus; *Il Mercante di Venezia* regia di Massimiliano Civica) e come regista e autore, percorso che negli ultimi anni ha preso due diverse direzioni: la rilettura di Shakespeare (Progetto Contemporaneamente Shakespeare) e l'attenzione alla scrittura. La sua "Trilogia della provincia" (*Diario di provincia*, 2014, *Stasera sono in vena*, 2015 e *La sorella di Gesucristo*, 2016) ha ricevuto il Premio Rete Critica 2016. Attualmente sta lavorando a una nuova trilogia che ricerca gli archetipi della tragedia greca nel contemporaneo. Dopo *La cerimonia* (2018, Teatro Metastasio di Prato), è attualmente in lavorazione il secondo capitolo, *#Prometeo*. De Summa ha ricevuto il Premio Hystrio-Anct 2016 e il Premio Mariangela Melato 2017.

Milo Rau in un *instant book*

Milo Rau
Realismo globale

traduzione e cura di Silvia Gussoni e Francesco Alberici
Imola (Bo), Cue Press, 2019, pagg. 110, euro 25



Come fosse una (lunga) conversazione con Milo Rau. Il cui pensiero emerge con forza da questa raccolta di interventi e interviste internazionali. Quasi un *instant book*, già ben accolto all'estero, dal titolo vagamente fisheriano. Che intercetta mito e teorie di uno degli artisti più amati e di moda del contemporaneo.

Edizione italiana curata e tradotta da Francesco Alberici e Silvia Gussoni, quest'ultima introduce la pubblicazione, focalizzandosi immediatamente sul concetto di *re-enactment*, parola intraducibile che rimanda al concetto di rievocazione, ma con ramificazioni molto più estese nella sfera sociologica, estetica, storica, filosofica. Peraltro da sempre ambiti d'indagine del regista svizzero, il cui teatro pare letteralmente emergere dalle scienze sociali e dalle esperienze sul campo (con rimandi a quella «sete di realtà» trasmessagli da Bourdieu, ma anche agli anni giovanili da attivista). Felice anche la scelta di non gravare il testo con un eccesso di note: tanti i rimandi, a volte fumosi, altri di notevole ampiezza teorica, al lettore la curiosità di approfondire Foucault, Barthes, Baudrillard, Althusser, Houellebecq e quant'altri. Molta Francia. A comporre un orizzonte di pensiero che si muove a proprio agio fra critica marxista, strutturalismo, post-modernismo, costruttivismo. A tutto attingendo ma nulla spondo. Dettaglio indicativo. Un'unica ossessione: la realtà. Concetto prismatico. In cerca di un'(im)possibile risoluzione sul palco. Innumerevoli gli spunti: dalla fantasia sociale al fraintendimento sul ruolo di documentarista, dalla fatica esistenziale allo spazio pubblico eroico, fino al concetto di «tuttavia» o alla dimensione mediatica della storia. E questo per rimanere alle prime pagine... Meglio quindi addentrarsi con calma. Perché c'è molto in questo volumetto. Compresa la percezione chiarissima di avere di fronte a sé uno degli artisti più importanti della sua generazione, geniale in scena quanto abile nella comunicazione (e manipolazione), capace di svincolare di fronte alle ambiguità, ammaliante nel pensiero, intelligentemente autoironico. Prezioso conversarci insieme. E il libro dona un po' questa sensazione. Riuscendo a unire il documento teorico con il ritratto d'artista. *Diego Vincenti*

Italia e festival, lo stato dell'arte

Edoardo Donatini e Gerardo Guccini (a cura di)
La funzione culturale dei festival. Un seminario
Imola (Bo), Cue Press, 2019, pagg. 124, euro 24,99

Questo smilzo ma denso volume raccoglie gli atti dell'omonimo seminario tenutosi nel settembre 2018 a Prato, nell'ambito di Contemporanea Festival. In quell'occasione il *gotha* della società teatrale del nostro paese si incontrò per condividere proteiformi esperienze e vivaci riflessioni sul tema in oggetto. I lavori furono strutturati articolando una serie di dialoghi tematici tenuti da un direttore di festival e da un critico, seguiti da discussioni aperte ai presenti (a numero chiuso e su invito). I temi spaziavano dal senso del fare un festival oggi al rapporto tra pubblico e comunità locali, dagli obblighi istituzionali al sostegno agli artisti, dal multilinguismo alla formazione, fino alla contestualizzazione dei festival nel «sistema-teatro». Affatto significativo l'elenco dei partecipanti, le cui consolidate biografie professionali hanno dato consistenza alle molteplici riflessioni sullo «stato dell'arte» messe in campo: Acca, Ariotti, Canziani, D'Ippolito, Donati, Ferraresi, Fumarola, Giovannelli, Graziani, Marino, Masi, Naccari, Nanni, Nicolai, Papa, Provinzano, Regondi, Ricci, Sacchettini, Scaglione, Settembri, Sofia, Sommadossi, Tafuri, Toppi e Zani, oltre ai curatori Donatini e Guccini. La polifonia che il volume raccoglie ha un orizzonte ontologicamente bifronte: si tratta di una pubblicazione destinata esclusivamente agli addetti ai lavori e, al contempo, ha come esplicito referente la (o, meglio, le) società entro e per cui le proposizioni festivaliere hanno luogo. In tal senso pare appropriato l'inquadramento preliminare, che analizza le «vicissitudini semantiche della parola «festival»» intrecciandole al proliferare di «festival di approfondimento culturale». Riflessioni forse utili a «ispirare cambiamenti - come avverte Tafuri - a partire dal linguaggio». *Michele Pascarella*



Lo spettatore al centro

Lucia Franchi e Luca Ricci
Lo spettatore è un visionario

Spoleto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2019, pagg. 166, euro 15

«Un'avanguardia di cittadini aveva accettato di mettersi in relazione reciproca e farsi comunità usando l'arte come occasione»: un frammento



del bellissimo racconto delle anime promotrici del format *Visionari* può essere utile a introdurre il progetto che, originatosi al Festival da loro inventato nel 2003 - Kilowatt a Sansepolcro - ha fecondato decine di altre realtà, in Italia *et ultra*. Questo appassionato e appassionante volume

ricorda certe auto-narrazioni dal sapore epico e semplice di Marco Martinelli, del quale si ritrovano, in queste pagine, oltre a un analogo procedere intrecciando riferimenti colti ed esempi minuti, ampi orizzonti di senso e descrizioni di fallimenti e conquiste, una medesima attitudine nel concepire brechtianamente le stratificate relazioni tra teatro, cultura e società. La caratteristica dei *Visionari*, sia detto in estrema sintesi, è quella di affidare a gruppi di cittadini (volontari, operatori non professionisti del settore) la selezione di una parte degli spettacoli da programmare a un dato festival. La volontà di «mettere gli spettatori al centro di un pensiero sull'arte» richiede, da parte della direzione artistica, fiducia nelle persone, lungimiranza e disponibilità a rinunciare almeno parzialmente al potere che la funzione ricoperta inevitabilmente dà. Per contro, i benefici che si possono ottenere - e che il libro ampiamente racconta - attengono alla possibilità di inclusione dei pubblici (plurale non casuale) in azioni culturali realmente condivise e, dunque, massimamente vive e vivificanti. Il volume si chiude con una bibliografia tematica aggiornata, che spazia dall'*audience development* alla politica attiva, dalla creatività al *marketing*, dalla pedagogia alle nuove tecnologie, fino alle scienze sociali: c'è del metodo in questa visione. *Michele Pascarella*

Teatro delle donne, una questione aperta

Maria Morelli (a cura di)
Il teatro cambia genere

Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis, 2019, pagg. 86, euro 9

Maria Morelli s'assume l'onere e l'onore di curare un volume che si presenta come un'introduzione al teatro delle donne in Italia tra gli anni Settanta e Ottanta, che sovente ha intersecato quello di matrice dichiaratamente femminista, facendone proprie ideologie e istanze. Per ricostruire questa pagina negletta dalla storia del teatro del Novecento, Morelli propone quattro saggi, vergati da altrettante studiose e testimoni: si alternano così il contributo del 1995 di Sharon Wood sui differenti approcci di tre autrici-cardine di quella temperie

(Ginzburg, Maraini, Rame), il *memoir* ideologico di Mari-
cla Boggio, drammaturga e
regista, che offre uno
sguardo dall'interno sul mo-
vimento delle donne e sulla
pratica teatrale "di genere"
presso il Teatro della Mad-
dalena di Roma, il saggio di
Laura Mariani sul teatro di
Maraini e l'intervento con-
clusivo di Daniela Cavallaro
dedicato alla riscrittura delle tragedie greche da
parte di Boggio. Più volte viene ripetuto, nell'intro-
duzione e in seno ai capitoli che compongono la
pubblicazione, che il teatro delle donne in Italia,
pur rappresentando un *unicum* nel panorama in-
ternazionale coevo, è stato poco investigato, docu-
mentato, ricostruito scientificamente e non sor-
prende che i contributi citati risalgano (fatto salvo
quello di Cavallaro (2011)), ad almeno quindici anni
fa. In franchezza si avverte il trattamento quasi
archeologico della materia che non viene esaurita
a dovere - proprio a causa della scarsità di fonti
note - e manca un appiglio con le pratiche teatrali
"di genere" del presente. Il volume accenna un
percorso, ricco di spunti e stimoli, che merita di
essere ulteriormente battuto e definito, per resti-
tuire una visione piena di una stagione che ha sa-
puto rivoluzionare la società civile anche grazie
alla scena. *Giulia Morelli*

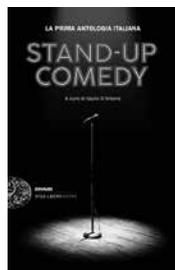


Alzati e passeggià

Giulio D'Antona (a cura di)

Stand-up Comedy,

Torino, Einaudi Stile Libero, pagg. 144, euro 16



In una certa misura, la *stand-up comedy* è la resurrezione del teatro di base (basico). Ma, misura per misura, in quale misura? Cominciamo a misurare le parole. Lo specifico genere pop *made in Usa* definito *stand-up comedy* quanto e come si differenzia dal cabaret? Tanto quanto il cabaret si distingue dal *cabaret*. Per capir-

si: Karl Kraus sta a Giancarlo Bozzo quanto *Zelig* di Woody Allen sta allo *Zelig* di NoLo, Milano. Già: quel che evidenzia l'antologia di cui parliamo è proprio un problema di testi. E di testa. Un esempio: «Sarei la Chiara Ferragni delle minchie» (Martina Catuzzi). L'antologia è piacevole e indica le potenzialità di un format spettacolare che richiede, al più, un microfono a gelato o sull'asta e uno sgabello: ottima oc-

casione di visibilità per un attore indipendente. Ma per crescere e raggiungere il livello di *comedians* della caratura di Dario Fo e Paolo Rossi ha bisogno della sua drammaturgia: aspettiamo un avvocato Goldoni con la smania della punteggiatura che trasformi gli *stand-up* comedianti dell'aria fritta in protagonisti di una Sera di Pioggia a Milano (o a Roma). Nel frattempo, cominciamo a conoscere, insieme alla già citata Catuzzi, Alessandro Ciacci, Edoardo Confuorto, Francesco De Carlo, Daniela Delle Foglie, Nicolò Falcone, Edoardo Ferrario, Francesca Frascà, Michela Giarud, Velia Lalli, Valerio Lundini, Saverio Raimondo, Stefano Rapone, Luca Ravenna, Daniele Tinti. Augurando loro di crescere fino a questo livello: «Non credo in una vita ultraterrena; comunque porto sempre con me la biancheria di ricambio». Allan Stewart Königberg ha cominciato così. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Famiglie arcobaleno prendono la scena

