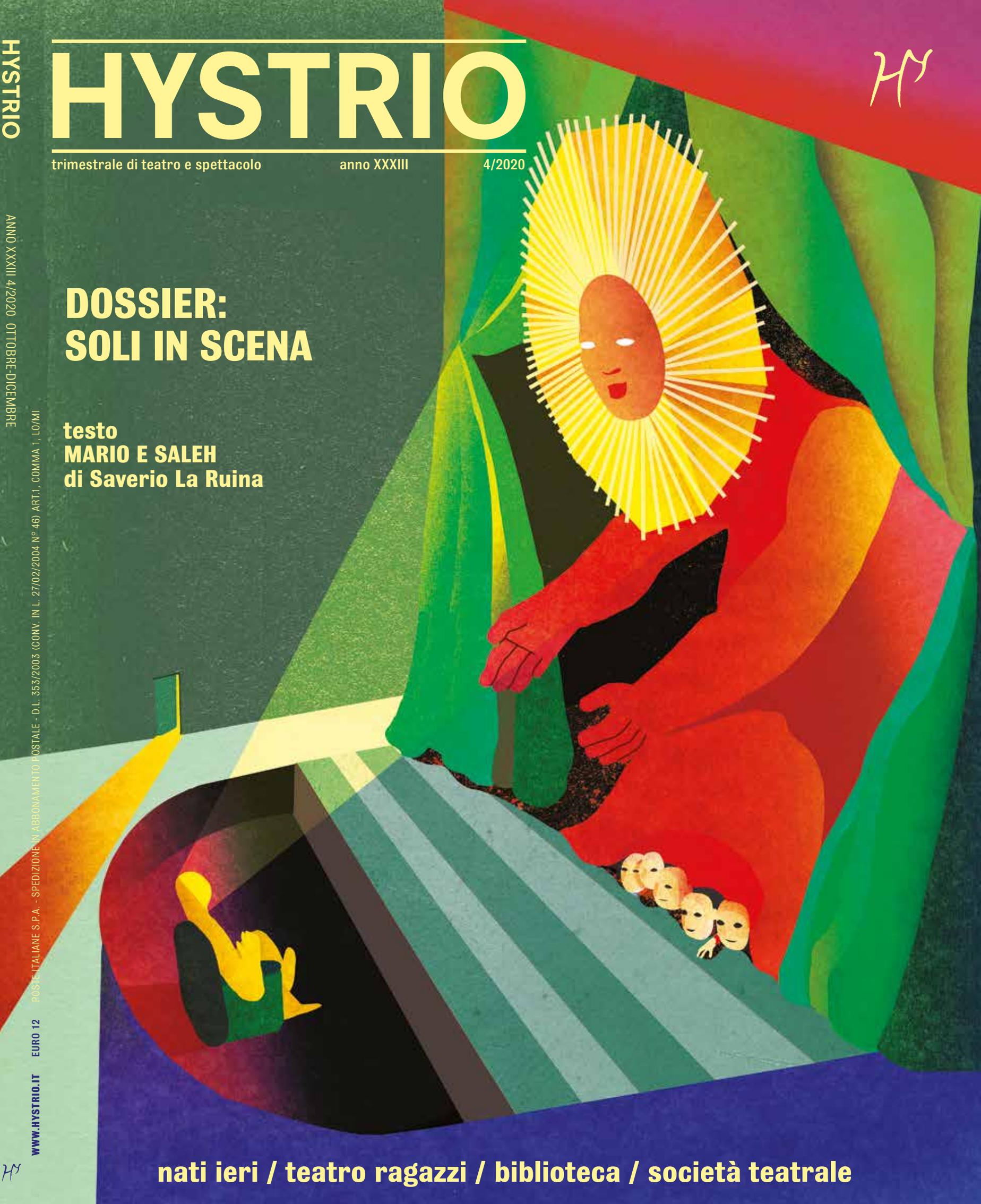


## DOSSIER: SOLI IN SCENA

testo  
**MARIO E SALEH**  
di Saverio La Ruina





circuito multidisciplinare di teatro  
danza, musica e circo delle Marche

con il sostegno di



# AMAT

Il teatro è il premio  
che l'uomo dà alla sua fatica diurna.  
Mostra all'uomo ciò che l'uomo  
desidera e la vita non gli dà.  
Il teatro è un sogno.

Alberto Savinio

Ancona  
Palazzo delle Marche  
Piazza Cavour, 23  
uffici 071 2075880  
biglietteria 071 2072439

[www.amatmarche.net](http://www.amatmarche.net)



**TEATRO. FELICITÀ RESPONSABILE**

tutte le manifestazioni rispettano  
le procedure previste dalla normativa vigente  
per il contenimento della diffusione del Covid

2 vetrina

14 teatromondo

16 humour

17 dossier

48 nati ieri

50 teatro ragazzi

52 critiche

84 danza

87 lirica

88 exit

90 biblioteca

96 testi

106 la società teatrale

**Aprire o no? Il dilemma dei teatri nell'autunno dello scontento** — di Roberto Rizzente**Creare comunità: i festival come *humus della polis*** — di Elena Scolari**I mestieri del teatro in tempo di Covid-19** — di Valeria Brizzi e Arianna Lomolino**Piccolo Teatro di Milano, la notte buia delle istituzioni** — di Sara Chiappori**Cristina Pezzoli: la poesia è azione, l'azione è poesia** — di Letizia Russo

con Jacopo Bicocchi, Valentina Brusaferrò, Ilaria Costanzo, Matteo Cremon, Lorenzo De Moor, Mattia Fabris, Francesca Farcomeni, Carlo Orlando, Noemi Parroni ed Elena Vanni

**I Sacchi di Sabbia: la comicità di un'irraggiungibile tragedia** — di Marco Menini**Piccola Compagnia Dammacco: creare bellezza all'Inferno** — di Alessandro Toppi**Austria: il Festival di Salisburgo e le Wiener Festwochen** — di Irina Wolf**G(l)ossip** — di Fabrizio Sebastian Caleffi**Soli in scena** — a cura di Laura Bevione e Laura Caretti, con interventi di Anna Caterina Antonacci, Marco Baliani, Cristiana Morganti, Simone Soriani, Piergiorgio Giacchè, Stefano Casi, Claudia Cannella, Mario Bianchi, Valentina Valentini, Matteo Brighenti, Francesco Manetti, Lorenzo Conti, Simona Bertozzi, Silvia Gribaudo, Annamaria Ajmone, Francesca Pennini, Chiara Bersani, Paola Bianchi, Giuseppe Montemagno, Sandro Avanzo, Michele Pascarella, Ira Rubini, Laura Caparrotti e Diego Vincenti**I protagonisti della giovane scena: Kepler-452** — di Matteo Brighenti**Premio Scenario Infanzia: da qui si vede l'orizzonte del teatro** — di Mario Bianchi**Tutte le recensioni dai festival estivi****Universi danzati tra la terra e il cielo** — di Laura Bevione, Renata Savo, Nicola Arrigoni, Carmelo A. Zapparrata, Paolo Crespi e Francesco Tei**L'opera attraversa la pandemia** — di Pierfrancesco Giannangeli, Gianni Poli e Francesco Tei**Addio a Franca Valeri e Gianrico Tedeschi** — di Roberto Canziani**Le novità editoriali** — a cura di Ilaria Angelone e Albarosa Camaldo**Mario e Saleh** — di Saverio La Ruina**Tutta l'attualità nel mondo teatrale** — a cura di Roberto Rizzente

**Nel prossimo numero:** DOSSIER: Dante a teatro/TEATROMONDO: Vienna e New York/RITRATTI: Claudia Castellucci e Tonino Taiuti/TESTI: *Dentro (una storia vera, se volete)* di Giuliana Musso/TEATRO RAGAZZI: i festival dell'autunno/le recensioni della prima parte della stagione, libri e molto altro...

# Aprire o non aprire? Il dilemma dei teatri nell'autunno dello scontento

Penalizzati dalle nuove normative anti-Covid, i teatri italiani sono costretti a fare i salti mortali per garantire le stagioni. Con effetti destabilizzanti sull'ecosistema nazionale e la tenuta dei cartelloni, ma anche possibili aperture in termini di solidarietà, creatività e digitalizzazione.

di Roberto Rizzente

Il decreto del 17 maggio, presentato dall'Agis, parla chiaro, stabilendo le linee guida, precisate nei successivi decreti di giugno e agosto, ai quali ciascuna Regione si riferisce con le proprie specifiche normative: per poter riaprire, dallo scorso 15 giugno, un teatro deve garantire il distanziamento interpersonale tra il pubblico; la misurazione della temperatura corporea agli spettatori, agli artisti e alle maestranze; l'utilizzo delle mascherine o di dispositivi individuali di protezione; l'igienizzazione degli ambienti e delle mani; l'adeguata aereazione dei locali; il divieto della vendita al dettaglio e del consumo di cibi e bevande durante gli spettacoli; la limitazione del pagamento in contanti e la vendita telematica dei biglietti; l'utilizzo di un'apposita segnaletica per mantenere il distanziamento e di video per illustrare le misure adottate.

## La disfida dei cartelloni

Nonostante i *diktat* e la paura serpeggiante fra il pubblico e gli operatori, le cose, per un po', sono andate benino: durante l'estate, i teatri che ne hanno avuto l'opportunità hanno sfruttato i propri spazi all'aperto, si pensi ai Bagni Misteriosi al Franco Parenti di Milano, che dal 15 giugno al 31 agosto hanno registra-

to 5.200 presenze; al Chiostro Nina Vinchi del Piccolo Teatro di Milano, anfiteatro di ben cinquanta recite per tredici spettacoli; alla stagione *en plein air* di Olinda, presso i giardini dell'ex ospedale psichiatrico Paolo Pini, sempre a Milano; o al palco allestito *en plein air* dall'India di Roma.

Per altri, l'occasione è stata propizia per esplorare il territorio, la città: come i camion dello Stabile di Genova ("T.I.R. Teatro in Rivoluzione") in tour per la Liguria; gli spazi della Biblioteca Sormani, scelti dal Teatro Menotti per la "Rassegna all'imbrunire", nell'ambito del progetto "Aria di cultura" del Comune di Milano, che ha messo a disposizione gratuitamente gli spazi. Piuttosto che le incursioni nel quartiere e nel Parco Alessandrino del Teatro Biblioteca Quarticciolo a Roma, o gli ormai tradizionali appuntamenti del Teatro della Tosse nel Parco Storico di Villa Duchessa di Galliera, dello Stabile del Friuli al castello di Miramare e dello Stabile del Veneto nel centro storico di Venezia ("Sottocasa. Teatro nelle città").

Ma con l'avvento dell'autunno e il forzato ritorno agli spazi chiusi, ecco che i nodi sono venuti al pettine. Il Dl del 30 giugno ha provato a metterci una pezza, compensando il danno economico con un fondo



d'emergenza di 10 milioni ma, di fatto, escludendo le sale con meno di trecento posti. Le rimostranze, tra gli altri, dei lavoratori dell'Eliseo e dell'Unione dei Teatri di Roma, firmatari di una lettera aperta al Ministro Franceschini, hanno portato, sì, all'estensione del contributo alle sale minori, proporzionalmente alla riduzione degli incassi per il 2020 e in rapporto agli introiti del 2019, ma di fatto, i problemi restano. Nella quasi totalità dei casi, i cartelloni dei teatri italiani sono *in fieri*, trimestrali, fino a dicembre/gennaio, o addirittura in via di definizione mentre scriviamo (gli Stabili del Veneto e della Toscana). Poi si vedrà. Dominano le riprese, gli spettacoli che dovevano essere e che non sono stati, i monologhi, le produzioni, per così dire, "da camera", eccetto qualche virtuosa eccezione, a cominciare dai rinnovati rapporti con le comunità del territorio. Sempre che il virus non ci metta lo zampino costringendo alla quarantena artisti e spettacoli (è saltato così *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller, che Valerio Binasco presentava in apertura di stagione del Nazionale di Torino).

### **Beati i primi che rimarranno i primi**

Ma, cosa ancor più grave, molti teatri – i più piccoli, i privati – non riaprono. Non ce la fanno. Quando va bene, si accontentano di una produzione ospitata dai fratelli maggiori, come *Tu es libre* di Teatro i al Piccolo di Milano. Ma per il resto, sprangono i battenti, vuoi perché uno spettacolo «per dodici persone, su una sala di ottanta posti» non è sostenibile (Federica Fracassi, Francesca Garolla e Renzo Martinelli); vuoi perché l'igienizzazione è un costo; vuoi per i problemi strutturali che gravano sugli edifici *d'antan*. Oppure provano a chiedere un aiuto alla comunità teatrale, come il Teatro della Contraddizione di Milano con la campagna di *crowdfunding* #restiamoincontraddizione. Alcuni approfittano di questo "tempo sospeso" per aprirsi ad altre esperienze, magari adibendo la sala a galleria d'arte (Arcimboldi) o palco prove per le scuole di recitazione, come accade ai Filodrammatici di Milano e allo Stabile toscano (la Pergola a Firenze; il Teatro Studio Mila Pieralli a Scandicci ed Era a Pontedera). Il danno, insomma, c'è e si sente. E non solo a livello economico: molti di questi spazi sono deputati alla ricerca, finalizzati al dissenso: l'impoverimento culturale è sotto gli occhi di tutti. E gli altri? Ai cosiddetti "multisala" le cose, apparentemente, vanno meglio. Hanno, almeno per l'autun-

no, abbandonato le sale più piccole, come l'Ert con i teatri delle Moline e delle Passioni, a Bologna e a Modena; o l'Elfo di Milano con la Sala Bausch. E dimezzato la capienza delle altre, spesso prediligendo un sistema a pianta dinamica. Un po' come fanno gli esercenti cinematografici: l'utente si prenota online, e in automatico il sistema cancella i due posti alla sua destra e alla sinistra. Eccetto che per i conviventi, che possono sedere vicini, aumentando di qualche unità la ricettività della sala.

Non sono mancate, tuttavia, le soluzioni creative, più interessanti per chi scrive. Da questo punto di vista, il Covid è stato un acceleratore di cambiamenti. Davide Livermore, a Genova, ha scritto un decalogo sul senso e sulla funzione pubblica di un teatro. A Udine prenderà corpo, fino a dicembre, il progetto itinerante *Città inquieta*, voluto dal Ccs per riscoprire la città e la relazione con l'altro. A Pavia, il Teatro Fraschini riallaccia i rapporti con la città con il rito laico *98 giorni* che si svolge davanti ai quaranta luoghi cittadini che più hanno sofferto la chiusura. In Umbria, per la realizzazione delle scene di *Guerra e pace*, sono stati utilizzati elementi e oggetti usati per altri spettacoli, da Castri a Ronconi, in un ideale dialogo con il passato. A Napoli, la direzione del Bellini ha segmentato *Le rose di Jennifer* in sei parti da quindici minuti, dibattendole ogni martedì col pubblico. E, sempre a Napoli, il Teatro Sannazaro ha dimostrato cosa sia la solidarietà, dando la possibilità ai piccoli teatri di usufruire della sala di via Chiaia a titolo gratuito (e già in estate lo Stabile e il Tpe, a Torino, avevano proposto un cartellone integrato di tre mesi).

Né vanno dimenticati Internet e i *social*. I mesi passati in casa o sui balconi non sono passati invano. Molti teatri hanno capito di poter fare spettacolo in modi fino a ora impensati. Radio India a Roma, "Una stagione sul sofà" dello Stabile veneto, "Il tour digitale per i teatri del Nord-Est" del Rossetti di Trieste, "Mt Spazio online delle Marche" sono solo alcuni degli esempi. Le sale si ingrandiscono, digitalizzandosi. Più di uno spettacolo verrà trasmesso anche online. Certo, il teatro è presenza. Carne viva. Ma è un fatto che il web possa, in prospettiva, attrarre nuove fasce di pubblico. Disseminare l'aura magica dell'evento-spettacolo. Realizzando quello che a lungo è rimasto un sogno proibito: trasformare i teatri in case vive, portatrici di bellezza. Ventiquattr'ore su ventiquattro. ★

# Creare comunità, i festival come *humus della polis*

Costruiscono relazioni, rafforzano i legami sociali, fanno circolare idee e producono economia di qualità: oltre che eventi artistici, i festival sono anche potenti motori di crescita per i territori, oggi – in tempo di crisi – più che mai.

di Elena Scolari



**N**on è un caso dato solo dal calendario che le prime e più significative riaperture teatrali dopo il black-out da virus siano stati i festival. La loro stagione è l'estate, ma c'è un aspetto "ontologico" da non sottovalutare: sono manifestazioni che – più di rassegne e stagioni – creano una comunità intorno agli eventi. Una comunità composta non solo da spettatori e artisti, ma anche da organizzatori e tecnici, amministratori, associazioni, enti sovracomunali, agriturismi, proloco, piccoli produttori... Ma come si creano queste comunità? Grazie a un lavoro lungo, paziente e cocciuto con l'ormai mitologico Territorio, con il pubblico (che non è obbligatorio "ingaggiare" o coinvolgere attivamente) e con soggetti afferenti ad aree professionali - non necessariamente contigue allo spettacolo - che tutelino i luoghi, la cultura cosiddetta

materiale e le caratteristiche preziose del frastagliato paesaggio italiano.

Questo genere di relazione si rende fruttuoso solo con il tempo, con il confronto e con la disponibilità a inventare collegamenti creativi che costruiscano una società di mutua collaborazione, aperta soprattutto al pubblico. Sì, perché il teatro deve essere fatto per gli spettatori, possibilmente senza favorire l'elitarietà di cui soffre da anni.

## Un'ampia biodiversità

I festival hanno caratteri e obiettivi diversi, in Italia la ricchezza delle manifestazioni teatrali estive offre un ventaglio vivace fatto di molte fisionomie. Abbiamo assistito a un convegno sui festival nell'ambito della 50a edizione di Santarcangelo (edizione *Futuro fantastico*), appuntamento tra i più longevi e pionieristici in Italia, e tra i circa quaranta direttori artisti-

ci presenti abbiamo rilevato l'idea condivisa che i festival oggi debbano essere àmbiti di creazione artistica, luoghi di tutela e accompagnamento di artisti e compagnie teatrali, centri attivi per tutto l'arco annuale e non solo nel periodo di apertura al pubblico. Tutte componenti di un lavoro complesso e articolato, sacrosanto, che è giusto vengano curate e supportate anche dalle istituzioni. Il *festival* è però per definizione quello che – in un periodo ristretto – offre una concentrazione di eventi, incontri, laboratori, spettacoli, letture che animano – proprio perché incastonate in una cornice temporale ridotta – un carnevale artistico che si aspetta di incontrare, come una fiamma che si accende intensa e scoppiettante e che perciò scintilla.

Nel panorama del 2020, in particolare, pensiamo sia giusto segnalare alcune delle manifestazioni che crediamo rispondano alle ca-

ratteristiche citate, proprio perché la costanza nel rapporto con il pubblico sta premiando le realtà che, nonostante le tante restrizioni – economiche e numeriche – dovute alla situazione sanitaria, sono riuscite a mantenere il calore di una relazione che è stata anzi alimentata dagli spettatori stessi, presenti in quantità e desiderosi di dimostrare affetto e stima per il lavoro di chi offre loro occasioni di incontro intorno al teatro.

Pensiamo per esempio al **Teatro Povero di Monticchiello** (Siena) che dagli anni Sessanta coinvolge la cittadinanza in un grande spettacolo di piazza. Allora l'idea nacque proprio per ricostruire una comunità ferita dalla crisi economica di quel decennio, ora il teatro ha ricucito un'identità per tutto il borgo. Oppure al Teatro degli Acerbi, guidato da Massimo Barbero e Patrizia Camatel, che organizza **Paesaggi e Oltre** nell'astigiano, occupando col teatro splendidi luoghi collinari e collaborando con piccoli comuni dell'area del Monferrato. A Vittorio Veneto si tiene dal 2014 il **Festival delle nove arti** (teatro, cinema, musica, letteratura...) sotto la guida di Edoardo Fainello, mettendo in scena molto Shakespeare e coinvolgendo anche gli studenti dell'Accademia Teatrale Lorenzo da Ponte in una struttura teatrale immersa in un bosco, tutta di legno e costruita da allievi e collaboratori, che si richiama per architettura al vittoriano Globe. Ancora in Veneto, a Cittadella (Pd) si tiene da sette anni **Antiche Mura Teatro Festival** nello spazio all'aperto di Campo della Marta, realizzato da Teatro Bresci con la direzione di Carlotta Tringali e Giacomo Rossetto, mentre a Pergine Valsugana in Trentino il festival **Spettacolo Aperto** invade le piazze del paese e i boschi circostanti con performance e concerti.

C'è poi una zona della Sardegna, l'Ogliastra, dove la compagnia Cada die teatro, diretta da Giancarlo Biffi, realizza da ventun anni il **Festival dei Tacchi** nei comuni di Jerzu e Ulassai, utilizzando per gli spettacoli lo spazio della Cantina Antichi Poderi, dove il palco è protetto da alti cilindri d'acciaio, giganti luccicanti dove riposa il futuro Cannonau, e la Stazione dell'Arte dedicata a Maria Lai,

l'artista che della tessitura e del tendere fili ha fatto il concetto perno delle sue creazioni collegando paesi interi con i fili di lana di pecora della sua terra. Per restare in Sardegna, a Cagliari si tiene il **Love Sharing Festival** organizzato da Theandric con la direzione di Maria Virginia Siriu, la città e le scuole sono coinvolte non solo con spettacoli ma anche con mostre, incontri, presentazioni di libri, laboratori.

#### Agire localmente

Se manifestazioni come Ravenna Festival o il Festival dei due mondi di Spoleto sono consolidate e note a livello nazionale, altre raggiungono cerchie di pubblico affezionate che crescono insieme alle compagnie che realizzano gli eventi, come **Terreni Creativi** ad Albenga, il festival di Kronoteatro che mette il teatro dentro le serre e che coinvolge i produttori locali offrendo loro la possibilità di far conoscere (e vendere) i propri "frutti"; come succede da ventitré anni in Brianza con **L'ultima luna d'estate**, ideato e curato da Teatro Invito di Lecco con la collaborazione del Consorzio Brianteo Villa Greppi, un festival che dialoga con le case vinicole e casearie del Parco di Montevicchia ma anche con le giovani guide turistiche, perché il pubblico possa scoprire il teatro insieme alle architetture misconosciute del territorio. Questo accade anche a **Kilowatt**, nel bellissimo borgo medievale di Sansepolcro, vicino ad Arezzo, con la direzione di Luca Ricci e l'organizzazione di Capotrave o a Celano negli Abruzzi con **Le parole del silenzio**, organizzato da Teatro dei Colori di Avezzano (Aq).

Uno dei motivi di sano e forte radicamento di festival come questi è il rapporto di fiducia che gli ideatori hanno saputo creare anche con privati che aprono i giardini delle loro ville, i cortili delle cascine o i vigneti per ospitare e condividere con altri il piacere di uno spettacolo teatrale o musicale. In un anno così disastroso e funestato da regole e controregole in cambiamento continuo, tanti direttori artistici hanno temuto che le persone avessero paura di ritrovarsi (o assembrarsi!) e che non pensassero a riunirsi per vedere te-

atro. Invece la relazione – anche emotiva, si – creata nel tempo ha potuto più dei timori e ha vinto la sfida riuscendo a raccogliere tanti spettatori, bisognosi di tornare a nutrire intelletto e spirito, insieme.

Luoghi più che particolari sono poi quelli animati dal festival **Tra Sacro e Sacromonte** a Varese, realizzato dall'Associazione omonima, per la direzione artistica di Andrea Chiodi, che srotola gli spettacoli tra le quattordici cappelle con sorprendenti statue lignee che portano al santuario di Santa Maria del Monte; **Storie differenti** di Chille de la balanza (compagnia fondata dai napoletani Claudio Ascoli e Sissi Abbondanza) si tiene nel quartiere San Salvi di Firenze, negli spazi dell'ex manicomio, mettendo cultura, cura e condivisione dove c'è stata sofferenza; così come avviene negli spazi dell'ex ospedale psichiatrico Paolo Pini di Milano con **Da vicino nessuno è normale** organizzato da Olinda: entrambi i progetti operano una rivoluzione copernicana che solo all'arte può riuscire con tanta forza.

Non pretendiamo che questo viaggio nell'Italia teatrale dei festival sia esaustivo. Abbiamo segnalato alcuni casi significativi per le caratteristiche di reale fusione con il territorio e con chi lo abita. Forse non è un caso nemmeno che molti di questi festival si tengano in provincia, dove ancora si sente il senso di appartenenza a un luogo e a una comunità di riferimento, ancor più dopo i mesi di isolamento vissuti di recente, che hanno rafforzato le relazioni tra vicini di casa e hanno acuito la sensibilità intorno all'insopprimibile bisogno di "avere a che fare con l'altro", di parlare, di discutere, di toccare – letteralmente – con mano i corpi degli altri.

Il teatro è fatto di corpi e non di *streaming* e forse anche per questo i festival stanno ridando respiro a un unico organismo fatto di spettatori e attori che affascina perché chi sta in scena fa del proprio corpo un corpo artistico, sociale e quindi politico. Se qualcosa questa sciagurata crisi ci ha insegnato, è forse il senso di quanto ci siano indispensabili le relazioni, nelle mille e umanissime sfaccettature in cui le possiamo tessere. ★

# I mestieri del teatro, tutto cambia o tutto torna come prima?

Covid o non Covid, sono ancora troppe le questioni aperte che riguardano il futuro dello spettacolo dal vivo. Per esempio, il processo di affermazione dei diritti dei lavoratori, che la riapertura in sicurezza delle attività teatrali non deve arrestare.

di Valeria Brizzi e Arianna Lomolino



**N**ei numeri precedenti di *Hystrio* abbiamo dato notizia delle principali misure di sostegno garantite dalle istituzioni agli enti che si occupano di spettacolo dal vivo. Le sale teatrali più capienti hanno riaperto il 15 giugno, i festival si sono adeguati al cambiamento e hanno avuto luogo, il teatro e il suo pubblico hanno ricominciato a vivere negli stessi spazi. Intanto, con il decreto agosto è stato approvato un nuovo pacchetto da 3 miliardi per turismo e cultura. Gli aggiornamenti relativi al comparto spettacolo dal vivo sono i seguenti: decontribuzione totale (100%) dei costi del personale che viene assunto a tempo indeterminato (6 mesi) o che rientra in servizio dalla cassa integrazione (4 mesi); indennità di 1.000 euro per lavoratori autonomi e intermittenti; esenzione Imu per i gestori di attività di cinema, teatri e sale da concerto che sono anche proprietari di immobili; aumento di 90 milioni del fondo emergenza cinema e spettacolo, per un totale di 335 milioni; aumento di 60 milioni del fondo emergenza imprese e istituzioni culturali, che sale a 235 milioni; proroga della cassa integrazione fino al 31 dicembre 2020.

Tuttavia lo stanziamento di denaro non è sufficiente se non supportato da dei piani di erogazione che diano sostanza all'iniezione di risorse. Non mancano, per altro, alcu-

ne perplessità, una, per esempio, riguarda le nuove misure di reclutamento: è previsto 1 milione di euro all'anno per favorire un generico accesso dei giovani alle professioni culturali. Nello specifico non è chiaro cosa questo voglia dire, se riguardi un programma di formazione, di incentivi alle aziende o di nuove forme contrattuali. Certo è che la priorità dovrebbero averla i professionisti della cultura già operativi, le cui aziende non hanno potuto usufruire di agevolazioni e che spesso hanno contratti economicamente inadeguati alle mansioni svolte.

Non è la prima volta, in tempi di Covid, che il Mibact fornisce indicazioni non esaustive o di difficile decifrazione: al momento, le uniche due azioni rese concrete rispetto all'utilizzo del fondo emergenza sono l'indennità agli extra Fus (20 milioni) e agli esercizi teatrali (10 milioni), 30 milioni su 335, di questi restanti 305 milioni non conosciamo ancora né le modalità di accesso né i potenziali beneficiari. Problematico si rivela l'anticipo Fus, che doveva corrispondere all'80% del contributo 2019, e che invece è stato erogato in misura inferiore (tra il 70 e il 75%) senza spiegazione di sorta. I beneficiari, oltre a non sapere quando riceveranno il restante, a fine settembre non avevano ancora ricevuto indicazioni per la rendicontazione dell'attività 2020. Al momento, ci permettiamo di segna-

lare che gli enti specificatamente di promozione teatrale sono fuori da qualsiasi beneficio, a meno che non svolgano attività di produzione o di programmazione di spettacoli. Sul fronte dei lavoratori dello spettacolo continua il lavoro dei sindacati e delle associazioni di categoria. Il Progetto C.Re.S.Co e Agis hanno proseguito nella loro attività di informazione e di confronto con artisti e organi di rappresentanza. Il gruppo A2u ha promosso per tutta l'estate la lettura di un comunicato da parte degli attori che hanno ripreso ad andare in scena per fare il punto sulla situazione lavorativa del comparto, emblematica l'occasione al Festival di Spoleto dove il documento è stato letto prima dello spettacolo *I messaggeri* di Emma Dante. L'Estate Sforzesca ha chiuso il proprio cartellone estivo con l'evento *Intermittenze*, a cura del Coordinamento Spettacolo Lombardia, una serie di brani sul mondo del lavoro e del precariato. Operatori e artisti hanno manifestato lo scorso 9 settembre a Venezia portando, a due passi dal *red carpet*, la voce inascoltata di una platea di lavoratori in difficoltà. Durante l'estate è nata anche l'Associazione U.N.I.T.A.-Unione Nazionale Interpreti Teatro e Audiovisivo, con lo scopo di valorizzare e tutelare le professioni artistiche. In generale, davvero importante è l'incontro maturato durante gli ultimi mesi tra le associazioni di categoria, i sindacati e le realtà nate per rappresentare i lavoratori dello spettacolo.

Tutte azioni che mirano, in concerto, a tenere vivo il necessario dibattito sui diritti del lavoro del comparto culturale e sulle sorti dello spettacolo dal vivo. A distanza di sei mesi dall'inizio di una delle più grandi crisi dello spettacolo dal vivo nazionale restano ancora più interrogativi che certezze, con l'aggiunta del fattore scoraggiamento di cui risentono tutte le buone intenzioni maturate durante il *lockdown*. Si naviga a vista, mentre quel che resta delle stagioni teatrali prende forma pavidamente di trimestre in trimestre. Sicuramente non si è capito chi sopravvivrà e come. Che cosa vorremo quando sarà tutto finito? È ancora vero che non vogliamo che tutto torni come prima? ★

# Piccolo Teatro di Milano, la notte buia delle istituzioni

Giunge all'epilogo la vicenda complessa del cambio al vertice del primo teatro nazionale italiano. Dopo mesi di attese, rimpalli, ostruzionismi e incomprensibili silenzi, l'allargamento del Cda fa intravedere una, pur discutibile, via d'uscita.

di Sara Chiappori

**A**l momento in cui andiamo in stampa, il direttore del Piccolo ancora non c'è, ma è molto probabile che sarà Claudio Longhi. Salvo sorprese, i giochi sono fatti. Secondo regole piuttosto discutibili, ma tant'è. Non ne escono bene le istituzioni coinvolte, Comune di Milano, Regione e Ministero, e i loro rappresentanti nel consiglio di amministrazione, paralizzati da mesi di ritardi clamorosi e inspiegabili accelerazioni, veti incrociati e guerre di candidature, dispetti e sgambetti, ostruzionismi e sabotaggi. Soprattutto non ne uscirà bene il Piccolo, martoriato da una vicenda che l'ha ridotto a triste premio di una battaglia politica che con il teatro non c'entra niente.

Riavvolgiamo rapidamente il nastro di questa saga più mortificante che avvincente, tornando al mese di luglio, situazione critica ma forse non ancora disperata. Dopo le dimissioni di Sergio Escobar, in anticipo di due mesi sulla scadenza del suo sesto e ultimo mandato (equivalente a ventidue anni sulla plancia di comando del Piccolo) e in risposta al malcontento dei lavoratori che in una durissima lettera pubblica chiedevano un deciso cambio di passo alla guida del teatro, il cda si è avvitato in una spirale senza fine. Niente chiamata pubblica, avrebbe richiesto troppo tempo, secondo loro. Meglio la chiamata diretta, sempre secondo loro. E qui cominciano i pasticci. Da un'ecumenica lista di una ventina di nomi (tutti quelli che venivano in mente) si è faticosamente arrivati a una rosa di cinque finalisti, privilegiando l'aspetto "gestionale": Rosanna Purchia, Antonio Calbi, Filippo Fonsatti, Marco Giorgetti e Claudio Longhi, che però si è subito e prudentemente sfilato (salvo poi tornare in scena, come vedremo). I quattro rimasti in gara hanno passato la trafila dell'invio di *curricula* e di un documento progettuale, quindi un'audizione. Tutto molto in fretta. In *pole position* e a dispetto di un progetto zoppicante in ortografia e idee, c'era Rosanna Purchia, donna di macchina, esperienza e buone relazioni, una vita al Piccolo, poi sovrintendente al San Carlo di Napoli, sostenuta da ministero e Comune, osteggiata

senza se e senza ma dalla Regione, che invece puntava su Antonio Calbi ma soprattutto mirava ad affossare la candidata dell'avversario. A colpi di ostruzionismo duro, disertando le convocazioni del cda per far mancare il numero legale. Lo schema si ripete dopo la lunga pausa estiva, anche se nel frattempo è cambiato cavallo. Con abile mossa ministeriale Purchia, nominata da Franceschini commissario straordinario al Regio di Torino, è uscita dalla trappola, mentre Claudio Longhi rientrava in gara su supplica del presidente del cda, Salvatore Carrubba.

Per uscire dall'*impasse*, appellandosi all'articolo 10 dello Statuto, Comune e ministero hanno messo all'angolo la Regione, allargando il *board* da sei a otto membri e quindi cambiando i pesi della maggioranza. Su invito di Palazzo Marino e con la benedizione del Mibact, sono entrati Lorenzo Ornaghi e Mimma Guastoni. Con questa formazione i due consiglieri in quota Regione non contano più nulla. Dunque probabile, per non dire certa, la designazione di Claudio Longhi. Insomma, la soluzione è vicina, ma sul campo i vinti sono più dei vincitori. A cominciare dal Comune di Milano, che in questa vicenda ha mostrato una preoccupante debolezza fatta di indifferenza, attendismo, silenzi incomprensibili. Avrebbe potuto avere una parte diversa

in commedia. Anzi avrebbe proprio dovuto esserne il regista, e invece da un lato si è lasciato schiacciare dalle arroganze ministeriali, dall'altro ha permesso alla Regione, in un momento in cui la giunta leghista di Attilio Fontana è travolta dalle inchieste, di ergersi a paladina della trasparenza salendo sulle barricate della protesta contro una decisione preconfezionata nei salotti della politica. Nel frattempo il Piccolo è restato tre mesi senza direttore, dal 31 luglio, giorno in cui sono diventate effettive le dimissioni di Sergio Escobar con un'uscita di scena piuttosto mesta, mentre continua a essere assordante il silenzio di Stefano Massini che, almeno fino a dicembre, è ancora consulente artistico del Piccolo. Sono tornati invece a farsi sentire i lavoratori, con una lettera in cui esprimono «grade sconcerto di fronte alle modalità confuse e opache messe in atto nel percorso di selezione del nuovo direttore», giudicando «deprimente e irritante lo spettacolo di candidature opposte». Il nuovo direttore del Piccolo si insedia in questo clima esasperato. Senza l'unanimità di un cda a pezzi, bersagliato dalle polemiche e avvelenato dai sospetti, avrà di fronte un'impresa per capitani coraggiosi. Riformare il Piccolo dopo averlo tra ghettato fuori da un 2021 che si annuncia *annus horribilis* per tutto il mondo del teatro. ★



Il Piccolo Teatro Grassi (foto: Masiar Pasquali)

# Cristina Pezzoli, la poesia è azione, l'azione è poesia

«Cristina Pezzoli. Palombaro», così si definiva la regista scomparsa a maggio, perché amava immergersi nelle profondità dell'essere umano, per far emergere il talento di ogni attore. Dando vita a un teatro capace di trasformare il mondo.

di **Letizia Russo, insieme a Jacopo Bicocchi, Valentina Brusaferrò, Ilaria Costanzo, Matteo Cremon, Lorenzo De Moor, Mattia Fabris, Francesca Farcomeni, Carlo Orlando, Noemi Parroni ed Elena Vanni**

**C**ristina Pezzoli è nata a Vigevano il 2 luglio del 1963 e ha lasciato l'esistenza, nella forma in cui tutti la conosciamo, il pomeriggio del 22 maggio 2020. Ventimilasettecentoottanta sono i giorni che ha vissuto.

Erano almeno dieci volte di più i ricci ramati, tenuti a bada da un cerchietto sempre diverso, che la rendevano così riconoscibile. Incalcolabile il numero di parole che ha pronunciato, delle intuizioni che l'hanno attraversata e delle sigarette che fumava solo fino a metà.

Quattro gli esseri umani che ha messo al mondo, e ai quali ha consegnato, più che

a chiunque altro, la propria possibilità di durare nel tempo ora che il suo tempo si è fermato.

Una è l'immagine che racconta meglio chi era. L'aveva scelta lei, molti anni fa:

«Cristina Pezzoli. Palombaro».

Chi era, e non cosa faceva.

## Essere, più che fare

Vista da fuori: Cristina Pezzoli si è diplomata alla Paolo Grassi di Milano nel 1986. Ha affiancato come aiuto regista Massimo Castri per un lungo periodo. Di Tadeusz Kantor ha accolto e praticato per tutta la vita il consiglio di prendersi la responsabilità della pro-

pria arte, trasmettendolo anche agli altri. In seguito ha lavorato come regista di prosa e lirica, direttrice artistica, formatrice. Ha creato e sciolto gruppi e compagnie. Ha diretto talenti giovanissimi e attori e attrici di grande esperienza. Ha collaborato con realtà diversissime tra loro, tra il pubblico e il privato. Ha caparbiamente continuato a cercare e costruire, fuori dalle istituzioni, strade nuove per ritrovare un senso al ruolo del teatro nella società.

Ma questa, appunto, è Cristina Pezzoli vista da fuori.

Sappiamo che non è con una lista (per quanto ricca e prestigiosa) di cose fatte che vor-



rebbe essere ricordata. E anche se dubitiamo che concorderebbe con il concetto stesso di memoria postuma, proveremo a scrivere quello che le abbiamo visto "essere", più che quello che le abbiamo visto "fare", negli anni in cui abbiamo condiviso visioni, delusioni e azioni. È stato un tempo sufficientemente lungo, e denso al punto da lasciare tracce che sopravvivranno in noi fino a quando anche il mio tempo si fermerà.

Palombaro, si definiva. E aveva ragione. Scendere in profondità, lì dove i raggi del sole non arrivano a illuminare, era il suo modo di essere, dentro e fuori il lavoro. Qualsiasi attore o attrice che abbia accettato il rischio di farsi accompagnare laggiù, fino al terreno minato e fertile del vuoto che precede la consapevolezza del proprio talento, sa di cosa parlo. La facilità con cui riusciva a immergersi fino all'oscurità permetteva a lei e all'altro di divorare chilometri di conoscenza in un tempo molto ridotto. Al momento dell'emersione, il cambiamento era evidente. Le mine che dovevano esplodere esplodevano, e ciò che aspettava da molto tempo di fiorire finalmente fioriva. La sera, tornando in macchina da Prato a Pistoia, parlavamo di quanto può essere tenace e fragile la resistenza di un talento, prima che si arrenda a nascere. Ridevamo spesso, anche, insieme. Ci raccontavamo i sogni della notte precedente.

Immersione, emersione, metamorfosi: non conosco la data esatta della prima volta in cui Cristina ha iniziato a creare al ritmo di questo movimento, ma so che è stato il suo modo di stare al mondo. E del mondo aveva una percezione complessa. Concreta e insieme misterica, fisica e allo stesso tempo simbolica. Il suo modo di fare teatro era svelare il simbolo nascosto nella materia e trasformare in materia, in corpo d'attore soprattutto, il simbolo.

Tra le sue maggiori capacità c'era quella di suggerire a chi le stava attorno non un "modo" nuovo di guardare con gli stessi occhi, ma "organi" nuovi, diversi, per vedere. Vita e arte erano per lei due aspetti dello stesso mistero. Sempre più negli anni ha nutrito il teatro con la realtà, e la realtà con il teatro, trasformando continuamente l'uno nell'al-

tra, cercando di cambiare l'uno attraverso l'altra. Fino al punto che, ora, sarebbe sbagliato raccontarla solo in virtù del suo lavoro di regista o di formatrice. Il teatro è stato il suo mestiere e la forma con cui ha scelto di esprimere la propria visione, ma non è stato il suo fine ultimo. Il teatro per il teatro ha smesso, nel tempo, di essere l'unico senso del suo stare al mondo. Sempre meno cercava di "mettere in scena", sempre più di creare esperienza. Si è via via lasciata alle spalle la direzione degli attori nella forma in cui siamo abituati a pensarla, e ha inventato strumenti per trasformare gli attori in artisti consapevoli di sé, dei propri mezzi, dei propri temi. Molti, fra quelli che l'hanno incontrata, hanno iniziato a smettere i panni degli esecutori e a immaginarsi come autori autonomi della propria arte. Ha lavorato sempre più per fare della regia un intenso, profondo lavoro di condivisione del racconto con gli attori, ma quasi invisibile al pubblico.

### **Il teatro, per cambiare la realtà**

Poi, soprattutto negli anni in cui ha scelto la città di Prato come punto di osservazione, fare teatro nei luoghi e con le convenzioni del teatro ha lasciato il posto a un altro senso: il teatro e i suoi strumenti utilizzati per cambiare la realtà, prima ancora che raccontarla. Comunità avversarie per ragioni sociali, economiche e culturali hanno trovato attraverso di lei, nello spazio Compost, alcune delle rare occasioni per confrontarsi e affrontarsi, spostando il conflitto su un piano simbolico. Territori come quello della scuola e del rapporto studenti-insegnanti in contesti difficili hanno trovato uno spazio per raccontarsi senza i filtri della pedagogia normalizzante. L'adolescenza le stava a cuore: intravedeva in quell'età il momento irripetibile in cui desiderio e senso prendono forma. E, se accompagnati, trovano anche una strada. Sentiva anche l'urgenza di rimettere al centro della riflessione la storia italiana, e di rileggerla con gli strumenti della tragedia anziché del melodramma. Un percorso iniziato, ma non concluso, con gli anni di Tangentopoli: fu sua l'idea di mettere su un palco i protagonisti di quell'epoca, avversari nella Storia, e obbligarli all'ascolto l'uno dell'altro.

A moderare l'incontro tra magistrati, filosofi e indagati, un attore vestito da *bobby* inglese, con cappello e fischietto: l'ironia era una delle sue armi più affilate.

Oggi, che è la fine di agosto del 2020 e sono passati poco più di novanta giorni da quando ci ha lasciato, ci affiora il ricordo di una cosa che mi aveva raccontato molti anni fa, seduta sulla piccola sedia da balia di legno e paglia: quando era ancora adolescente, il suo insegnante di filosofia alle superiori le aveva riconosciuto una profonda inclinazione al ragionamento filosofico. Tanto che, prima di scegliere il teatro, si era iscritta alla facoltà di filosofia. Non ha mai smesso di studiarla e ha continuato a cercare, fino a quando ha potuto, modi concreti per trasformare le parole in cose, e l'osservazione in azione. Il principio tragico della contraddizione, del conflitto insanabile e della pari dignità delle posizioni antagoniste era ciò che riusciva a scoprire in ogni persona, fenomeno sociale o storico, in ogni sentimento, in ogni storia. E invece di temerlo, o di cercare di normalizzarlo in una distinzione ideologica tra bene e male, giusto e sbagliato, lo ha accolto fino a renderlo la sua stella polare. E non si è mai arresa all'idea che l'essere umano non abbia possibilità di incidere sulla realtà che lo circonda e, per quanto possibile, migliorarla. Guidata da questa visione del mondo ha lavorato dentro e fuori dal palco per raggiungere il più filosofico degli obiettivi: la conoscenza. Era la sua vocazione. Anche a costo di percorrere la propria strada in solitudine, e contando spesso solo sulle sue forze.

La sua storia, contro qualsiasi previsione, si è interrotta troppo presto. Si dice quasi sempre. Ma nel suo caso è vero. Chi l'ha conosciuta sa che quel suo bruciare costante, quella sua continua generazione di idee e di energia sembravano inesauribili. Ora, quello che lascia dietro di sé non è certamente replicabile nella "forma" in cui lei lo ha esercitato. D'altronde non era questo il tipo di eredità che desiderava lasciare. Semmai, aveva un'ambizione più alta: spostare il centro delle persone, una ad una, e mostrare loro la potenza del vuoto e dell'ascolto, la terra e l'acqua di cui qualsiasi germoglio ha bisogno per fiorire. ★



Esedice (foto: Francesca Nicolosi)

## Leggeri come Sacchi di Sabbia, la comicità di un'irraggiungibile tragedia

Colto, popolare, sospeso tra "alto" e "basso", è il teatro de I Sacchi di Sabbia, toscani fino al midollo, che quest'anno compiono venticinque anni di attività insieme, e li festeggiano con un pericoloso viaggio "dentro" Roberto Latini.

di Marco Menini

**V**enticinque anni di carriera, un nuovo ed originalissimo progetto con Roberto Latini e l'ultimo episodio della trilogia sui classici con Massimiliano Civica che debutterà il prossimo anno. Abbiamo raggiunto al telefono Giovanni Guerrieri – che con Giulia Gallo dirige I Sacchi di Sabbia – a Piombino, *buen retiro* e luogo natale dove è solito trascorrere il mese di agosto, per parlare di una compagnia tra le più interessanti e vive del panorama nazionale che continua a essere quanto mai vivace e propositiva, oltre a riscuotere grande successo di pubblico e critica.

### Cominciamo dall'inizio. Come sono nati I Sacchi di Sabbia?

Io ed Enzo Illiano ci conoscemmo facendo le comparse al Verdi di Pisa, galeotto fu un memorabile *Don Pasquale* di Donizetti, regista

Ivo Guerra – assistente di De Simone – che ci faceva fare pantomime a soggetto negli intermezzi dell'opera. Il baritono Giancarlo Luccardi ci istigava affinché "parlassimo" nell'intermezzo, cosa per cui nei fatti d'Opera s'andava nel penale. Quando Guerra s'accorse della trama, la sventò.

Nel frattempo Giulia Gallo faceva la scuola di Teatro del Sant'Andrea, frequentata da Gabriele Carli e da Paolo Giommarelli, che fu poi ponte tra le nostre persone. Enzo pure frequentava il Sant'Andrea, mentre io ero nel Centro Universitario Teatrale. L'anno declinava già in dicembre verso il saggio finale di giugno. Si viveva per quelle esibizioni annuali. E io, Enzo e Giulia si finiva sempre nello stesso saggio... Ma per I Sacchi di Sabbia si dovette aspettare l'apertura del circolino Arci La Rossa, dove si programmava teatro. Non c'era budget ma solo un calendario di vuoti

da riempire. Smettemmo di aspettare giugno e cominciammo ad aspettare sabato.

**Nei vostri spettacoli, da sempre, tra le altre, c'è una cifra stilistica evidente, che accomuna la maggior parte dei lavori, ovvero l'incrocio tra popolare e colto, "tradizione e ricerca, comico e tragico"...**

Nel 1995 realizzammo un'assurda sintesi tra l'*Otello* di Bene, *Che cosa sono le nuvole?* di Pasolini: la Smorfia e la realtà. Già lì c'erano il gusto per la parodia bambina, che diventa critica, i buchi di senso e di linguaggio, l'amplesso tra alto e basso, tra comico (riuscito) e tragico (mancato).

Io facevo Otello, Enzo Jago, Giulia Desdemona... Eravamo volutamente ridicoli. Giocavamo sull'assenza di Otello che era il regista assente, insidiato dalle perfide telefonate di Jago. Arrivava solo all'ultimo per sparare con una scac-

ciacani sui protagonisti. In quel gesto c'era tutta l'incomprensibilità del suo dolore. Per noi era una tragedia, ma si rideva tutto il tempo. Molte "sensazioni" di quel primo lavoro ce le portiamo ancora addosso e forse sono loro la "cifra stilistica" di cui parli: il ridicolo di aspirare all'alto ma esser condannati al basso, il disagio di occupare una tecnica, per poi deformarla, la tentazione di voler dir qualcosa, ma accorgersi di far ridere...

**Il vostro percorso è stato caratterizzato da molte collaborazioni, e spesso ha incrociato linguaggi eterogenei. Penso a lavori come *Essedice* o *Don Giovanni* di W.A. Mozart, giusto per fare due esempi a caso...**

*Essedice* ci servì per parlare del dolore della perdita. Sono sempre stato grato a Gipi per avermi permesso di parlare della morte di mio padre (che era imminente), attraverso quella del suo. Gipi mi prestò il babbo morto. Per entrare nell'immaginario di Gipi, avevamo bisogno di potenti talismani. Robe da sciamani. Così facemmo come gli antichi greci: assumemmo la fisionomia dei morti. Coinvolgemmo nell'operazione Ferdinando Falossi, che realizzò le maschere tratte dal fumetto. Io interpretavo il padre di Gipi e mi ricordo che la sua mamma in camerino disse: «Gianni, hai visto? Si muove proprio come babbo...».

Per il *Don Giovanni* ci mettemmo in testa di scalare una montagna, da ignoranti in fatti musicali. Ci sfinimmo nell'ascolto di un'edizione diretta da Karajan, per poi tentare di riprodurla a boccacce, pernacchie e rumorini, come fa chi canticchia sotto la doccia. Ne è venuto fuori un concerto pieno di sberleffi, necessari alla riproduzione dei suoni. Si esaltò l'aspetto comico dell'opera, concentrato in quel deformarsi delle facce. Il tragico però non ce lo siamo potuti permettere...

**Venticinque anni non sono pochi. Spesi bene, sembra, lo testimoniano i numerosi premi e il riconoscimento del pubblico che non manca mai... Penso, ad esempio, a *Sandokan, o la fine dell'avventura* del 2008, ancora in scena e che ha addirittura superato le trecento repliche...**

Mi resta la curiosità di sapere come ci si presentò alla porta Sandokan! Un mistero: eravamo tutti arrotolati nel vuoto del presente, nel post beckettismo... ed ecco che arriva Salgari! Recitammo *Sandokan* in cucina, con le verdure. È un gioco semplice, ma con regole ferree. Per farlo abbiamo separato le parole dalle cose; abbiamo rinominato gli oggetti

del quotidiano con il lessico salgariano; e abbiamo giocato ai pirati, come se ne valesse della vita... *Sandokan* è il nostro lavoro più donchisciottesco. Anzi, è la nostra versione del Don Chisciotte.

**Negli ultimi anni avete collaborato con Massimiliano Civica realizzando una trilogia intorno a tre classici dell'antichità: *Dialoghi degli Dei* (2016), *Andromaca* (2018), *I sette contro Tebe*...**

Manca ancora l'ultimo episodio, in realtà: *I sette contro Tebe* avrebbe dovuto debuttare quest'estate ed è stato rimandato all'anno prossimo. L'incontro con Massimiliano è stato un gioco: l'occasione ce l'ha data Armunia. Massimiliano ci ha introdotto nel mondo classico greco, di cui lui era ed è frequentatore. La nostra asciuttezza recitativa si fonde perfettamente con la sua cifra. Con noi mi pare tornato a fare "compagnia", come faceva ai suoi esordi col Timpano (Daniele, n.d.r.) o con il Cosentino (Michele, n.d.r.): a trattare non degli attori, ma degli autori.

**Abbiamo parlato della collaborazione con Civica... attualmente è iniziato un nuovo progetto con Roberto Latini. Di che cosa si tratta?**

Questo progettino si intitola *Into Latino Roberti* e nasce come serie web in tre puntate (il debutto della prima puntata del Progetto Latini è previsto a Castrovillari in ottobre, n.d.r.), poi approdata a un misto di presenza dal vivo (Roberto) e assenza in remoto (noi). Lo spunto ce lo ha dato un vecchio film di fantascienza, *Viaggio allucinante*, dove un equipaggio miniaturizzato viene iniettato dentro il corpo

di uno scienziato per operare un difficile intervento al cervello. Nella nostra versione l'equipaggio deve uscire dal corpo di Roberto, dopo averlo guarito da un misterioso virus. Una piccola odissea, insomma. Sia per i Sacchi che per Roberto, che deve evacuarci. Come si sa, il corpo umano è un abisso pieno di insidie. I nostri hanno tre puntate per uscire: ce la faranno? Per ora c'è soltanto la prima: siamo alla ricerca di ospitalità per le altre due.

**Se guardiamo la vostra teatrografia, sono molti gli autori e le opere che avete affrontato, ogni volta andando a pescare i meno noti, spesso addirittura completamente sconosciuti al grande pubblico. Cosa motiva questa scelta?**

Ci sentiamo liberi, non seguiamo mode... Finora quando un'opera o un autore ci è comparso davanti, è perché voleva dirci qualcosa a proposito di un discorso nostro, già avviato. Il tema della perdita, già presente in *Orfeo*, l'abbiamo approfondito in *Essedice*. Poi Salgari, che ci ha salvato dal vuoto della nostra quotidianità col fantastico. Il sacrificio del futuro era presente in *Tràgos* e poi si è sviluppato in *Abram* e *Isac*. Poi ci sono le nostre storie di possessione, viste attraverso Shakespeare (*Otello*, *Riccardo III*), *Faust*, *L'invasione degli Ultracorpi*, le storie che si rifiutano di crescere: *Marmocchio* e *I 4 moschettieri in America*. Naturalmente accade anche di inciampare in un autore. Potrei citare l'incontro con Silvio Castiglioni, con cui ho affrontato autori che di mio non avrei mai fatto, come D'Arzo e Alessandro Manzoni. È stato importante il confronto artistico con Silvio. Gli sono molto grato per questo: è un grande attore e una gran testa. ★



*Sandokan, o la fine dell'avventura*

# Piccola Compagnia Dammacco: stare all'inferno e creare la bellezza

Un incontro casuale, quello tra Mariano Dammacco e Serena Balivo, docente lui, allieva lei presso la Cattolica di Brescia: due necessità che si completano nel progetto della Compagnia in un dialogo continuo tra parola poetica, pagina scritta e scena.

di Alessandro Toppi



**N**el 2006 Mariano Dammacco ha trentasei anni e da più di venti fa teatro. Ha scritto tredici testi, pubblicandone due, e il suo lavoro è stato oggetto di tre tesi di laurea. Ha vinto il Premio Scenario (nel 1993, con *Sonia la Rossa*), l'Eti/Vetrine (nel 1994, con *Amleto e la statale 16*) e sfiorato gli Ubu, nel 1999, per *Dialoghi con le piante*. Trasferitosi dalla natia Bari a Brescia, s'appresta a dirigere due opere liriche: un *Così fan tutte* di Mozart – con cantanti che tagliano la platea, coristi simili a statuine del presepio, un Don Alfonso che fa da burattinaio – e un *Don Pasquale* di Donizetti scandito dal ticchettio degli orologi. Da un anno inoltre conduce alla Cattolica, sede bresciana, un "Laboratorio di realizzazione scenica" poiché la facoltà di Lettere, indirizzo "Ideazione e produzione per i media e lo spettacolo", prevede che gli studenti facciano pratica di palco.

Nel 2006 Serena Balivo ha ventun anni. Da bambina, sorprendendo la sorella che piange dopo aver letto *Medea*, si è innamorata del teatro; da adolescente ha frequentato corsi attoriali a Milano; maggiorenne, ha provato l'ingresso in Accademia: al Piccolo, ai Filodrammatici, alla Paolo Grassi: «respinta». Si iscrive quindi alla Cattolica, sede di Brescia, ed è in ritardo per la lezione: «M'affretto, corro, entro in aula: stanno tutti seduti in cerchio e, nel mezzo del cerchio, l'insegnante: Mariano, con un po' di barba sul viso, i capelli fino alle spalle». Seguono, a quel primo incontro, la reiterazione dell'esperienza laboratoriale e i lavori fatti con gli altri studenti (*Infinite passioni* nel 2006, *Specchio di croce* nel 2007, *Il canto della terra cieca* nel 2008: esiti del laboratorio universitario in scena al Crucifixus/Festival di Primavera che, in Quaresima, muta la Val Camonica in luogo di riflessione teologico-teatrale); segue soprattutto

un progressivo riconoscimento dell'importanza dell'uno per l'altra giacché si trovano di fronte un teatrante che sente il bisogno di tornare alla creatività indipendente, alle condizioni più complicate ma vitali dell'off, e una ragazza – «con gran voglia d'imparare, volontà ferrea e qualità utili al mestiere» – che vuol diventare un'attrice. «Stringemmo un patto: – spiega Serena – Gli chiesi di continuare ad alimentare la mia formazione; in cambio nacque la compagnia». È il 2009, nasce la Piccola Compagnia Dammacco: «Sì, la compagnia è nata per spinta di Serena», conferma Mariano. Da dove iniziano? Dal lavoro d'approfondimento e di ricerca che stanno compiendo ormai da tre anni. Approfondimento e ricerca. E talora un'uscita pubblica, al Piccolo Teatro Libero di corso Bazoli a Sanpolino, Brescia: «Dal 2009 al 2011 abbiamo preso alcuni testi del mio repertorio (*Assedio*, *Videotestamento*, *La mia anima*) rimettendoli in scena

sporadicamente: un giovedì, venerdì e sabato, per intenderci», narra Mariano: «Tre sole date, certo, ma quel che conta è che prima c'erano stati mesi di studio. Così fondavamo la nostra comune pratica di lavoro»; così stava nascendo una poetica.

### Così tutto avviene

«A monte c'è Mariano-autore, che sceglie quale aspetto della contemporaneità vuole trattare, e c'è il Mariano-drammaturgo, che attacca ovunque post-it con le parole chiave dell'opera, che elabora la precisa matematica del testo, che ne leviga ogni elemento. Ed è a questo viaggio compositivo che partecipo attorialmente, incarnando momento dopo momento la figura dello spettacolo che verrà dandole la voce, le azioni, i passi e un modo di guardare, un ritmo nel respiro, una maniera di pensare. Lavoriamo dunque generando un dialogo continuo tra la pagina e la scena, con una scrittura che si precisa, conformandosi a una creatura teatrale che, intanto e lentamente, sta nascendo», spiega Serena Balivo. Così avviene per *L'ultima notte di Antonio* (2012; recensito su *Hystrio* n. 2.2014), che più che della morte di un tossico ci dice della fragilità e del desiderio di cedere che appartiene a ogni essere umano; così avviene per *L'inferno e la fanciulla* (2014; *Hystrio* n. 3.2015), il cui germe è lo studio con cui la Balivo vince nel 2011 il Premio Giovani Realtà del Teatro della Nico Pepe di Udine e che diventa poi lo sprofondo autobiografico di una donna ammalata d'infantilismo; così avviene per *Esilio* (2016; *Hystrio* n. 3.2016), struggente addio di un'anima a un uomo che rinuncia a ogni diritto pur di ritrovare un posto nel consorzio socio-(in)culturale ed economico dominante; così avviene per *La buona educazione* (2018; *Hystrio* n. 3.2018) che, rievocando il fallimento della relazione tra una zia e suo nipote, dice quanto può essere delicato, crudele e doloroso entrare in connessione con qualcun altro. In che modo, con quali mezzi?

Attraverso una testualità poetica (mai la frase giunge infatti all'orlo verticale della pagina), divisa in brani (quattordici per *L'ultima notte di Antonio*, *Esilio* e *La buona educazione*; dodici per *L'inferno e la fanciulla*) e che – strutturata per somma di monologhi – dialoga con lo spettatore-testimone della storia. Attraverso uno spazio pensato e agito come un altrove teatrale (la frontalità de *L'ultima notte di Antonio*, il taglio di luce in cui si muove l'adulta-bambina de *L'inferno e la fanciulla*, la zatte-

ra/palco/stanza «di due metri e quaranta per due metri e quaranta» di *Esilio*, l'ambiente cimateriale de *La buona educazione*: l'assito è un largo tappeto di terriccio mentre intorno a un divano, fulcro centrale della visione, gli arredi fanno da perimetro, fondale e coro inanimato). Infine, attraverso personaggi artefatti per gesti, pose, dinamiche e per trucco, vestiario, mimica del volto: apparenze finte, maschere che prendono parte a una recita, alle quali tuttavia, tra il riso e il pianto, ti affezioni e credi, rendendoti conto che non le dimenticherai mai più.

### Ancora, domani

Il futuro è *Spezzato è il cuore della bellezza* che, dopo aver debuttato il 28 agosto all'Operaestate Festival di Bassano, adesso deve maturare: «Sono le repliche, per noi che non abbiamo uno spazio di lavoro, il mezzo e l'occasione per assestare la messinscena», mi racconta Mariano Dammacco. Il futuro è Eri-

ca Galante, attrice e danzatrice, che proprio con *Spezzato è il cuore della bellezza* entra a far parte della compagnia, completandola assieme a Stella Monesi, «che da sempre ci accompagna in quanto tecnico, pittrice delle nostre locandine e coautrice del nostro immaginario». Il futuro, soprattutto, è il prosieguo del viaggio per questa cellula artistica ora in espansione che – nonostante la vocazione commerciale assunta dal sistema teatrale, tra richieste ossessive di nuovi titoli e tempi affrettati di realizzazione, consumo e smaltimento del prodotto – non ha mai rinunciato al proprio rigore creativo rendendosi inconfondibile per la coerenza del percorso, la maniera quasi ascetica di praticare il mestiere e l'ostinazione nel credere, nonostante tutto, ancora nel valore del teatro: per la capacità, insomma, di «stare all'inferno» – giacché è all'inferno che pare condannata gran parte della teatralità indipendente italiana – ma «con una dignità inimmaginabile». ★

## Il salvataggio da un naufragio, l'amore nell'età di mezzo

**SPEZZATO È IL CUORE DELLA BELLEZZA**, ideazione, drammaturgia e regia di Mariano Dammacco. Luci di Stella Monesi. Con Serena Balivo, Mariano Dammacco, Erica Galante. Prod. Piccola Compagnia Dammacco, Modena - Infinito srl, Sansepolcro (Ar) - OPERAESTATE FESTIVAL, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Nato forse con l'idea di una compagine attorale più ampia, *Spezzato è il cuore della bellezza* è uno spettacolo sulla fine dell'amore che, anche per le vicende produttive stravolte dagli ultimi mesi, da opera potenzialmente polifonica si è dovuto ancora una volta asciugare attorno alla recita della sola Balivo (foto: Luca Del Pia), impegnata tuttavia in due ruoli. Risultano peraltro figuranti in scena come presenze mascherate lo stesso regista ed Erica Galante, che danzano su note latine durante piccoli intervalli fra i quadri. Ma le creazioni di Dammacco non di rado mutano con l'andare delle repliche e dall'incontro con il pubblico.

La vicenda narra la fine di una relazione decennale tra una donna, dai connotati di maturità anche anagrafica, e un uomo, che appare solo come feticcio danzante dalle mani pelose. Alla donna abbandonata è contrapposta una figura femminile più giovane e leggera. La tecnica registica riconduce alle ultime creazioni firmate da Dammacco, in cui il lavoro sull'attore si muove verso una ricerca quasi parossistica della dimensione grottesca, ma al contempo più umana e profonda, dell'individuo. Le due donne si muovono in un succedersi di voci, dentro una scena che richiama l'altare coniugale deserto.

La drammaturgia scolpisce in modo più rotondo la protagonista, lasciata dal suo uomo, che apre e chiude lo spettacolo raccontando in presa diretta gli incontri e le situazioni vieppiù surreali che connotano la fine della storia, nel tentativo di tenere in vita qualcosa che probabilmente ha perso la sua ragion d'essere di per sé. La cifra è quella della caustica ironia sui personaggi, cui Dammacco ci ha abituato nell'arco dell'ultimo decennio, affidando peraltro queste caratterizzazioni fisiognomiche alle straordinarie interpretazioni della Balivo.