Tindaro Granata

Familiae

Imola (Bo), Cue Press, 2019, pagg. 112, euro 16,99



Giugno 2016. Era da poco stato approvato il decreto Cirinnà quando, nel teatro di Castrovillari, al festival Primavera dei Teatri, debuttò o, per meglio dire, deflagrò, l'anteprima nazionale di *Geppetto e Geppetto*, lavoro prezioso e delicatissimo di e con Tindaro Granata, Angelo Di Genio e un gruppo di attori

affiatati, che racconta in maniera estremamente semplice e reale la situazione delle famiglie omogenitoriali e le loro vicissitudini. Lo spettacolo in questi anni ha riscosso grande successo di pubblico in tutt'Italia, spesso accompagnato da dibattiti pubblici con autore e compagnia. Mentre *Familiae*, raccolta inedita dei testi *Antropolaroid* e *Invidiatemi come io ho invidiato voi* e la prima edizione di *Geppetto e Geppetto* di Tindaro Granata, è uno dei libri teatrali più richiesti nelle grandi librerie. Da qui la decisione da parte della Cue Press di rieditare la raccolta con l'aggiunta della versione definitiva della fortunata drammaturgia *Geppetto e Geppetto*. I tre testi, accompagnati dall'introduzione di Damiano Pignedoli e la postfazione di Carmelo Rifici, sono un tuffo nell'universo drammaturgico del talentuosissimo auto-attore siciliano: dal monologo in dialetto stretto, ritmico e cantilenante di *Antropolaroid*, al parlato scomposto di una lingua naufragata in *Invidiatemi*

come io ho invidiato voi, fino al linguaggio quotidiano, emotivo e reale del nucleo familiare di Luca e Tony, i due padri di *Geppetto e Geppetto*. Al centro delle diverse scritture che presentano stili e dispositivi drammaturgici diversi, il perenne incontro/scontro tra identità, famiglia, società e il dispiegarsi lieve e lirico di esistenze in bilico e al limite, tra libertà e necessità, spinta vitale e dogmi, che sono alla base di quello che chiamiamo Teatro. *Francesca Saturnino*

Primo amore: il teatro

Angela Di Maso

Teatro

prefazione di Pupi Avati, introduzione di Enzo Moscato
Napoli, Guida Editori, pagg. 240, euro 18

Ho incontrato Di Maso e scoperto in lei «the hot thing on stage» conferendole il Premio Ruzante 2017 nella categoria "i duettanti" per il monologo a due *Primo amore*: un uomo e una donna sul divano. Situazione classica *boulevardier*, esecuzione contemporanea tra Lelouch e John Cage. La particolarità di questa nuova commediografa campana è di giocare a campana con i *media* creativi e i messaggi nell'era post-McLuhan. Nel suo *Bartolucci*, il *Maestro di Musica*, risuona l'eco della Sinfonia Fantastica di Hector Berlioz, per esempio, trascritta non nel dialogo, ma nel suo ritmo, nei suoi movimenti. Insomma, buone, vivaci basi ruzantiane e intelligente sviluppo della contemporaneità rucelliana: Angela vince infatti anche il premio di drammaturgia intitolato ad Annibale. Ecco dunque che questa raccolta di testi è una tentazione di rappresentazione alla quale il teatro non dovrebbe resistere. Alla Di Maso regista, formatasi a Milano con Gaetano Oliva, suggerisco di dirigere repertorio altrui, non il suo. Se ne gioveranno i rappresentati, la sua esperienza, il suo *feedback* di scrittura. Ho prima citato il "grande Lelouch", romantico creatore della saga cinematografica *Un homme et une femme* e il beckettiano Cage, omologo musicale del Samuel di *Atto senza parole* con i suoi 15' di silenzio. Un silenzio impossibile, eloquente in quanto impossibile, tanto quant'è inespresso eppur loquace l'amore tra un uomo e una donna (o un altro uomo, un burattino, un cane, un sogno). È il cocktail shakerato da Di Maso per il suo Negrone sbagliato drammaturgico. Fatto di personaggi che sono attrici e attori della propria identità in cerca di spettatore. Leggere per credere. *Fabrizio Sebastian Caleffi*



Lorella Laura Mariani e Cristina Valenti (a cura di)
LEO DE BERARDINIS OGGI.
CULTURE TEATRALI 2019

Firenze, La Casa Usher, 2019, pagg. 215, euro 15,50

Sul numero 28 di *Culture Teatrali* appare una monografia dedicata a Leo de Berardinis, con saggi frutto di nuove ricerche condotte nell'Archivio Leo de Berardinis, conservato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, come l'artista desiderava. All'interno un dossier con diciannove testimonianze proposte in occasione della prima presentazione pubblica del fondo. Inoltre viene proposta una ricognizione storica del teatro universitario internazionale, un'analisi delle edizioni inaugurali del Festival Internazionale del Balletto di Genova-Nervi, la prima rassegna italiana dedicata alla danza, e vengono delineate le premesse metodologiche di un nuovo approccio alla storia del teatro italiano, nell'ottica dei *performance studies*.

Sergio Blanco
AUTOFINIZIONE.
L'INGEGNERIA DELL'IO

Imola (Bo), Cue Press, 2019, pagg. 50, euro 19,99

TEATRO

Imola (Bo), Cue Press, 2019, pagg. 132, euro 22,99

Cue Press pubblica due volumi sull'opera di Sergio Blanco, drammaturgo uruguayano. *Autofinizione* è un saggio sulla pratica, proposta da Sergio Blanco, della narrazione di sé: un processo attraverso il quale si trasforma in finzione il proprio vissuto per narrrarlo, in un costante dialogo con la propria memoria. Una costruzione e reinvenzione di sé che trova negli scritti di Socrate, Freud, Santa Teresa, Stendhal e Rimbaud le proprie ragioni critiche.

In *Teatro* sono raccolti tre testi (*Tebas Land*, *L'Ira di Narciso* e *Il bramito di Duüsseldorf*) in cui è evidenziata la pratica dell'autofinizione. Storie che narrano autobiografie reali o solo potenziali, in cui continuamente il lettore è portato a interrogarsi sul labile confine tra realtà e finzione, posto che - come nella vita - le risposte siano assai meno importanti delle domande.

Antonin Artaud
IL TEATRO E LA CRUDELTÀ

Roma, Edizioni E/O, 2019, pagg. 149, euro 11

Un'antologia dei testi teorici e filosofici di Antonin Artaud, uno tra i maggiori drammaturghi del secolo scorso, esponente del surrealismo e inventore del "teatro della crudeltà", che, in questi testi, approfondisce e teorizza il concetto di catarsi.

Vincenza Di Vita
UN FEMMINILE PER BENE.
CARMELO BENE E LE MADONNE
A CUI È APPARSO

Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis, 2019, pagg. 126, euro 12

Partendo dall'indagine sui rapporti di Carmelo Bene con il Sacro, considerato come un rito, il volume di Vincenza Di Vita sfocia in una riflessione sulla figura femminile in Carmelo Bene, tenendo conto del rapporto tra filosofi e intellettuali della sua epoca, privilegiando la dimensione autoriale-attoriale. Il lavoro procede affiancando cronologia delle opere e biografia dell'artista.

Paolo Puppa
SCENE CHE NON SONO LA MIA STORIA
E STORIE DI VIOLENZA NEL TEATRO
TRA DUE MILLENNI

Corazzano (Pi), Titivillus, 2019, pagg. 192, euro 18

Tredici saggi di Paolo Puppa, già pubblicati su riviste online, o in lingua straniera, accanto ad alcuni scritti inediti compongono il volume. Protagonisti sono letterati e attori - tra cui Pirandello e Svevo, Kiš e Kleist, Fo e Barba -, che, a volte, si scambiano i ruoli appearing così sotto nuova forma. Tre le sezioni del volume: "Fondali", con tre studi generali sulla Bibbia e sul notturno del primo Novecento, "Profili di scrittura" con alcuni saggi monografici e "Varie ed eventuali" con le recensioni.

Dina Saponaro e Lucia Torsello
LUIGI PIRANDELLO
IL PREMIO NOBEL NEGLI ARCHIVI

Roma, Bulzoni, 2019, pagg. 166, euro 15

Grazie al puntuale lavoro delle due studiose, vengono pubblicati per la prima

volta integralmente tutti i documenti relativi a Pirandello appartenenti alla Raccolta Premio Nobel, conservata presso l'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo di Roma. Tra essi figurano lettere, telegrammi, biglietti da visita, indirizzati a Luigi Pirandello quando risiedeva nella sua casa di via Antonio Bosio, nel periodo tra la notizia dell'assegnazione del Premio e la cerimonia della consegna avvenuta il 10 dicembre 1934. Inoltre vengono pubblicati alcuni interessanti discorsi: quello di Serge de Chessin, Presidente del Sindacato della Stampa Estera di Svezia (9 dicembre 1934), e quello di Pirandello al Palazzo della Città (10 dicembre 1934), oltre ad altri discorsi ufficiali.

Carla Bino, Giulia Innocenti Malini, Laura Peja (a cura di)
LO SCANDALO DEL CORPO.
STUDI DI UN ALTRO TEATRO
PER CLAUDIO BERNARDI

Milano, Vita e Pensiero, 2019, pagg. 366, euro 30

Una raccolta di studi dedicati a Claudio Bernardi e alla sua metodologia. Si indaga il teatro, non solo come spettacolo da guardare ma su come farlo e su come parteciparvi da diversi punti di vista, religiosi, sociali, politici. Nell'organizzazione del libro, si segue la struttura drammaturgica, dividendolo in tre atti, un prologo e un epilogo. Il prologo contiene interventi liberi e in diverse forme, mentre i tre atti sono dedicati ai principali filoni di studio di Claudio Bernardi cioè la festa, la drammaturgia del Sacro, il teatro sociale e di comunità.

Simona Scattina
«NON TUTTI VISSERO FELICI
E CONTENTI».
EMMA DANTE
TRA FIABA E TEATRO

Corazzano (Pi), Titivillus, 2019, pagg. 200, euro 19

Il percorso artistico di Emma Dante, capace di trarre vita dai confronti dialettici (con l'attore, con le storie, con le forme teatrali), trova nel teatro ragazzi, e nei suoi spazi fortemente metaforici un terreno assai fertile. Il volume ricostruisce con completezza il rapporto della regista con le fiabe e i loro personaggi, archetipo e principio della nostra formazione come esseri umani. Nelle pagine trovano spazio una prefa-

zione di metodo (di Anna Barsotti), un'analisi dettagliata delle fiabe inscenate dalla Dante e numerose testimonianze dirette, in forma di intervista, della regista e dei diretti collaboratori.

Maricla Boggio
LA DANZA INTERIORE. ORAZIO COSTA,
LA MIMICA E L'INTERPRETAZIONE

Roma, Bulzoni, 2019, pagg. 190, euro 16

Un'indagine sul metodo di interpretazione di Orazio Costa, che evidenzia le differenti modalità di comunicazione e di applicazione della mimica. Vengono quindi raccolte testimonianze di artisti della scena dal secondo Novecento fino alla fine del secolo, oltre ai racconti di suoi amici, allievi e studiosi. Prendendo infatti spunto da una lezione al Dams di Torino, si verifica l'applicazione del metodo di Costa alle prove e agli elaborati degli allievi. Si suggeriscono le fonti da cui questo metodo è scaturito, proiettandosi anche nel mondo della scienza, in particolare attraverso la constatazione che perfino nell'ambito dei neuroni a specchio emerge l'immedesimazione, che è alla base del metodo connaturato al nostro essere umani.

Lorenza Codignola
L'INTERPRETAZIONE SCENICA
NEL TEATRO IN MUSICA. LEZIONI DI
RECITAZIONE PER CANTANTI D'OPERA

Roma, Dino Audino, 2019, pagg. 157, euro 18

Il volume spiega il metodo che da anni l'autrice utilizza nelle sue lezioni ai cantanti d'opera: lavorando non solo sulla voce, ma anche sull'interpretazione, insegnando infatti a superare le proprie resistenze mentali, i limiti imposti dalla propria fisicità e dalla propria emotività.

Marina Gorla, Marco Maccieri, Luca Zangheri
IL LAVORO INVISIBILE DELL'ATTORE.
PRATICHE ED ESERCIZI PER LIBERARE
IL TALENTO IN SCENA

Roma, Dino Audino, 2019, pagg. 160, euro 19

Tre insegnanti della Paolo Grassi incrociano le rispettive esperienze proponendo cinquanta esercizi e venti lezioni

Cappuccetto Rosso vs Cappuccetto Rosso, immagine tratta dal volume «*Non tutti vissero felici e contenti*». *Emma Dante tra fiaba e teatro*, di Simona Scattina, edito da Titivillus (foto: Franco Lannino).

audio con lavori sull'improvvisazione e tecniche di analisi attiva del testo teatrale, lezioni incentrate sul Metodo Feldenkrais. Una proposta varia, frutto di esperienze testate personalmente e finalizzate allo sviluppo del proprio talento e all'acquisizione della propria consapevolezza.

Max Hafler

NOVE LEZIONI SULLA VOCE. GUIDA PRATICA PER INSEGNARE A UTILIZZARE AL MEGLIO LA PROPRIA VOCE

Roma, Dino Audino, 2019, pagg. 160, euro 19

Vengono proposte nove lezioni: due con esercizi sulla respirazione, la dizione, la risonanza e il rilassamento, le successive sulla potenza, il ritmo, l'enfasi; concludono il saggio i capitoli sull'utilizzo della voce nel dramma realista e nelle opere di Shakespeare. Inseriti nel testo moltissimi esempi di lavoro di gruppo ed esercizi, suddivisi per tipologia testuale. Utile per i docenti di recitazione, ma anche per i professionisti che utilizzano la comunicazione verbale.

Lee Strasberg

UN SOGNO DI PASSIONE. LA NASCITA E LO SVILUPPO DEL METODO

Roma, Dino Audino, 2019, pagg. 160, euro 19

Non solo una biografia di Strasberg, ma un'analisi delle sue caratteristiche di teatrante, attore, insegnante, regista, teorico, realizzata attraverso la lettura di pagine degli appunti delle lezioni tenute all'American Laboratory Theatre. Continuità e divergenze tra Metodo Strasberg e Metodo Stanislavskij vengono analizzate, ma si riflette anche sulla sua attività di regista e insegnante presso il Group Theatre e l'Actors Studio, sempre incentrata sulla costruzione del personaggio.

Valeria Campo e Alessandro Serena
CONSCERE, CREARE E ORGANIZZARE
CIRCO. STORIA, LINGUAGGIO,
DISCIPLINE, CREAZIONE,
DIFFUSIONE, NORMATIVA

Milano, Franco Angeli, 2019, pagg. 224, euro 23

Un'analisi completa delle fasi creative, produttive, organizzative e di vendita



delle diverse forme circensi, integrata da contributi e testimonianze di artisti e organizzatori. Il libro è adatto agli artisti che vogliono professionalizzare il proprio percorso, ma anche a coloro che si occupano di *management* dello spettacolo in tutte le sue forme, e a quelli che desiderano approfondire i "dietro le quinte" di un'arte antica.

Alessandro Pontremoli
e Gerarda Ventura

LA DANZA, ORGANIZZARE PER CREARE

Milano, Franco Angeli, 2019, pagg. 160, euro 21

Gli aspetti peculiari dell'organizzazione della danza contemporanea in Italia sono analizzati con precisione in un volume utile sia a studenti, sia a giovani organizzatori appassionati di danza contemporanea, danzatori e coreografi che vogliono acquisire maggiore competenza ed efficacia organizzativa. Un insieme di conoscenze funzionale anche a direttori di teatro, operatori e amministratori pubblici.

Andrea Ciaffaroni e Sandro Paté
COCHI E RENATO.

LA BIOGRAFIA INTELLIGENTE

Vimercate (Mi), Sagoma Editore, 2019, pagg. 400, euro 22

Nel libro si ripercorre la storia della celebre coppia della comicità italiana dai primi anni di vita, alle prime uscite serali in compagnia di artisti come Piero Manzoni e Lucio Fontana, dalle

canzoni in osteria, all'approdo al cabaret, al debutto in televisione e ai film girati insieme. Una riflessione su una forma di comicità ancora attuale.

Rodolfo De Angelis

CAFÉ-CHANTANT. PERSONAGGI E INTERPRETI

Imola (Bo), Cue Press, 2019, pagg. 268, euro 34,99

Alla fine dell'Ottocento, su modello francese, molti caffè italiani introducono una pedana, un pianoforte e ospitano attori e cantanti per intrattenere i clienti. L'ingresso è gratuito compreso nella consumazione obbligatoria e così nascono, a partire dal 1890, i primi *café-chantant*. Il pubblico occorre per conoscere *vedette* e *chanteuses*, cantanti, attori, imitatori. Completano il libro notizie sulle mode e le abitudini della gente che affollava i caffè dell'epoca.

Giovanni Giudici

IL PARADISO. PERCHÉ MI VINSE
IL LUME DI UNA STELLA

A cura di Riccardo Corcione, Milano, Ledizioni, 2019, pagg. 194, euro 18

Dramaturg e ricercatore presso l'Università della Svizzera Italiana, Riccardo Corcione dedica questo volume a una particolare opera del poeta spezzino Giovanni Giudici. *Il Paradiso* nacque come terzo capitolo del progetto sulla *Divina Commedia*, pensato e prodotto dalla Compagnia dei Magazzini di Federico Tiezzi dal 1989 al 1990. Oltre al testo composto per la scena, il

volume raccoglie una preziosa appendice di appunti tratti dai diari di lavoro del poeta.

Vincenza Campopiano

DAL CIMITERO DELLE FONTANELLE: "PER GRAZIA RICEVUTA"...

Castiglione di Sicilia (Ct), Il Convivio Editore, 2019, pagg. 54, euro 9

Una famiglia adotta un teschio (cappuzza) dallo storico Cimitero delle Fontanelle di Napoli e se ne prende cura sperando di riceverne in cambio una grazia. Ma perché ciò accada, si sa, il teschio non può abbandonare la casa in cui è ospitato... Un testo che è anche opera prima dell'autrice-attrice napoletana Vincenza Campopiano, con cui ha vinto il Premio Borgese per il teatro inedito.

Bernard Cornwell

LA CONGIURA DEI FRATELLI SHAKESPEARE

Milano, Longanesi, 2019, pagg. 432, euro 22

Laureato alla London University, dopo aver lavorato a lungo per la Bbc, Cornwell si è dedicato alla scrittura di romanzi d'avventura, di ambientazione storica. *La congiura* ha per protagonista Richard Shakespeare, fratello meno noto di William, attore squattrinato che si guadagna da vivere grazie alla sua bellezza e (anche) alla sua arte nel saper indossare maschere e personaggi. E proprio a tale arte dovrà ricorrere quando, accusato di furto di un prezioso manoscritto, rischierà il patibolo.

Fellini degli Spiriti Allegri

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Venti gennaio millenovecentoventi: vede la luce Federico Fellini, genio immortale, cui la Rimini natale tributa un grande omaggio con mostra testè inaugurata a Castel Sismondo, intitolata appunto *Fellini100, Genio immortale*. Si corregga, o, quanto meno, si completi con: “genio teatrale”. Ma come? Se non ha mai fatto teatro! Oppure non ha fatto altro? Se la pace può essere la continuazione della guerra con altri mezzi, il cinema non è forse la rappresentazione con altri e tecnologici mezzi? Valeria Ciangottini, nella sequenza finale de *La dolce vita*, non è forse Anja? Calma, mettiamo ordine in un materiale incandescente che rischia di raffreddarsi nell’algido inverno celebrativo.

Nell’individuare qui e qui riconoscere il Federico teatrale e teatrante, si specifichi subito che non parliamo di un commediografo (il suo immenso dramaturg oblomoviano si chiama Ennio Flaiano, tra gli altri collaboratori di matrice teatrale Tullio Pinelli e Brunello Rondi, insieme a Tonino Guerra, teatrante nel suo poetare); parleremo, pare ovvio, di un regista. Ovvio, ma errato. Parliamo, infatti, di un attore. Di un attore teatrale. Al limite, di un’attrice: Giulietta degli Spiriti. Nello stesso senso in cui è lecito qualificare attore Strehler: attori che recitano sempre, che creano recitando e che non vanno in scena mai

(Fellini) o quasi mai (Giorgio). Nel caos ribollente della sala prove o del teatro di posa, l’attore detto regista interpreta tutti i ruoli della sua visione e li proietta sulla beata compagnia degli Scalognati (Cotrone), oppure sulla tribù di Prospero. Ma chi è dei due Re Magi l’uno e chi l’altro? Cotrone è teatro, Prospero è cinema. Federico Cotrone e Prospero Strehler. Ma Giorgio ha solo vagheggiato il set (un bel film dalla *Tempesta* l’ha realizzato invece Paul Mazursky) e Fellini ha ammiccato all’avanspettacolo e stop. Il terzo mago arriva a cose fatte e si chiama Pubblico. Andiamo nel dettaglio. A intuire la matrice teatrale felliniana e ad attingervi efficacemente è stato un tosto abruzzese ultranovantenne, diventato a NYC il longevo Antonio Bandini di Broadway: si chiama Mario Fratti ed è autore di *Nine*, musical da *Fellini 8 e 1/2*, ritradotto al cinema da Rob Marshall (2009) con modesti risultati. Colpa di Federico? No, tantomeno di Fratti.

Il fellinismo filmico è improponibile, anche quando ci si prova Paolo Sorrentino; a teatro, invece, la predisposizione felliniana per le scene può generare effetti di Grande Bellezza. Ecco che si attende per imperdibile verifica il debutto, al Vieux-Colombier di Parigi, della riduzione teatrale del *Viaggio di G. Mastorna* (film apotropaico di Fellini raccontato, nella sua *docufiction* narrativa, da Andrea De

Carlo in *Yucatan*, Bompiani, 1986) di Marie Rémond, anche regista, previsto per il 28 marzo prossimo. Si tratta di un *backstage ekphrasis play*. Niente paura, spiego: una commedia ambientata nel corso delle riprese in studio di un film mai girato, per scaramanzia, da Federico Fellini, dunque un capolavoro immaginario. E qui il cerchio si chiude. Con l’“attore” Fellini, secondo quanto affermato in apertura, come un Noël Coward del set. Cineteatrante brillante, dai cechoviani *Vitelloni* alla pirandelliana *Prova d’orchestra*, dallo schnitzleriano *Casanova* allo ioneschiano *E la nave va*.