Divertente e ritmato nell'avvio, tanto il testo quanto l'allestimento devono trovare una cadenza più incisiva nella parte centrale, forse per via del personaggio dell'altra, troppo, schiacciato sullo stereotipo della giovanetta sciocca e belloccia, presentandosi dunque come alterità conflittuale meno intensa. Meraviglioso il finale, punto fermo e indimenticabile della creazione, con una bellissima similitudine fra le fatiche dell'amore e un auto-salvataggio al largo, durante una nuotata pericolosa. **Renzo Francabandera**





## Vienna e Salisburgo, le fragilità dell'uomo contemporaneo

Se il festival salisburghese conferma il proprio ruolo pionieristico, nei cento anni dalla fondazione e, grazie a un protocollo rigidissimo a prova di Covid, riesce a offrire spettacoli di qualità, a Vienna va in scena la crisi del presente.

di Irina Wolf

**I**l 25 maggio, sul filo di lana, quando quasi tutti gli eventi estivi erano stati cancellati, la direzione del Festival di Salisburgo decise di andare avanti. L'annuncio che l'edizione che avrebbe celebrato i cento anni del festival avrebbe avuto luogo ha provocato molte alzate di sopracciglia. È stato, però, messo in atto un rigido pacchetto di misure di prevenzione. La pandemia da Covid-19 ha costretto l'organizzazione a ridurre i posti disponibili da 240mila a 80mila e a ridimensionare il programma. Ai progettati duecento eventi giornalieri per quarantaquattro giorni, si è sostituito un cartellone di centodieci repliche totali programmate in tutto il mese di agosto. I luoghi di spettacolo e gli orari sono stati pensati così da evitare assembramenti e, per lo stesso motivo, si sono evitati gli intervalli. Per il resto, la città di Salisburgo appariva quella di sempre:

strade strette e caffetterie piene di gente, ma, a differenza di quanto avviene in Germania, ben pochi indossavano la mascherina. Non ci sono stati buffet né feste eppure, malgrado le restrizioni, la direzione del festival è riuscita ad allestire due opere, tre drammi e cinquantatre concerti con musicisti di vaglia.

### Hugo von Hofmannsthal vs Milo Rau

Fra gli spettacoli teatrali ci sono state due prime mondiali. **Zdenek Adamec**, del controverso Premio Nobel per la letteratura **Peter Handke**, è basato su una vicenda reale: nel marzo 2003, il dicottenne Adamec si diede pubblicamente fuoco in piazza Venceslao, a Praga, per protestare contro la situazione mondiale. Il testo di Handke sembra più un saggio che un dramma, ma la regista **Friederike Heller** distribuisce le frasi fra sette perso-

naggi in modo da evidenziare la qualità poetica del testo. Lo stesso Adamec non compare in scena ma è presentato attraverso le storie raccontate dagli altri. I dialoghi oscillano costantemente fra ricerca storica, esplosioni emotive, reminiscenze musicali, citazioni letterarie e sottili riferimenti all'attualità.

L'altra prima mondiale, **Everywoman**, di **Milo Rau** e **Ursina Lardi**, è una riscrittura del dramma morale di Hugo von Hofmannsthal, *Jedermann*, tradizionalmente allestito al Festival di Salisburgo. Inizialmente, Rau intendeva sviluppare un monologo drammatico che ponesse i temi di *Jedermann* in una prospettiva globalizzata e post-coloniale, a partire dalla situazione della foresta amazzonica. A causa della crisi portata dal coronavirus, il regista si è dovuto concentrare su qualcosa di più vicino. Al centro di *Everywoman* c'è Helga Beudau, un'insegnante in pensione di settantuno

anni, malata terminale di cancro al pancreas. Rau e Lardi hanno incontrato la Bedau in una casa di cura berlinese e riprendendola mentre racconta la sua vita seduta a un tavolo, a richiamare la scena del banchetto di *Jedermann*. La Bedau parla al pubblico ma si rivolge anche direttamente a Lardi, che interagisce con il video proiettato alle sue spalle. La performance di Lardi è spogliata di ogni sentimentalismo eppure non riesce a convincere. **Jedermann** rimane il cuore del Festival. In tempi di pandemia, il dilemma esistenziale che informa il dramma di Hoffmannsthal – cosa accade quando la morte fa capolino nelle nostre vite – risulta più stringente che mai. Rifacendosi alla tradizione dei misteri medievali, il testo di Hoffmannsthal, che risale al 1911, venne rappresentato per la prima volta il 22 agosto 1920, con la regia di Max Reinhardt, proprio sulla piazza di fronte alla cattedrale di Salisburgo. Il dramma allegorico – in distici rimati – ha come sottotitolo *Dramma sulla morte di un uomo ricco, ed è incentrato sulla figura di Jedermann, la cui insensibilità e l'appetito per denaro e donne, hanno offeso il paradiso. Quando la Morte, inattesa, gli fa visita, Jedermann tenta disperatamente di trovare un compagno per il suo viaggio nell'aldilà. Abbandonato da amici e amanti, finalmente consapevole della scarsità delle buone azioni compiute, ritorna alla fede e muore in pace. Al Festival che, smettendo le aspettative, è comunque stato realizzato anche quest'anno, anche Jedermann è stato messo in scena come da consuetudine. Fino a 1.250 spettatori ammessi ad assistere a questo appuntamento all'aperto, con posti fissi e con l'obbligo di indossare la mascherina soltanto all'entrata e all'uscita (consigliato però tenerla anche durante lo spettacolo). Soltanto il 20% circa degli spettatori, tuttavia, ha deciso di rispettare il consiglio. I biglietti erano personalizzati e all'entrata veniva controllato il documento d'identità, così da poter garantire il tracciamento dei contatti. Una curiosità: anche le borsette venivano controllate, alla ricerca di eventuali ventagli, proibiti. La messinscena era quella, assai efficace, realizzata nel 2017 da Michael Sturminster, con il carismatico Tobias Moretti nelle vesti del protagonista.*

Dare un senso alla vita attraverso l'arte fu uno dei principi all'origine della nascita del Festival di Salisburgo, successiva alla catastrofe della Prima Guerra Mondiale. Il suo centesimo anniversario passerà alla Storia.

In virtù delle rigide misure di sicurezza adottate, al 30 agosto non era giunta notizia di eventuali contagi.

### Le Wiener Festwochen ripensate

Questa edizione del Festival di Salisburgo ha giocato un ruolo decisivo per gli eventi culturali successivi. Dopo sforzi notevoli, gli organizzatori delle Wiener Festwochen, inizialmente programmate dal 15 maggio al 21 giugno e cancellate per la prima volta dal 1951, sono riusciti a offrire una versione ridotta dal vivo. Quindici delle quarantasei produzioni originariamente programmate sono state incluse nel programma delle **Wiener Festwochen**, dal 26 agosto al 26 settembre. Gli spettacoli al chiuso nelle sale del Museum Quarter sono stati seguiti da dibattiti con il pubblico. Ci sono stati anche inconsueti eventi all'aperto, come una conversazione fra l'artista tedesco Thomas Geiger e la statua di Ludwig van Beethoven.

Lo spettacolo inaugurale, selezionato dal direttore del Festival Christophe Slagmuylender, ha avuto come protagonista **Anne Teresa de Keersmaeker. The Golberg Variations, BWV 988** è nato durante il periodo di lockdown quale dichiarazione di amore per Vienna, dove la danzatrice si esibì per la prima volta fuori dal Belgio, ventisette anni fa. Questo nuovo assolo in due parti è in verità un duetto con il pianista russo Pavel Kolesnikov, che interpreta magistralmente le *Variations Goldberg* di Johann Sebastian Bach. Decisamente diverso il lavoro della danzatrice e coreografa **Marlene Monteiro Freitas. Mal-Embriaguez Divina** si riferisce alla "divina intossicazione" di una vita incline al male. Punto di partenza è il saggio di George Bataille intitolato *La letteratura e il male*. La messinscena consiste in un collage di miniature performative costruite con grande attenzione al dettaglio e con uno humour finemente sfaccettato. Freitas presenta il male come un'unità militare, un tribunale o una scuola. Dei nove personaggi, a uno mancano entrambe le gambe, eppure la danzatrice mozambicana Mariana Tembe si muove con disinvoltura, offrendo una performance fisicamente molto espressiva. Il male è sopra un semplice foglio di carta che viene usato per vari scopi. La coreografia è impeccabile, il ritmo è sostenuto, sviluppando a tratti un dinamismo assurdo.

Alcuni spettacoli teatrali, come *Dragón* di Guillermo Calderón, *Eraser Mountain* di To-

shiki Okada e *Ultraworld* di Susanne Kennedy sono stati cancellati all'ultimo momento a causa delle restrizioni ai viaggi previste dalla pandemia. Pochi sono stati gli artisti che sono riusciti a raggiungere Vienna.

Poiché il tema dell'edizione di quest'anno sarebbe dovuto essere l'antropocene, ecco che **Farm Fatale** di **Philippe Quesne** è uno dei migliori esempi della nostra compromessa relazione con la natura. Quesne – autore di testo, regia, scenografia e costumi – ha creato un divertente evento teatrale con una sua profondità filosofica. In verità la fattoria del titolo non esiste più, persino gli uccelli sono scomparsi. Soltanto gli spaventapasseri sono sopravvissuti all'Apocalisse. Indossano maschere bianche, parrucche e stivali di gomma. I loro costumi sono riempiti di paglia, inibendo così i movimenti degli attori. Le loro voci sono distorte. *Farm Fatale* eccede con il suo goffo attivismo. Cartelloni attorno a una balla di fieno riportano slogan come: «No Nature/No Future». Gli spaventapasseri suonano anche dal vivo e animano una stazione radio pirata che comprende anche un archivio di suoni naturali. La drammaturgia pone in evidenza il messaggio che pesticidi, mucche turbo e carote geneticamente modificate devono essere combattuti. Lo spettacolo abbonda di sipari *slapstick* e si dimostra un intelligente dramma pastorale che invoca un mondo migliore. Ma si tratta di un universo oramai senza uomini. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, *Jedermann* (foto: Matthias Horn); in questa pagina, *Farm Fatale* (foto: Martin Argyroglo).



## G(L)OSSIP

Woody über Allen

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Se vi state chiedendo come mai non prenderò un paio di Oscar, il prossimo Nobel per la letteratura, qualche Grammy, parecchi Emmy e una sfilza di Tony Awards, la colpa è di *Apropos of Nothing*, dalla cui lettura è impossibile staccarsi. Comunque, non rammaricatevi troppo: dagli States m'è arrivata quest'estate una laurea *honoris causa* come *well known playwright*, che assomma ai miei titoli natali anche il fino a ora mancante titolo accademico, tanto prestigioso nel mondo anglosassone da diventare eponimo di Doc con Dolittle (assonante con Doctor in Litterature per l'uomo che sussurrava ai cavalli, ai cani, ai gatti e alle capre sapeva gridare «capèra, capra»).

All'editrice Elisabetta Sgarbi, che ha sfidato il Bigot Power, andrebbe eretto (sempre che il verbo non v'appaia troppo maschilista) un monumento, magari equestre, (che poi un comando di code di paglia infuocate s'affrettarebbe di certo ad abbattere) per la pubblicazione tempestiva in tempi mediaticamente tempestosi di questa autobiografia, indispensabile a ogni teatrante. E se il titolo del presente Glossip sembrasse a qualcuno – ma di sicuro non al destinatario, il König Prinz dell'autoironia devastante – di cattivo gusto, pensate a quante calunnie di pessimo gusto si van da tempo lanciando impunemente addosso a Mister Königsberg. Lettura, dicevo, di formazione per ogni aspirante alla ribalta e di conforto per tutti i veterani da camerino, essendo Allen tiratore scelto di polvere di palcoscenico (*Bullets on Broadway*) fattosi cineasta per potersi autorappresentare scrittore (vedi *Manhattan*). *A proposito di niente* non si legge, si ascolta: è il monologo per eccellenza del miglior stand up comedian di Nyc e dintorni. Librone giallo, dovrebbe diventare il libretto rosso agitato in piazza nelle manifestazioni di protesta teatrale, ahinoi spesso fatte “a sproposito di niente”.

A scanso di agiografie, anche Woody ha le sue pecche: una per tutte, un non felice rapporto con gli animali cosiddetti domestici, appartenenti a pieno diritto all'anagrafe delle migliori famiglie. Ma, come disse il viennese campionissimo dei battutisti, no, non Freud, Billy Wilder, nessuno è perfetto. Ascoltate, dunque, il signor Allen e appassionatevi alle sue varie esperienze di spettacolo e incuriositevi su nomi citati con cui pochi di noi hanno confidenza, come Elaine May, Mort Sahl, S.J. Perelman, Danny Simon, fratello di Neil, Moss Hart & George S. Kaufmann; la loro influenza e la conoscenza del loro stile gioverebbero a chiunque. La docenza esistenziale (*grace under pressure* degna del nonno di Muriel Hemingway) ed esperienziale

di questo Autore – che avrebbe voluto essere Tennessee Williams e ancora ci sta provando – è preziosissima. Il *memoir* è all'altezza di quello di Gore Vidal, *Palinsesto*: leggendo e godendo insieme i due volumi, vi fate le basi che nessuna accademia potrà mai fornirvi.

Da un ragazzo di West Point di origini furlane, vissuto per anni a Ravello come dal *boychik* ashkenazita di Brooklyn imparerete a essere europei e ad amare il meglio d'Italia. È il Nuovo Mondo a ridarci il nostro mondo rimesso a nuovo! Seguitemi allo *stagedoor* di un teatro di Broadway. Con noi c'è Riggan, che non diventerà Presidente degli Stati Uniti, ma potrebbe perfettamente dirigere il Piccolo Teatro-Teatro d'Europa. Riggan Thomson è un attore di cinema che vuole riqualificarsi nello show dal vivo (siamo nel 2014 e mancano sei anni al covid) e produce e interpreta uno spettacolo da Carver: col film *Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance*, diretto dal messicano Iñárritu, vi si schiudono i segreti dell'essere o non essere attore. Di che cosa parliamo quando parliamo di teatro, insomma: ve lo garantisce un attore a suo tempo tra gli interpreti a Venezia di un mediometraggio da lui (da me) intitolato *Di che cosa parliamo quando non parliamo di calcio*. E cito il *soccer* poiché il calcio d'agosto ha saputo tener vivo lo spettacolo più bello del mondo, malgrado l'assenza di tifosi sugli spalti. Rimanendo lo spettacolo più bello del mondo. Dopo il teatro, si intende. W Allen, allora, e viva i vivi e i divi che vivono (vivano) a lungo quanto la civiltà e via con la nuova stagione, che, comunque sia, sarà radiosa!

Per concludere con un accenno al Problema del Giorno, la gestione post-Escobar del Teatro d'Europa, il vostro Dolittle chiede il parere di Ciro, *walsh terrier* Premio Hystrio, in scena e in platea fin dall'infanzia. Interpellato, il maltesino risponde: «Piccolo serve Piccoli per tornare Grande». Va bene, parla un po' come Vujadin Boskov. Ma, alla sua sintesi, *chapeau*. Ciro, interpreto, intende che a tutto il teatro servono esordi coraggiosi nel segno dei Centenari dal Secolo Troppo Breve: il Tedeschi trasferito alla Storia e la Signora Norsa che, tagliato il primo traguardo, prosegue il cammino oltre il ponte.

Noi teatranti siamo tutti contemporanei e contemporanei a tutti: tutti in scena con Franca e Gianrico e Giorgio e Valentina e Willy e Luigi e Marta e Dario e la sua Franca e Gianni e Luchino e il Carlo avvocato veneziano e la Mariangela e Rossella e Vittorio e Carmelo e la Sarah. I *millennials* guardino avanti, sulle spalle dei giganti.

# DOSSIER

## Soli in scena

a cura di Laura Bevione e Laura Caretti

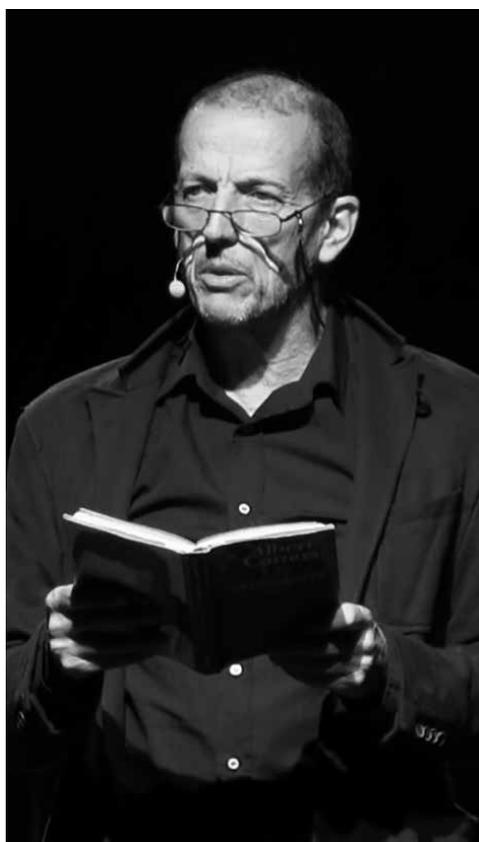


Monologhi, monodrammi, assoli parlati, cantati, danzati... su questi spettacoli solisti abbiamo puntato i nostri sguardi, per indagarne la dimensione creativa, la natura proteiforme, monodica e polifonica, il rapporto manifesto o implicito con il pubblico. È un'indagine suggerita dalla recente solitudine che abbiamo vissuto, orfani di quel teatro che sa parlare, mostrare, invece di far vedere, l'invisibile a una pluralità di spettatori, anche quando in scena c'è un solo interprete.

# Libertà e responsabilità: l'arte di stare soli in scena

**Anna Caterina Antonacci, Marco Baliani e Cristiana Morganti parlano della loro esperienza, del processo di composizione e di regia di un assolo, evidenziando le difficoltà e i privilegi di questo tipo di operazioni, il cui ruolo resta fondamentale.**

di Laura Bevione e Laura Caretti



## **Anna Caterina Antonacci**

**1.** Si sceglie di essere soli in scena per essere totalmente liberi! Un recital è uno spazio di libertà creativa sia nella selezione dei pezzi che nell'interpretazione. Certo, c'è responsabilità nella preparazione del programma. Per comporlo rifletto molto sulle musiche che voglio proporre e sull'ordine in cui disporle. Il criterio di scelta è semplice: mi devono piacere. È fondamentale che parlino a me prima che io possa cantarle al pubblico. Questo mi porta spesso a scegliere pezzi poco noti, difficili, ma, se mi appassionano, sento che posso comunicarli a chi mi ascolta. È successo con le melodie per voce solista di Nadia Boulanger, con *Mirages* e *Horizon chimérique* di Fauré, *Deità silvane* di Respighi e, di recente, con gli *Études latines* di Reynaldo Hahn. Sempre per questa voglia di libertà di esprimermi ho fatto, in forma di monologo,

*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. Mi piaceva, lo volevo solo per me. E ho avuto un riscontro eccezionale da parte del pubblico che lo sente come un racconto.

**2.** Nella preparazione di un recital, dopo questa prima parte di riflessione e di scelta, ci sono le prove con il pianista. Molte idee posso-

no cambiare e altre nascere in quel momento. Con Donald Sulzen ci conosciamo da tanto tempo e riusciamo a intenderci in un attimo.

**3.** Il rapporto con il pubblico è fondamentale che sia diretto. Una volta si ammetteva che si cantasse con lo spartito. A me è parso subito chiaro che si cattura il pubblico con più difficoltà, e ho fatto in modo di eliminarlo imparando a memoria tutto il programma. Questo richiede un'estrema concentrazione e questa concentrazione agisce sull'attenzione del pubblico. Cerco, inoltre, non di porgere, ma di attirare all'ascolto. E mi impegno perché la mia dizione sia chiara e le parole si capiscano. Cerco di dire i testi come se recitassi. Diversa situazione è quando sono sola in scena ma diretta da un regista. Così è successo con *La voix humaine* di Poulenc. Quando la regista sono io e la canto al pianoforte, mi pare ogni sera di riuscire a farla in modo

**1. Perché si sceglie di essere "soli in scena"?**

**2. Come si crea un assolo?**

**3. Che potenzialità ha la voce/il corpo solista? Come e a chi parla? Attraverso quali strumenti, pratiche ed espedienti?**

diverso. Negli anni c'è stata un'evoluzione: all'inizio avevo l'impressione che l'opera fosse un po' melodrammatica, tutto un lamento; poi ho scoperto degli accenti di sarcasmo, di ironia, di lucidità in questo personaggio. Se lavoro, invece, con un regista, mi piego naturalmente alla sua visione. Così è stato con Emma Dante. La sua è una lettura diversa dalla mia, non si capisce se quell'amante sia vero o immaginario. E anch'io ho inventato cose nuove, come quelle risate che faccio all'improvviso. L'idea che forse Elle non parla con nessuno ha influito sulla mia esecuzione al piano o con l'orchestra. Ho alleggerito certi toni troppo marcati e dato al finale un'ambiguità che mi pare molto intrigante.

#### Marco Baliani

**1.** La scelta di essere attore solista, ma soprattutto attore narrante, per me è stata dettata da una personale ricerca. Volevo mettere alla prova una forma di oralità che facesse a meno, in parte, del visivo e dove lo spettatore fosse prima di tutto ascoltatore, fosse costretto ad attivare la sua immaginazione per rendere visibile l'invisibile che la mia voce evoca. Ma non ho mai pensato che fosse una scelta di stile da dover replicare sempre identica. Amo il teatro di gruppo, amo realizzare regie con tanti attori e attrici, ricreando quella comunità di intenti che è per me l'essenza stessa della scena, assai prima di arrivare a mostrare l'esito finale in forma di spettacolo.

**2.** Ogni volta che mi propongo una solitudine scenica cambiano le condizioni produttive e cambia il mio approccio all'opera in corso. Evito di ripetermi in strutture che hanno già funzionato. Sono sempre alla ricerca di nuove possibilità di uso dell'oralità narrante. Ultimamente con *Trincea* e poi con *Una notte sbagliata* ho sperimentato con mio figlio Mirto un uso di suoni e immagini che interferivano con la purezza della sola voce, ma che hanno contribuito a creare un nuovo paesaggio, più complesso e meno lineare. Questo vuol dire ogni volta costruire una drammaturgia non scontata. In questo percorso è fondamentale

proprio il gruppo, lo staff artistico che mi circonda e sostiene, la regia di Maria Maglietta o le luci di Lucio Diana, o la costruzione del *mapping* innovativo di David Loom. Le tecnologie del suono o dell'immagine possono interagire efficacemente con la voce solista a patto che non diventino fini a se stesse, è sempre il corpo-voce dell'attore che deve essere valorizzato e rispettato.

**3.** Essere da soli in scena comporta una grande responsabilità, si deve avere qualcosa di urgente da raccontare, perché si sta chiedendo allo spettatore uno sforzo immaginativo di alto grado, e solo se l'attore narrante o monologante (che sono due cose assolutamente diverse tra loro) è animato da una necessità impellente il rapporto con lo spettatore funziona. La voce solista può toccare corde più profonde, come agisce la poesia rispetto alla letteratura, proprio perché l'attenzione di chi guarda è concentrata su un solo corpo, e l'empatia dei neuroni specchio fa il resto. Ma è facile invece cadere nell'ovvio, nello scontato, nella retorica terribile di chi si illude che, magari, mostrando un contenuto civile o politico, abbia già in tasca l'assoluzione della scena. Bisogna evitare il protagonismo ed essere invece umili, non facendo sfoggio delle tecniche, che pure ci sono e bisogna conoscere, ma nascondendole così da far apparire l'atto narrante come qualcosa di apparentemente semplice, qualcosa che è iscritto antropologicamente nel nostro Dna di esseri umani.

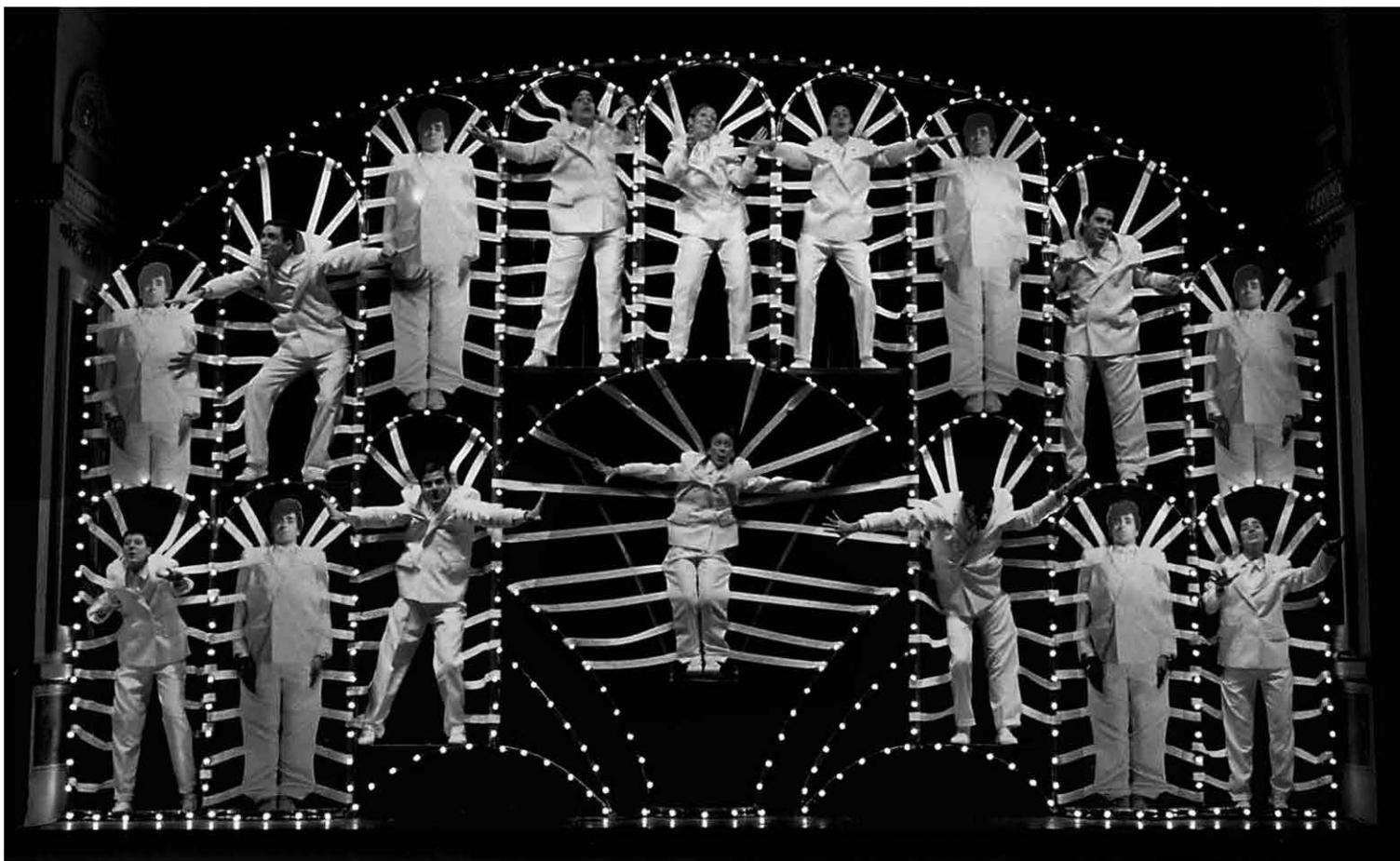
#### Cristiana Morganti

**1.** Non ho mai "scelto" di essere sola in scena, è semplicemente successo, a un certo punto della mia vita, in maniera molto organica. Quasi non me ne sono accorta. Confesso infatti che durante il processo di creazione di *Moving with Pina*, il mio primo spettacolo di cui sono autrice e interprete, non mi sono mai sentita sola: ero piacevolmente circondata da tanti ricordi, diari, appunti di prova. Lavorare in solitudine mi sembrò allora la condizione necessaria per riuscire a mettere ordine in quella montagna di materiale.

**2.** Credo non ci siano regole universali. Ho creato il mio primo spettacolo in totale solitudine, ma si trattava di una conferenza danzata su Pina Bausch, quindi di un format particolare. Per il secondo spettacolo, *Jessica and Me*, che mi vede di nuovo autrice e interprete, ho invece sentito il bisogno di una presenza esterna, di una persona di cui stimavo professionalità e universo creativo, che mi accompagnasse in una riflessione sulla mia vita e sul mestiere del danzatore. Ho scelto un'amica, una regista teatrale con un *background* diversissimo dal mio. Ed è stata una scelta vincente: la sua presenza mi ha dato il coraggio necessario per andare in profondità, per superare dubbi e paure che altrimenti mi avrebbero frenata. Quella dei collaboratori è dunque una scelta molto delicata e determinante, se si è autori e interpreti di uno spettacolo.

**3.** Essere soli in scena enfatizza la situazione teatrale: c'è chi agisce (il solista) e chi osserva (il pubblico), e credo che proprio la vulnerabilità di colui che si espone da solo al giudizio di un gruppo, senza possibilità di nascondersi o di appoggiarsi ad altri, ne costituisca anche la forza. Nei miei spettacoli, mi rivolgo spesso al pubblico e questo contatto diretto è una sfida elettrizzante. A volte devi conquistare il pubblico con pazienza e fatica, spettatore dopo spettatore. A volte invece, dopo pochi minuti, sono tutti con te, ed è pura magia: il pubblico ti porta, ti sostiene, come un'onda e si arriva alla fine dello spettacolo in *souplesse* con un'indescrivibile sensazione di gratitudine nel cuore. Il rapporto col pubblico è per me dunque imprescindibile: ho bisogno di sentirlo, guardarlo, coinvolgerlo, e per far questo devo essere molto attenta e presente, per poter reagire in ogni attimo in maniera autentica. Ogni sera tento, con precisione e ironia, di essere il più sincera possibile, senza mai scendere nel privato. Non vado in scena per mostrare quanto sono brava, ma per condividere degli attimi di verità. ★

In apertura, Anna Caterina Antonacci (foto: Cory Weaver), Marco Baliani (foto: P. Barabino) e Cristiana Morganti (foto: Antonella Carrara).