Per un fruttuoso centenario, allora, riguardiamo e riascoltiamo la marcetta finale di *8 e 1/2*, dove Nino Rota fa il Kurt Weill di Federico che fa il suo Brecht (che fa “suo” Brecht) come solo un altro regista ha sin qui saputo fare: indovinate chi. A teatro, in teatro, con il teatro Fellini trova la sua vivente eredità e ci lascia la sua viva eredità. ★

Parma, se del buon teatro restano le Briciole

Il 2020 sarà l’anno di Parma Capitale Italiana della Cultura: per paradosso il 4 dicembre 2019 la direzione artistica del Teatro delle Briciole ha dichiarato chiusa la propria lunga esperienza, dopo mesi di negoziazioni con la Fondazione Solares e il Comune. Ma cosa è accaduto?

Il TdB, Centro di Produzione teatrale per le nuove generazioni tra i più importanti in Europa, dà vita, nel 2007, alla Fondazione Solares delle Arti, assieme al Cinema Edison. Nel giugno 2019 Solares - indebitata con TdB - revoca *d’emblée* il mandato all’ineccepibile direzione artistica (Flavia Armenzoni, Beatrice Baruffini e Alessandra Belledi). Staff e società civile insorgono. Il Comune di Parma, socio della fondazione, istituisce un tavolo tecnico per guidare la scissione tra TdB e Solares, nella piena sostenibilità di entrambi i soggetti. Passa l’estate e Solares non fornisce garanzie economiche: il 4 novembre le direttrici rimettono l’incarico e dichiarano, vista la mancanza di riscontri istituzionali, di non poter assicurare una stagione dall’incerta sostenibilità. Il 4 dicembre la direzione si sospende; si susseguono gli attestati di solidarietà da parte di docenti universitari e artisti.

Il 2019 si chiude mesto e la speranza per il nuovo anno è che l’amministrazione cittadina, in virtù dell’operato trentennale della direzione e della centralità del TdB nel panorama culturale parmigiano e nazionale, possa trovare una mediazione che non metta a repentaglio la vita di un teatro né la reputazione della città che ne è stata ospite. *Giulia Morelli*



Premio Riccione, i vincitori

Come vuole la tradizione, ogni due anni il Premio Riccione celebra la drammaturgia: Tatjana Motta supera Emanuele Aldrovandi (*La morte non esiste più*), Elvira Frosini/Daniele Timpano (*Ottantanove*), Christian Gallucci (*La vita delle piante*) e Renato Sarti (*Il rumore del silenzio*) con *Notte bianca* e si aggiudica i 5.000 euro in palio; mentre il Premio Riccione Pier Vittorio Tondelli (3.000 euro), rivolto ad autori under 30, va a *Fantasm* di Tommaso Fermariello (*George II* di Stefano Fortin, *Minotauropatia* di Valeria Patota, *Woody è morto* di Pablo Solari e *Il gallo del mal di testa* di Luca Tazzari, gli altri finalisti). Completano il *palmares* la menzione Franco Quadri (1.000 euro) a Frosini/Timpano per *Ottantanove*, e il Premio Speciale per l'innovazione drammaturgica a Deflorian/Tagliarini. Presieduta da Fausto Paravidino, la giuria del Riccione è composta da Renata M. Molinari, Isabella Ragonese, Graziano Graziani e Claudio Longhi. Tutti i finalisti concorreranno al premio di produzione di 15.000 e di 10.000 euro.

Info: riccioneteatro.it

A Monica Piseddu il Duse 2019

È stato assegnato il 25 novembre, presso il Piccolo Teatro di Milano, il Premio Eleonora Duse, dal 1986 dedicato alle interpreti capaci di dar voce alle passioni e ai sentimenti femminili, grazie alla loro arte. Vincono, per il 2019, Monica Piseddu (foto sopra: Marina Alessi) e Lucia Lavia (menzione speciale a una giovane emergente). Monica Piseddu arricchisce così il proprio *palmares*, dopo il Premio Hystrio, un Premio della Critica, due menzioni Ubu e Le Maschere del Teatro. Il Duse è sostenuto da Ubi Banca e dalla Fondazione Banca Popolare di Vigevano. La Giuria è composta da Anna Bandettini, Maria Ida Biggi, Maria Grazia Gregori, Renato Palazzi e Magda Poli.

Info: piccoloteatro.org/events

Eliseo: Barbareschi rinviato a giudizio

Si complica l'affaire fondi al Teatro Eliseo di Roma: lo scorso novembre sono stati rinviati a giudizio il

direttore artistico, Luca Barbareschi, e Andrea Monorchio, ex ragioniere generale dello Stato. L'accusa è quella di traffico di influenze illecite per far ottenere alla sala romana quel finanziamento di ben quattro milioni di euro dalla finanziaria del 2017 che tanto clamore suscitò nell'ambiente non solo teatrale italiano. Sanguigna, ovviamente, la reazione di Barbareschi che, dopo aver ricordato di aver "salvato" il teatro allorché ne prese la direzione nel 2015, investendo anche fondi propri, ha annunciato di essere pronto a presentare le dimissioni e, nei casi estremi, a chiudere la sala a fine stagione.

Info: teatroeliseo.com

Tuttoteatro.com, tutti i premi assegnati

Si sono svolte il 7 e l'8 dicembre al Teatro India di Roma le finali dei Premi Tuttoteatro.com Dante Cappelletti e Renato Nicolini. La giuria, presieduta dalla nipote di Dante Cappelletti, Paola Ballerini, e composta da Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, Rodolfo di Giammarco, Chiara Mignemi, Attilio Scarpellini, Mariateresa Surianello e Massimo Marino (membro

dormiente), ha assegnato il Premio Cappelletti, per la prima volta *ex aequo*, alla Compagnia Sesti/Maiotti per lo spettacolo *Luca 4,24* e a Beat Teatro per *La vacca* (vincitore secondo la giuria popolare, insieme al menzionato *Life* di Brioschi-Spano). È andato invece a Mimmo Borrelli e al suo Efestoval il Premio Nicolini, giunto alla sesta edizione.

Info: tuttoteatro.com

Copione, un progetto per la drammaturgia

Si chiama Progetto Copione il programma di avvicinamento alla drammaturgia organizzato da Carlo Guasconi, Tindaro Granata e Ugo Fiore per Situazione Drammatica, in collaborazione con il Teatro de Gli Incamminati. Sei incontri presso lo Spazio Banterle a Milano, fino ad aprile, sei testi di autori contemporanei letti da attori professionisti. Le letture sono precedute e seguite da un dialogo con l'autore. Il biglietto comprende il copione del testo letto. Segnaliamo, tra gli altri, *Ultima spiaggia* di Riccardo Favaro (24/2), *Play* di Caroline Baglioni (16/3) e *L'officina* di Angela Dematté (6/4).

Info: biglietteria@incamminati.it

Vito Molinari, 90 anni in scena

Il 6 novembre ha compiuto 90 anni e si schermisce, quando lo chiamano Maestro, Vito Molinari che, il 3 gennaio 1954, ha firmato la regia del programma inaugurale della Rai, per la quale ha poi diretto duemila trasmissioni e ideato cinquecento Caroselli, tema, quest'ultimo, a cui di recente ha dedicato il libro *Dopo Carosello... tutti a nanna*.

Nato a Sesti Levante, si dedica alla televisione, accompagnandola alla passione per il teatro, come quando dirige *L'amico del giaguaro*, *Canzonissima*, *Babau* e *Quelli della domenica*, o quando inventa il *Delia Scala Show* e *TuttoGovi*. «Ho fondato a Genova il Cut, Centro Universitario Teatrale - racconta -, io nasco con il teatro di prosa, mettendo in scena Plauto e Alfieri; in televisione poi, su mia iniziativa, ambientavamo le pièce negli studi; da questa idea sono nati gli sceneggiati. Oggi, purtroppo, il teatro in televisione sta scomparendo, poiché non fa *audience*. Ho trasferito in televisione anche la rivista, che si stava estinguendo sui palcoscenici, lavorando con tutti i grandi comici; insieme a Tognazzi e Vianello, l'abbiamo resa sempre più popolare con Macario e Walter Chiari, riprendendo gli *sketch* e i balletti delle *soubrette*. Poi i presentatori, come Pippo Baudo, hanno inventato i contenitori, abolendo la rivista, e i programmi come *Amici* e *Il Grande Fratello* hanno trasformato gli spettatori in protagonisti e così oggi i veri attori non hanno più spazio in televisione».

Molinari ha inoltre curato la regia di alcune operette, come *La vedova allegra*, *Cavallino bianco*, *Il paese dei campanelli*, un genere che ha ancora successo e di cui dice: «È difficile da mettere in scena perché è come il circo, bisogna saper fare tutto, anche il doppio salto mortale!» Oggi Molinari non ne vuole sapere di fermarsi: «Continuo a scrivere libri come quelli che ho dedicato ai comici, alle *soubrette*, a *Carosello*, in cui ho diretto le serie con Dorelli, Pisu, Fabrizi, la Masiero, oltre ad aver inventato i cinebox. Ora progetto anche di tornare a dirigere le commedie di Petrolini, Marchesi, Campanile del quale proprio in questi giorni ho sentito il figlio e ci siamo accordati per una ripresa; ora devo andare alla festa che mi hanno organizzato - conclude - ho festeggiato 45 anni a Roma e ora festeggio gli altri 45 a Milano!» **Albarosa Camaldo**





A ciascuno le sue regioni: gli Ubu 2019 colonizzati da Emilia Romagna e Lazio

Se gli artisti di area napoletana sono premiati, pressoché in esclusiva, dalle Maschere del Teatro, qualcuno dovrà pur pensare ai colleghi di area emiliano-romagnola e romana: a ciascuno il suo. Nell'era del *politically correct*, l'Associazione Ubu si difende, tornando - lo scorso 16 dicembre al Piccolo Teatro Studio Melato di Milano - a un settarismo vecchia maniera. Ecco, allora, spiegata la pioggia di premi alle due produzioni del Teatro di Roma, *Un nemico del popolo* (miglior spettacolo *ex aequo*; Maria Paiato, attrice) e *When the Rain Stops Falling*, coprodotto con Emilia Romagna Teatro e con la Fondazione Teatro Due di Parma (regia, Lisa Ferlazzo Natoli; costumi, Gianluca Falaschi; nuovo testo straniero, Andrew Bovell). O, ancora, il doppio riconoscimento ad Andrea Argentieri (miglior attore under 35 e premio speciale), legato a doppio filo ai *Fanny & Alexander* di Luigi De Angelis, che è membro del direttivo dell'Associazione Ubu.

Ma la lista potrebbe continuare: ascrivibili all'area romana ed emiliano-romagnola sono anche *Bermudas Forever* di Mk (danza), *Moby Dick* (scenografia, Stefano Tè, Dino Serra e Massimo Zanelli), *Quasi niente* (disegno luci, Gianni Staropoli), *L'abisso* di Davide Enia (nuovo testo italiano) e *La classe* (progetto sonoro, Hubert Westkemper). Senza dimenticare, naturalmente, il premio speciale al Riccione Teatro, di cui il presentatore Ubu, Graziano Graziani è, da anni, giurato. In un simile concertino per bande regionali sorprende, allora, i premi fuori dal coro: a Settimio Pisano (organizzatore), Lino Musella (attore), Mimmo Cuticchio (carriera), *Amin-ta* di Antonio Latella (spettacolo, *ex aequo*, **nella foto**), *The Repetition* di Milo Rau (spettacolo straniero), Marina Occhionero e Matilde Vigna (attrice under 35, *ex aequo*), Maria Grazia Gregori (Franco Quadri), Pupi e Fresedde/Teatro di Rifredi e Angelo Savelli (speciale, *ex aequo*, tanto per cambiare: ma non sono un po' troppi? Davvero contro ogni legge della statistica...), o la solidarietà all'ex Teatro delle Briciole (menzione). Ma del resto, ci aveva messo in guardia, Graziani, in apertura di sipario: vedrete "geografie strane"... **Roberto Rizzente Info: ubuperfq.it**

Ballando fra le stelle Addio a Manuel Frattini

Fin dalle prime apparizioni in scena, Manuel Frattini si era rivelato un prodigio per la capacità di unire energia e precisione nei passi di danza. Quando, giovanissimo, all'interno dello spettacolo dedicato a George Gershwin da Christian De Sica, eseguiva

un numero di tip-tap, suscitava entusiasmo nel pubblico; poi, nel musical della consacrazione, *Pinocchio*, con le musiche dei Pooh e la regia di Saverio Marconi, quando si scatenava sulle note di *Sballo de Il paese dei balocchi*, risultava eccezionale, perché la sequenza, danzata con una grinta infinita, durava quindici minuti consecutivi. Manuel ha stupito tutti anche con la prematura scomparsa, a soli 54 anni,

per un arresto cardiaco, proprio nel camerino, in una pausa durante uno spettacolo di beneficenza. Nato a Corsico nel 1965, aveva studiato musical, danza classica e moderna, recitazione, dizione così da diventare un artista a tuttotondo. Dopo aver esordito in televisione, si era dedicato solo al teatro, debuttando con *A Chorus Line*, divenendo poi il pilastro della Compagnia della Rancia, sotto la direzione di Saverio Marconi. Aveva poi interpretato Cosmo Brown in *Cantando sotto la pioggia*, Gedeone in *Sette spose per sette fratelli*, Seymour Krelborn in *La piccola bottega degli orrori*. Non era solo un ballerino, ma un interprete, lo dimostrano i personaggi di Peter Pan, Robin Hood, Aladdin, oltre all'indimenticabile Pinocchio, per i quali aveva ottenuto importanti riconoscimenti. Il suo timore era quello di rimanere imprigionato nei *family musical*, per questo si era misurato anche in *one-man-show* come *Musical, maestro!*, aveva scritto *Toc Toc a Time for Musical*, e insegnato in prestigiose accademie italiane, per mettere in luce tutte le sfaccettature della sua arte, come aveva confermato in *Priscilla. La regina del deserto*, che avrebbe dovuto riportare in scena in questa stagione.

Al Funaro di Pistoia il Fondo Paolo Grassi

È stata inaugurata il 30 ottobre una nuova sezione della biblioteca del Funaro di Pistoia, grazie all'acquisizione dei 4.000 volumi della biblioteca personale di Paolo Grassi. Il fondo, di proprietà degli appassionati bibliofili Annapaola Campori Mettel e Paolo Mettel, comprende alcune collane che Grassi curò per Einaudi ed Electa, approfondimenti critici su diversi argomenti, sugli allestimenti del Piccolo Teatro, e sui temi di interesse di Grassi, dalla legislazione per il teatro alla scenografia, alle storie della drammaturgia, alla letteratura del Novecento. **Info: ilfunaro.org**

Cirri, Bensi e Ansaldo per il Premio Fersen

Sono stati assegnati a dicembre, al Piccolo Teatro di Milano, i riconoscimenti della 15a edizione del Premio Fersen. Vincitore della sezione dram-

maturgia è *L'amore è un gioco in cui si perde* di Aldo Cirri; miglior monologo *Murmur muri* di Paolo Bensi; miglior regia, *Sole donne*, scritto e diretto da Fabrizio Ansaldo. Secondi classificati sono, rispettivamente, *Una storia di impossibilità* di Fabio Pisano, *Un porto sicuro* di Giulia Morelli e *Mille per una: ora sugnu talianu* di e con Giuseppe Piccione. Segnalati, *Il vangelo del dubbio* di Mariyan Dimiccoli; *Le parole di Drina* di Laura Laterza; *Rifiuti* di Marco Schiavon; *Non gioco più* di Maila Nossiglia e *L'inizio* di Donatella Busini.

Info: ombrettadebiase.it/premio-fersen

C.Re.S.Co., in azione il nuovo direttivo

Francesca D'Ippolito (presidente), Stefania Marrone (vicepresidente), Hilena De Falco, Elena Lamberti, Elina Pellegrini, Laura Valli, Salvatore Zinna e le *new entry* Chiara Baudino, Davide D'Antonio, Antonella Iallorezi, Napoleone Zavatto: il nuovo direttivo di C.Re.S.Co. - Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea, in carica per due anni, è stato nominato lo scorso ottobre a Verbania dall'Assemblea dei promotori, che ha raggiunto i 135 iscritti.

Info: progettocresco.it

Addio a Carlo Croccolo

Il 12 ottobre 2019 ci ha lasciati Carlo Croccolo, attore e doppiatore prolifico, noto per aver prestato la voce a Oliver Hardy e allo stesso Totò, nelle ultime pellicole. Muore nella sua Napoli a 92 anni dopo una carriera florida tra cinema, teatro (celebri la collaborazione con Giorgio Strehler ne *La grande magia* di Eduardo De Filippo e con Garinei & Giovannini in *Rinaldo in campo*, 1987, e *Aggiungi un posto a tavola*, 1990) e televisione, iniziata negli anni Cinquanta e coronata, nel 1989, con il David di Donatello come miglior attore non protagonista in *O Re* di Luigi Magni.

Pina Bausch e il Biondo

È stato proiettato il 3 novembre al Biondo di Palermo *palermoWpalermo*, coprodotto dallo Stabile siciliano insieme ad Andres Neumann International e Fondazione Pina Bausch, con materiale inedito raccolto in occasione del-

la messinscena del 1989 di *Palermo Palermo*. Il film rientra nelle manifestazioni dello Stabile in onore di Pina, che includono la mostra fotografica di Piero Tauro, *Macerie e tacchi a spillo. E cadde un muro...* *Palermo Palermo 1989-2019* e il cortometraggio di Rossella Schillaci *Quello che ci muove. Gli spettatori del Tanztheatre Wuppertal ricordano*, sulle memorie del pubblico in occasione della permanenza della Bausch a Palermo.

Info: teatrobiondo.it

Corte Ospitale: 5 finalisti per Forever Young

Sono stati selezionati i cinque finalisti della terza edizione del progetto residenziale Forever Young, promosso da La Corte Ospitale di Rubiera: *La Gloria* de Il Crepuscolo, *Canaglie* di CarleAltri, *BornGhost* di Coppelia Theatre, *Notte all'italiana* di Segreto/Pisano e *Charlie Sonata* di DeiDemoni. Al progetto vincitore, decretato a luglio, verrà corrisposto un premio di produzione di 8.000 euro. La giuria è composta da Claudia Cannella, Carlo Mangolini, Fabio Masi, Giulia Guerra, Giulia Delli Santi, Gilberto Santini e Fabio Biondi.

Info: corteospitale.it

Premio Teresa Pomodoro: ecco i vincitori

Sono stati annunciati a novembre i vincitori della decima edizione del premio Il Teatro Nudo di Teresa Pomodoro: *Bpolar* degli israeliani Avit è il primo classificato secondo la giuria degli esperti. Seguono *Ain' Misbehavin* degli americani di Hattiloo Theatre e *The New Africa* di Kumran Arts&Media, dallo Zimbabwe. *Bugaku-Samurai Art* dei giapponesi Bugakuza e *Le Baptême du Lionceau* dei maliani di Troupe Sogolon sono invece i favoriti della giuria degli spettatori. Menzione speciale, inoltre, per i coreani di Oulime con *Fleur de l'Âme, Li-Tsin*.

Info: nohma.org

Napoli, Quartieri di vita: cosa c'è in programma

Proseguono, dal 21 febbraio al 6 marzo, gli appuntamenti del quarto Festival Quartieri di Vita, diretto da Ruggie-

ro Cappuccio e sostenuto dalla Regione e dalla Fondazione Campania dei Festival. Dal 21 febbraio e fino al 6 marzo verranno presentati, in diverse città campane, gli esiti di dodici laboratori realizzati in aree a rischio, dal carcere agli ospedali psichiatrici, dagli istituti per non vedenti ai centri per i minori e i migranti.

Info: fondazionecampaniadeifestival.it

Raffaele Viviani si fa digital

È stato ultimato il progetto di digitalizzazione dell'opera completa di Raffaele Viviani, realizzato presso i laboratori Alphanvs e Filosofia dei linguaggi dell'immagine dell'Università di Salerno, nell'ambito del Cantiere Viviani, finanziato dalla Regione Campania e organizzato da Fondazione Campania dei Festival. Le opere, già raccolte in sei volumi da Guida Editori, sono ora accessibili online tramite il sistema EleA, archivio *open access* dell'Università di Salerno.

Info: elea.unisa.it

Fortezza, dal carcere al teatro e al cinema

Si svolge all'interno del carcere di Civitavecchia *Fortezza*, realizzato da Ludovica Andò ed Emiliano Aiello (Compagnia Addentro/Associazione Sangue Giusto, Cpa-Uniroma 3). Ispirato a *Il deserto dei Tartari* di Buzzati, il film è stato scritto e interpretato insieme ai detenuti, a partire dall'omonimo spettacolo presentato alla quarta Rassegna nazionale di teatro in carcere. *Fortezza* è stato presentato al Maxxi, a ottobre, nell'ambito della Festa del cinema di Roma.

Info: facebook.com/compagniaadentro; romacinemafest.it

Ipazia, l'eccellenza al femminile

La giuria della settima edizione del Premio Ipazia alla Nuova Drammaturgia ha scelto i testi vincitori nell'ambito del Festival dell'Eccellenza al Femminile 2019, dedicato al tema: "Il corpo delle donne". Il primo lavoro classificato è *Fino a prova contraria* di Paolo Sartori; il secondo classificato è *Sindrome Italia* di

Tiziana Francesca Vaccaro; il terzo premiato: *Venerdì Santo. Dieci donne* di Luciana Guido.

Info: eccellenzalfemminile.it

Hermès Danza e Triennale Milano

Sono *Ballad* di Lenio Kaklea e *A E R E A* di Ginevra Panzetti ed Enrico Ticconi i vincitori del Premio biennale Hermès Danza Triennale Milano Italia, secondo la giuria composta da Daniel Blanga Gub-

bay, Silvia Bottiroli e Giusi Tinella: ai due artisti under 35 verrà commissionato un progetto produttivo finale, da presentare in stagione. Nikima Jagudajev (Russia), Zora Snake (Camerun) e Nicola Galli (Italia) i nomi degli altri tre finalisti. Info: triennale.it

Lissner, da Milano a Napoli

Stéphane Lissner è il nuovo sovrintendente del San Carlo di Napoli. Nominato all'unanimità in ottobre dal CdA presieduto da De Magistris, prenderà

Da sartoria a cantiere-spettacolo, la residenza del Teatro Sannazaro

Con il progetto *La Sartoria, Cantiere Residenze*, curato da Francesco Saponaro, da due anni, il Teatro Sannazaro fa rivivere gli spazi dove un tempo operava la sartoria della Compagnia di Luisa Conte. «Ho sempre pensato che il teatro sia qualcosa di attivo, palpitante e quindi ritengo che le scritture teatrali debbano essere sempre frutto del confronto tra testo, attore e regista, ma soprattutto del palcoscenico», spiega Saponaro. «In particolare, lo spazio della Sartoria assume una valenza suggestiva e metaforica. L'idea sartoriale, che è tipica della tradizione artigianale napoletana, mi ha fatto immaginare che in quello spazio circolare con le volte a botte, si potesse creare un cantiere di lavoro».