## Dalla pagina al palcoscenico: monologhi in performance

**Chi sono questi personaggi soli in una camera da letto, stanza d'ospedale, squallida tana, abitanti di uno spazio senza confini, scavato dalle passioni? Parlano di sé, a chi? E che accade quando diventa teatro, le loro parole risuonano in una voce dal vivo e noi le ascoltiamo?**

di Laura Bevione e Laura Caretti

### **Molly Bloom dal letto al microfono**

Notte fonda. Molly Bloom non riesce a dormire; un flusso magmatico di pensieri, ricordi, sogni, sensazioni scorre nella sua mente. Si è svegliata sentendo il marito chiacchierare con il giovane Stephen Dedalus e poi addormentarsi accanto a lei. Non è dunque sola nel suo letto la **Molly-Penelope** di **James Joyce** che invade le pagine finali del suo *Ulisse* con quel monologo interiore che ha rivoluzionato la narrativa novecentesca e offerto al teatro un'eccezionale partitura vocale. «Rinunciamo a star dietro a ogni singola parola e viviamo molto del ritmo», così Baricco invita ad ascoltare **Stefania Rocca** che esegue al microfono, accompagnata da percussioni, l'ultima parte del parlato mentale di Molly. E l'attrice è brava a variare il ritmo in crescen-

do. L'italiano scivola, a tratti, nell'inglese, le frasi corrono via, scandite dalla nota acuta di un «si» detto alla vita e all'amore, mentre i tamburi ritmano quel che pare il battito accelerato del cuore nell'acme del desiderio. Più teatrale **Piera degli Esposti** in uno spettacolo, *Cara Molly*, diretto da Ida Bassignano, che dal 1979 è stato applaudito più volte. Anche qui l'assolo (diviso in due tempi da un intermezzo in cui, fuori scena, Don Giovanni canta: «Là ci darem la mano, là mi dirai di sì») è detto al microfono. È come se la stessa Molly – in abito da sera di pizzo nero con guanti e ventaglio – ne fosse autrice e performer. Sparito il letto, si perde di vista quel corpo disteso, così vivo nella sua sensuale carnalità nel monologo di Joyce. Per converso, l'amplificazione accentua la varietà di toni e registri

sonori. Una partitura che il coro di attori e attrici della compagnia **Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa** traduce nel «diabolico parossismo fonico» del loro *Bersaglio su Molly Bloom* (2002-03). Con **Arianna Scommegna** si torna alla voce solista nella riscrittura *La Mollie. Divertimento alle spalle di Joyce*, realizzata dall'attrice insieme al regista Gabriele Vacis. Seduta su una sedia, con uno schermo alle spalle che ravvicina in primo piano la mobilità del suo volto, «la Mollie» è venuta da Dublino ad abitare, nei nostri giorni, a Milano. È una moglie che conosce bene i tradimenti del marito. Ne parla, indifferente, arrabbiata e ferita insieme, evocando come rivalse anche i suoi adulteri e immaginari piaceri. È ironica, sarcastica, pronta a imprecare, a inveire, ma il suo irruento parlato ha degli improvvi-

si crolli, degli sprofondamenti nei ricordi, e allora affiora inarrestabile il rimpianto di un tempo d'amore perduto. *Laura Caretti*

### Assolo per "voce umana"

Una camera illuminata dalla «luce crudele» di una lampada, un letto disfatto e a terra il corpo di una donna «come assassinata». All'improvviso, nel silenzio, lo squillo del telefono. Così **Jean Cocteau** apre il sipario del suo atto unico, *La Voix humaine*, scritto nel 1927, e volutamente messo in scena – in polemica col teatro *boulevardier* – alla Comédie Française (1930), dove, a suo avviso, il pubblico è «ancora avido di sentimenti». Prima interprete è **Berthe Bovy**, che ancora oggi ascoltiamo in un'ottima registrazione. Dopo di lei, molte altre attrici sono state in quella «stanza del delitto» dove Elle (la protagonista senza nome) «si dissangua» (la metafora è di Cocteau) in un ultimo colloquio con l'amante. Noi sentiamo soltanto le sue parole, intervallate dall'ascolto febbrile di quelle dell'uomo che l'ha lasciata. E quel filo del telefono, che per poco ancora li unisce e crea l'illusione di una vicinanza, Elle se lo gira intorno al collo come fosse un cappio d'amore e di morte. A dare voce a questo monologo drammatico sono state attrici famose: **Simone Signoret**, **Liv Ullman**, **Ingrid Bergman**, e da noi **Andreina Pagnani**, **Anna Proclemer**... e, tuttavia, ha ragione Marc Paquien quando, rimettendo in scena *La Voix humaine* alla Comédie Française nel 2012, nota che il copione teatrale ha avuto meno fortuna del film di Rossellini con **Anna Magnani** (1948) e dell'opera di **Francis Poulenc** su libretto dello stesso Cocteau (1958). E come mai? Merito dell'eccezionale bravura della Magnani, che i primi piani del film svelano in tutta la sua forza di verità? Merito della potenza coinvolgente della musica che dà risonanza anche al non detto della protagonista? O in scena quel testo è paradossalmente "troppo teatrale", con quella donna che finge di essere calma, ragionevole, comprensiva al punto di addossarsi la colpa della separazione finché la maschera non le cade dal viso? Ha ragione **Emma Dante** che, nella sua regia dell'opera di Poulenc, trasforma quel monologo realistico nel delirio di una donna che parla da una corsia d'ospedale e nel suo folle immaginario uccide l'amante con il filo del telefono? **Pedro Almodóvar**, che ha appena concluso le riprese del film *The Human Voice*

con **Tilda Swinton**, non ha dubbi: le battute della "voce umana" di Cocteau non sono più di una donna di oggi e vanno riscritte. Vedremo dunque presto come sarà questa nuova Elle cinematografica, nostra contemporanea. *Laura Caretti*

### Krapp in dialogo con se stesso

Il lume, sospeso in alto, circonda in una luce abbagliante un vecchio seduto a un tavolo con un registratore, un microfono e varie scatole sparse. Il resto è immerso nel buio. Siamo nella "tana" del solitario protagonista di **Krapp's Last Tape** (*L'ultimo nastro di Krapp*), andato in scena al Royal Court Theatre di Londra nel 1958 con l'attore irlandese **Patrick Magee**. **Samuel Beckett** lo aveva scritto per lui, per la sua voce ascoltata alla radio che lo aveva affascinato tanto che la prima stesura era nata col titolo *Magee Monologue*. Poi, l'orchestrazione del monologo si era fatta più complessa con la creazione di un personaggio tragico e clownesco: il vecchio Krapp che celebra il suo sessantanovesimo compleanno riascoltando un nastro inciso trent'anni prima, quando era un giovane pieno di ambizioni e di progetti. Di qui, attraverso un uso del registratore davvero sperimentale e innovativo per quegli anni, lo sdoppiamento della voce, tra passato e presente, in un'alternanza di parlato dal vivo e di ascolto. Lo stesso Beckett ne ha sintetizzato la composizione in una formula: «a-A(b)-A-B-a», dove A è il giovane Krapp, B il vecchio, e le maiuscole e minuscole distinguono battu-

te lunghe e brevi. Una partitura che ha offerto agli attori non poche difficoltà e una sfida. Dopo Magee, tanti gli interpreti: da **Pierre Chabert** a **Rick Chuckley** (diretti dallo stesso Beckett), da **Albert Finney** allo straordinario **Harold Pinter**. Alcuni per distinguere i due registri vocali, diversi per età ed energia vitale, hanno utilizzato delle registrazioni fatte a distanza di tempo. Così **Gluco Mauri**, primo interprete italiano, che ha ripreso, nel 1990, la registrazione del 1961 per dialogare con se stesso a distanza di trent'anni, come il personaggio di Beckett. Ancora più forte e drammatico il contrasto creato da **Sergio Fantoni** tra la sua voce registrata prima di un'operazione alla gola e il parlato afono del suo vecchio Krapp. Ma, se da un lato Beckett crea distanza e conflitto tra il giovane tutto proiettato in un futuro luminoso e il vecchio che vive nel buio, alla fine li ricongiunge. La rabbia di Krapp, che trova insopportabile l'esaltazione del passato e ne misura il fallimento, si placa nel desiderio di ascoltare di nuovo un frammento di quel nastro che aveva interrotto. Con ansia febbrile lo ritrova e lo riavvia in quel punto e, stringendo il registratore in un abbraccio, si lascia invadere dal ricordo di una barca sul lago, in un giorno di sole in cui l'amore è stato possibile. *Laura Caretti*

### Solo, al limitare della società

L'ultimo – ma in un certo senso il primo – era **Pierfrancesco Favino**: nel 2018 la sua performance sulla prima rete televisiva nazionale nel corso della serata finale del Festival



di Sanremo ha infatti sottratto **Bernard-Marie Koltès** al destino di esimio Carneade per i più e ne ha fatto conoscere la scrittura perturbante e vertiginosa. Una prosa che, in verità, già aveva attirato attori noti al grande pubblico: nel 2001 fu **Giulio Scarpati**, diretto da Nora Venturini, a portare in scena **La notte poco prima della foresta**, seguito, nel 2010, da **Claudio Santamaria**, con la complicità del regista colombiano **Juan Diego Puerta Lopez** e di Giuliano Sangiorgi dei Negromaro, autore delle musiche. Pare quasi paradossale che un testo e un autore tanto poco facili e patinati abbiano attratto artisti tanto noti e *glamour*; ma non sarebbe corretto liquidare come semplici operazioni di auto-promozione intellettuale tre spettacoli che, al contrario, nascevano quali sinceri e generosi tentativi di approcciarsi a un autore di cui si avvertiva la cocente contemporaneità. E, ancora, è bene ricordare come il monologo di Koltès sia un lunghissimo periodo di quaranta pagine, senza punti fermi né pause, attraversato da una musica stridente e monofonica, che esige dal suo interprete concentrazione ed energia non indifferenti. L'anonimo protagonista si rivolge a un interlocutore, forse immaginario, come in fondo lontana dal realismo è la situazione in cui è immerso: la solitudine sul palcoscenico è immediata metafora della sua condizione esistenziale. Come spiegò bene **Yves Ferry**, nel 1977, interprete ad Avignone Off del debutto de *La notte...*: «Al di là degli aspetti sociali e poli-

tici, questo monologo tocca in profondità la solitudine di un essere che cerca il modo di esprimere il suo bisogno dell'altro». Ecco, allora, che al suo interprete è richiesta in primo luogo la capacità di mettersi intimamente in ascolto del protagonista, così da restituirne nette e sferzanti sofferenze e mancanze, rabbie e idiosincrasie. All'attore è chiesto di fare un passo indietro, rinunciare tanto a istrionismi quanto a superficiali eccessi di *pathos*. Risultato raggiunto tanto da Scarpati quanto da Favino, meno da un ancora acerbo Santamaria, la cui interpretazione fu ulteriormente appannata, l'anno successivo, il 2011, dall'attore tedesco **Clemens Schick**, diretto da **Antonio Latella** in una produzione internazionale ospitata dalla rassegna torinese Prospettiva. Uno spettacolo cupo e correttamente spoglio, chiuso da un sipario struggente: Schick si ripiegava molto lentamente su se stesso, arrendendosi a un mondo che non aveva voluto comprenderne la disperata ma orgogliosa alterità, e condannandosi così, definitivamente, alla solitudine. *Laura Bevione*

#### Compianti di donne sole

Si tratta di tre monologhi autonomi – **Cleopatràs**, **Erodiàs** e **Mater Strangosciàs** di **Giovanni Testori** – altrettanti compianti funebri in versi pronunciati da donne assai diverse: Cleopatra piange sul corpo di Antonio; Erodiade su quello di Giovanni Battista e la Madonna su quello di Cristo. Tre testi che si prestano quale occasione privilegiata

per originali e potenti prove interpretative, non declinate necessariamente solo al femminile. Il loro più noto interprete – e anche colui che li ha affrontati tutti e tre, per la prima volta tra il 1996 e il 1998 e poi a più riprese durante tutti questi anni – è stato, infatti, **Sandro Lombardi**, diretto da Federico Tiezzi. L'attore ha offerto in tutti e tre i casi interpretazioni che la critica ha definito «gigantesche», «possenti», caratterizzate da un'adesione totale e generosa e, pure, da quella precisa raffinatezza, quasi in levare, che è sua cifra peculiare. Una qualità cui si contrappongono l'ardore e la passionale carnalità di alcune interpreti femminili, basti pensare alla **Cleopatràs** di **Arianna Scommegna** – con la regia di Gigi Dall'Aglio nel 2012 – e alle numerose Erodiadi – sicuramente dei *Tre lai* il più rappresentato. Nel 1991, e poi di nuovo nel 2006, in entrambi i casi diretta da Antonio Syxty, è stata **Raffaella Boscolo** a incarnare la regina biblica: l'intervallo temporale ha inciso radicalmente sulla chiave interpretativa e, così, dalla *dark lady* tormentata e vinta dalla passione amorosa si è passati, quindici anni dopo, a una donna cui la distanza aveva donato lucidità e placato lo slancio emotivo. Un equilibrio difficile fra misura e *pathos*, passione trattenuta e impeto sentimentale è quello raggiunto invece nel 2010 da **Maria Paiato**, protagonista dell'allestimento di Pierpaolo Sepe. Una capacità di bilanciare eleganza refrattaria alla volgarità e impeto emozionale che ha contraddistinto pure la prova di **Federica Fracassi**, diretta nel 2016 da Renzo Martinelli. La tendenza pare quella di evidenziare la solitudine sentimentale di Erodiade, rivelando la vanità del luccichio di quel costume da *soubrette* di provincia in cui l'aveva immaginata Testori: le interpreti succitate – cui si è aggiunta lo scorso anno **Imma Villa**, guidata dal regista Carlo Cerciello – rivelano schietta empatia per una donna affamata d'amore. *Laura Bevione*

#### Fantasmatiche delle 4 e 48

Quando **4.48 Psychosis** venne messo in scena, nel 2000, al Royal Court Theatre di Londra, era passato poco dalla notte in cui, sfuggendo all'attenzione degli infermieri dell'ospedale dove era ricoverata per un tentato suicidio, **Sarah Kane** si era tolta la vita, impiccandosi, a soli ventotto anni. L'ombra tragica di questa morte aveva subito avvolto quest'ultima sua opera, dove tutto sembrava detto per annunciare quel suicidio. Pro-



prio per evitare un'identificazione solo autobiografica, il regista **James MacDonald**, convinto della natura teatrale di quel testo, ultimo stadio della vertiginosa ricerca iniziata con *Crave*, lo aveva messo in scena con tre personaggi (due donne e un uomo), articolandone così la polifonia. Nei decenni successivi – a parte alcuni allestimenti con più interpreti come quello di **Grzegorz Jarzyna** (2008), dove l'io solitario della protagonista era chiuso in un cerchio di altri personaggi –, questa complessa partitura è stata più spesso messa in scena come *a solo symphony*. Così anche in Italia, fin dalla prima drammatica performance di **Monica Nappo** (2001). *Sinfonia per uno strumento solo* si annunciava, già nel titolo, la messinscena di **Walter Pagliaro** (2010), con **Micaela Esdra**, che, da un letto d'ospedale, sapeva far risuonare tutte le note di un ininterrotto flusso di coscienza. Seduta in bilico precario su una sedia, **Elisa Pol**, diretta da **Maurizio Lupinelli** (2011), sceglieva invece per sé le tonalità più profonde per un viaggio di discesa agli inferi dell'io. Di recente abbiamo rivisto l'inventiva, dinamica e teatralissima *Psicosi delle 4 e 48* di **Elena Arvigo**, diretta da **Valentina Calvani** (dal 2011 a oggi, ripetutamente applaudita). Su una scena cosparsa di terra e specchi rotti, l'attrice-personaggio si muove come in un vortice claustrofobico di pulsioni contrastanti che la scuotono dall'interno, ne variano la voce con sbalzi improvvisi dalla tristezza alla rabbia, dall'ironia alla disperazione. Nel 2019, a vent'anni dalla morte, nuovi allestimenti hanno riacceso l'attenzione su quest'opera. Tra questi, al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, dove **Barbara Nativi** ha diretto il primo dramma *Blasted* (*Dannati*) e fatto conoscere Sarah Kane in Italia, il regista e scenografo **Dimitri Milopulos**, ha messo in scena la sinfonia di *Psicosi* con tre personaggi femminili – voci diverse di un io diviso, ora isolate ora interconnesse – su un palcoscenico dove gli scatti metallici di un gigantesco orologio scandiscono il tempo crudele della notte, in cui s'incontrano i propri fantasmi. *Laura Caretti*

In apertura, *Bersaglio su Molly Bloom*, di **Marcido Marcidorjs** e *Famosa Mimosa*; a pagina 21, **Harold Pinter** in *L'ultimo nastro di Krapp*, di **Samuel Beckett**, regia di **Ian Rickson** (foto: **John Haynes**); nella pagina precedente, **Anna Magnani** nel film *La voce umana*, regia di **Roberto Rossellini**; in questa pagina, **Arianna Scommegna** in *Cleopatrà*, di **Giovanni Testori**, regia di **Gigi Dall'Aglio**.



## Per saperne di più

- G. Agosti (a cura di), *Testori. La pietà e la rivolta. Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, Roma, Rai, 2001.
- D. Aluigi e F. Pasquini (a cura di), *Monologhi del teatro di oggi*, Roma, Dino Audino, 2008.
- A. Amendola, *Per una poetica del molteplice. Dialogo con Leo de Berardinis*, Salerno, Plectica, 2007.
- M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa a una sedia*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2010.
- M. Baliani, *Ogni volta che si racconta una storia*, Roma-Bari, Laterza, 2017.
- C. Bene, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995.
- P. Bologna, *Tuttetorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007.
- A. Borriello, *Samuel Beckett Krapp's Last Tape. Dalla pagina alla messinscena*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.
- C. Calabrò e R. Rodolfi (a cura di), *Silences. Il teatro di Alessandro Bergonzoni*, Milano, Ubulibri, 1997.
- A. Celestini, *Scemo di guerra*, con dvd, Torino, Einaudi, 2006.
- A. Celestini, *La pecora nera*, con dvd, Torino, Einaudi, 2010.
- L. Curino, R. Tarasco, G. Vacis, *Passione*, Novara, Interlinea, 1998.
- L. Curino e G. Vacis, *Camillo Olivetti. Alle radici del sogno*, con dvd, Roma, Ed. di Comunità, 2017.
- G. Davico Bonino (a cura di), *Monologhi*, Torino, Einaudi, 2001.
- L. De Berardinis, *Dialogo sull'attore*, Arcidosso (Gr), Effigi, 2012.
- D. Enia, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005.
- P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007.
- G. Guccini e M. Marelli (a cura di), *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del "teatro narrazione"*, Castello di Serravalle, Le Ariette Libri, 2004.
- S. La Ruina, *Teatro*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2014.
- F. Losito, *Stand-up comedy. Dalla scrittura al live*, Roma, Dino Audino, 2019.
- S. Kane, *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 2000.
- B.M. Koltès, *La notte poco prima della foresta*, Roma, Gremese, 1990.
- G. Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Parma, Pratiche, 1993.
- L. Mariani, C. Valenti (a cura di), *Leo de Berardinis oggi*, Firenze, La Casa Usher, 2019.
- F. Mastrella, A. Rezza, *Clamori al vento. L'arte, la vita, i miracoli*, Milano, Il Saggiatore, 2014.
- F. Oreglio, *L'arte ribelle. Storia del cabaret da Parigi a Milano*, Vimercate (Mi), Sagoma, 2019.
- M. Paolini e G. Vacis, *Il racconto del Vajont*, Milano, Garzanti, 2013.
- A. Porcheddu (a cura di), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli (Ud), Il Principe Costante, 2005.
- S. Soncini, *Le metamorfosi di Sarah Kane. 4:48 Psychosis sulle scene italiane*, Pisa, Pisa University Press, 2020.
- S. Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2007.
- S. Soriani, *Petrolini e Dario Fo. Drammaturgia d'attore*, Roma, Fermenti, 2020.
- M. Tacconi, *La Voix humaine. Dal monologo di Jean Cocteau alla musica di Francis Poulenc*, Bologna, Pendragon, 2017.
- E. Tafoya, *Stand-up comedy. Il nuovo genere letterario Americano*, Vimercate (Mi), Sagoma, 2016.
- V. Valentini, *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012.

# Fo-Rame, il giullare e la giullaressa: commedia e tragedia, coppia perfetta

**Performer solista dalle infinite voci e personificazioni, Fo si rivolge in presa diretta al pubblico, coinvolgendone la mente e la visione del mondo e del potere. Diversi e più drammatici i monologhi di Franca Rame, che spezzano in dialogo la solitudine dei personaggi.**

di Simone Soriani

**D**ario Fo realizza il suo primo monologo, *Mistero buffo* (1969), al culmine di un percorso di epicizzazione di quella forma-commedia entro cui si era mosso agli esordi della sua carriera di autore e attore, a partire da *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959). Parallelamente all'acuirsi delle istanze civi-

li e politiche durante tutti gli anni Sessanta, infatti, Fo contamina sempre più la struttura della commedia tradizionale con elementi epici, sia di derivazione brechtiana sia popolare, al fine di realizzare un teatro capace di veicolare al pubblico messaggi anticonformistici e antagonisti. Da questo punto di vista, proprio lo schema della "giullarata", rea-

lizzato per la prima volta con *Mistero buffo* e negli anni seguenti ripreso per numerosi altri spettacoli, si offre a Fo come uno strumento privilegiato di comunicazione col proprio pubblico. Infatti, al contrario del tradizionale soliloquio drammatico, in cui il personaggio confessa la propria interiorità, il monologo di Fo si presenta come un discorso che lo stesso autore-attore rivolge alla platea, in un continuo gioco di coinvolgimento dello spettatore: innanzitutto, a livello fisico, dal momento che Fo invita gli spettatori che occupano i posti più disagiati della sala ad accomodarsi direttamente sul palco, al suo fianco.

## Prologo, recitativo e... *impromptu*

Del resto, le stesse modalità drammaturgiche della giullarata prevedono un'interlocuzione continua con la platea. I monologhi di Fo, infatti, sono costruiti sul montaggio di singoli recitativi che, spesso, l'autore-attore presenta come personali rimaneggiamenti di imprecise fonti primarie: testi giullareschi e Vangeli apocrifi per *Mistero buffo*, racconti popolari per *Storia della tigre e altre storie* (1979), leggende agiografiche per *Lu santo jullare Francesco*, ecc. Ciascun recitativo, di solito interpretato in dialetto padano oppure in *grammelot* (una sequenza di suoni onomatopeici capaci di riecheggiare i ritmi e le sonorità di una lingua codificata), è introdotto da un prologo in italiano in cui Fo introduce la vicenda che si accinge a eseguire e ne anticipa il senso morale e la giusta chiave di interpretazione allegorica. Spesso Fo interrompe il recitativo per coinvolgere il pubblico e tenerne desta e vigile l'attenzione, magari sfruttando un "incidente" che si produce durante la messinscena e che lo stimola ad approntare intere sequenze improvvisate: una risata sguaiata dal pubblico, un problema tecnico all'impianto acustico, l'arrivo in ritardo di uno spettatore, ecc. Inoltre, Fo esce dallo spazio/tempo rappresentato per interagire con lo spazio/tempo della rappresentazione per mezzo di interruzioni meta-narrative che gli permettono di commentare quanto inscenato, eventualmente instaurando rimandi e parallelismi tra il Me-



dioevo, in cui sono ambientati gran parte dei suoi recitativi, e la società contemporanea, al fine di svelare la dimensione a-temporale dell'oppressione dei "maggioranti" nei confronti dei "poveri cristi" (qui risiede il nucleo profondo dell'ispirazione poetica di Fo).

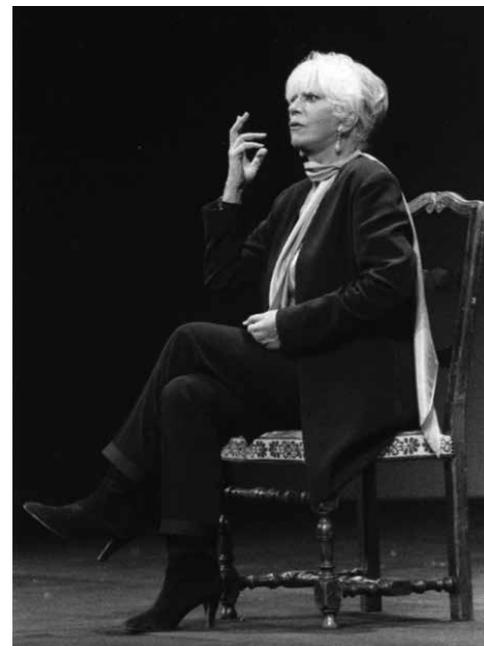
L'attore Fo, pertanto, non si esibisce di fronte a una platea da cui è separato da un'immaginaria "quarta parete", ma agisce insieme al proprio pubblico: sulla scena, quindi, la sua è una solitudine soltanto apparente, tanto più che anche a livello performativo si serve di espedienti e soluzioni che gli permettono di sceneggiare e orchestrare le sue affabulazioni. Si pensi, innanzitutto, alla performatività polifonica e corale di Fo, capace di raffigurare da solo un'intera folla di personaggi, come nel caso esemplare di **Resurrezione di Lazzaro** in *Mistero buffo*: ciascun personaggio è raffigurato per mezzo di un processo sineddochico e allusivo (non certo mimetico), per cui l'attore si moltiplica nelle varie *dramatis personae* della *fabula* attraverso minime variazioni gestuali, vocali, posturali. Del resto, nelle giullarate di Fo l'affabulazione proietta ed evoca le immagini del *plot* nella mente dello spettatore, ma al contempo queste stesse immagini si traducono anche in una partitura fisico-corporea, cioè in vere e proprie "visioni" prodotte per mezzo di movimenti deitici (indicano oggetti o interlocutori che si finge si trovino intorno all'attore), iconografici (evocano un oggetto o un personaggio di cui il performer disegna i contorni nello spazio vuoto) e cinematografici (riproducono il movimento di un oggetto non fisicamente presente alla ribalta).

Sempre al fine di superare la solitudine del performer monologante, Fo si è spesso avvalso di ricchi apparati iconografici, a cominciare dalle diapositive proiettate durante la prima edizione di *Mistero buffo*. È anche il caso delle lezioni-spettacolo che, nei primi anni Duemila, Fo dedica ai grandi maestri dell'arte, da Giotto fino a Picasso, durante le quali disegni e dipinti, realizzati dallo stesso autore-attore, vengono proiettati su grandi schermi collocati ai lati del palco (prima di intraprendere la carriera teatrale, Fo ha studiato all'Accademia di Brera). Un caso ancora più significativo è offerto dal **Johan Padan a la descoberta de le Americhe** (1991): Fo racconta le vicende del protagonista eponimo servendosi di un album di dipinti, collocato su un leggio alla ribalta, per visualizzare i nodi focali delle vicende esposte per mezzo del *logos*. Fo

interagisce con l'album come fosse un oggetto-personaggio, ora sfogliandolo come uno spartito per ricordarsi lo svolgimento narrativo, ora mostrandolo al pubblico per incorporare quest'ultimo nell'evento scenico.

#### Franca e le altre

Sempre a *Mistero buffo* risalgono anche i primi monologhi interpretati da Franca Rame, compagna d'arte e di vita di Fo fin dai primi anni Cinquanta. A partire dalla tournée di *Mistero buffo* del '76, infatti, sarà proprio la Rame a inscenare alcuni dei recitativi più tragici e patetici della giullarata, come la **Strage degli innocenti** e **Maria alla croce**, dove la Rame interpreta quel personaggio di "madre dolorosa" che ritornerà anche nella sua produzione successiva: è il caso di **Una madre** (1982) o di **L'eroina** (1991). Innanzitutto, si può riconoscere nell'attorialità (e nella poetica) della Rame una vocazione al registro tragico da cui, al contrario, il marito ha rifugito per l'intera carriera: si pensi soprattutto a **Lo stupro** in cui l'attrice-autrice rievoca la violenza subita nel '73 da un gruppo di fascisti. La Rame scrive il testo nel '75, ma lo porterà in scena solo a partire dal 1980, confessandone la natura autobiografica negli anni successivi. D'altra parte, il registro tragico (o, al più, elegiaco) caratterizza gran parte della produzione autoriale della Rame, a cominciare dal primo spettacolo firmato in veste di autrice, insieme con Fo: si tratta di **Tutta casa, letto e chiesa** (1977), un montaggio di affabulazioni sulla condizione della donna nella società italiana. L'intento della Rame è quello di svelare il duplice sfruttamento cui la donna è sottoposta: sul lavoro e in famiglia, intrappolata in una relazione asimmetrica col marito (su questo stesso tema la Rame tornerà con quella sorta di "dramma narrativo" che è **Coppia aperta, quasi spalancata** del 1983). In generale, negli spettacoli firmati e inscenati dalla Rame si può notare una certa rarefazione della dimensione polifonica che caratterizza le giullarate del marito, oltre a una performatività meno zannesca e più misurata, al punto che, talora, l'attrice si esibisce restando seduta su una seggiola. Sebbene Franca Rame abbia tentato anche la strada dell'affabulazione o, meglio, della conversazione diretta col pubblico, come nel caso di **Sesso? Grazie, tanto per gradire** (in scena dal '94), i monologhi dell'attrice si presentano perlopiù come micro-azioni in cui,



per mezzo di una performatività straniata, la Rame interpreta personaggi drammatici che agiscono e interagiscono con oggetti, come nel caso del fantoccio che raffigura il bambino della protagonista del **Risveglio**; oppure con interlocutori immaginari, come in **Una donna sola**, in cui la protagonista si rivolge di continuo a un personaggio che si finge si trovi nella direzione della platea, o in **Mamma fricchettone**, in cui il personaggio interpretato dalla Rame indirizza le sue battute a un prete confessore, che agisce da narratore non presente fisicamente alla ribalta.

Le affabulazioni di Fo e della Rame hanno aperto la strada a numerosi monologanti delle generazioni successive: non solo perché le loro opere sono sempre più spesso riprese e allestite da altri performer (oltre a **Mario Pirovano** e a **Marina De Juli** che hanno lavorato nella compagnia di Fo e della Rame, si ricordino almeno le recenti interpretazioni di **Eugenio de' Giorgi** e di **Matthias Martelli**), ma per avere legittimato una modalità scenica, fondata sul racconto e sul rapporto diretto col pubblico, che hanno poi ripreso, in forme originali e inedite, narratori come Marco Paolini e Ascanio Celestini, senza dimenticare i vari comici (più o meno) monologanti come Paolo Rossi e Beppe Grillo. ★

In apertura, Dario Fo in *Mistero buffo* (1970); in questa pagina, Franca Rame in *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (1994) (entrambe le foto da © Archivio Rame Fo - C.T.F.R. srl)

# Carmelo Bene: l'in-canto della voce

Un ritratto dell'artista, tracciato seguendo le linee del suo vero volto con i colori accesi della sua sfida al teatro, per ritrovare il senso delle sue parole, la coerenza della sua ricerca e riascoltare, nei monologhi e nei concerti/sconcerti, il suono della sua voce che diventa canto.

di Piergiorgio Giacchè



Carmelo Bene in *Manfred*

Chi ha visto, ma anche chi non ha mai visto in scena Carmelo Bene se lo ricorda o se lo figura come un campione della presenza, persino prepotente e sovente imponente come un monumento, insieme glorioso e funebre, all'attore ovvero "a se stesso". Eppure, al contrario, è l'assenza il suo principio e il suo fine: è la mancanza, la sospensione, la cancellazione quello che Carmelo predica in ogni suo testo e persegue con ogni suo gesto. Non apparire ma sparire è la causa prima che ogni attore di "teatro" conosce, prima di farsi sedurre e sviare dal suo effetto, cioè dal suo "spettacolo". Carmelo Bene no: il "teatro senza spettacolo" è il suo credo e la sua sfida. Una sfida appunto "a se stesso", come più volte, inutilmente, spiega.

**A se stesso** è un titolo preso in prestito dal canto di Leopardi, a cui peraltro Carmelo Bene ha dato voce più volte nella lunga stagione dei suoi "concerti d'attore". Ma è soprattutto il "verso" concreto e continuo di chi si vuole e si sente liberato da ogni compito spettacolare e da ogni convenzione (o convenienza) teatrale: proprio questo lo rende paradossalmente imponente, mentre insegue il vuoto e frequenta l'oblio. Mentre lotta contro la rappresentazione e l'interpretazione e infine contro la sua e l'altrui "identità". Contro gli «attori-dicitori» che si spendono a porgere letture a platee analfabete (C. Bene, *La voce di Narciso*, 1982, p. 34), Carmelo Bene si elegge ad «attore assoluto»: alla lettera, *absolutus* cioè sciolto dal voto di sudditanza al sociale e libero di sospendersi oltre e sopra il suo stesso pubblico. Tanto da «apparire alla Madonna», come si dice sia successo almeno una volta, in solitaria e artificiosa altezza, issato su una torre e invisibile allo sguardo di un'intera piazza in ascolto. In ascolto di un «attore-poeta», forse l'unico all'altezza di questa ambita e insieme ardita coniugazione. Carmelo non sa (e non può) distinguersi (o scindersi) tra autore e attore, ma nemmeno tra testo e voce, tra parola e musica, tra senso e suono. Attore e poeta – in scena, ma anche nella vita – si confondono nello stesso ruolo e quasi identico modo: infine non c'è distanza ma uguale sostanza tra *poièsis* d'attore e poesia d'autore. E, per di più, secondo Carmelo, è l'attore che è autore della «vita» di un «morto orale» – come lui da sempre chiama ogni testo scritto, che resterebbe appunto «letteratura morta» se una «voce in ascolto» non la resuscitasse.

## La musicalità di molteplici vite

È questa voce il segreto o il trucco di Bene, armata di una strumentazione fonica che l'anticipa e la spossa: una voce «che si ascolta dire», che «è la sua stessa

eco», un'eco «non successiva alla parola», ma che ne precede il suono e ne circonda il senso. È la «voce di Narciso» – spiega Bene nel saggio che così si intitola – ovvero è la voce di Eco che lo insegue e lo rimpiange. È certo appena una sensazione, ma non è più finzione: «Non siamo più nel mancante, ma nel mancato. Non si sa più chi parla. Nessuno sta parlando. È l'ascolto, quello che in scena (mi) accade» (*Entelechia del Bene*, 2000). Sembrano esagerazioni o eccessi ma forse – come la legge del teatro impone – Bene è solo una di quelle eccezioni che in arte dettano la regola. Non vale scomodare astrazioni o alchimie: non c'entra l'estasi pure tante volte evocata, ma appena l'estetica che è poi il suo contrario: l'*aistetikos* è «colui che è sensibile e capace di sentire», dice il dizionario. Una voce in ascolto è dunque stata concepita e quindi concretamente costruita da Bene come un riverbero, in *primis* rivolto «a se stesso» e infine al pubblico come *aisthesis*, cioè come “sensazione”. «Ascoltare un ascolto» è, appunto, l'esperienza di chi si è trovato nell'incantazione dei tanti “concerti d'attore” di Carmelo. Le pagine sceniche delle sue letture poetiche, che hanno contraddistinto la sua ultima fase, ma che in realtà hanno segnato anche il suo debutto, sono le scelte e le prove che hanno caratterizzato tutta la sua vita e opera. Inutilmente gli storici o i critici propongono scansioni cronologiche e divisioni poetiche fra i primi anni di teatro laboratoriale e provocatorio, e poi la parentesi cinematografica e, in ultimo, la serie dei suoi concerti in apparente assolo. Non si tratta di ricercata solitudine o involontario isolamento, giacché Carmelo non è mai stato solo (il teatro è un'arte sempre collettiva e condivisa), ma le sue “molteplici vite” si sono sempre spese verso una stessa costante “ricerca impossibile”. Quella di una “musicalità” che – se fosse possibile – annulli i corpi e cancelli le immagini, a tutto vantaggio di un trionfo del suono e del senso, che in musica sono infine i due “nomi” di una stessa “nota”.