Due ipotesi di spettacolo sono state prodotte dal teatro Sannazaro: *After the End* di Denis Kelly, nella traduzione di Monica Nappo, ha debuttato il 21 dicembre con la regia dello stesso Saponaro e *Pochos*, ideato e diretto da Benedetto Sicca (nella foto) insieme a un gruppo di giovani e talentuosi attori, dopo il debutto milanese sarà a Napoli a gennaio.

La Sartoria inaugura, dunque, un nuovo corso del concetto di residenze, che, a Napoli, ha visto come capofila il Teatro Area Nord, ma lo reinventa secondo il modello dei grandi maestri napoletani degli anni Settanta, come Antonio Neiwiller e Leo de Berardinis, i quali, tra la provincia beneventana, Procida e Marigliano, vivevano con i loro attori in vere e proprie factory *ante litteram*, lavorando a riscritture di testi o a creazioni di lavori originali con tanto di laboratori propedeutici. Un'ulteriore specificità è data dall'esperienza che Saponaro ha maturato durante il soggiorno in Spagna, paese in cui c'è consuetudine nel lavorare sulla nuova drammaturgia. «Perché lo scopo della Sartoria è quello di far germinare progetti teatrali, ma anche e soprattutto quello di testare, in funzione d'un pubblico possibile, attraverso letture drammatizzate o performance, l'esito nella stagione successiva con concreti progetti di messinscena». Stefania Maraucci Info: teatrosannazaro.it/cantiere-residenze.html



il posto di Rosanna Purchia da aprile, per tre stagioni.
Info: teatrosancarlo.it

Milano: tornano le Buone Pratiche

La necessità, oggi, dello spettacolo dal vivo: è questo il tema dell'edizio-

ne 2020 delle Buone Pratiche, in programma il 14 marzo alla Fondazione Feltrinelli di Milano. Per l'occasione, verranno presentati gli esiti dei gruppi di lavoro che sono stati attivati nei mesi precedenti sul tema degli squilibri territoriali, della relazione con il turismo e dei festival.

Info: ateatro.it

Premio Anct: pluralità e territorio, la critica alla prova

Grandi nomi e scoperte recenti, una pluralità di generi e di linguaggi, forte capillarità territoriale: i Premi della Critica 2019 compongono un mosaico assai ricco e variegato della scena contemporanea. La cerimonia di premiazione, ospitata dalla Fondazione Teatro Metastasio, si è svolta il 16 novembre al Teatro Magnolfi di Prato.

All'attore e regista **Renato Carpentieri** è stato consegnato dal presidente dell'Associazione, Giulio Baffi, il Premio Anct/Paolo Emilio Poesio 2019, in quanto «testimone e protagonista attento e polemico dei fatti dello spettacolo». Altro premio all'attrice **Laura Marinoni** (*Elena, John Gabriel Borkmann, I promessi sposi alla prova*) che «appartiene, da lungo diritto acquisito, a questa ristrettissima categoria di grandi interpreti» diretta da registi italiani e stranieri altrettanto straordinari. Sono stati ancora premiati gli spettacoli *Il nemico del popolo* di Ibsen, con la regia di **Masimo Popolizio**, e *La classe* di **Fabiana Iacozzilli**. Il regista **Davide Iodice** ha ottenuto un riconoscimento per il suo progetto sulla *Trilogia del ricordo*. Riconoscimenti sono andati anche a **Simona Bertozzi** per il teatro-danza e all'operatore **Alessandro Martinez**, organizzatore del Premio Europa per il Teatro, alla **Rete Latitudini** - Rete siciliana per la drammaturgia contemporanea. La drammaturga **Letizia Russo**, la regista **Lisa Ferlazzo Natoli** per lo spettacolo *When the Rain Stops Falling*, le compagnie **Mana Chuma Teatro**, e **Controcanto Collettivo** hanno ottenuto poi riconoscimenti per la complessità e il valore della ricerca teatrale. Il Premio Hystrio-Anct assegnato da *Hystrio* è stato consegnato al fotografo di scena **Luca Del Pia** dalla direttrice Claudia Cannella (nella foto). A **Ludovica Andò** e **Compagnia AdDentro**, composta da detenuti del carcere di Civitavecchia, è andato infine il Premio della rivista *Catarsi, Teatri delle diversità*. **Filippa Ilardo** Info: criticiditeatro.it



Morto Omero Antonutti

Omero Antonutti, attore e doppiatore, interprete di numerose pellicole dirette dai fratelli Taviani, tra cui *Padre Padrone*, si è spento a Udine il 5 novembre a 84 anni. Entrato nella Compagnia del Teatro Stabile della città di Trieste, interpretò Goldoni, Pirandello, Shakespeare, Svevo, Brecht, prima di essere chiamato, alla fine degli anni Sessanta, dalla compagnia del Teatro Stabile di Genova ove fu diretto, tra gli altri, da Luigi Squarzina ne *I rusteghi* (1974).

Teatro Aperto per la drammaturgia

Fino a maggio prosegue la terza edizione di Teatro Aperto, prodotto dal Centro Teatrale Bresciano e dedicato alla drammaturgia contemporanea, con la direzione artistica di Elisabetta Pozzi. Il testo vincitore della scorsa edizione, *Il bacio di Tosca* di Kenneth Jupp, verrà presentato il 13 e 14 maggio al Teatro Sociale di Brescia.

Info: centroteatralebresciano.it

Il Cirque du Soleil arriva in Italia

Tornerà in Italia con due tappe, a Roma (dall'1 aprile al 10 maggio) e a Milano (dal 20 al 31 maggio), la sorprendente compagnia di circo canadese, con uno spettacolo inedito per il nostro Paese. *Totem*, diretto da Robert Lepage, è ispirato all'evoluzione dell'umanità attraverso le diverse culture e i diversi miti delle popolazioni del mondo.

Info: cirquedusoleil.com

Milano, una nuova veste per il teatro in Triennale

Inaugurata in ottobre, la rinnovata sede del Teatro della Triennale è stata realizzata grazie al supporto di Concrete Acoustics e di Ferrara Palladino lightscape. Una volta completato, il *restyling*, finanziato da Ubi Banca, FederLegno Arredo, Comunità Val di Fiemme e Regione Lombardia, riguarderà l'intera struttura del Palazzo della Triennale, nell'ottica di una valorizzazione degli spazi e del progetto originario di Giovanni Muzio.

Info: triennale.org

I Patrimoni Viventi dell'Officinae Efesti

Officinae Efesti di Napoli è il vincitore del Premio Patrimoni Viventi con il progetto "La Grande Bellezza". Impatto territoriale, sviluppo sostenibile, innovatività, coinvolgimento degli *stakeholder* e della comunità locale, economicità dell'azione di valorizzazione: questi i *plus* del progetto, secondo il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali (Ravello), promotore del Premio.

Info: efesti.org

Un nuovo sito per il Teatro del Sud

Il Centro Studi per il Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo, con sede a Napoli, ha inaugurato a novembre il nuovo sito. Attiva dal 1998 e presieduta da Antonia Lezza, l'associazione conserva l'Archivio Aggeo Savioli, edita un notiziario trimestrale, quaderni di cultura teatrale, organizza incontri e promuove la ricerca.

Info: centrostuditeatro.it

Torino: addio ad Alberto Testa

Alberto Testa ci ha lasciati lo scorso ottobre a Torino. Danzatore, coreografo, storico e critico di danza, mosse i suoi primi passi con Grazioso Cecchetti e Susanna Egri; si esibì sotto la guida di grandi maestri nazionali e internazionali, firmando le coreografie, tra gli altri, della *Traviata* di Zeffirelli e de *Il Gattopardo* di Visconti.

Crisi nei Legnanesi: Giuan lascia la Teresa

Dopo quarant'anni Luigi Campisi, l'amatissimo Giuan dei Legnanesi, lascia la compagnia. Il marito di Teresa Colombo e padre di Mabilia aveva già dato qualche segnale di rottura nei mesi scorsi e un comunicato stampa ufficiale ha dissipato ogni dubbio. Il nuovo interprete, Lorenzo Cordara, ha già debuttato a inizio stagione col nuovo spettacolo, *Non ci resta che ridere*.

Info: ilegnanesi.it

Messina: il SabirFest non si farà

Nessun sostegno dal Comune e dalla Città Metropolitana di Messina e incertezza dei finanziamenti dalla Regione Sicilia: dopo cinque edizioni, il Sabir Fest a Messina, Catania e Reggio Calabria non si farà. Non si scioglierà, tuttavia, il comitato promotore e continuerà a organizzare eventi diffusi, in attesa di verificare la fattibilità di una ripresa del progetto.

Info: sabirfest.it

Cross Award, i vincitori

Dov'è più profondo di Irene Russolillo; *Tutte le ricette (t.i.p.)* del Team Kruse-Zwenger-Selenko e *Love/Paradisi artificiali* di Davide Valrosso sono i vincitori della quinta edizione di Cross Award, promosso da Lis Lab. Due le menzioni speciali: *LANDing in Verbania* di Francesca Foscari e *Cosimo Lopalco e Industrial Soundscape* di Alberto Ricca ed Elisa Sbaragli.

Info: crossproject.it

Tips Theater: il TripAdvisor della critica

Dal 2014 esiste Tips Theater, nata a Torino dall'idea di Valentina Passalacqua, Chiara Lombardo e Giulia Menegatti. Il sito tipstheater.com permette a chiunque di lasciare online commenti, opinioni o recensioni in merito agli spettacoli visti a teatro. Dall'autunno, il sito ha arricchito il *palmares* delle collaborazioni con il progetto Torino Arti Performative.

Info: tipstheater.com

Tardito e D'Agostin vincono AiR 2020

Piemonte dal Vivo, Mosaico Danza, Zerogrammi, Coorpi e Didee Arti e Comunicazioni hanno annunciato gli artisti vincitori del bando AiR-Artisti in Residenza 2020, promosso dalla Lavanderia a Vapore di Collegno (To): *A Sonja* di Federica Tardito e *Saga* di Marco D'Agostin.

Info: lavanderiavapore.eu

A D'Elia il Premio Uomo

È stato consegnato a Corrado D'Elia, lo scorso 4 dicembre a Roma, presso il Palazzo del Senato, il Premio Franco Uomo per il teatro. Diviso in quattro sezioni, Letteratura, Saggistica, Spettacolo e Arte, il Premio è stato assegnato da una giuria composta, fra gli altri, da Maurizio Scaparro.

Info: premiofrancocuomo@gmail.com

L'Opera di Roma omaggia la Terabust

È stata intitolata a Elisabetta Terabust la sala prove del corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma. Già direttrice della Scuola, la Terabust è venuta a mancare il 5 febbraio 2018.

Info: operaroma.it

MONDO

Ungheria, il teatro scende in piazza

Si è scatenata la protesta in piazza dei teatranti, lo scorso dicembre a Budapest, contro la nuova proposta di legge del Governo Orbán in materia culturale. Il provvedimento istituirebbe un Consiglio Nazionale della Cultura a guida ministeriale, con il compito di «stabilire priorità e direttive in ambito culturale» e persino nominare (o licenziare) i direttori presso teatri finanziati dallo Stato e dai Comuni.

Roberto Castello in Mozambico

Roberto Castello, nell'ambito di un progetto promosso dal Mibact, ha presentato a novembre, con la sua compagnia Aldes, alla Kinani International Contemporary Dance Platform, *In girum imus nocte et consumimur igni* e ha condotto un laboratorio con lo scopo di far conoscere la danza contemporanea italiana al pubblico e agli artisti di Maputo.

Info: aldesweb.org



Ullate, si chiude

Ha chiuso i battenti, dopo trentuno anni di attività, il Ballet Victor Ullate di Madrid per problemi economici. Proseguirà, tuttavia, l'attività didattica del maestro.

Info: victorullateballet.com

Il triplete di Castellucci

Triplice riconoscimento, a settembre, per *Salomè* di Romeo Castellucci (foto sopra) agli Oscar della lirica europea, un sondaggio della rivista tedesca *Opernwelt* tra cinquanta critici musicali internazionali: miglior

spettacolo, regista e scenografo. L'artista, inoltre, ha ricevuto a ottobre l'onorificenza di membro dell'Académie Royale de Belgique, fondata nel 1772.

Info: societas.es

Olivieri presidente al Prix de Lausanne

È stata annunciata la giuria del 48° Prix de Lausanne che si svolgerà a Montreux dal 2 al 9 febbraio: la presidenza è stata affidata a Frédéric Olivieri, direttore del corpo di ballo del Teatro alla Scala.

Info: prixdelausanne.org

AAA Cercasi autrici comiche A New York un premio per le donne

È dedicata alla comicità al femminile la seconda edizione di Kit Int'l Playwrights Series 2020, concorso internazionale per corti di 10 minuti. Il concorso è rivolto ad autrici donne e alla commedia. Le lingue ammesse sono: italiano, inglese, spagnolo, turco, francese, portoghese, polacco e greco. Le proposte, da inviare entro il 10 febbraio 2020, saranno valutate da una giuria internazionale che sceglierà da 12 a 15 testi della durata massima di 10 minuti, che saranno poi tradotti in inglese e presentati in forma di lettura scenica durante la serata del 6 aprile 2020. Pubblico e giuria voteranno fra questi i migliori tre corti; i corti (da tre a cinque) così selezionati saranno quindi presentati nell'ambito dell'Opening Night di In Scena! Italian Theater Festival New York, il 27 aprile 2020. I finalisti saranno infine nuovamente presentati a New York, a novembre 2020, durante l'evento principale dedicato da Kit all'opera di Franca Valeri.

Il concorso è presentato dalla Kit-Kairos Italy Theater, la compagnia teatrale italiana di New York, in collaborazione con altre organizzazioni newyorkesi: Casa Italiana Zerilli-Marimò, Kit Italia (Italy), Tarte (Turkish American Repertory Theater and Entertainment), The Greek Cultural Center, Grupo Br, Anna Rak (produttrice/artista, Polonia).

Info: kittheater.com



Cecilia Bartoli sbarca a Montecarlo

Cecilia Bartoli (foto sopra) è stata nominata a dicembre direttrice dell'Opera di Montecarlo. Il mezzosoprano prenderà il posto, dal 2023, di Jean-Louis Grinda.

Info: gouv.mc

Siad, Calcante premia gli autori

La Siad indice la 21a edizione del premio teatrale Calcante per un testo teatrale inedito a tema libero. I copioni dovranno pervenire in otto copie all'indirizzo Spazio 18B, via Rosa Raimondi Garibaldi 18b, 00145, Roma e per mail a calcante@siadteatro.it entro il 15 marzo. In palio la pubblicazione e un assegno di 1.000 euro.

Info: siadteatro.it

PREMI E BANDI

Prospettiva Danza: aperte le selezioni

C'è tempo fino al 3 febbraio per partecipare all'11a edizione del Premio Internazionale Prospettiva Danza Teatro, in programma in aprile a Padova e riservato a coreografi tra i 18 e i 40 anni. In palio una somma di 5.000 euro, una settimana di residenza a Padova e una replica a cachet (800 euro) nella prossima edizione del Festival (2021). È prevista una fase di preselezione a Palermo, Milano e Roma; le candidature vanno inoltrate compilando l'apposito modulo online.

Info: prospettivadanzateatro.it

Carlo Annoni per la cultura Lgbt

Al via il Premio Carlo Annoni sulle diversità dell'amore, della società, della politica e della cultura. I testi, in italiano o inglese, dovranno pervenire all'indirizzo info@premiocarloannoni.eu entro il 30 aprile. In palio 1.000 euro per ogni lingua e tre menzioni speciali: richiedenti asilo, diffusione e *humour*.

Info: premiocarloannoni.eu

Biennale College Teatro cerca giovani registi

È aperto a progetti inediti di giovani registi tra i 18 e i 30 anni (scadenza: 19 gennaio 2020). Antonio Latella, direttore di Biennale Teatro, selezionerà in varie fasi i progetti più interessanti, che saranno elaborati in un primo studio nel corso della Biennale Teatro 2020 (29 giugno-13 luglio). Tra questi sarà selezionato il vincitore per il premio di produzione (fino a un massimo di 110.000 euro). Lo spettacolo completo andrà in scena nel corso dell'edizione 2021 del Festival veneziano.

Info: labiennale.org/it/biennale-college

Torna il Premio Ruzzante

Milorker Milano/New York, in collaborazione con Eca, Euro American Comedy Academy (Ntv media partner), bandisce il Premio Ruzzante (quarta edizione) per autori di teatro, registi e interpreti, per le sezioni: Commedia, Atto unico, Monologo, New media project. Sono previste quote di iscrizione diverse. Invio dei testi entro il 31 gennaio all'indirizzo yesmovie@gmail.com.

Info: premieruzzante.it

Formazione, ricerca e digitalizzazione

Rinnovata per il 2020 la collaborazione tra le Fondazioni Musei Civici di Venezia e Giorgio Cini. L'incontro nasce dalla volontà di sostenere e promuovere progetti culturali nell'ambito della ricerca, della divulgazione, della valorizzazione storico-artistica e scientifica. Il bando, rivolto a studenti e neolaureati, offre un'attività di formazione e ricerca articolata in due tirocini, della durata di tre mesi l'uno, presso le fondazioni. Oggetto del tirocinio è digitalizzare e schedare le rassegne stampa relative alla *performing art* dei fondi documentali conservati nella Biblioteca di Studi Teatrali di

Casa Goldoni e nell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini.

Info: cini.it; visitmuve.it

Mtm e TrentoSpettacoli: Boccaccio "al bando"

Manifatture Teatrali Milanese, TrentoSpettacoli con Stefano Cordella e Filippo Renda, sono i protagonisti del percorso verso la produzione di uno spettacolo ispirato al *Decamerone* di Boccaccio che debutterà nell'autunno del 2020. La direzione artistica, composta da Cordella e Renda, selezionerà un massimo di quattro testi su cui lavoreranno quattro gruppi di lavoro nell'ottica di una *mise en espace*. Per parteci-

Arezzo, big convention per spettatori professionisti

Potrete chiedervi: ma con tutti i festival che ci sono in Italia, c'è davvero bisogno di un Festival dello Spettatore. Sì, ce n'è bisogno. Ogni anno, da quattro anni, Arezzo (con la sua Rete Teatrale Aretina e il gruppo degli Spettatori Erranti) fanno da punto d'incontro a un'iniziativa che ribalta i ruoli. Protagonista non è più il palcoscenico, ma la platea. Perché uno spettatore partecipe e attento, uno spettatore che sa cosa significa essere spettatore, che giudica e discute, ricava una soddisfazione maggiore da ciò che vede. E non è poco. Ma migliora anche la qualità della vita: la sua e quella degli altri. Essere spettatori migliori significa condividere i valori di una comunità, piccola o grande che sia, impegnarsi assieme ad altre persone e approfondire qualcosa insieme, motivare e condividere scelte e giudizi. Essere insomma cittadini migliori. Ed è tanto.

Dalla chiusura (per restauro) del Teatro Petrarca ad Arezzo era nata dieci anni fa l'idea degli Spettatori Erranti, piccola comunità di appassionati, ma disorientati da quella assenza. Comunità che si è organizzata, grazie a Laura Caruso, Isabela Lops e Alessandra Stanghini, mettendo in rete l'attività di diverse sale e compagnie che agivano in quella provincia.

Il fenomeno ha preso poi piede in molte altre parti d'Italia, e in un decennio gli "spettatori professionisti" e organizzati si sono moltiplicati. Tanto che oramai si contano più di venti gruppi ben strutturati. Ad Arezzo tengono annualmente la Grand Reunion. A cui partecipano organizzatori teatrali ed economisti della cultura, responsabili di musei e ideatori di manifestazioni, esperti di rigenerazione urbana e *social media manager*, progettisti di residenze d'arte. Un tessuto di conoscenze e di esperienze che fa del Festival dello Spettatore un *unicum* in Italia. Ovviamente *social*, la manifestazione si racconta sulle proprie pagine Facebook e Instagram, ma anche in un volume (*Coinvolgimento, partecipazione, cittadinanza*, appena pubblicato da Morlacchi Editore) che raccoglie i documenti e le discussioni di questi anni. Poi si vedono assieme spettacoli e assieme se ne parla, e si mettono all'opera tutte le forme di *audience development* che l'ingegno e la fantasia suggeriscono. Una *Nelken Line* (la sequenza tratta dallo spettacolo di Pina Bausch) è stato il momento d'attrazione, per ingaggiare, il sabato pomeriggio, lungo il corso centrale, chi di Pina non ha mai sentito parlare. E ne è rimasto ingaggiato, preso, catturato. **Roberto Canziani**

Premio Lidia Petroni 2019: un sostegno alla creatività giovanile

Organizzato a Brescia da Residenza Idra, il Premio Lidia Anita Petroni si rivolge alle compagnie lombarde under 35 e/o costituite da meno di tre anni, sostenendole con una residenza creativa di massimo 30 giorni, 2.000 euro e una replica dello spettacolo completo nell'ambito del Festival Wonderland, che si svolge in novembre a Brescia. Per l'edizione 2019 i progetti pervenuti erano 150.

Dopo una prima selezione effettuata dalla direzione di Residenza Idra, ne sono giunti in finale sei: *Le Marin perdu* (Poetic Punks/Natalia Valbona e Faustino Blanchut); *In due-Primo studio su Emigranti di Mrozek*, regia di Chiara Callegari con Filippo Beltrami e Salvatore Alfano; *The Barnard loop* (Dispensa Barzotti); *Il primo blocco* (Sineddoche Teatro); *Assenza sparsa* di e con Luca Oldani (Pan Domu Teatro); *Ho scritto lettere piene d'amore* (Compagnia La Lucina), ridotti a cinque per il forfait di Dispensa Barzotti.

Il 27, 28 e 29 novembre, le compagnie finaliste hanno presentato uno studio del loro progetto della durata di 20 min di fronte a tre giurie: una di esperti (Isabella Lagattolla, Fabio Masi, Mario Bianchi, Maria Pietroleonardo, Antonella Miggiano e chi scrive), una di studenti e una costituita dal pubblico.

Dalla composizione dei voti delle tre giurie il progetto risultato vincitore è lo studio da *Migranti* di Mrozek proposto dalla regista Chiara Callegari, che ha offerto una calzante rilettura del testo scritto nel 1974, calandolo nella vita di due personaggi contemporanei, due giovani attori precari, che cercano il proprio futuro condividendo la vita e un progetto di lavoro. Accanto ai progetti finalisti, la giuria di esperti ha inoltre incontrato, nella forma della *mentor room*, quattro degli artisti partecipanti al bando, giudicati comunque interessanti, per un confronto aperto sul loro progetto.