### Concerti/sconcerti

Si potrebbero fare gli esempi dei suoi “concerti” maggiori, del suo *Manfred* o della *Lectura Dantis* o del vertice – a mio avviso – del televisivo *Majakowskij*, ancora in attesa di riedizione. Ma si può anche restare in teatro, per dimostrare come, in Bene e per Bene, perfino la favola sfugge alla *fabula*, e diventa il racconto di un canto: basta per esempio ripercorrere la serie dei suoi *Pinocchi* (di cui Carmelo conosce davvero un'intera famiglia) e inseguire le tante riscritture sceniche, radiofoniche, discografiche

e televisive, che cominciano con una corale compagnia di formidabili attori, per poi ridursi alla sua sola voce-orchestra, pur sempre bisognosa di una fatta seducente e insostituibile come **Lydia Mancinelli**. Insomma, Carmelo non è mai in “assolo” in scena, nemmeno quando – nell'*Achilleide*, la sua ultima prova – si limita a manipolare invano vesti e protesi e manichini che non servono affatto a fare scenografia, ma semmai a elaborare il lutto di una drammaturgia finita o sfinita in musica. La musica è il destino, o meglio il destinatario, di un teatro che si fa da parte per lasciare spazio e tempo a un attore in in-canto. «È come fosse qualcosa di musicale, ma senza la musica: sono i suoi silenzi, e i silenzi sono musica essi stessi», spiega Carmelo Bene in una ultima sua conversazione, «ecco, è l'ascolto fatto silenzio della musica». Per goderne almeno il ricordo, sono ancora disponibili molte opere della sua vasta produzione radiofonica e discografica e televisiva, ma il consiglio è quello di evitare il *jukebox* di YouTube farcito di pettegolezzi e frammenti che si fruiscono come fossero, e in effetti «sono, tutte canzonette» (direbbe Bennato): occorre invece tornare al vinile (direbbero e farebbero i patiti della musica) per regalarsi il tempo e ritrovare il modo necessario per dedicare a se stessi il godimento del canto di un attore-poeta. In musica, ma anche in poesia e infine in teatro, non bisogna mai accontentarsi dell'effetto ma farsi sedurre dalla causa. Entrare cioè nell'atto del canto, e infine ascoltare la voce in ascolto per davvero comprendere. Anzi, per essere compresi. ★





## Un'affollata solitudine: nel laboratorio di Leo de Berardinis

**Come componeva Leo de Berardinis i suoi monologhi? Le pagine dei tanti quaderni preparatori, conservati nel suo archivio, svelano uno straordinario processo creativo che, partendo da frammenti presi agli autori più amati (Dante, Omero, Shakespeare, Joyce...), approda a una propria, originalissima, scrittura scenica.**

di Stefano Casi

Leo de Berardinis ha costellato il suo percorso teatrale con ricorrenti spettacoli da solo in scena. È difficile definirli semplicemente monologhi, così come è difficile parlare di "solo", quando il termine rimanda a una condizione di solitudine o "solitarietà", che nel suo caso suona incongrua. Il nodo della sua particolarità si è mostrato nel lavoro di ricerca svolto all'Archivio Leo de Berardinis, conservato al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove, tra i tantissimi materiali, si trovano anche molte tracce del suo lavoro drammatur-

gico sui monologhi (che ho approfondito nel recente numero di *Culture Teatrali* su *Leo de Berardinis oggi*, a cura di Laura Mariani e Cristina Valenti). Negli spettacoli "solitari" di Leo la scrittura corrisponde a un *collage* di vari testi, originali o recuperati, che vengono assemblati in modo unitario, secondo una pratica che sta al crocevia tra certa avanguardia artistica storica, la *dramaturgie* teatrale, l'amata *jam session* jazzistica, e il cinema, che ha nel montaggio il suo momento creativo per eccellenza. I testi di Dante o Joyce, Omero o Ginsberg, costituiscono veri e propri ogget-

ti *ready-made*, che Leo descrive come una «mappa che i grandi maestri ci hanno messo a disposizione», in cui addentrarsi per tracciare un percorso personale e ricomporre quelle parole secondo un disegno nuovo, in equilibrio tra rispetto del testo e sua reinvenzione. Nei suoi quaderni preparatori, Leo ricopia a mano decine di pagine dalla *Commedia*, dall'*Odissea* o da *Finnegans Wake*: pratica che rivela il processo di elaborazione dell'artista, con la trasformazione di quelle parole altrui in "parole proprie". Trascrivendo lunghissimi brani testuali di Dante, Omero e Joyce,

Leo "diventa" Dante, Omero e Joyce, e quei brani, facendoli scaturire come fosse la prima volta dalla sua penna, "diventano" suoi. Nell'introduzione scritta per un libro di Enzo Moscato, Leo accenna al processo di creazione teatrale come a un «acquietarsi dell'ansia» che consiste «"nel dire o pensare" forti intuizioni di poeti condivisi e scandalosi», ed è come se parlasse di sé.

In **Dante Alighieri-Studi e variazioni** (1984) Leo riprende il poema che rappresenta per lui un compagno essenziale del suo percorso, già attraversato pochi anni prima con **Perla Peragallo** in **XXXIII Paradiso**. Non si tratta per lui di selezionare brani da portare in scena, ma di tradurre in teatro un'eredità poetica e verbale già interiorizzata. Nel lavoro di riscrittura recupera anche altri testi, danteschi e non, fino a Joyce (che aveva incontrato l'anno prima nel monologo **Kiat'amore**). L'obiettivo è evitare l'effetto recital e, al tempo stesso, riconsegnare allo spettatore la complessità del pensiero dantesco, offrendo un percorso critico-esegetico, nello spirito di quel "teatro di conoscenza" che era uno dei fulcri della sua urgenza artistica, per la quale la poesia e il teatro devono innescare un processo conoscitivo.

La breve parte joyciana viene ricucita da Leo in un filo "narrativo" che si conclude con l'imprevedibile aggiunta in coda delle parole iniziali di *Finnegans Wake*: «Fluidofiume oltre Adamo ed Eva», espressione ossessiva che trascinerà fino al titolo del suo ultimo spettacolo. Dopo un confronto con il **Cantico dei Cantici** (1985), Joyce diventa ancora protagonista del successivo **Il ritorno, riflessi da Omero-Joyce** (1986). Ma la "sola moltitudine" delle tante voci letterarie sembra arrivare a una saturazione da cui Leo esce con il successivo **L'uomo capovolto**, di cui è quasi totalmente autore, come se avesse deciso di assimilare le proprie parole ai poeti «condivisi e scandalosi» che ne accompagnano la riflessione e ai quali di lì a pochissimo si aggiungerà Leopardi con **Il fiore del deserto** (1988).

#### In dialogo costante con i poeti

Leo ritorna all'assemblaggio più puro nell'esemplare **Lo spazio della memoria** (1991), dove ancora una volta vengono riattivate le parole di Dante, insieme a quelle di Ginsberg e di Pasolini. Esempio anche perché l'opera è connessa alla presenza di un musicista, **Steve Lacy**, che è al tempo stesso raddoppio

della "solitarietà" di Leo e suo interlocutore attivo, in una sorta di micro-comunità artistica e umana, che rafforza anziché disperdere il senso unitario e artistico dei monologhi.

Questi lavori, visti anche attraverso il suo cantiere drammaturgico, sono i momenti forse più alti del suo impegno di artista, perché mettono a nudo il dialogo febbrile e rivelatore con i poeti «condivisi e scandalosi», sia nel rigoroso lavoro testuale, sia – sulla scena – nella totale esposizione del suo corpo, inerme e assoluto al tempo stesso, fragile perché portatore della debolezza dell'essere umano che rappresenta, e orgogliosamente egocentrico in quanto racchiude in sé l'universo. Una "eroica" messa a nudo, spesso in compagnia di Dante come emblema massimo del viaggio di un poeta veggente, capace di attingere al sublime e di affondare gli occhi nella melma di una contemporaneità squallida, sempre in tensione tra le vette della poesia e gli abissi di una volgare realtà.

Così, anche se ovviamente non in modo volontario, è proprio con un monologo che Leo si congeda dal teatro: **Past Eve and Adam's** (2000). L'intero testo è una *summa* e compendio dell'ispirazione di Leo, una «mappa che i grandi maestri ci hanno messo a disposizione», come diceva, per salutare la fine del millennio affacciandosi al nuovo; e, infine, col senno di poi, testamento amaramente "perfetto" dell'artista, dove si intrecciano Joyce e Dante, Shakespeare e Leopardi, Pasolini e i Rig-Veda. Il passaggio da un autore all'altro è vertiginoso, febbrile, quasi delirante, eppure nella scrittura uniforme tutto sembra rispondere a un senso unitario, nel quale il sacro e il profano, l'aberrazione e l'estasi trasmutano misteriosamente l'una nell'altra. Con un obiettivo assoluto: quello di «un Globe Theatre mentale, per permettere allo spettatore di esplorare nuove ipotesi e di realizzare a sua volta, se lo desidera, diverse connessioni e possibilità: un libero ma non gratuito riassetto del mondo». ★

### Leo e Carmelo, un confronto attraverso Dante

Per Carmelo Bene (nella foto), «monologo è teatro», come si legge nella *Voce di Narciso*: la "forma nobile" dell'arte drammatica, che amplifica e al tempo stesso stempera l'ego in un dinamico concentrato fisico-verbale che punta direttamente allo spettatore in un tagliente rapporto a tu per tu. Forse non è un caso che questa ricerca lo unisca a Leo de Berardinis, suo compagno di viaggio agli albori del Nuovo Teatro (anche insieme in scena nel 1968 con *Don Chisciotte*).

L'obiettivo di un dialogo lanciato oltre la quarta parete assume percorsi diversi, a cominciare dal rapporto col testo. Da una parte, l'attore Carmelo contamina e corrode il testo, diventandone a sua volta contaminato e corrosivo; dall'altra Leo, incarnando la dimensione dell'attore come fondamento ontologico del teatro, assimila e incorpora il testo, trasformandolo in pura *vis* teatrale. Un confronto, non ancora approfondito da critici e studiosi, che proprio sul terreno del monologo può aiutare a portare in luce la differenza dei percorsi e, al tempo stesso, le loro simili spinte e necessità.

Il terreno comune di Dante, non casualmente riferimento imprescindibile per entrambi, anche se solo occasionalmente attuato da Carmelo, può rappresentare uno spazio stimolante di confronto. Da una parte sta il Dante che nella poesia infonde conoscenza, secondo Leo, che dunque si incammina in un lungo (dal 1980 al 2000) percorso artistico esegetico-verbale alla ricerca del senso nel reticolato delle tracce concettuali della *Commedia*. Dall'altra, il Dante ispirato e profetico nell'interpretazione di Carmelo (in quel potentissimo incontro con il Sommo Poeta che fu la *Lectura Dantis* dalla Torre degli Asinelli di Bologna nel 1981, nel primo anniversario della strage del 2 agosto), che intraprende un percorso empatico-fonetico nei suoi versi, alla ricerca della forza visionaria che si fa verbiggerazione veggente. In entrambe le esperienze, Dante si incarna nelle due voci mostrando aspetti e risonanze inedite, ma trasformandosi in schermo trasparente attraverso il quale Leo e Carmelo fanno proprie le sue parole e diventano essi stessi poeti. **Stefano Casi**



# Io sono una moltitudine, la scena-mondo dei narratori

**Il teatro di narrazione, esploso tra la fine degli anni Ottanta e il Duemila, sembrerebbe il regno di performer solitari. Ma i mondi che evocano sono in realtà affollati di personaggi, di cui loro si fanno *medium* con lo spettatore, servendosi di tecniche molto precise, di oggetti e di un rapporto sempre più frequente con la musica e i musicisti.**

di Claudia Cannella



In principio furono **Marco Paolini** (primo *Album*, 1987; *Il racconto del Vajont*, 1994), **Marco Baliani** (*Kohlhaas*, 1989) e **Laura Curino** (*Passione*, 1993). Si era tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. Poi il fenomeno esplose, allo scoccare del nuovo millennio, con la generazione successiva: **Ascanio Celestini** (*Radio clandestina*, 2000), **Davide Enia** (*Italia-Brasile 3 a 2*, 2002), **Giuliana Musso** (*Nati in casa*, 2002) e **Mario Perrotta** (*Italiani cinciali*, 2003), con **Saverio La Ruina** (*Dissonorata*, 2006), anagraficamente più vicino al primo gruppo ma cronologicamente "sbocciato" con il secondo. Sono le teste di serie, i cavalieri e le amazzoni di un "nuovo" genere, il teatro di narrazione, che si configura come fenomeno per autori-attori solisti, fa alzare le antenne alla critica, piace a un pubblico trasversale ed eterogeneo e non patisce la diffusione mediatica

attraverso radio e tv. Anzi, proprio grazie alle trasmissioni radiofoniche e televisive (vedasi il caso clamoroso de *Il racconto del Vajont*), amplia il suo pubblico che poi accorre fedele in teatro a seguire i successivi spettacoli. "Nuovo" rigorosamente tra virgolette perché le radici più prossime ed evidenti del teatro di narrazione affondano nel teatro politico anni Settanta e nell'archetipica predisposizione dell'uomo alla narrazione, atto solitario qui applicato, nella maggior parte dei casi, a temi di impegno civile: il recupero della memoria e la rielaborazione di episodi tragici della nostra storia recente (Vajont, Fosse Ardeatine), ma anche la Storia filtrata da grandi personaggi, dagli eroi reali o mitizzati del Novecento (gli Olivetti per la Curino, gli operai per Celestini in *Fabbrica*, Aldo Moro per Baliani in *Corpo di Stato*). Il corpo, appunto. Quello che, tra gli anni

Sessanta e gli anni Ottanta, dopo i tormenti grotowskiani, l'annullamento dell'individualismo e poi l'esaltazione edonistica dello stesso, si trova, negli anni Novanta, disorientato e alla ricerca di radici e di memoria. E prende la parola, racconta e si racconta. Sembra facile e alla portata di tutti, cosa che crea rapidamente una degenerazione del genere, e inoltre, dal momento che si fa da soli e senza orpelli, è economico in un mercato teatrale che si va sempre più impoverendo. In realtà, per fare un teatro di narrazione che lasci il segno, bisogna avere una bella storia da raccontare, essere bravi a raccontarla e anche legittimati a farlo per appartenenza geografica, linguistica e sociale. Basti pensare al mondo romanesco di Celestini, a quello palermitano di Enia o lucano di La Ruina, agli emigranti pugliesi di Perrotta, al Veneto di Paolini e della Musso, agli operai

e ai capitani d'industria piemontesi della Curino. Con il dialetto, l'accento o le sgrammaticature del linguaggio popolare come *humus* linguistico in cui calare una narrazione fortemente identitaria. In comune, i più importanti narratori che qui prendiamo in esame, hanno anche una formazione teatrale non istituzionale, ma un buon livello culturale (spesso sono laureati) e una forte coscienza politica, così come l'aver cominciato in sordina, autoprodotti, spesso utilizzando per le rappresentazioni luoghi non teatrali.

### Narratori si nasce o si diventa?

Ma narratori solisti si nasce o si diventa? La risposta più *tranchant* la dà Davide Enia, «narratori si diventa, autori si nasce», aprendo una questione fondamentale, quella dell'autorialità. I narratori sono infatti per lo più anche autori, quasi "posseduti" dai personaggi delle loro storie e *medium* tra questi e gli spettatori. «È una questione di responsabilità – dice Celestini –. Preferisco concentrarmi sulla parte viva del teatro che è la relazione tra attore e spettatore». Relazione, quella tra attore e spettatore, che però, per La Ruina, deve «rispondere non a una vocazione attoriale monologante, ma a una necessità drammaturgica. È come se Pascalina di *Dissonorata* mi avesse detto: caro Saverio, la mia storia la racconto io, a modo mio e con parole mie, tu scrivila pure nel modo tuo con le parole tue ma sappi che quando me le metterai in bocca potrei rimanere muta come un pesce. E così la mia scrittura ho dovuto sottoporla al test della sua laringe». Ma il sano pragmatismo piemontese della Curino che, come Pardini, proviene dall'esperienza di compagnia di Teatro Settimo, non può che tornare sul «si diventa. Per incertezza e sfida. Per non appiattirsi e per continuare a studiare. Per necessità. Per consuetudine. Per contingenze (come non pensare, oggi, al Covid-19?). E ovviamente per amore di una storia, per il desiderio di raccontare qualcosa che mi era urgente condividere con il pubblico».

Il narratore è, infatti, sempre testimone di qualcosa e ha urgenza di raccontarlo, spesso è portavoce individuale di una memoria collettiva che magari parte dal dato autobiografico per poi entrare in dialogo con i personaggi, storici e non. La solitudine in scena del narratore è dunque più che altro fisica. I loro sono in realtà "monologhi dialogati", in cui ci sono una o più voci narranti di cornice e tanti personaggi all'interno, che parlano

in prima persona con discorso diretto. Una struttura drammaturgica per certi aspetti vicina a quella del romanzo. E infatti alcuni di loro ne hanno anche scritti, per esempio Marco Baliani (*Il regno di Acilia*) e Davide Enia (vari, tra cui *Rembò*, *Così in terra e Appunti per un naufragio* da cui successivamente ricava *L'abisso*), e tutti hanno pubblicato i loro testi.

### Il monologo dialogato

Nei suoi "monologhi dialogati", Laura Curino fa interagire una moltitudine di personaggi: 35 in *Passione*, 25 in *Olivetti*, 24 ne *L'età dell'oro*. E lo fa grazie alla «capacità di passare rapidamente dall'attitudine di un personaggio a quella di un altro; e a un attento uso della prossemica degli sguardi e degli atteggiamenti», scrive Michela Marelli su *Hystrio* 1.2005. E «se per trovare le attitudini vocali e fisiche dei personaggi copia dal vero o dall'arte figurativa, per comporre il linguaggio dei personaggi si rivolge, a seconda delle epoche e dei tipi, alla letteratura, al cinema, al documento». Per esempio la voce "acidula e infantile" di Camillo Olivetti suggerita da Natalia Ginzburg, che lo aveva conosciuto, sulle pagine di *Lessico familiare*.

Ma è così, pur con le dovute differenze, anche per gli altri. Basti pensare alle vertiginose *mise en abyme* con cui Celestini struttura tutti i suoi testi. Il suo è il modo di raccontare più "antico" di tutti. Lo acquisisce in famiglia e lo affina in furiose ricerche sul campo di stampo decisamente antropologico (interviste a partigiani, operai, matti...), lavorando anche sulla fiaba e sulle canzoni di tradizione popolare. C'è sempre un narratore che fa da cornice, apre e chiude la storia in modo circolare (lui che legge i cartelli alla bassetta in *Radio clandestina*, il padre ragazzino in *Scemo di guerra*, l'operaio che scrive alla madre in *Fabbrica*); all'interno della cornice si intrecciano affreschi storici (la storia di Roma capitale dalla fine dell'Ottocento al 1930 in *Radio clandestina*) ed episodi surreali-favolistici; ricorre spesso al verso formulato con una capacità linguistico-affabulatoria da equilibrista della parola.

E "antico", in cerca di storie che abbiano una prospettiva "mitica", pur ancorate alla biografia, ai luoghi (Palermo), alla sua lingua, è anche il modo di raccontare di Enia nel rubare alla tradizione siciliana la tecnica del cunto e le filastrocche popolari, intrecciando, in strutture drammaturgiche sempre circolari,

vissuto familiare, memorie d'infanzia, storie fantastiche e Storia, passata e presente. Una partita di calcio diventa racconto epico (*Italia-Brasile 3 a 2*) così come statura di antichi eroi assumono le persone (il medico, il sommozzatore, il custode del cimitero) che si prendono cura dei migranti a Lampedusa (*L'abisso*), mentre i bombardamenti di Palermo del '43 si fanno pretesto per raccontare la vita di una città con gli occhi di un bambino (*Maggio '43*). Una costante ricerca delle proprie radici per chi, in Sicilia, non ci vive più da molti anni. Come Perrotta che quelle radici, nel suo caso pugliesi, sente il bisogno di recuperarle partendo dai suoi viaggi in treno da bambino verso il Nord per poi individuare in un postino e nelle lettere che distribuisce alle donne rimaste sole in paese il perno intorno a cui raccontare l'emigrazione in Belgio nel Secondo Dopoguerra (*Italiani cincali!*) e quindi, sempre con gli occhi di un bambino, il ritorno al Sud di emigrati in Svizzera per seppellire il nonno (*La turnata*).

E anche quando il monologo non è popolato da più personaggi, attivi in prima persona, la solitudine del narratore trova compagnia in interlocutori immaginari, come la Pascalina di *Dissonorata* che si racconta a un gruppo di donne, sedute come lei sull'uscio di casa, donne che poi, alla fin fine, siamo noi spettatori. «Il teatro, dal mio punto di vista, è erotismo puro fatto con uno sconosciuto, il pubblico, e poi tanti saluti – puntualizza Perrotta –. Se sei un buon amante devi saper ascoltare il respiro del partner, è lui che comanda, anche se il letto lo hai preparato tu. Non c'è bisogno di espedienti per non sentirti solo in scena perché in scena non sei solo».





### La ricerca sul campo

Come si accennava prima a proposito di Celestini, c'è poi, comune a molti, se non a tutti, l'ampia ricerca documentaristica sulle fonti, spesso di tipo antropologico e sul campo (interviste a testimoni), ma anche letteraria. Il dato di realtà è quel che oggettivizza, rende legittimo il ricordo d'infanzia. *Il racconto del Vajont* di Paolini inizia sì con il ricordo di lui bambino veneto di sette anni all'indomani della catastrofe, ma presto cede il passo a un'incredibile quantità di informazioni, dati tecnici e testimonianze, aprendo la strada allo stupore e all'indignazione civile, recuperando la ritualità del teatro come luogo in cui la comunità si ritrova a riflettere sulla sua storia. Il pubblico è il coro e il narratore non è più solo con i suoi fantasmi (lo stesso accadrà per *I-Tigi Canto per Ustica* e per *Parlamento chimico*). Vale anche per Giuliana Musso, vera "narratrice d'inchie-

sta", sia che affronti il tema del parto e delle ospedalizzazioni aberranti (*Nati in casa*) sia che racconti di sofferte vocazioni sacerdotali (*La fabbrica dei preti*) o di biografie di militari italiani caduti in Afghanistan per voce delle rispettive madri (*Mio eroe*). «La cosa che mi interessa di più – spiega – è l'ascolto del reale. Nella fase di ideazione e di ricerca spesso il contenuto di una testimonianza reale, che si fa drammaturgia, viene prima anche dell'urgenza estetica e formale del prodotto teatrale. L'abilità sta nel trovare ogni volta quel linguaggio estetico e compositivo che difende e valorizza il contenuto, coniugando i contenuti del reale con poesia, *pathos*, comicità, divertimento, ritmo, musica, gesto». La sua drammaturgia polifonica, empaticamente mimetica, mette direttamente in relazione il pubblico con tutti i personaggi evocati senza quasi la mediazione di una cornice narrativa perché, sostiene, «il linguaggio della testimonianza consente allo spettatore di comprendere il reale con tutti i mezzi che ha a disposizione: mente, corpo, emozione». Anche Baliani riesce ad aderire empaticamente ai personaggi, pur rimanendo in una dimensione epica: nel suo *Kohlhaas*, vero capostipite di questo genere, la parabola diventa veicolo di critica sociale, suscitando nel pubblico il suo stesso stupore, sprigionato dal liberare il lato infantile della propria maturità, e la sua stessa indignazione nell'atto del raccontare. Anche in questo caso sembra essere più il pubblico che la polifonia del racconto a mitigare la solitudine in scena.

### In dialogo con la musica

Ma che altro allevia la solitudine in scena del narratore? Quali strumenti, pratiche ed espedienti gli consentono di abitare la scena da solo, ma non in solitudine?

Gli oggetti, sicuramente. Oltre alla sedia, oggetto feticcio ormai simile alla coperta di Linus, una scrivania, una lavagna, cartine geografiche, lampadine, lettere (Celestini in *Fabbrica* e Perrotta in *Italiani cinciali!*).

E poi il corpo che, attraverso micro partiture fisiche, evoca i diversi personaggi ma anche i rumori del contesto (lo scalpito dei cavalli e il vento per Baliani in *Kohlhaas*), l'uso di un *alter ego* (il Nicola di Paolini negli *Album*), darsi ritmo e memoria con il gesto (Enia) o il ricorrere a versi formulari che permettono a un personaggio di riaffacciar-

si nella storia a più riprese (Celestini, Enia). Ma soprattutto il rapporto con la musica e con il musicista in scena. Musica che, per alcuni di loro, non è didascalica, "decorativa" o di ludico intrattenimento, ma è sintesi esegetica e vera e propria drammaturgia di contrappunto alla parola. Celestini lavora da quindici anni con Gianluca Casadei, La Ruina da sempre con Gianfranco De Franco, Perrotta a lungo con Mario Arcari, Enia con Giulio Barocchieri. «Io non sono mai solo in scena – spiega – ho con me sempre il mio musicista, Giulio Barocchieri, in un dialogo inesausto che principia fin dal primo giorno di prove. E come le mie parole modificano le musiche, così le note modificano le parole e i gesti. Tutto nasce dal mio concepire la scrittura in forma musicale, come fosse una sinfonia. E poi, in scena con me, da sempre, ci stanno un fottio di esseri umani, che urlano, si agitano, ridono, si commuovono, combattono, soccombono, si rialzano. Usano il mio corpo per emergere. Come diceva il mio amatissimo Andrea Pazienza, io sono una moltitudine».

E infine ci si potrebbe chiedere: essere narratori monologanti è un talento o un limite? Certo potrebbe essere un limite, «per la mancanza di confronto con i colleghi e perché si rischia la ripetizione di un modulo», dice Curino. Di contro, per Perrotta «saper stare in scena da soli è un talento perché ogni sera ti attacchi con tutto te stesso al pubblico impedendoti di attivare il pilota automatico, cosa che può accadere quando si lavora con altri», mentre per La Ruina «il limite non risiede nel genere, ma nella qualità della scrittura o dell'interpretazione». Ma potrebbe essere anche un'arma perché, parole di Enia, «tutto verterà sulla costruzione di un immaginario a partire dal vuoto, usato come lo zero che contiene ogni cifra, come il foglio bianco su cui prendere appunti, e la mano che scriverà sarà quella dello spettatore. Questa è l'arma in più del racconto: rendere attivo e partecipe chi assiste, permettendogli una personalizzazione del narrato e, al tempo stesso, un'introspezione nel proprio vissuto». O forse, semplicemente, è il talento di far buon uso di un prezioso limite. ★

Nella pagina precedente, Marco Paolini;  
in questa pagina, Laura Curino e Ascanio Celestini.

# Incanti e sortilegi: i solisti del teatro ragazzi

**Abilità affabulatoria, talento attoriale, invenzioni a sorpresa e percezione viva del pubblico: ecco come i narratori di oggi rinnovano, in modi diversi, l'arte antica del racconto sulla scena del teatro ragazzi.**

di **Mario Bianchi**

**A**i primordi del teatro, insieme al cacciatore, che narra ai compagni della caccia la cattura delle sue prede davanti al fuoco nella grotta, e a Demodoco che riverbera l'antico viaggio di Ulisse, ci sono sicuramente la mamma e la nonna, che narrano da sole, prima che il proprio bimbo o nipote si addormenti, una storia. Lo fanno da sole, con le semplici armi che possiedono ma che riescono a incantare lo stesso il loro piccolo uditore, come se fossero attrici o narratrici eccelse. Insomma, lo stare in scena da solo ha nel teatro dedicato ai ragazzi un archetipo importante. Del resto, ritornando ai tempi nostri, la narrazione, l'essere solo in scena per proporre storie, è stata ancora una volta una delle prerogative del teatro ragazzi. Non per niente **Marco Baliani** e **Marco Paolini** da lì discendono, anche se a volte ce lo scordiamo, da *Adriatico* e *Tiri in porta*, da *Rospito* a *Jamauba*. Senza dimenticare ovviamente, tra gli altri, di **Roberto Anglisani** e di **Ferruccio Filippazzi** che, da quegli anni fino a ora, a stare soli in scena, davanti a un pubblico di ragazzi, lo hanno imparato a menadito.

Qui non ci interessa fare un elenco ragionato di chi nel teatro per ragazzi ha scelto la difficile situazione di stare da solo in scena, che, certo, dobbiamo subito dirlo, è convenuto a chi organizza repliche scolastiche e domenicali, ma che ha causato anche svariati danni, perché in molti si sono cimentati in un'impresa a cui non erano preparati, con risultati mediocri. Cercheremo invece di enumerare, evidenziandoli, alcuni modi in cui l'attore, da solo, si pone coscientemente davanti al suo pubblico di riferimento, quello dei piccoli. Modi, diciamo subito, per i quali ci vuole allenamento continuo, frequentando il mondo dei bambini ed entrando nei suoi pensieri. In questo senso, per esempio, in due narratori assai diversi nel porsi in scena come **Silvano Antonelli** e **Claudio Milani** percepiamo subito tutti i contorni del mondo bambino. Antonelli lo fa aiutato da oggetti che spesso giungono all'improvviso, riuscendo a porre, in un *continuum* di situazioni, tutti i pensieri e le riflessioni raccolte durante i laboratori con i bambini, e concludendo con una can-

zone in rima che fa imparare al suo pubblico. In **Claudio Milani** avviene la stessa cosa, entrando letteralmente nelle pieghe emozionali del pubblico dei bambini più piccoli, che predilige, e con cui alla fine ha un interscambio, affidando loro un saluto che gli viene ricambiato. Il torinese **Guido Castiglia** compie lo stesso percorso con gli adolescenti, entrando direttamente nel loro vissuto. **Luigi D'Elia**, nelle sue storie, che hanno al centro la natura, sceglie come modo, invece, l'evocazione: lo fa con una narrazione quasi sussurrata, in simbiosi con la scrittura di Francesco Niccolini, in cui la natura si percepisce con i suoi incanti, visti attraverso gli occhi pieni di stupore dell'infanzia. **Valentino Dragano** di Kosmocomico utilizza, invece, la musica e gli strumenti musicali, che diventano veri e propri personaggi del racconto; la stessa cosa fa **Michele Cafaggi**, utilizzando semplici bolle. Dopo le narrazioni veniamo ad alcuni monologhi rappresentativi del teatro ragazzi: **Pino di Bello** di Anfiteatro, attraverso la recitazione sempre appassionata e misurata di Marco Continanza, racconta ai ragazzi un episodio della Prima Guerra Mondiale in *La tregua*,

e la vicenda umana di Nelson Mandela in *Nelson*. **Tonio De Nitto** di Factory Transadriatica, invece, mette in scena il bellissimo libro di Roberto Piumini *Mattia e il nonno* con la poetica narrazione di Ippolito Chiarello, accompagnando un bambino verso la scoperta del vero senso della vita e della morte. **Flavio Albanese**, con la sua voce meravigliosa, da attore d'altri tempi, utilizza video appositamente creati per raccontare il viaggio di Ulisse, il genio di Leonardo e il concetto di infinito. Quattro significativi esempi di come regia e interpretazione facciano volare la fantasia del giovane pubblico.

Innumerevoli poi gli attori che soli vivono la scena avendo come compagni burattini e marionette. Ne segnaliamo solo alcuni: **Daria Paolotta**, **Giorgio Gabrielli**, **Daniele De Bernardi** e **Danilo Conti**, che narrano fiabe e storie, utilizzando il teatro di figura in modo inventivo con pupazzi grandi e piccoli. Lo stesso fa **Fabrizio Pallara**, servendosi però di piccolissimi oggetti, che estrae da una valigia. Insomma, il teatro ragazzi non ha niente da invidiare, nella fantasia dei modi e nelle forme, al collega apparentemente più grande e più evoluto. ★



Fabrizio Pallara in *Fiabe da tavolo*

# Shakespeare solos, ovvero il trionfo del monologo

Accanto all'imperituro grande attore che emerge sugli altri in primo piano, negli ultimi decenni alcuni interpreti hanno occupato da soli la scena shakespeariana dando nuova voce ai protagonisti, soprattutto ad Amleto, ma anche ai personaggi minori.

di Laura Caretti



Hamlet, regia di Bob Wilson

**S**ia che si tratti di Macbeth o del guardiano del suo castello, da sempre Shakespeare offre ai suoi personaggi dei momenti in cui sono "soli in scena", ma chi non direbbe subito che Amleto è il più solo di tutti? Lo è anche quando s'interroga sull'essere e il non essere, in quel monologo che resta in assoluto il più famoso? Nascosti, lo spiano Polonio e il re, mentre Ofelia lo aspetta. Nessuno lo sente? Nella vecchia tradizione, l'attore avanzava in proscenio isolato da un cerchio di luce. Una scena che Lubitsch ha reso parodica nel suo film *To Be or not To Be*, e che il cinema ha riscritto in vari modi: facendo salire Amleto su una roccia a picco sul mare (Laurence Olivier) o mettendolo davanti al finto specchio che nasconde

il re (Kenneth Branagh). Nei copioni teatrali lo troviamo spesso spostato in altri punti della tragedia e, di recente, c'è stato persino il fallito tentativo di declamarlo ad apertura di sipario (*Hamlet*, diretto da Lyndsey Turner, 2015, con il divo televisivo Benedict Cumberbatch). Insomma quel monologo è sembrato troppo immerso nelle trame della corte, ma è proprio questo che gli dà una speciale risonanza! Shakespeare scrive per Amleto altri assoli: dopo l'investitura di Claudio, nel primo atto, dopo aver saputo dell'apparizione dello spettro, dopo aver parlato con gli attori, alla fine della rappresentazione, e dopo aver visto l'esercito di Fortebraccio. Escono gli altri e Amleto resta. E ogni volta la riflessione su di sé stimola l'azione: tacere,

interrogare lo spettro, catturare la coscienza del re, parlare alla madre, e da ultimo avere soltanto «pensieri di sangue».

## «Ora sono solo»

«Now I am alone», sono le prime parole del monologo in cui Amleto condanna la propria inerzia e si prepara a smascherare il re con la rappresentazione a corte della *Morte di Gonzago*. È una battuta che può aiutarci ad aprire il sipario su due eccezionali messinscenerie di *Amleto* con un solo attore-dramaturg e regista: *Hamlet: a Monologue* di **Bob Wilson** ed *Elsinore* di **Robert Lepage**, entrambe del 1995. Il secolo che ha visto nascere il "nuovo artista del teatro", come lo concepiva Gordon Craig, si è dunque avviato alla conclusione

con questi emblematici esempi di arte scenica. Due spettacoli molto applauditi e discussi, nati da una diversa originale visione. Dinamica quella di Lepage, che rinserta Amleto in una Elsinore che è insieme avveniristico castello e prigionia fantasmatica della mente. Sospesa in un tempo astratto la composizione calligrafica di Wilson, che ripercorre in *flashback* la tragedia, fissata nei quadri dipinti di nero dalla memoria. «Amleto è una roccia» afferma Wilson, che di questa roccia rischia di fare un monumento funebre. «Ho pensato ad Amleto quando è morto mio padre», rivela il regista canadese. Una matrice autobiografica che permea il suo immaginario, attiva un processo di immedesimazione da cui si generano spericolate invenzioni scenotecniche e metamorfosi creative. E basti citare la sequenza della trasformazione a vista di Amleto in Ofelia.

All'altro estremo di queste forme di confluenza di tutti in uno che troviamo in narrazioni soliste o ibridazioni drammaturgiche, come *l'Amleto+Die Fortinbrasmaschine* di **Roberto Latini**, ci sono composizioni che partono invece da poche note shakespeariane per creare un nuovo spartito. Tra queste, il *Riccardo III/Now* (2014) di **Michele Sinisi** (che già aveva tentato un assolo con *l'Amleto*, ma con meno nerbo). Nello stesso periodo in cui **Alessandro Gassmann** domina la scena con il suo gigantesco Riccardo, percorrendola con passo da Frankenstein, Sinisi, attore e regista, fa esplodere, in uno spazio vuoto, la violenza di Riccardo in tutta la sua psicotica ferocia. Gli basta evocare il primo verso del monologo con cui inizia la tragedia: «Ora è il tempo del nostro scontento» perché quel «discontent» accenda la sua frenesia distruttiva, come del resto in Shakespeare. A petto e piedi nudi l'attore prende a frustate un tavolo di ferro su cui è disegnato in rosso un corpo di donna. Lo sbatte a terra. La scena si abbuia, è invasa da rumori sinistri ed è tutto «sound and fury», come direbbe Macbeth.

### Io parlo dunque sono

Ci sono personaggi in Shakespeare travolti dal meccanismo tragico (come Banquo

nel *Macbeth*, e Cinna, nel *Giulio Cesare*), o beffati ed esclusi dal lieto fine della commedia (come Malvolio nella *Dodicesima notte*, e il più drammatico Calibano nella *Tempesta*), o destinati soltanto a una brevissima comparsa (come Fiordispello nel *Sogno di una notte di mezza estate*). Ecco, negli esempi fatti, i cinque personaggi, che il drammaturgo, attore e regista inglese **Tim Crouch** ha reso consapevoli portavoce delle loro storie, diversi dunque, in questo, dai loro progenitori Rosencrantz e Guildenstern. Soli in scena rievocano in soggettiva l'intreccio che li determina e non possono modificare, invitano il pubblico a discutere della loro sorte, uscendo di parte e svelando di essere fatti di umana verità e teatrale finzione. Scritti tra il 2003 e il 2011 e raccolti insieme col titolo *I, Shakespeare*

*re (Io, Shakespeare)*, questi cinque monologhi – messi abilmente in scena in Italia dal regista **Fabrizio Arcuri** – hanno proprio in questo imprevedibile coinvolgimento degli spettatori la loro risorsa performativa. Ecco perché, in questo periodo di chiusura dei teatri, Tim Crouch, polemico nei confronti del sostitutivo teatro online, ha creato con Zoom una messinscena interattiva di *I, Cinna*, in cui è lui stesso a dialogare con gli spettatori, a farli riflettere sulla tragedia di quel solitario poeta che, ignaro dell'uccisione di Cesare, viene scambiato per uno dei congiurati e ucciso. Così rispetto alla registrazione in video della Royal Shakespeare Company (2012), questa versione d'autore indica una strada innovativa per un teatro che vuole catturare la coscienza degli spettatori, come dice Amleto. ★

### Aspiranti attori alla prova, Francesco Manetti racconta...

**Quali monologhi vengono scelti per l'esame d'ingresso all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma? Shakespeare è ancora una risorsa per voci soliste?**

**F.M.** - Quando sono arrivato in Accademia come allievo, c'erano molte più scelte di teatro classico. Dei moderni potevano esserci Cechov, Shaw, Pirandello, Ibsen... Io avevo portato *Stretta sorveglianza* di Genet, e mi pareva davvero insolito. Oggi i tragici greci, Shakespeare e Cechov restano dei punti fermi. Per Cechov, oltre alle commedie, anche *L'orso* e spesso il monologo di Lomov da *La domanda di matrimonio*. Di Shakespeare, ci sono forse meno Amleti e Ofelie, si fanno scelte dal *Racconto d'inverno*, dalla *Dodicesima notte*, da *I due gentiluomini di Verona*... Ma soprattutto c'è più drammaturgia contemporanea: tanto Pinter, ma anche Caryl Churchill, Joël Pommerat, Sarah Kane, Jean-Luc Lagarce, Yasmina Reza...

**Con questo cambiamento, la voce si è finalmente liberata dell'enfasi della vecchia tradizione?**

**F.M.** - Sì. La voce impostata è più rara. Ora i giovani sono più influenzati da certe serie televisive, da Netflix e soprattutto dal cinema... Hanno una recitazione molto più cinematografica. Inoltre, cercano monologhi di personaggi più vicini a loro. Con risultati spesso migliori, ma anche effetti negativi: si fanno i personaggi shakespeariani come ragazzini di una *fiction*, si dice il monologo di Amleto come se fosse uno che va a fare la spesa, tutto buttato via, masticando *chewing-gum*, parlando al telefonino, con quel pericolosissimo scimmiettamento del parlato cinematografico americano: a bocca chiusa, tutto di fila, senza nessun accento.

**Si può fare una *mise en espace* del proprio monologo?**

**F.M.** - Sì, anche se, essendo per lo più giovani senza preparazione, sinceramente è meglio stare composti. Altrimenti c'è il rischio di quello che chiamiamo il "pesticiare" avanti e indietro. Meglio se fanno il minimo.

**All'Accademia, la prova del monologo viene per seconda, dopo quella del dialogo...**

**F.M.** - Sì, perché il teatro è relazione. Si potrebbe dire che il monologo non esiste. C'è sempre il pubblico, come interlocutore. Il problema è che non è mai uguale. Entrare ogni volta in questo dialogo richiede un grado di improvvisazione molto, molto alto. La difficoltà è sicuramente maggiore. Io agli allievi dico che nel monologo c'è sempre la disperata ricerca di un interlocutore con cui dialogare. E lo dico anche come attore. In *A.H.* (lo spettacolo, diretto da Antonio Latella) ho tre interlocutori: il Dio di Hitler, il pubblico e le musiche. Non lo penso come un monologo ma come tre dialoghi insieme. E non mi sono mai sentito solo. **Laura Caretti**

# La rivoluzione novecentesca, la voce e i suoi paesaggi sonori

**Proprio negli a solo si dispiega la natura polifonica e la potenza espressiva della voce così come Carmelo Bene ha saputo svelare, lasciando un'eredità di ricerca artistica e riflessione teorica che altri possono seguire e variare in altri modi, come fa Roberto Latini.**

di **Valentina Valentini**



**L**a produzione di spettacoli in cui il suono e la voce hanno un ruolo drammaturgico è un fenomeno i cui percorsi sono in gran parte da ricostruire e analizzare. Negli studi in ambito teatrale e musicologico, non solo in Italia, l'aspetto sonoro dello spettacolo e l'espressione vocale dell'attore come tratto di una espressività che va al di là del profetare un testo scritto, ovvero quel territorio che abbiamo identificato come drammaturgie sonore, è poco esplorato. Se dispositivo costruttivo dello spettacolo è la voce, l'a solo, e non la forma dialogica, si riconosce come il formato consono alle performance vocali, modalità differente dall'interlocuzione diretta dell'attore-performer allo spettatore, che frontalmente viene interpellato (frequentemente utilizzata dal teatro del *reality trend*). Dal momento che si è oltrepas-

sato il dialogo intra-scenico e interpersonale, si è invalidata la forma monologo e sono emerse forme diverse di interlocuzione-enunciazione da parte delle figure che abitano la scena: l'a solo è certamente quella più rilevante fra le figure extra-dialogiche, insieme al coro.

L'a solo mette in scena un linguaggio fatto di azioni, parole, gesti, un commento verbale il cui tema è essenzialmente un operare, qualcosa che non è nell'ordine del linguaggio. L'attore nell'atto teatrale non è più né unità di pensiero-azione, né unità di agito e di parlato, ha introiettato una pluralità di voci che restituisce fantasmaticamente, grazie alla capacità della voce di raffigurare presenze, staccandosi dal corpo dell'attore, delocalizzandosi con gli *speaker*, rendendo inane l'interrogativo: chi è il soggetto che proferisce, quale la sua identi-

tà? Se in un monologo esiste un'unica voce che parla, nell'a solo ci sono diverse voci, è polifonico. Nella drammaturgia dello spettacolo del secondo Novecento l'impraticabilità di una forma dialogica – domanda e risposta – si manifesta come impossibilità di separare l'oggetto dal soggetto, perché, avendo il soggetto introiettato il mondo, non è più capace di «metterselo davanti agli occhi». Potremmo dire che è una strategia per mantenere una relazione con il mondo, pur avendolo incorporato. L'interlocutore diventa di volta in volta un punto di vista mobile, articolato dallo stesso soggetto che simula diverse presenze grazie al dinamismo della propria voce, in quanto la sua performance è un'attività che mescola dire e fare, verbale e non verbale, senza attivare un'alterità, un tu. L'a solo stratifica diversi piani di realtà, combina la prima

con la terza persona, il ricordo personale con il documento storico.

### Bene, la scissione del soggetto

Carmelo Bene ha costruito un apparato di riferimenti teorici, oltre che un ricco immaginario, che mette a tema le questioni dell'inattualità sia del dialogo che del monologo, la scissione fra voce e persona che la emette, da cui scaturisce il suo rifiuto di imparare a memoria il testo, proprio degli attori-dicitori. Nella sua speculazione emerge la tragedia dell'io diviso, l'installarsi del performer, la scissione del soggetto che agisce e si guarda agire: «Anzi, è in lui congeniale la necessità di monologare anche la forma dialogica per restituirla alla trama nullificante del proprio "esser delirio". E non basta: anche il "tra sé" egli ingerisce, digerendolo "dentro di sé". Nel corpo del malessere, la bocca è sempre grotta, spalancata o chiusa, grido, silenzio, murmure. Eco "infine" delle innumeri voci inghiottite». Certamente la pratica dell'a solo – affatto assunta dagli studi teatrologici come paradigma enunciativo del teatro del secondo Novecento e oltre – trova il suo riferimento fondamentale nella scissione del soggetto operata da Carmelo Bene, ma non si risolve in essa, va oltre e merita di essere indagata come categoria a sé e inserita nel lessico del teatro fra i due millenni.

### Le polifonie di Latini

In *Iago* (2007), il cui sottotitolo recita «concerto scenico con pretesto occasionalmente shakespeariano per voce dissidente e musica complice», la performance vocale di Roberto Latini è un canto: è un cantante-attore-autore, impregnato di poesia e delle voci dei poeti che frequenta. Nel concerto shakespeariano Latini-Iago – unico attore in scena – vestito con un lungo soprabito di pelle nera, camicia bianca e cravatta, è in perfetta simbiosi con il microfono sormontante l'asta che stringe come una rockstar, "giocando" con *delay* lunghi, con *refrain*, in una composizione che utilizza strumenti a fiato, archi, pianoforte, musi-

ca elettronica, jazz, soul. Latini, a differenza di Carmelo Bene che assimila le diverse voci alla sua propria voce, crea un paesaggio sonoro polifonico. Si arricchisce, inoltre, della possibilità di colorare drammaturgicamente il portato verbale non solo con il *delay*, ma anche con l'impiego di effetti di *pitch shifting*, *key transposing*, riverbero, campionamenti, che agiscono sulla timbrica della voce. La relazione fra partitura attoria e composizione musicale si avvicina più alla scaletta di un concerto o un *live set* che al teatro e alla recitazione. Ne *I giganti della montagna* (2015) Latini, assume su di sé tutti i personaggi: è la contessina Ilse con il semplice arpeggiare di un foulard che copre e nasconde il microfono; il mago Cotrone e Mara; le orde dei giganti, la carovana dei soldati, la madre alla quale hanno rapito il figlio appena nato. Questo divenire di personaggi che popolano la scena in *absentia* sono tutti resi vivi dalla capacità

dell'attore di cambiare timbro vocale, generare voci che si moltiplicano e si irradiano nello spazio, onde di energia che danno forma e ritmo al volto, alle parti basse del corpo; fino ai piedi che lo staccano da terra e danno instabilità al suo equilibrio, come una marionetta in cui tutte le parti agiscono, autonomamente espressive. Situata nel corpo, la parola è necessariamente frantumata, reinventata metricamente, poeticamente e concettualmente, per cui le tessiture verbali vengono scomposte, dilatate, riverberate tecnologicamente, ripetute tante volte giocando con i suoni delle consonanti. Perché parlare è riuscire a organizzare la respirazione, non solo dell'apparato respiratorio, ma di tutto il corpo, che si sintonizza con il respiro della scrittura. ★

In apertura, Roberto Latini in *I giganti della montagna* (foto: Simone Cecchetti).

### Cosentino e Timpano: realtà e inganno, il caso di due romani "irregolari"

Stare in scena. Si dice così, normalmente. Il teatro come uno stato in luogo. Esistere, quindi, è persistere, ossia aggiungere durata al tempo di rimanere fermi, saldi, su un palcoscenico. Per **Andrea Cosentino** e **Daniele Timpano** questo "stare" ha la sostanza, piuttosto, dell'"attraversare", del passare attraverso. È un moto a luogo e per giunta obliquo, sbieco, sghembo, storto. Perché oggi come oggi, o ieri, siamo fermi, nel senso di sicuri, soltanto di una cosa: non siamo sicuri di niente e di nessuno. Neppure di chi siamo davvero. Già nel 2007 Andrea Porcheddu su *Delteatro.it* annoverava i due autori-attori di se stessi nella "non-scuola" romana del teatro di narrazione, cogliendo le «caratteristiche dissacratorie, ironiche e strampalate del movimento Dada, virato però a una forma di neo-cabarettismo anarchico e politicamente scorretto».

Cosentino, nato a Chieti nel 1967, è un funambolo del nonsenso denso di contenuto, un equilibrista sul filo elastico di parole che rivelano più di quello che significano. Pur in una semplice cornice frontale, spesso al microfono, da Stand-Up comedy, il suo talento di intrattenitore fulminante scompone a tutto tondo caratteri e situazioni di costume rilevatrici del nostro quotidiano, tra slabbrata attualità e spunti sarcastici irresistibili. Che parli di televisione, Lourdes o Marina Abramovic, l'audacia del linguaggio si fonde a una disinvoltura sorniona dell'atteggiamento. È un Arlecchino corrosivo che si burla confessando.

Timpano, nato a Roma nel 1974, incarna in ogni fibra la ricerca di un'impossibile espiazione di colpe non direttamente sue, ma certo nostre, in quanto italiani. Il passo in solitaria, trasmesso poi alle esplorazioni a due con Elvira Frosini, è una «manovra a tenaglia temporale» ben prima di *Tenet*, il film di pura azione di Christopher Nolan. Il racconto autocritico va indietro nel passato contemporaneo – Mussolini, Moro o Berlusconi – mentre il ragionamento divertito va avanti nel presente odierno. In mezzo, stratonato in scena da Storia, memoria e contraddizioni, il suo corpo, corpo del reato di uno Stato cresciuto a tarallucci e *omissis*. È uno dei becchini dell'*Amleto* che scava la fossa alle nostre ipocrisie. In definitiva, per entrambi la realtà non è ciò che appare. Quella a prima vista è teatro. Ovvero, un inganno da sfatare. **Matteo Brighenti**

# Io (non) ballo da sola

Tra danze permeabili e di durata, atti politici, "esposizioni" e nuove vie verso il pubblico, a sei coreografe italiane, che hanno deciso di mettersi in scena e di dirigersi in un *solo*, abbiamo chiesto: in che momento è nata l'idea di una danza al singolare e perché? Alla fine, si è veramente "sole" sulla scena?

di Lorenzo Conti



## Simona Bertozzi – *Ilinx* (2009-19)

Sin dall'inizio della mia carriera artistica sono molti i progetti in assolo a cui mi sono dedicata, ritrovando ogni volta delle direzioni sostanziali, nella ricerca sul movimento come nel rapporto con la musica. Direzioni che ho poi approfondito nei progetti successivi con gruppi più numerosi. *Ilinx* ne è un esempio: primo episodio di *Homo Ludens*, progetto sulle quattro categorie ludiche di Roger Caillois, *Ilinx* si è strutturato come un vero precipizio nel vortice ludico in cui il gioco solitario è condizione necessaria per aprire immaginari e sovvertire ogni linearità narrativa. Pur con la mia sola presenza in scena, e quella della musicista Egle Sommacal, *Ilinx* è un solo molto "popolato", ricco di proiezioni e denso nella sua architettura di relazioni con lo spazio. Nel 2019, su richiesta di Marie Chouinard, direttrice della Biennale Danza, *Ilinx* è stato ripreso e attualizzato, a cominciare dal titolo: *Ilinx Don't Stop the Dance*. Proprio l'immagine di una danza che non si ferma ha gettato nuova linfa nel percorso di rielaborazione dei materiali coreografici attraverso una rinnovata riflessione sulla solitudine del performer. Una coesistenza densa e affollata di pelli

sparse nello spazio, da indossare, quasi mio malgrado, per gioco e per irresistibile necessità di vertigine, perché nulla inizia e finisce nel mio corpo, tutto accade con un'estrema permeabilità.

## Silvia Gribaudi – *A corpo libero* (2009)

Sul piano coreografico il *solo* è quella forma che mi permette di chiarirmi sul metodo e sull'estetica del mio lavoro e di essere più chiara poi nella trasmissione ad altri corpi che incontro sulla scena o fuori. Il *solo* è anche la condizione in cui riesco ad affinare meglio l'ascolto di tutte le parti del corpo e, al contempo, posso permettermi un dialogo più profondo con l'esterno. Sono arrivata a *A corpo libero* all'età di trentaquattro anni mossa da un desiderio di voler fare il punto sul mio percorso e, dopo undici anni, questo *solo* continua a girare e a interrogarmi, perché la sua carica non si è estinta. Mi rendo conto che un corpo esposto diverso da quello in vetrina ancora "traumatizza", e oggi il mio corpo è quello di una persona adulta che continua a lanciarsi oltre le barriere di questa società del "giovanilismo". Allo stesso modo realizzo che in questo *solo*, come

in tutti i miei lavori, il confine tra danza, *humour* e personalità è molto labile e il rischio è che l'occhio esterno non si soffermi sul lavoro tecnico, che è ciò che invece mi permette di parlare meglio al pubblico. Credo che i tempi siano maturi per fare un nuovo punto e creare una nuova danza al singolare!

## Annamaria Ajmone – *Arcipelago* (dal 2014)

*Arcipelago* è un contenitore infinito che raccoglie diverse esperienze e pratiche individuali fatte in spazi non teatrali, la prima delle quali coincide anche con l'inizio del mio lavoro da autrice ed è nata su invito di Virgilio Sieni alla Biennale Danza di Venezia nel 2014. Dalla laguna alla Fondazione Prada di Milano fino al Moka di Los Angeles la mia danza assume ogni volta formati diversi non solo in base al cosiddetto *genius loci* ma anche alla durata: quindici minuti, un'ora e trenta o tre ore e più, influenzando il rapporto con il pubblico, seduto o libero di entrare e uscire, ma anche il mio ritmo interiore, più concentrato quando il tempo è ridotto, più vicino alla vita che alla performance quando il tempo si dilata. In queste performance sono sola in scena ma non provo mai quel senso di solitudine

che a volte avverto prima o dopo uno spettacolo. Qui il concetto di solo perde infatti la sua specificità per farsi dialogo con l'architettura, la natura, il suono, il pubblico, tutti elementi già dati ma estremamente vulnerabili che intercetto nella mia scrittura di traiettorie e piccoli compiti. A differenza di una scatola nera tutta da scrivere, qui lo spazio è vivo e incontrollabile: prenderne atto è per me la chiave di questi multi-dialoghi.

#### Francesca Pennini – *10 miniballetti* (2015)

Contro la tendenza che vede spesso nel solo un punto di inizio, *10 miniballetti* è un lavoro arrivato tardi nel percorso della compagnia CollettivO CINETIC. Sono partita da un grado zero dell'essere danzatrice in scena per esplorare materiali autobiografici che tenevo in caldo da tempo (i quaderni in cui da bambina trascrivevo le mie coreografie) e una diversa relazione con il pubblico, più "adrenalinica". Il percorso è stato difficile e, nonostante la presenza in prova di Angelo Pedroni, il dramaturg della compagnia, mi è stato impossibile sentire quello che stavo creando fino alla prima restituzione pubblica dove, come in uno specchio, mi sono accorta della natura del lavoro. Ciò è accaduto grazie agli sguardi degli spettatori, molto diversi da quelli che percepisco in un lavoro collettivo dove le "squadre" in campo sono due: la compagnia e il pubblico. In questo solo il contatto è più diretto e il suo denominatore risiede proprio in quel corpo che in scena parla al singolare mentre gli altri lo ascoltano. Agli sguardi del pubblico si sommano quello di Angelo, che dalla regia rincorre con la luce ogni mio respiro, e quello di Carmine Parise, che da una quinta segue la mia voce e orienta il microfono. Ogni volta sento un forte senso di esposizione, positiva, di "spellamento", ma anche di grande sfida che mi spaventa e al contempo mi fa sentire più forte e mai veramente sola.

#### Chiara Bersani – *Gentle Unicorn* (2017)

Quando ho iniziato il mio percorso come autrice nel 2011 ero certa che mai avrei scelto forme e linguaggi in base alle esigenze del sistema che spesso incentiva la nascita di assoli. Mi sono però resa conto che la mia non era solo una scelta di principio: sottraendo-

mi a una "esposizione" al singolare stavo in qualche modo sfuggendo ai giudizi con cui certa critica aveva accolto il mio corpo nei primi anni di attività fermandosi alla mia disabilità a scapito del mio lavoro. Poi sono arrivata a un bivio, o meglio il lavoro sul "corpo politico" intrapreso nelle precedenti creazioni era arrivato a un punto di svolta e sentivo che il tempo per questa "esposizione" era maturo. Durante le prime residenze per *Gentle Unicorn* ho provato un senso di solitudine e di paura, combattuto da subito cercando un dialogo con artisti e curatori che si sono rivelati veri compagni di viaggio; "fantasmi" che camminano assieme a me a ogni replica e che fanno di quest'opera un lavoro corale. E poi c'è il pubblico che non è mai un semplice osservatore ma una presenza con un pensiero intellettuale ed emotivo che influenza il mio spazio, anche grazie alla grande prossimità fisica. Sguardi permeabili che si affacciano alle finestre di dialogo che lascio aperte nello scheletro del mio solo e che permettono al mio corpo di esserne attraversato. Solo comprendendo la profondità e la radicalità di dialogo che si cela dietro al mio unicorno ho smesso di avere paura.

#### Paola Bianchi – *Energheia* (2019)

Il mio primo solo risale al 2000. La vera ragione del passaggio da spettacoli corali a singoli è legata alla necessità di indagare fino

in fondo il lavoro interno al corpo, di spingere in profondità la ricerca del movimento, la piega dove si appoggia il senso del mio essere nella scena. Ciò che cerco instancabilmente è la verità di ogni singolo movimento, la cavità in cui risiede la spinta, la forza interna che genera il movimento. Il dettaglio diventa lo spazio di indagine e ogni parte del corpo si pone in ascolto di quello spazio, di quella porzione di corpo che è motore del movimento. «Il corpo non fa, il corpo è». Questa ricerca dell'essenza del movimento e dello stare è una pratica individuale, di scavo interno, ancora più evidente nei lavori degli ultimi anni, da *Prove di abbandono* a *Energheia*, primo capitolo del progetto *Elp*, nato da un'immersione emotiva negli archivi retinico-mnemonici di una quarantina di persone alle quali ho chiesto quali fossero le immagini pubbliche impresse nella loro retina e ancora vive nella memoria visiva. Attraverso un'analisi dello spazio, delle forze e del ritmo quelle immagini sono poi entrate nel mio corpo deformandolo, modificandone le posture e le tensioni fino a generare "stati del corpo". Ogni volta il movimento si infila oltre i muscoli, si attacca ai tendini, si appoggia alle ossa e la pelle diventa la mia scena. ★

In apertura, Francesca Pennini in *10 miniballetti* (foto: Marco Davolio); in questa pagina, Simona Bertozzi in *Ilinx*.





## «Sola, perduta, abbandonata» le voci femminili del melodramma

La solitudine è donna, nel teatro lirico tra Otto e Novecento: per punizione o per scelta, per assicurare amore o per lenire il dolore. Da Verdi a Poulenc, una galleria di personaggi femminili svela le strade dell'isolamento dal mondo.

di Giuseppe Montemagno

**È** alla «solitudine amata» – «eremo della mente, romitaggio a' pensieri, delizia all'intelletto» – che si rivolge Seneca, all'alzarsi del sipario del secondo atto de *L'incoronazione di Poppea* (1643) di **Claudio Monteverdi**, su versi di Giovanni Francesco Busenello, poco prima che Mercurio gli anticipi il passaggio dalla «frale vita» a quella «eterna ed infinita», che di lì a poco gli comanderà Nerone. Negli oltre quattro secoli di storia del melodramma, già uno dei suoi primi, gloriosi incunaboli scolpisce la figura del filosofo in una dimensione di isolamento e di separatezza, in contrapposizione alla corte, «insolente e superba», dove Nerone soggiace alle trame dell'ambiziosa Poppea. Distacco, diversità, emarginazione so-

no le chiavi per cogliere uno dei tratti fondamentali che sviluppa il teatro musicale tra Sei e Ottocento: laddove il personaggio in scena difficilmente è solo – non foss'altro per il supporto, l'eco e le rifrazioni sonore che gli assicura l'orchestra – ma tale si considera: in una condizione di reclusione, volontaria o coatta, che lo separa dal resto della società, rappresentata in scena.

Da qui la fortuna delle "scene di prigione" nel melodramma di primo Ottocento, ereditate e sviluppate a partire dalla tradizione francese rivoluzionaria della *pièce à sauvetage*. Da *Fidelio* (1805) di **Ludwig van Beethoven** fino a buona parte del **Rossini** italiano – si citino almeno il calco di *Tancredi* (1813), seguito da *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815), *La gazza*

*ladra* (1817) e *Ricciardo e Zoraide* (1818) – la gran scena del personaggio recluso in lugubri carceri e sotterranei, dove attende la morte per colpe mai commesse, diventa autentico *topos*, indispensabile per lo scioglimento del dramma: per questo si colloca al principio dell'ultimo atto e prevede che la presenza dei personaggi s'incrementi progressivamente, fino al tripudio generale per l'insperata liberazione finale. Queste scene segnano il trionfo di una prospettiva ottimisticamente illuminista, con il passaggio dalle tenebre alla luce, dalle catene al reinserimento in una società più giusta, in una visione fortemente simbolica: «L'incombere della morte e il profilarsi degli abissi dell'aldilà – ha scritto Daniela Tortora, autrice di un fondamentale contributo

sull'argomento – finiscono per accomunare personaggio e spettatore in una sorta di contemplazione dolorosa e spaventevole, capace di generare, pur nell'attesa e sospensione dell'azione, un efficace *climax* drammatico, prima della ricomposizione del conflitto».

L'emarginazione ritorna nel melodramma dal secondo Ottocento al pieno Novecento, ma secondo una declinazione che non verrà più abbandonata, la solitudine è donna, concerne praticamente solo personaggi femminili, evocati secondo una prospettiva che oggi è facile condannare come sessista: la donna è sola perché è puttana, poi esitante e incerta, infine decisamente isterica. È un approccio maschilista? Forse. Ma le intenzioni originarie erano diverse, almeno quando **Giuseppe Verdi** denuncia le convenzioni della morale borghese nella *Traviata* (1853), chiudendo il primo atto dell'opera sulla grande aria di Violetta Valéry, straziata nel percepirsi «povera donna, sola, abbandonata in questo/popoloso deserto/che appellano Parigi», condannata e respinta per una scelta di vita moralmente riprovevole. E la stessa immagine verrà ripresa da **Giocomo Puccini** nel finale di *Manon Lescaut* (1893), vittima di una «beltà funesta» per cui è punita a morire in esilio, «sola... perduta... abbandonata!» in una «landa sterminata» del deserto della Louisiana. Il medesimo participio, usato nelle due circostanze, associa la solitudine a un destino di riprovazione: a nulla serve la rivolta delle protagoniste, redente unicamente dalla musica.

### Ritratti allo specchio

Icona della *Décadance*, la cortigiana assume tratti più intriganti tra i languori del teatro musicale *fin de siècle*: proprio una didascalia, nel ricco *boudoir* su cui si alza il secondo sipario di *Manon Lescaut*, permette di identificare il compagno fedele della solitudine della protagonista: lo specchio. L'immagine riflessa le consente di percepire «un silenzio.../un freddo che m'agghiaccia!» nell'«alcova dorata» dove si concede all'anziano Geronte di Ravoire, contrappasso – se non proprio punizione – alla «carezza voluttuosa» cui era adusa quando stava con il Cavalier Des Grieux. E lo specchio ritorna anche in *Thaïs* (1894) di **Jules Massenet**: la protagonista lo interroga per chiedere a Venere di rimanere bella in eterno, di non vedere impallidire «le rose delle labbra», in una scena in cui prorompe in tutta la sua sensualità, appena prima di incontrare

il cenobita Athanaël, che la allontanerà dalle vanità terrene, fino a morire rapita da una visione celeste.

E di specchi – come di malinconiche, irredimibili solitudini – è prodiga tutta la produzione di **Richard Strauss**: a partire dal finale primo del *Rosenkavalier* (*Il cavaliere della rosa*, 1911), che conta tra i vertici della drammaturgia di Hugo von Hofmannsthal. Dopo aver trascorso una lunga, infuocata notte con il giovane Octavian, la «vecchia» Maresciaglia (in realtà appena quarantenne) si ritrova da sola, assalita dal ricordo «della neve dell'anno passato», quando era ancora la piccola Resi; e avverte l'impatto devastante del trascorrere del tempo, che «è intorno a noi, è anche dentro noi, cola sui volti, cola nello specchio, scorre nelle tempie», e tutto sembra travolgere, incurante di sentimenti, emozioni, rimpianti. All'altro capo della parabola compositiva straussiana si pone *Capriccio* (1942), «conversazione per musica» ambientata nella Parigi prerivoluzionaria, in cui si discute sulla superiorità della parola – difesa dal poeta Olivier – sulla musica – sostenuta dal compositore Flamand – mentre si apprestano i festeggiamenti per il genetliaco della contessa Madeleine, di cui entrambi gli artisti sono innamorati. Ed è ancora una volta un lunghissimo monologo – cifra identificativa della drammaturgia straussiana – a concludere la disputa: guardando la sua immagine allo specchio, Madeleine dà appuntamento a entrambi nello stesso luogo e alla stessa ora, lasciando intravedere la possibilità che la strada di una dolorosa, sofferta solitudine possa costituire l'alternativa alla scelta.

Tra le due eroine si colloca la disperazione solitaria di Arianna, protagonista di *Ariadne auf Naxos* (1916), che riprende un archetipo caro alla tradizione monteverdiana, di cui rimane unicamente il celebre *Lamento* (1608), per esplorare tutte le implicazioni psicologiche della principessa cretese, abbandonata da Teseo nell'isola di Nasso. La quale, tra sogno e delirio, da ultimo sublima la sua solitudine immaginando un intervento divino risolutore, cui la donna attribuisce le sembianze di Teseo, di Mercurio o del dio della morte: mentre è Bacco che, clemente, le concede il dono dell'oblio.

### Donne sull'orlo di una crisi di nervi

«Allein! Weh, ganz allein!». Sola è l'aggettivo con cui Elektra – protagonista dell'omonima opera (1909) di Strauss – definisce l'orizzonte che la circonda, orfana del padre e del fratel-

lo, ma anche degli affetti superstiti, da cui si sente ormai distante, fino a coltivare una dimensione di solipsismo isterico, dai contorni espressionisti. E proprio all'*Elektra* straussiana si ispirano almeno altri due capolavori del Novecento, in cui la protagonista semplicemente non ha nome perché incarna una dimensione universale: *Erwartung* (*Attesa*, 1924), di **Arnold Schönberg**, su libretto di un'allieva di Freud, Marie Pappenheim; e *La Voix humaine* (*La voce umana*, 1959) di **Francis Poulenc**, dal monologo di Jean Cocteau. Il primo si configura come uno psicogramma sull'isteria: al rallentatore, indaga paure, ansie e timori dell'inconscio femminile, di una donna abbandonata sul limitare di un bosco, in attesa dell'amante, che alla fine scoprirà essere morto. Ma più importante è sottolineare il desiderio di descrivere un istante di massima eccitazione, dilatato in mezz'ora di musica che lascia spazio al baratro dell'abbandono. È ancora vivo – forse – quello con cui Elle, protagonista della *tragédie lyrique* di Poulenc, intrattiene invece una lunga conversazione telefonica, in cui tenta di recuperare una relazione ormai giunta al capolinea. Scritta per il talento di Denise Duval, musa ispiratrice di Poulenc, e poi ripresa da artiste di straordinario talento istrionico – da Magda Olivero a Renata Scotti, da Felicity Lott ad Anna Caterina Antonacci – *La Voix humaine* sintetizza, rappresenta e raccoglie l'unico, forse l'ultimo elemento che rimane del personaggio, solo sulla scena: la voce. Legata al filo del telefono, cui dapprima resta legata una relazione, poi forse la sola telefonata, infine la vita, che con esso si estingue, quando la donna si strangola, stringendolo intorno al collo. ★

In apertura, Anna Caterina Antonacci in *La Voix humaine*, regia di Emma Dante (foto: Rocco Casaluci); in questa pagina, *L'incoronazione di Poppea*, di Claudio Monteverdi, regia di Bob Wilson (foto: Lucille Jansch).



# Il soliloquy, cuore pulsante del musical

Dal palcoscenico al grande schermo, l'assolo dell'artista di musical è occasione privilegiata per incantare il pubblico e per dare prova di qualità mirabolanti.

di Sandro Avanzo



**D**ire musical significa ovviamente dire **Fred Astaire**, più famoso per i suoi ruoli sul grande schermo che per le esperienze maturate sui palchi. Proprio per sua espressa volontà di stupire pretendeva che in ogni film gli venisse riservato almeno un numero impossibile da solista, spesso ideato in coppia col coreografo Hermes Pan, in cui poter danzare con una mazza da golf (*Carefree*) o con un pianoforte (*Let's Dance*), o in cui percorrere le tre dimensioni (pavimento-pareti-soffitto) di una stanza (*Royal Wedding*). Questa performance è stata citata nel mirabile assolo di *Step in Time* della versione teatrale di *Mary Poppins* (2004), quando il personaggio di Bert calca per intero il perimetro di tutto l'arco scenico fermandosi a ballare il tap a testa in giù proprio al centro del mantello d'Arlecchino.

Del resto, sono infiniti i cortocircuiti tra palco e schermo che, per differenti motivi, hanno esaltato il singolo assolo musicale e l'hanno fissato nella memoria collettiva; così come *I Talk to the Trees* del musical *Paint Your Wagon* rimane il momento più improbabile e più iconico del **Clint Eastwood** "canterino", il *Secret Love* di Cole Porter, interpretato in abiti maschili da **Doris Day** tra i monti

del Dakota nel film *Calamity Jane*, è passato alla storia del costume come l'inno di quel mondo lesbico che negli anni Cinquanta poteva rivelarsi e praticarsi solo di nascosto. Spesso, e questi due esempi ne sono riprova eclatante, la natura diventa la muta interlocutrice per personaggi che devono rivelare i propri sentimenti più intimi, ma altrettanto spesso il "monologo cantato" serve da prologo all'intera vicenda che sta per aver vita sul palco, sia che si tratti di musical rock come *Science Fiction/Double Feature* in *The Rocky Horror Show*, sia nella divertente riletura shakespeariana di *Kiss Me, Kate* introdotta da *Another Op'nin', Another Show*.

D'altra parte, come nella lirica, anche nella struttura del musical sono previsti momenti di sospensione dell'azione drammaturgica, quando il personaggio di turno resta da solo sul palco a rivelare il proprio sentire, e permette così allo spettatore di partecipare a quel suo stesso intimo sentimento. Titoli come *Adelaide's Lament* di *Guys & Dolls* o *Twin Soliloquies* in *South Pacific* si definiscono da soli. Tra questi numeri, infiniti sono diventati standard del pop, del r&b, del jazz o del rock, ed è dunque più originale citare alcuni dei più famosi monologhi della drammaturgia in versi e in prosa passati

dalla pagina al musical. *To Be or Not To Be* è presente tanto nell'*Hamlet* rock boemo di **Ledeckyy** del 1999 quanto nel britannico di **Rudolf Volz** del 2007. *Al fin della licenza* io tocco o *Un bacio, insomma, cos'è mai un bacio?* del nasuto Cyrano li possiamo ascoltare in almeno cinque differenti partiture.

Possiamo trovare anche qualche raro musical concepito per attore o attrice solista: tra i più celebri si possono ricordare *Hedwig and the Angry Inch*, cult Lgbt di **Cameron Mitchell**, o il biografico *Siren's Heart* in cui **Louisa Bradshaw** ha ricostruito in prosa e romantiche canzoncine la vita di Marilyn Monroe. E pare proprio che le biografie di grandi figure del passato, in modo particolare se femminili e controverse, si prestino bene a diventare "monologhi con musiche", come conferma l'autrice britannica **Pam Gems** che ha ottenuto ottimi successi sia con *Piaf* che con *Marlene*; e Londra annuncia già per la stagione 2021-22 *Judy*, spettacolo per solista dedicato alla Garland.

A questo punto non ci resta che chiederci se i recital solistici di grandi interpreti del musical possano o meno considerarsi a tutti gli effetti "monologhi". La risposta è positiva quando le grandi star raccontano di sé e della propria esperienza artistica attraverso una costruzione drammaturgica che prevede l'accostamento di canto-recitazione e danza: sarebbero dunque da considerarsi "monologhi" sia *An Evening with... Groucho Marx* che *Liza's at The Palace...!* di **Liza Minnelli**, quanto *Both Sides of Now* in cui **Michael Ball** ha portato in scena la sua storia professionale con Lloyd Webber o il *Broadway to Oz* di **Hugh Jackman**. E sicuramente fu un "monologo con musiche" l'emozionante *Movin' Over and Out* al Café Carlyle di New York nel 2013 in cui il mito **Elaine Stritch** diede l'addio al palcoscenico. E gli italiani? Anche da noi si omaggiano i grandi talenti in "serate d'onore". Possiamo considerare tra le più coerenti e vicine al classico "monologo": *Toc... Toc... e Sindrome da musical* del compianto **Manuel Frattini**, ma anche *S.P.A.-Solo per amore* di **Loretta Goggi**. ★

In apertura, una scena di *Hedwig and the Angry Inch*, di Cameron Mitchell.

# Parola poetica, compagna di scena

**Elena Bucci, Mariangela Gualtieri, Ermanna Montanari, Moni Ovadia e Marcello Sambatì raccontano la loro relazione attorale con la poesia, in rapporto alla solitudine in scena, condizione privilegiata di incontro con l'altro.**

di Michele Pascarella

«**N**on c'è differenza fra teatro e poesia: non c'è teatro di poesia –/c'è la poesia/che è/della poesia nel teatro/il vento»: pare appropriato **Giuliano Scabia**, per aprire una ricognizione sul rapporto tra solitudine scenica e parola poetica, con un'attenzione specifica alla possibilità che essa divenga compagna di scena.

«La poesia sospende la tecnica, anche se, senza tecnica, diventa difficile lasciare trasparire la poesia – riflette **Elena Bucci** –. Bisogna diventare funamboli di voce, di suono, di movimento, di memoria, niente altro e niente di meno, ma anche niente di più. Ogni volta è una sorpresa e un mistero, ogni volta devo imparare di nuovo a sottrarmi, per lasciare che quel silenzio che resta alla fine sia davvero nudo, mio e di tutti quelli che vogliono e che passano da lì. Come ci si sente fratelli e bambini se riesce questo fragile miracolo, tutto umano, come se si venisse dalla stessa casa, dallo stesso cortile e si potesse dire "ti ricordi?" senza paura di non essere riconosciuti».

Spiega **Mariangela Gualtieri**: «Mio intento è cadere nell'atto contemplativo della scrittura e ricreare il tempo sospeso della precipitazione poetica. La concentrazione è tale da rendere la mia solitudine vertiginosa. Sto camminando su un filo acustico teso ad alta quota e non ho tempo per altro che non sia l'esattezza millimetrica di ogni passo: basta un respiro sbagliato per rompere l'incanto fonico. Sì, sono sola, nessuno può soccorrimi, ma innumerevoli fili sono tesi fra me e chi è in ascolto, e la loro immobilità, il loro silenzio, è la più alta forma di partecipazione che io abbia mai sperimentato a teatro. Siamo insieme in un viaggio cosmico, seppure ognuno è con se stesso, inabissato nelle proprie profondità».

«Per me un artista non è mai solo in scena – aggiunge **Ermanna Montanari** –. Non si è mai soli, soprattutto se si è così spudorati da entrare in un palcoscenico, già abitato da strati di voci, orme di corpi, occhi che guardano. Si va lì per darsi a vedere, a udire, come si può essere soli? E per quel che riguarda la tecnica, ogni volta ricomincio da capo, ogni volta con grande vergogna, ogni volta nel silenzio del corpo per far emergere il ritmo del verso. E i versi mirabili della *Divina*

*Commedia* hanno un'esigenza del tutto diversa dai versi dialettali di Nevio Spadoni, dalle drammaturgie di Marco Martinelli. Mi verrebbe da dire che l'ascolto e l'obbedienza alla parola sono una radice tecnica, ma poi la tecnica cade, si inabissa per lasciare spazio all'aria, al respiro, alla musicalità del testo che ci sta di fronte. Se qualcosa di bello succede tra i versi e l'attore che li legge, allora sì, è il coro del teatro, la radice che da essi si genera».

**Moni Ovadia** racconta: «L'esperienza più pregnante con un testo poetico è avvenuta con i poemi di Ghiannis Ritsos: un compagno d'armi, uno che ti salva la vita con le parole. Altro incontro fondante fu con *Il canto del popolo ebraico massacrato* di Itzhak Katzenelson: in forma scenica ho tenuto sia la lingua originale che la traduzione italiana, utilizzando un recitar cantando che mettesse in evidenza la dimensione musicale di quelle parole. Il poeta ha una strategia sonora che io porto al dire lasciandomi andare all'integrità del fare poetico. Mai sovrapporsi al poeta: bisogna esserne al servizio, non farne un materiale. La solitudine è la condizione ideale per fare, dire e cantare poesia in teatro. Ma in realtà non si è soli: si è in scena con il poeta».

«La poesia non si recita, si assume – conclude **Marcello Sambatì** –. Chi la dice, chi la mette in scena, deve avventurarsi nelle deformazioni del proprio corpo, modellarlo e piegarlo per farsi visione e ritmo, fragilità e potenza, spazio e drammaturgia in atto, fenomeno e forma inafferrabile. È poetica l'opera che travolge l'autore, che lo isola nell'abisso di un tempo immobile di oscurità e folgorazioni accecanti. Dialogo tra voce e silenzio, fino allo spasimo, al punto cieco della lingua, sul suo limite, dove ogni parola sarà come un seme salvato dalla tenebra, e perciò occorrerà prendersi cura del difetto, dell'errore, della fragilità della parola umana. La poesia non può essere "rappresentata", la poesia "si presenta", si mostra come apertura, apre alla creaturalità dell'essere nel mondo, pura relazione dell'essere con la natura e il mondo».

Una pluralità di modi-mondi rigorosi e luminosi che da decenni – e chissà per quanto tempo ancora – nutrono la scena contemporanea e gli uomini e le donne che, soli "e" insieme, la frequentano. ★

**Elena Bucci, Mariangela Gualtieri ed Ermanna Montanari.**





## Uno e centomila, cabarettisti di ieri e di oggi

**Dallo Chat Noir parigino al Derby e allo Zelig milanese, ma anche al Bagaglino romano, un rapido sguardo alla storia del cabaret e ai tanti protagonisti di quell'arte del monologo satirico che, soprattutto in Italia, ha antropologiche radici popolari.**

di Ira Rubini

**M**a quando nasce in Italia il monologo di "cabaret" (o "cabare", come si diceva a Milano)? Come tutte le cose italiane, è complicata da spiegare. Forse, dalle nostre parti è più naturale farla. Sì, perché l'italiano nasce cabarettista e monologante. Le "storie da bar" (e prima ancora "da osteria" o "da taverna"), declinate nella miriade di sfumature intradialettali del Bel Paese, enunciate davanti a un'ombretta o a un ratafià, fanno parte del corredo genetico-culturale che ci hanno lasciato in eredità i nostri antenati. Che si trattasse di porti di mare, borghi arrampicati sulle alture, agropianure afose, o millenarie metropoli, ogni comunità aveva i suoi specialisti dell'affabulazione comica, sponde indispensabili per stemperare le tensioni collettive. Molto prima del parigino **Chat Noir**, culla ufficiale del movimento cabarettistico europeo, già le veneziane botte-

ghe del caffè, le osterie romane, le fiaschetterie lombarde e via ridacchiando, ospitavano le esternazioni di quelli che oggi si chiamerebbero *stand-up comedians*. E, dato che la leggenda vuole che in Italia tutti sappiano cantare, alla performance satirica si accompagnava spesso uno stornello sfacciato, una pungente rima a braccio, una strofetta irriverente. Naturalmente, ce n'era un po' per tutti, potenti e poveracci.

Ma come impone la dura legge del cabaret, non bisogna farla troppo lunga. Quindi, lasciamoci alle spalle le antiche radici del monologo comico e spostiamoci nei locali notturni del "secolo breve."

Agli inizi del Novecento, a Parigi ci sono più di cinquanta locali di cabaret, animati da un'effervescente folla di *bohémien*s che decretano il successo o il tonfo dei satiristi monologanti dell'epoca. A Londra, comici e ballerine dei *music-hall* ispirano gli scrittori

e tengono allegri i militari dell'impero britannico. Ad Amsterdam si pratica la *kleinkunst* (piccola arte), che crea le basi per la tradizione olandese di comicità e clownerie. A Berlino e a Monaco il *Kabarett*, con i suoi ipnotici risvolti intellettuali, dal surreale al macabro, stimola l'estro di Brecht e Schönberg. Anche in Russia e in Polonia nascono locali che propongono spettacoli di musica e satira. Negli Stati Uniti, da Chicago a New Orleans, il fenomeno in ascesa del jazz si incrocia con i numeri dei *comedians*.

### **Nella Milano notturna**

Dopo i due conflitti mondiali del Novecento, il cabaret assume la sua veste moderna e, negli anni Cinquanta, archiviate le censure del Ventennio, esplose anche in Italia, soprattutto a Milano. Nella "locomotiva d'Italia", meta di una massiccia immigrazione dal Sud, i locali di cabaret rappresentano «la Milano not-

turna che si contrapponeva con lo stesso entusiasmo alla Milano diurna del boom economico», come ha scritto Nanni Svampa, membro del celebre gruppo comico dei Gufi. I cabarettisti frequentano le osterie, prendono spunto dai personaggi che le bazzicano, e riportano sul palco caratterizzazioni e battute. Nascono così vari locali che coniugano musica e comicità, come il **Cab 64** di Tinin Mantegazza, il **Santa Tecla** e il raffinato **Nebbia Club** di Franco Nebbia. Ma la svolta avviene nel 1959, quando Gianni e Angela Bongiovanni (zii di Diego Abatantuono) aprono un ristorante in via Monte Rosa 84 e lo chiamano Gi-Go. Dopo qualche anno, decidono di trasformarlo in un locale notturno, chiamato dapprima Intra's Derby Club (dal nome del jazzista Enrico Intra e dalle gare del vicino ippodromo di San Siro) e poi soltanto **Derby Club**. Il locale attira ben presto un pubblico misto, fatto di artisti nazionali e internazionali, scrittori e giornalisti, borghesi illuminati e sportivi. Gli architetti d'avanguardia contribuiscono ad arredarlo con originalità. La mala milanese vi transita occasionalmente, per poi scappare dalla finestra quando arriva la madama. Intanto, i comici salgono ogni sera sulla pedana e fanno il loro "pezzo", dando definitivamente il via al trend del monologo di cabaret "alla milanese". Fra i moltissimi comici che calcano il palchetto del Derby: **Enzo Jannacci**, **Massimo Boldi**, **Giorgio Faletti**, **Diego Abatantuono**, **Ernst Thole**, **Giorgio Porcaro**, **Felice Andreasi**, **Enrico Beruschi**, **Claudio Bisio**, **Walter Valdi**, **Lino Toffolo**, **Teo Teocoli**, **Giobbe Covatta**, **Giorgio Gaber**, **Gianfranco Funari**, **Enzo Iacchetti**, **Paolo Rossi**.

#### Dal club alla tv

Lo sbarco della comicità in tv decreta la crisi e il rapido declino del Derby Club, che chiude nel 1985 e l'anno successivo passa simbolicamente il testimone allo **Zelig**, il noto locale milanese fondato da Gino e Michele in viale Monza. Lo Zelig diventerà il tempio della nuova comicità fuori dagli schemi. Sul palchetto con vista sulla Martesana, da cui si levano miasmi lisergici, si alternano le future star della comicità televisiva, insieme ad altrettanti wannabes, sorvegliati a vista da Giancarlo Bozzo, gestore del locale e infallibile detector di talenti. Di lì passano futuri maestri della Stand Up all'italiana, come **Antonio Albanese**, **Paolo Rossi**, **Claudio Bisio**, **Gene Gnocchi**, **Antonio Cornacchione**,

**Anna Maria Barbera**, **Lella Costa**, **Checco Zalone**, **Gabriele Cirilli**, **Deborah Villa**, **Gepi Cucciari**, **Paolo Migone**, **Gioele Dix**, **Paolo Cevoli**, **Mago Forest**, **Marco Della Noce** e tanti altri. Il "metodo" Zelig risulta vincente per decenni, grazie anche al riscontro sempre più ampio prodotto dallo sbarco in televisione, alla creazione di una casa editrice e a varie altre fortunate attività collaterali, come la celebre agenda Smemoranda. Intanto, dal 1965, anche a Roma il cabaret ha un suo tempio, il **Bagaglino**, fondato da un impavido manipolo di giornalisti e musicisti in una cantina di vicolo della Campanella 2. Fra i primi a esibirsi nel locale, **Oreste Lionello**, che potrà molti anni dopo la formula del Bagaglino in tv, e un giovanissimo comico sici-

liano, **Pino Caruso**. Oltre al Bagaglino, a Roma ha riscontro anche un altro locale, il **7x8**, fondato da un giovane intellettuale, Maurizio Costanzo: il comico di riferimento è un feroce e sagace genovese di nome **Paolo Villaggio**. Oggi, la generazione dei *millennials* ha riscoperto massicciamente la Stand Up, grazie al web e alla globalizzazione della comicità. Ed è con un filo di commozione che guardiamo a ventenni come **Davide Calgario** quando racconta della sua mamma nevrotica che pulisce anche prima che arrivi la signora delle pulizie... ★

In apertura, **Ernst Thole**, **Diego Abatantuono**, **Enzo Jannacci**, **Mauro Di Francesco**, **Giorgio Porcaro**, **Massimo Boldi** e **Giorgio Faletti** al **Derby Club** di Milano.

### Giornalisti e scrittori in scena: guardare negli occhi i propri lettori

Alla solitudine della propria scrivania, molti giornalisti e scrittori sembrano preferire quella, affollatissima, del palcoscenico. Il giornalista/scrittore non si accontenta più di donare la propria opera all'entità indistinta dei "lettori" ma vuole avvertirne emozioni e umori, guardarli, benché fuggevolmente, negli occhi. Nell'ultimo decennio si sono così moltiplicati i monologhi portati in scena da non teatranti, in particolare da giornalisti e scrittori: chi offrendo estratti spettacolari delle proprie ultime fatiche editoriali, chi proponendo performance originali. Per aumentare le proprie vendite certo, ma anche per confrontarsi dal vivo con quel pubblico di lettori sempre soltanto "immaginato". O, come nel caso di **Michela Murgia** - autrice e protagonista di *Istruzioni per diventare fascisti* e ora di *Don Giovanni* - per riscoprire la funzione assembleare del teatro, luogo in cui la comunità si incontra e dibatte.

La scrittrice sarda spicca in un panorama quasi esclusivamente maschile: si occupano principalmente di sport i giornalisti **Federico Buffa** - *Buffa racconta le Olimpiadi del '36 e Il rigore che non c'era* - e **Nicola Roggero** - *1968-Lo sport narra la storia*. Un campo visitato anche da un *habitué* del palcoscenico quale **Andrea Scanzi**, autore e interprete di numerosi spettacoli, fra musica - *Gaber se fosse Gaber* - e politica - *Renzusconi* e *Salvimaio*. E il controverso panorama politico-sociale dell'Italia è stato fin dal 2009 al centro dei monologhi realizzati da **Marco Travaglio** - da *Promemoria-Quindici anni di storia d'Italia* fino all'ultimo, *Ball Fiction* -; mentre di politica internazionale e di economia tratta nelle sue conferenze-spettacolo **Federico Rampini** - da *Occidente estremo* (2013) al più recente *Quando inizia la nostra storia*.

Dall'attualità si passa ai sentimenti con **Massimo Gramellini**, in scena con il monologo tratto dal libro autobiografico *Prima che tu venga al mondo*; e con lo scrittore **Alessandro D'Avenia**, che ha portato sul palco i suoi libri *L'arte di essere fragili* e *Ogni storia è una storia d'amore*. Sulla propria particolare esistenza, che è nondimeno specchio della società italiana, riflette poi **Roberto Saviano**, diretto da Serena Sinigaglia in *La bellezza e l'inferno* (2009, nella foto). Se quel monologo era dedicato alla propria vita sotto scorta, i successivi - alcuni dei quali sperimentati prima in televisione, nel programma firmato con Fabio Fazio, *Vieni via con me* - trattano dei mali dell'Italia: malavita, immigrazione, dispersione scolastica, condizione della donna. Per Saviano un modo per ribadire il proprio punto di vista sul mondo ma pure l'occasione per stare, in sicurezza, in mezzo alla gente. E al brivido, assai appagante, generato dall'incontro dal vivo con il pubblico, non si sono sottratti neppure scrittori austeri quali **Corrado Augias** e il francese **Bernard-Henry Lévy**, quest'anno in scena con le rispettive ultime uscite, *Il grande romanzo dei Vangeli* e *Il virus che rende folli*. **Laura Bevione**



# Stand Up: dal *night club* a Facebook i feroci solisti della satira

«Stand Up è scrivere, recitare, montare e produrre; è tutto»: un genere frutto del genio solitario di un comico che, su un palcoscenico spoglio, riesce a parlare con un pubblico variegato e vastissimo.

di Laura Caparrotti

Il fondale fatto di mattoncini rossi, un microfono e una luce rotonda che illumina la scena: questa è l'immagine che appare quando si dice Stand Up. Non tutti sanno invece che il papà dello Stand Up è il vaudeville, dove attori comici intrattenevano il pubblico con monologhi fatti di battute sui fatti del momento e di tutti i giorni. Questi monologhi comici divennero il numero principale, nel dopoguerra, nei locali notturni ed è proprio da qui che viene il nome di Stand Up Artist: molti di questi locali erano controllati dalla mafia che all'entrata metteva uno *Stand Up Man*, una persona di fiducia, su cui si poteva contare. Lo Stand Up Artist era dunque qualcuno su cui si poteva contare per intrattenere con battute divertenti il pubblico che per questo accorreva numeroso. Sempre in quegli anni nasce la televisione e i primi programmi in prima serata vedono l'intervento di comici – uno su tutti **Bob Hope** – che diventano famosissimi grazie al piccolo schermo. Vengono poi gli speciali di comici su vinile (**Richard Pryor**, **Lenny Bruce**, **Woody Allen** e tantissimi altri) e, nel 1973, arriva *Saturday Night Live*, che arruola fra le sue fi-

la artisti che vengono dai club di Stand Up e dall'*improv*, parente stretta della Stand Up. Con **David Letterman** e **Jay Leno** si consolida la tradizione di consegnare i *Late Show*, che sono quelli più seguiti dal grande pubblico, a comici di Stand Up. Grazie all'enorme successo di questi format, nascono rapidamente altri *talk show*, per lo più satirici, condotti da comici. Arrivano anche le serie televisive il cui protagonista è un comico reso famoso dal palcoscenico con il solo microfono e niente altro (ad esempio **Jerry Seinfeld**) e la comicità viene usata per un evento di beneficenza annuale come il *Comic Relief Usa* ideato e condotto da **Robin Williams**, ancora oggi considerato uno dei più grandi. Oggi i comici sono richiestissimi e famosissimi: **Stephen Colbert**, **Jon Stewart**, **Trevor Noah**, **Bill Maher**, **John Oliver**, **Samantha Bee**... Conducono programmi nazionali o sulle reti private, fanno Stand Up davanti a platee enormi che poi diventano speciali prodotti dai grandi canali televisivi, girano nei maggiori teatri e, soprattutto, fanno opinione, usando il loro microfono per parlare di politica. Nel 2020, con la supremazia

dei social, molti comici poco conosciuti hanno raggiunto la fama tramite Facebook o Twitter. I più famosi sono **Randy Rainbow**, che crea veri e propri numeri da musical per parlare della politica odierna; e **Sarah Cooper**, che da casa sua reinterpreta col labiale i discorsi di Trump.

Insieme a loro, sta emergendo **Maria DeCotis**, attrice italo-americana, da anni impegnata in Stand Up a New York. Fino a oggi la DeCotis ha calcato palcoscenici piccoli e medi, ma ora, grazie alle sue interpretazione dei fratelli Cuomo (Andrew, governatore di Ny, e Chris, giornalista della Cnn) si è guadagnata l'attenzione dei media. Ha sempre avuto una vena incline alla comicità. Ha studiato *improv* all'Upright Citizens Brigade Theatre di New York, recitazione presso la Boston University e Commedia dell'Arte in Italia. «Da anni volevo provare a fare Stand Up, avevo scritto tanto, ma ero terrorizzata. Poi l'ho fatto, è andata benissimo e ho continuato». La DeCotis ha sempre con sé un taccuino su cui scrive battute e pensieri. «Quando sento di essere sicura di una battuta, la provo a un *open mic* per vedere se funziona. Se una parte funziona, mantengo quella parte e rielaboro il resto. Una volta che sento che una battuta è pronta, la inserisco nel mio set. In generale tutte le mie battute sono pianificate in anticipo e solo ogni tanto interagisco col pubblico o improvviso se vedo che è utile alla serata. Faccio quello che si chiama "lavoro sulla massa": sottolineo reazioni insolite o forti e mi relaziono con loro. Cerco di creare un dialogo. Non posso far ridere le persone se non le porto in viaggio con me. Le loro risate e il loro divertimento sono tutto». I temi ricorrenti riguardano tutto ciò che è umano e l'attualità, come le conferenze stampa di Andrew Cuomo, governatore dello Stato di Ny. «I video di Cuomo sono influenzati dallo Stand Up soprattutto nel modo in cui recito. Fare Stand Up significa presentare una premessa e recitarla. Quindi, quando ascolto l'audio di Cuomo, cerco di trovare un modo visivo per renderlo divertente, approfondendo un'emozione specifica che potrebbe provare, ma non mostrarci completamente». ★



Lenny Bruce

# Territori di confine: gli strani casi di Rezza e Bergonzoni

**Due "anomalie" della scena italiana, due monologanti che amano complicare i discorsi e spezzare consuetudini consolidate; e persino le loro differenze celano un'analogia volontà di non rinunciare alla propria personalissima poetica.**

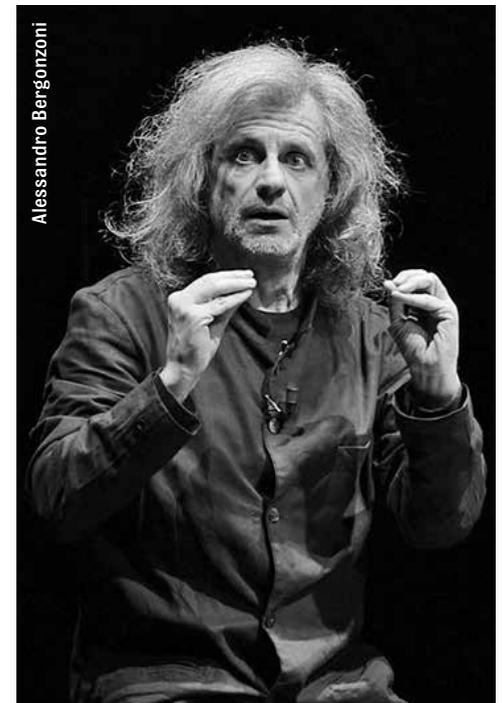
di **Diego Vincenti**

Il corpo e la parola. Come se davvero si potessero distinguere. Almeno sul palcoscenico. Eppure è la prima cosa che viene in mente: una scorciatoia, a semplificare. Difficile d'altronde prescindere dalla fisicità nervosa di Antonio Rezza nel descrivere il suo teatro. Quella esplicita volontà performativa che si traduce in un corpo nudo e iconico, il profilo antico a occupare il palco (e l'inquadratura). Così come Alessandro Bergonzoni in scena è un fiume in piena di parole a travolgere banalità e consuetudini. Orizzonti ideali, quindi. Per raccontare di monologhi traditi e di solitudini esistenziali, di bizzarrie sceniche e dell'impossibilità critica di prestarsi alle etichette. Meglio quindi dichiararlo: la loro presenza in un dossier dedicato ai monologhi, da una parte è un'evidente forzatura, dall'altra un omaggio alla complessità. Si scarta dalla strada maestra per imbattersi in sentieri personali. Impervi.

Parlare di **Antonio Rezza** significa intanto parlare di **Flavia Mastrella**, creatrice di *habitat* e di libertà. Visioni specifiche le loro. A comporre l'unità. Nel 2018 l'ha testimoniato il Leone d'Oro alla carriera della Biennale di Venezia, dopo il Premio Hystrio Altre Muse del 2013. Ma sul palco Rezza ci va da solo. Anche se ormai da anni la sua stessa solitudine scenica è diventata puramente simbolica. Rimanendo ai titoli in repertorio, *Pitecus* del 1995 e *Io* del 1998 sono a tutti gli effetti monologhi che trovano nel pubblico una sorta di spalla. Nostro malgrado. Ma già nel 2003, con il debutto di *Fotofinish*, Rezza viene affiancato da Ivan Bellavista, poi presente in tutte le successive produzioni. Fino ad arrivare ad *Anelante* del 2015, quando il cast si allarga addirittura a Manolo Muoio, Chiara Perrini ed Enzo di Norscia, non senza far emergere qualche fragilità nell'inedito orizzonte collettivo. Eppure nelle performance, Rezza rimane irrimediabilmente solo. Una scelta precisa. Più o meno inconscia. Perché poco importa quanto possa o meno interagire coi suoi colleghi. È come se si assistesse alla costante evoluzione di una stessa identità. Identità prismatica eppure non fraintendibile, tanto caratterizzante



Antonio Rezza



Alessandro Bergonzoni

da definire tutto ciò che la circonda. Potrebbe perdersi nella folla, Rezza. Ma sempre solo rimarrebbe come performer. Per carisma, virtuosismo, maledizione.

Ed è in questa unicità fagocitante che va trovato il legame con **Alessandro Bergonzoni**, impossibile anche solo da immaginare al fianco di altri. Lo sa bene l'attore bolognese. Che sul palco sceglie di condividere mondi e percorsi meditativi nella comicità. Natura istrionica la sua. Pur nella solitudine di viaggi alimentati da accostamenti pindarici e giochi di parole. Col tempo accentuando la profondità di sguardo di drammaturgie ad alto rischio di formalismi. Mentre si scardinano confini di genere e schemi di lettura. «È tutto unito, mischiato: alto/basso, caldo/freddo, nero/bianco. Nella risata più decisa trovi l'urlo profondo. Io d'altronde non riesco più a dividere le cose, a pensare a mio figlio e non al figlio dell'altro», raccontava in un'intervista al *Giorno* qualche tempo fa, a proposito di *Trascendi e sali*. In poche parole (per una volta!) certificando l'orizzonte profondamente ama-

no in cui è ormai calato ogni suo singolo progetto teatrale. Il palcoscenico diviene spazio privilegiato per instaurare un nuovo dialogo con il pubblico. Obiettivo: incidere nel quotidiano. Sulla realtà. Possibile? Nel monologo Bergonzoni accoglie in un'intimità dai tratti utopici e seduttivi, con l'intento di superare i limiti politici dell'arte. Rivedendolo nei primi spettacoli, diretto da Claudio Calabrò, spesso se ne coglie già lo stile, meno l'ampiezza: *Le balene restino sedute*, *Anghingò*, *La cucina del frattempo*, *Zius*, *Madornale 33*. Uno scarto si ha nel 2004 con *Predisporsi al micidiale*, il primo da lui stesso firmato alla regia insieme a Riccardo Ridolfi. Ma la vera maturità artistica – come attore e come drammaturgo – è arrivata negli ultimi dodici anni, con spettacoli come *Nel*, *Urge*, *Nessi*, *Trascendi e sali*. Qui la furia è quella di chi ha qualcosa di importante da dire. A gran voce. Mentre il flusso di (in)coscienza scardina la forma e si ricompone un passetto più in là, in una sorta di monologo del pensiero. Impossibile da rallentare, etichettare, copiare. ★

# Kepler-452, la rivoluzione e come farla dentro e fuori il teatro

Dal Festival 20 30 al teatro partecipato, una convinzione guida la giovane compagnia bolognese nella quotidiana ricerca: non siamo impotenti nei confronti del mondo. E il teatro è un posto magnifico per ascoltare e trasformare la realtà. Con l'aiuto degli altri.

di Matteo Brighenti



Il giardino dei ciliegi

Il pianeta più simile alla Terra e il telescopio che l'ha scoperto. I Kepler-452 portano nel nome altri mondi possibili, e lo strumento necessario a osservarli. «Uno dei movimenti cardinali della nostra indagine è cercare fuori dal teatro qualcosa di completamente diverso da noi – afferma Nicola Borghesi – è un'azione centrifuga che ci allontana da noi stessi, per poi tornare in sala e compiere l'azione opposta e complementare, centripeta: capire quali effetti ha prodotto su ciascuno di noi, personalmente, quasi psicanaliticamente».

Uscire dal teatro canonico è l'idea nella quale Borghesi si è riconosciuto con Paola Aiello ed Enrico Baraldi nel 2015 a Bologna, quando hanno dato vita e slancio alla compagnia. Una traiettoria declinata, appunto, come «non chiuderci, coinvolgere persone insolite sulla scena e in platea, divertirci, stare bene, soffrire, annoiarci insieme, attraversare la realtà, con una leggerezza che però non perde mai di vista il prezzo da pagare per attraversarla».

In comune hanno una smodata passione per la scoperta di relazioni inaspettate, scovate nelle pieghe di una quotidianità che non è previsto frequentare sul palcoscenico. «Certamente a unirci, ora, è l'incredibile intensità di alcune circostanze, teatrali e afferenti alla realtà (e all'unione tra le due cose) che abbiamo affrontato insieme. Se non sempre ci piacciono o ci convincono le stesse cose, abbiamo orizzonti molto simili rispetto a ciò che ci disgusta».

## Festival 20 30, parlare ai giovani

L'urgenza è rivolgersi a un pubblico poco incline a entrare nelle sale teatrali, come i giovani. Gli adulti che parlano ai giovani sono tanti; i giovani, invece, che parlano ai giovani, soprattutto a teatro, sono molto pochi. Con Festival 20 30 i Kepler-452 intendono indagare cosa significa avere tra i venti e i trent'anni oggi, e lo fanno da pari a pari. «Nella giovinezza c'è qualcosa che ha a che fare con il rischio, con lo sconosciuto, che rende più disponibili a lasciarsi

influenzare. Per questo, credo, ci interessa parlare con i giovani, perché sono più aperti all'ascolto, a mettere in discussione ogni cosa, a lasciarsi stupire. In tutti i giovani c'è una fiamma di individualità e di vitalità che arde. Non si può dire lo stesso di tutti gli adulti».

Ogni anno quattro giovani compagnie tengono un laboratorio di quattro giorni con un gruppo di ragazzi del bolognese con l'obiettivo di farli raccontare di sé in scena. Ognuno di questi laboratori si conclude con una prova aperta, che si dà a margine dello spettacolo della compagnia che lo ha condotto. A completare il quadro, il festival propone un artista della scena musicale contemporanea.

La prima edizione è stata nel novembre 2014, per la direzione artistica di Nicola Borghesi. «A trentun'anni ho detto che non avrei più messo bocca nelle scelte delle persone che restavano a farlo, ossia Enrico e il gruppo Avanguardie 20 30, e così ho fatto nel 2017. Enrico sta facendo un lavoro straordinario, secondo me, molto diverso dal mio. Quando anche lui com-

pierà trentun'anni (ora ne ha ventisei) vedremo cosa sarà successo nel frattempo, quali nuove energie si saranno aggregate, che cosa sarà allora il gruppo Avanguardie 20 30».

### Gli attori-mondo del teatro partecipato

La prima produzione della compagnia è del 2015 e ha debuttato, non a caso, al Festival 20 30: *La Rivoluzione è facile se sai COME farla*, con anche Lodo Guenzi, voce de Lo Stato Sociale, ex giudice di *X Factor*, all'esordio nel cinema con *Est* di Antonio Pisù. «Io e Lodo ci conosciamo da più di vent'anni, dai tempi delle medie. Tra l'altro, io, lui e Paola abbiamo frequentato la "Nico Pepe" di Udine negli stessi anni e già lì facevamo delle cose insieme. In più, ho collaborato con Lo Stato Sociale negli anni precedenti, con i testi o con le chiacchiere fatte al bar (nucleo fondamentale del nostro lavoro). *La Rivoluzione è facile se sai COME farla*, comunque, è il primo atto formale di collaborazione di Lodo sotto il nome di Kepler-452».

In una piazza circondata di platani e tavolini da bar abbandonati, vediamo avvicinarsi la rivoluzione, quella vera. Un motore che, forse, è comune alle piccole rivoluzioni dei protagonisti, con il loro carico di speranza e di frustrazione. Perché non bisogna essere necessariamente giovani per fare la rivoluzione. «Bisogna conservare qualcosa che ha a che fare con la giovinezza: la capacità di immaginare che il mondo non è immutabile e che noi non siamo del tutto impotenti. Difficilissimo non cadere in questa trappola, man mano che il tempo, infame, scorre. Ma ci si può provare tutta la vita».

E da qui è nato *La Rivoluzione è facile se sai CON CHI farla*, l'inizio ingenuo, ma subito generoso, del loro modo di fare teatro partecipato con gli "attori-mondo", i non professionisti coinvolti sulla scena non in virtù delle loro abilità teatrali, ma in quanto portatori di un mondo e di una storia: la propria. In seguito, sono venuti *Comizi d'amore*, *Lapsus urbano-Rimozione forzata*, *Lapsus urbano-Dissenso unico*, *Manifesto*, *La grande età*. «La cosa in più che il teatro partecipato offre, almeno a chi lo fa, è che non ci si annoia mai, che gli esseri umani, per quanto splendidi o terribili, sono sempre una miniera di stupore. In ogni loro *lapsus* o atto mancato si staglia, in maniera definitiva, la profondità abissale dell'esistenza di ciascuno, o l'esistenza di Dio, che dir si voglia. Inoltre, è più difficile cadere nell'autoreferenzialità».

La scelta dei temi scaturisce dalle persone o dalle circostanze che incrociano, di volta in vol-

ta, ai margini del tessuto urbano, là dove tende a sfrangiarsi, a farsi rarefatto e inquieto. Il contesto diventa il testo o, piuttosto, la drammaturgia: io sono io e dunque anche un altro. Nel 2018 ha debuttato *Il giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso*, lavoro vincitore del Premio Rete Critica. Un modo per interrogarsi su che cosa significa perdere il proprio posto dell'anima per ragioni economiche. Al centro del dramma, infatti, c'è la scomparsa di un luogo magico, che in questa rilettura dell'opera di Anton Cechov diventa la dimora di Giuliano e Annalisa Bianchi, sfrattati dopo trent'anni dalla loro casa colonica in comodato d'uso gratuito dal Comune nella periferia di Bologna. Due personaggi "immaginarci", ma realmente esistenti, interpreti in scena di Gaev e Ljuba, i proprietari del giardino dei ciliegi nella Russia pre-rivoluzionaria. «Solo attraverso la verità si può raccontare la realtà, anche se non è vero il contrario: cioè si può dire la verità anche senza ricorrere alla realtà».

Dopo la perdita di un luogo fisico, nel 2019 i Kepler-452 hanno fronteggiato uno smarrimento più ampio, più pervasivo: l'identità. *F. Perdere le cose* è l'indagine intorno alla biografia di F., immigrato nigeriano di quarantadue anni, conosciuto in un dormitorio per senzatetto. Il permesso di soggiorno lo ha rinnovato durante un episodio psicotico, dimenticandosene (nel frattempo è scaduto e Borghesi e compagnia hanno fatto richiesta di rinnovo). Un incontro, quindi, che F. non può impersonare sul palco insieme a loro. «Riusciamo a essere F. e a restare noi stessi perché andiamo a fondo e cerchiamo che parte di lui c'è in noi, se c'è. Di solito, di tutti gli esseri umani che incontriamo c'è traccia in noi stessi, basta

cercarla e poi darle spazio, proiettarla enorme come in un gioco di ombre. A volte è faticoso e fa male, nel caso di F. sicuramente».

La Storia si è fatta memoria presente con *Era il '68-L'utopia 50 anni dopo/Sotto i sampietrini c'è la spiaggia* e con il successivo *È assurdo pensare che gli aerei volino*, sulla strage di Ustica. Ma la Storia è anche cronaca diretta per chi la vive: *Daily Kepler* è stato il "durante" del Covid-19, mentre *Lapsus urbano-Il primo giorno possibile* ne riporta il "dopo". «*Daily Kepler* è una serie di radiodrammi istantanei scritti dal punto di vista di chi percepisce avvicinarsi la pandemia. Sono pieni di stupore, di paura, di speranza di un cambiamento repentino, del desiderio di sentire che, finalmente, la Storia ci passa di fianco, quando avevamo già colpevolmente introiettato il pensiero che la Storia è finita. Mentre *Lapsus* porta in sé tutto il senso di fallimento, di sconfitta, di chi vede quella possibilità sfuggirgli sotto gli occhi, infinita occasione perduta di tirare il freno a mano a questo mondo diretto a velocità di crociera, verso l'orrore del principio di scambio».

Ci vorrebbe un terzo lavoro che analizzasse cosa succede ancora dopo, ma è troppo presto. Intanto, il nuovo spettacolo, *Capitalismo magico*, tratta di ciò che è magico in sé, ma lo è doppiamente perché sfugge al controllo del mercato. « Succede quando due esseri umani dimenticano di stare all'interno di questa gara dolorosa e insensata e, per un attimo, rimangono zitti e si guardano in un modo che dice: "Ho capito, te sei te". Una magia – conclude Nicola Borghesi – tanto più bella in quanto assomiglia a quelle erbacce che crescevano in mezzo alle pietre e all'asfalto delle nostre città durante il lockdown». ★



Enrico Baraldi, Paola Aiello e Nicola Borghesi (foto: Luca Del Pia)

# Premio Scenario Infanzia, da qui si vede l'orizzonte del teatro

Quattordici progetti, due vincitori *ex aequo*, tre segnalazioni, per un'edizione di alta qualità. Nonostante le limitazioni da pandemia, il Premio dell'Associazione Scenario laurea anche quest'anno le promesse del teatro ragazzi.

di Mario Bianchi

**N**ulla ha potuto il Covid-19 contro la forza del Premio Scenario, lo storico concorso destinato al teatro emergente, quest'anno dedicato al teatro ragazzi, dal 3 al 5 settembre, ha celebrato la finale nella ormai consolidata sede bolognese del DamsLab. Una finale anomala, che, non essendoci stata la semifinale prevista in aprile a Cascina, annullata a causa dell'emergenza sanitaria in corso, ha proposto alla giuria, presieduta da Giuliano Scarpinato, senza nessuna scrematura, i quattordici progetti scelti alla fine dello scorso anno dalle varie commissioni dislocate in tutta Italia. L'edizione di quest'anno è stata di eccellente livello, lasciando alla variegata giuria l'ingrato compito di scegliere il progetto migliore. Ancora una volta si è riscontrata la difficoltà del teatro ragazzi italiano nel parlare ai più piccoli: solo uno dei progetti visti era infatti dedicato a bambini dai tre ai sei anni. Riguardo alle diversificate forme utilizzate, abbiamo notato un ricorso molto frequente al teatro di figura, complici anche i laboratori di alta formazione, diventati più frequenti nel nostro paese. I temi ricorrenti, soprattutto per i progetti dedicati agli adolescenti, sono stati quelli intorno alla libera scelta di una propria identità, fuori da schemi già prestabiliti e quello della necessità della memoria, sia personale che collettiva. Ben cinque sono stati i progetti considerati di maggior spessore dalla giuria unanime, a dimostrazione dell'attualità e dell'estrema necessità

del premio nell'ambito del monitoraggio sul teatro emergente italiano.

Iniziamo il nostro approfondimento, sui progetti a cui abbiamo assistito, dai due vincitori *ex aequo*: *Arturo* e *Casa nostra*.

**Arturo** di Laura Nardinocchi e Niccolò Matcovich, prende il nome da una delle stelle più luminose del firmamento e fa riferimento al nome di un bambino non ancora nato e che farà da testimone a chi invece non c'è più. Lo spettacolo, in modo leggero e poetico, parla di morte e della conseguente necessità della trasmissione dei ricordi, nascendo dall'incontro dei due registi/autori accomunati da un dolore: la perdita dei propri padri. Da qui la loro esigenza di mettersi in scena in prima persona, lavorando su due differenti piani: quello dei padri che si raccontano in prima persona e quello dei figli, che, nei quindici minuti proposti, si intersecano sino a confondersi, attraverso un vero e proprio puzzle della memoria, alla cui definitiva realizzazione intervengono anche gli spettatori.

La memoria torna anche nell'altro progetto vincitore, secondo noi il più denso di azzardo dei quattordici in gara, **Casa nostra** del Collettivo Hombro di Parma, che, attraverso gli oggetti comuni, vuole ricomporre, andando a ritroso nel tempo, la memoria italiana, riguardo al fenomeno tumorale della mafia, partendo dal 20 aprile 2018: la sentenza della Corte d'Assise di Palermo sulla trattativa Stato-mafia. Nella piccola casa raffigurata sulla scena, oggetti, giocattoli, mattoncini lego, mossi

con sapienza dagli animatori, riverberano, impercettibilmente ma in modo fortemente allusivo, le stragi, le omissioni, i depistaggi, gli eroi, le vittime, i fautori di un fenomeno orrendo da raccontare alle nuove generazioni.

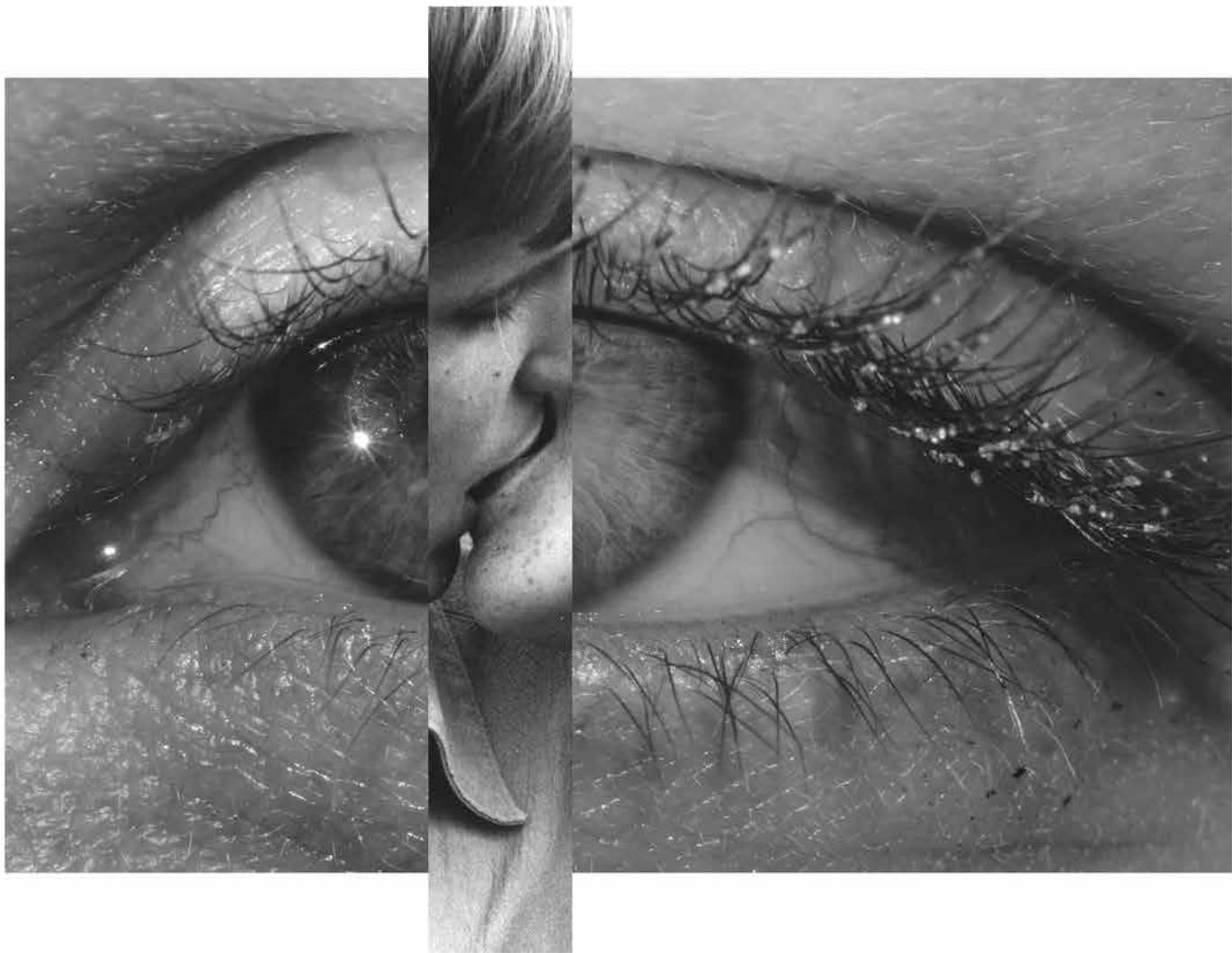
Due sono state invece le menzioni: **Il vestito nuovo dell'imperatore** della Compagnia Le Scimmie e **From Syria: Is This a Child?** di Miriam Selima Fieno. Il primo è la gioiosa riproposta della famosa fiaba, ricomposta in modo ammirevole da quattro attori che utilizzano insieme tutte le armi del teatro, dalla Commedia dell'Arte alla parola in rima, al teatro di figura, all'adesione dei gesti a un tappeto sonoro, sempre significativa, dove la sciocca presunzione dell'imperatore Vanesio viene restituita in tutta la sua forza e, nel contempo, vacuità.

Che adulto vuoi diventare da grande? È giusto raccontare la guerra ai bambini? Sono invece le domande a cui vuole dare risposta **From Syria: Is This a Child?** attraverso un dialogo multimediale tra teatro, video-documentario e di animazione, ma soprattutto per mezzo dello stretto dialogo dal vivo tra una bambina italiana e una ragazza uscita dal suo paese, martoriato dalla guerra. Uno spettacolo che mette a confronto il dolore piccolo di una separazione genitoriale con quello grande di una casa distrutta e di un paese senza più avvenire. I protagonisti sul palco si raccontano attraverso parole e immagini, coinvolgendo il giovane pubblico nel farsi domande cruciali, perché tutto ciò non debba più accadere.

La segnalazione speciale è andata invece a **Brigitte e le petit bal perdu** della sarda Nadia Addis, prezioso, minuscolo teatro da camera, piccolo gioiello di teatro di figura per quattro spettatori privilegiati che, di nascosto, in sette minuti, assistono da vicino alla storia di Brigitte, un'anziana signora che vive sola con il suo cane nel ricordo di un ballo speciale, che rimanda a mille altri balli impressi in modo indelebile nella memoria di ciascuno di noi. ★

Laura Nardinocchi e Niccolò Matcovich in *Arturo* e *Casa nostra*, del Collettivo Hombro (foto: Mali Erotico).





# TORNARE A VEDERE *STAGIONE* 2020—21

*È la nostra specificità di essere umani,  
ciò che ci distingue dagli amati animali:  
vedere, riconoscere, comprendere, anche attraverso  
il teatro, la danza e la musica.*

[www.luganolac.ch](http://www.luganolac.ch)

partner istituzionali



## Biennale Teatro 2020: Italians do it better?



Bye Bye

Biennale Teatro 2020, Atto Quarto: *Nascondi(no)*, ovvero la censura, l'autocensura e il nascondimento. In particolare in Italia, dove il teatro istituzionale troppo spesso oscura e trascura le compagnie giovani e indipendenti, per non parlare della scarsa visibilità all'estero. Si chiude con questo tema - dopo Regista, Attore/Performer e Drammaturgie - la direzione artistica di Antonio Latella, pensata come un grande affresco quadriennale su quattro punti cardine del teatro esplorati con la lente d'ingrandimento dell'innovazione, dello scouting e dello sguardo sul mondo. Un tema, quello della censura, declinato fin dalla scelta dei Leoni d'Oro e d'Argento, assegnati a due Maestri che agiscono "nascosti" nelle retrovie del palcoscenico, il sound designer Franco Visioli e il pedagogo Alessio Maria Romano, per arrivare agli esiti di Biennale College con i dieci studi dei registi under 30 (vincitore Paolo Costantini). Nel mezzo ventisette prime assolute con una selezione non sugli spettacoli, ma sugli artisti, soprattutto giovani emergenti, chiamati a realizzare uno spettacolo su questi contenuti. Svariati i linguaggi: dalla prosa alla performance, passando per il teatro di figura e il teatro danza. Con una giuria internazionale (Justo Barranco, Susanne Burkhardt, Evelyn Coussens, Margareth Rose) chiamata a premiare il migliore: Glory Wall di Leonardo Manzan, scoperto proprio alla Biennale 2018, dove aveva vinto il Bando Registi under 30 con Cirano deve morire, mentre a Liv Ferracchiati è andata la menzione speciale per La tragedia è finita, Platonov.

E alla preziosa Biennale College, infine, anche un ringraziamento personale per avermi fatto conoscere Ilaria Cecchinato, Eva Corbari, Mariacostanza Fallacara, Valentina Grignoli, Ludovica Taurisano e Marta Zannoner, che hanno contribuito, con i loro scritti, a queste pagine. Claudia Cannella

di un'umanità più consapevole nelle poesie che aprono il festival, donate con voce sottile alla platea del Teatro Goldoni. Drama di corpi, infine, quelli che i cinque performer (Ornella Balestra, Filippo Porro, Andrea Rizzo, Valerie Tameu, Isacco Venturini) di **Alessio Maria Romano** fanno danzare in *Bye Bye*. Scanditi da canzoni e monologhi che rimandano alla censura politica e alla sua influenza sull'artista e al mostro interiore che blocca l'uomo (l'invecchiamento, il dolore del corpo violato o esposto...), in uno schema ritmico di varianti nella ripetizione e corpi che valorizzano l'imperfezione contro la purezza e l'omologazione. Ciò che resta nascosto, nella coscienza, nella società, nell'arte è tematica collante tra esperienze artistiche variegate, senza voler essere vincolo, ma forza direttrice nella libertà creativa. *Eva Corbari*

**ABOUT LOLITA**, un progetto di Biancofango. Drammaturgia di Francesca Macri e Andrea Trapani. Regia di Francesca Macri. Video di Lorenzo Letizia. Con Gaia Masciale, Andrea Trapani, Francesco Villano. Prod. Teatro Metastasio, Prato - Fattore K, Roma. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

**M**ariangela Gualtieri, Franco Visioli (Leone d'Oro) e Alessio Maria Romano (Leone d'Argento) inaugurano la Biennale Teatro 2020, quarto e ultimo atto di direzione di Antonio Latella. Tutta italiana, la fitta programmazione - tra artisti di chiara fama, emergenti e giovani talenti emersi grazie alla Biennale College Teatro - si confronta con il tema proposto, *Nascondi(no)*, ovvero la censura come ciò che esiste ma resta sepolto, senza voce o visibilità. Stato di tanto teatro del nostro Paese.

La prima giornata dell'edizione "nonostante il Covid", con la distanza fisica che rimisura lo stare in scena e direziona lo sviluppo dei progetti in un'ottica di cantiere e di sperimentazione. La censura è la linea interpretabile per le drammaturgie dei tre spettacoli in prima nazionale (come tutti i 27 titoli di quest'edizione). Drammaturgie di parola, come quella di **Franco Visioli** che, con *Ultima Latet*, aggiunge alla fama di *sound designer* il debutto nella scrittura e nella regia. Due attrici (Alice Torriani ed Elisabetta Valgoi) che si fronteggiano, poi si seducano, senza mai toccarsi, carne viva di una giovane o proiezioni di un femminile più maturo, represso in casa a curare ossessivamente una "pianta suonante" che accende la musica in scena. In un tessuto simbolico, essa spicca come metafora di un'assenza, forse del contatto o di un amore passato, che la protagonista cerca di proteggere dalle formiche, segno di ciò che rischia di far male, ma anche bellezza dell'imprevisto nonostante la perdita. Suono di parola tremante, invece, quello di **Mariangela Gualtieri** che incarna l'atmosfera d'incertezza ed eccezionalità dell'edizione post-pandemica. Con *Voce che apre (rito sonoro)*, memorie e amore universale, l'invito ai tempi lenti e alla rinascita

Ci sono svariati modi di portare sulla scena un classico della letteratura: meglio trasporre fedelmente le parole e l'immaginario dell'autore o proporre una propria visione con il rischio di essere infedele? I Biancofango, Francesca Macri e Andrea Trapani, non nuovi a queste imprese (da Dostoevskij a Bernhard, senza dimenticare Baudelaire), hanno colto la sfida con un titolo che già evoca la censura: *About Lolita*, liberamente ispirato al celebre romanzo di Nabokov e alle immagini di Kubrik, ma non solo. Lo spettacolo si apre con un dialogo metateatrale tra i protagonisti maschili, lo stesso Trapani e Francesco Villano (rispettivamente Clare Quilty e Humbert Humbert), nelle vesti di ex compagni d'Accademia d'arte drammatica dopo una partita di tennis. Punto di forza è proprio questo legame con lo sport, che trasforma il palcoscenico in campo da gioco, dove prendono vita contemporaneamente istinti e pulsioni, lezioni e premi, vittorie e sconfitte. Ai due attori si aggiunge poi Gaia Masciale, Lolita carica di quell'energia pulsionale e sgraziata tipicamente adolescenziale. La drammaturgia è composta da quadri a sé stanti, che ricalcano alcuni episodi principali del romanzo, corredati da immagini video simboliche che spesso richiamano opere di artisti come Balthus (su tutti, *La lezione di chitarra* del 1934). La cronologia è rispettata, ma è mancato purtroppo un amalgama tra le scene, forse solo questione di maggiore rodaggio. Numerosi sono gli spunti di riflessione. Ci si augura che, con il tempo, questa ricchezza si possa estendere anche all'approfondimento dei personaggi, al momento ancora senza le sfumature necessarie a raccontare una storia così complessa. Non scorgiamo ancora, infatti, il fragile innamoramento in Humbert Humbert, così come l'ambiguità tra desiderio e timidezza, volere e non volere, nelle azioni della giovane Lolita. *Valentina Grignoli*

**EH! EH! EH! RACCAPRICCIO,** ideazione e regia AstorriTintinelliTeatro. Luci di O Pirat 17. Con Alberto Astorri e Paola Tintinelli. Prod. AstorriTintinelliTeatro, Milano - Teatro della Contraddizione, Milano - Gli Scarti, Beverino (Sp). BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Catapultati dentro l'universo poetico di Baudelaire assistiamo, durante *Eh! Eh! Eh! Raccapriccio* di AstorriTintinelliTeatro, alla messa in scena di quelle *Correspondances* tanto care al poeta francese, precursore del simbolismo. Lo spettacolo del duo milanese racconta la misteriosa parabola di due "pennuti" - due *Albatros* - agonizzanti, bistrattati e dimenticati, che lasciano un uovo, destinato a farsi improbabile salvatore del mondo. Ai due pennuti, diventati umani, il compito forse impossibile di custodirlo e preservarlo. Non è tanto la linea narrativa il punto di forza quanto l'interessante estetica, il mondo crepuscolare e atemporale che gli Astorri-Tintinelli mettono in scena. Il testo è scandito seguendo lo stile letterario del poeta censurato: lunghi versi concatenati in una sequenza quasi infinita. Il tutto restituito al pubblico attraverso un uso sporco della voce e un grottesco cambio d'identità che a tratti è anche ironia. Tutto è estremamente curato, dalla relazione tra i due performer agli elementi di scena, dal *sound design* alle luci. Sembra di vedere e sentire i ragni di *Spleen*, le campane, le urla graffianti di una mente imprigionata. Alberto Astorri è prima la pennuta convinta di voler mettere in scena tutto questo - che pare essere la loro salvezza - poi una donna consumata dal tempo, lasciva, oppiomanca. Paola Tintinelli è il suo collega, compagno che vede prima la disfatta e poi si fa messia, è più duro, razionale e opportunista. Uno spettacolo sicuramente destabilizzante, ma di grande fascino. Tutto sembra voler mettere lo spettatore in una posizione scomoda e stonata, stordirlo con l'oppio, permettendogli così di accedere per vie misteriose a quella parte censurata di sé. *Valentina Grignoli*

**PANDORA,** ideazione e regia di Riccardo Pippa. Scene di Anna