Ilaria Angelone Info: residenzaidra.it

pare, inviare il file dell'elaborato con i riferimenti dell'autore o degli autori, l'oggetto dovrà riportare la dicitura "Progetto Decamerone 2020" all'indirizzo progettodecamerone2020@gmail.com; la partecipazione è gratuita.

Info: trentospettacoli.it

IntercettAzioni, il teatro multidisciplinare

Una *call* rivolta a singoli artisti o compagnie italiane con almeno tre anni di esperienza è lanciata da IntercettAzioni, progetto di Residenza Lombarda che ha in Claps il capofila con lo scopo di sostenere la sperimentazione e lo sviluppo di progetti multidisciplinari (almeno due discipline artistiche quali danza, teatro, musica, circo contemporaneo, arte visiva, video). La partecipazione è aperta a singoli o gruppi con un progetto originale multidisciplinare, che includa la musica dal vivo. La selezione offrirà un periodo di residenza della durata di un mese e scandito in

quattro tappe, in quattro sedi diverse, alla fine del quale verrà prodotto il lavoro selezionato. Le candidature da inviare a segreteria@claps.lombardia.it sono aperte fino alle ore 24 di lunedì 10 febbraio 2020.

Info: claps.lombardia.it

Premio "Mauro Rostagno" su teatro e impegno civile

L'Accademia Popolare dell'Antimafia e dei Diritti di Roma annuncia la seconda edizione del Premio AP/ rassegna teatrale per i diritti umani dedicata a Mauro Rostagno, giornalista ucciso dalla mafia nel 1988. Il concorso è rivolto a singoli artisti e a compagnie italiane che affrontano temi quali la giustizia sociale, i diritti umani, le discriminazioni e l'impegno civile. Le candidature possono essere inviate entro le 23 del 29 febbraio 2020 a casting.raghi@gmail.com, la quota di iscrizione è di 10 euro. Il Premio si svolgerà presso AP ad aprile 2020.

Info: apaccademia.it

Livorno, vetrina per i danzatori

Sono aperte le iscrizioni alla prima edizione di Interdanza Dance Competition, realizzato a Livorno da Arts4all Associazione Interculturale e Bell Art Cultural Association in collaborazione con Laboratorio di Danza e Movimento Livorno. Ai partecipanti - danzatori professionisti e allievi delle accademie dagli 8 anni d'età - si offrono l'opportunità di workshop tenuti da danzatori provenienti dalle principali istituzioni internazionali, borse di studio, periodi di apprendistato, ma anche di collaborazione. Il concorso si svolge dal 1 al 3 maggio presso il Teatro Goldoni di Livorno. Iscrizioni entro l'11 aprile 2020.

Info: competition.interdanza.it

Presente Futuro 2020, un bando per l'Europa

Entro il 31 gennaio è possibile inviare le candidature per partecipare al Festival Internazionale Presente Futuro organizzato da Teatro Libero (Palermo, dal 14 al 16 maggio, 15a edizione). Il festival si propone come vetrina per la scena emergente europea, sostegno alla produzione, spazio di confronto con pubbli-

ci e operatori di diversi paesi. Il bando è aperto ad artisti e compagnie under 35 di teatro, danza, circo e performance, da tutta Europa.

Info: teatroliberopalermo.it

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone, Laura Bevione, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Francesca Carosso, Filippa Ilardo, Arianna Lomolino, Stefania Maruacci, Giulia Morelli, Chiara Viviani

Errata Corrige

Sul n. 3.2019 di *Hystrio*, nell'articolo *Dalla parte degli "altri", le novità per i nuovi spettatori* di Mario Bianchi (pag. 68) abbiamo ommesso di indicare il credito della foto dello spettacolo *Lumen*, di Illoco Teatro. La foto è di Michele Tosto.



I SEMINARI DI HYSTRIO

Nel paese delle meraviglie. Organizzare il teatro ragazzi

1ª edizione, Milano, Piccolo Teatro Eurolab, 31 gennaio-1 febbraio 2020

Il percorso formativo metterà a fuoco i principali snodi critici per chi produce e distribuisce spettacoli per ragazzi, dal quadro normativo nazionale e regionale al tema delle risorse, dalla "distribuzione" alle relazioni tra produzione artistica e didattica, alla comunicazione.

Da grande voglio fare l'operatore teatrale

Milano, Piccolo Teatro Eurolab, 28 - 29 febbraio 2020

Il seminario fornirà una mappa generale del "sistema teatro italiano" con le giuste coordinate per tracciare la propria personale rotta come organizzatore di un teatro o di una compagnia.

Comunicare teatro 3.0: web, social e universo digitale

Napoli, Teatro Bellini, 3 e 4 aprile 2020

12 ore di lezione sul tema della comunicazione e della promozione, con particolare riferimento al digitale, soffermandosi sui principali mezzi web e social e sui metodi per una corretta ed efficace pianificazione.

Costo: € 140; la quota è comprensiva di un abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*.

Modalità d'iscrizione: bonifico sul conto corrente: Codice Iban IT66 2076 0101 6000 0004 0692 204; versamento tramite bollettino su c/c postale n. 40692204 intestati a: *Hystrio* - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 20133 Milano. Causale: seminario *Hystrio*

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

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo

fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Arianna Lomolino, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Fabio Acca, Massimo Agus, Sandro Avanzo, Rossella Battisti, Massimo Bertoldi, Mario Bianchi, Maurizio Buscarino, Fabrizio Sebastian Galeffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caparrotti, Laura Caretti, Francesca Carosso, Sara Chiappori, Cosimo Chiarelli, Tommaso Chimenti, Paolo Crespi, Luca D'Agostino, Luca Del Pia, Oscar De Summa, Renzo Francabandera, Maddalena Giovannelli, Marinella Guatterini, Filippa Ilardo, Tommaso Le Pera, Alessandra Limetti, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Lucia Medri, Guido Mencari, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Giulia Morelli, Emilio Nigro, Jacopo Panizza, Michele Pascarella, Francesco Pititto, Gianni Poli, Rossella Porcheddu, Juan Carlos Rubio, Federica Rugnone, Laura Santini, Francesca Saturnino, Renata Savo, Francesca Serrazanetti, Francesco Tei, Pino Tierno, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Diego Vincenti, Chiara Viviani, 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 Campana 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 40 - Estero (Paesi europei) euro 70 - Estero (Paesi extra-europei) euro 110

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 12.00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.



Federica Rugnone, che ha realizzato appositamente per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier, si occupa di illustrazione, fotografia e grafica d'arte. Ha esposto in contesti quali lo Studio 38 Contemporary Art (Pistoia, mostra personale, 2019), il SiFest off di Savignano sul Rubicone (2017), Palazzo Rasponi 2 (Ravenna, mostra collettiva, 2018), ecc. Ha realizzato locandine teatrali, foto di scena e progetti grafici per enti come Fondazione

Toscana Spettacolo, Fondazione Teatro Metastasio, Egumteatro. Collabora come docente e artista residente con la Fondazione Il Bisonte, centro internazionale di arte grafica (Firenze). Laureata in filosofia, ha studiato arti figurative presso Ars in Fabula (Macerata), la Fondazione Studio Marangoni (Firenze) e la Fondazione Il Bisonte. Info: federicarugnone.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

Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11

Libreria Popolare
via Tadino 18

Libreria del Mondo Offeso
piazza San Smpliciano 7

Bookshop Auditorium Mahler
via Torricelli 2

Napoli

La Feltrinelli Express
Stazione FS Napoli Centrale
piazza G. Garibaldi

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



fts fondazione
toscana
spettacolo
onlus

2019/2020
Direzione Futuro

**prosa, danza,
musica, circo
contemporaneo,
teatro ragazzi**

REGIONE
TOSCANA



FTS Fondazione Toscana Spettacolo onlus
via Santa Reparata 10/A, 50129 Firenze
tel. 055 219851 – fax 055 219853

ufficiostampa@toscanaspettacolo.it
toscanaspettacolo.it

SEGUICI SU



SCARICA LA NOSTRA APP



STAGIONE 2019 | 20

GIUSTO LA FINE DEL MONDO

di Jean-Luc Lagarce | traduzione Franco Quadri
regia Francesco Frangipane
con Anna Bonaiuto, Alessandro Tedeschi,
Barbara Ronchi, Vincenzo De Michele
in coproduzione con Teatro Metastasio di Prato
in collaborazione con Pierfrancesco Pisani

prima nazionale 25 gennaio 2020 Teatro Lauro Rossi, Macerata
dal 13 febbraio al 1 marzo 2020 Piccolo Teatro Eliseo, Roma

ROGER

scritto e diretto da Umberto Marino
con Emilio Solfrizzi

dal 5 al 29 marzo Piccolo Teatro Eliseo, Roma
dal 1 al 5 aprile 2020 Teatro Duse, Genova 17 e 18 aprile 2020 Teatro Erba, Torino

HARROGATE

di Al Smith | traduzione Alice Spisa
con Marco Quaglia e Alice Spisa
regia Stefano Patti
in coproduzione con 369°

18 e 19 gennaio 2020 Teatro Politeama, Marostica
16 aprile 2020 Teatro del Segno, Cagliari

NON PLUS ULTRAS

un progetto di Adriano Pantaleo e Gianni Spezzano
drammaturgia e regia Gianni Spezzano
in coproduzione con Nest - Napoli Est Teatro

28 e 29 gennaio 2020 PimOff, Milano 24 e 25 aprile 2020 Teatro Civico 14, Caserta

COPPIA APERTA QUASI SPALANCATA

scritto da Dario Fo e Franca Rame
con Chiara Francini e Alessandro Tedeschi
regia Alessandro Tedeschi

in coproduzione con Pierfrancesco Pisani e Isabella Borettini per Infinito Teatro

dal 19 al 24 novembre 2019 Teatro Menotti, Milano
3 dicembre 2019 Grande Teatro, Bassano del Grappa

SOUVENIR

traduzione e adattamento Edoardo Erba
regia di Roberto Tarasco
con Francesca Reggiani e Massimo Olcese

in coproduzione con Pierfrancesco Pisani e Isabella Borettini per Infinito Teatro

prima nazionale 22 febbraio 2020 Teatro Gentile, Fabriano
10 marzo 2020 Teatro Aurora, Scandicci

THE MAN OF JESUS

testo originale Matthew Hurt
traduzione dall'originale Jacopo Rosso Clufoli
con Roberto Clufoli
regia Maurizio Panici

prima nazionale
4 e 5 aprile 2020 Teatro Politeama, Marostica
dal 14 al 19 aprile 2020 Off/Off Theatre, Roma

Via Natale del Grande, 27 ROMA(RM) Trastevere - tel. 06 45653620
produzione@argot.it | www.argot.it

Teatro Grassi M1 Cordusio/Cairolì
14 gennaio - 16 febbraio 2020

Biglietteria Teatro Strehler largo Greppi - M2 Lanza
da lunedì a sabato 9.45/18.45; domenica 13/18 festivi chiuso.
Biglietteria telefonica 02.42.411.889 - piccoloteatro.org

PICCOLO

TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA

Emma Dante

Misericordia

scritto e diretto da Emma Dante

luci Cristian Zucaro

con Italia Carroccio, Manuela Lo Sicco,

Leonarda Saffi, Simone Zambelli

coproduzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa,

Atto Unico / Compagnia Sud Costa Occidentale,

Teatro Biondo di Palermo

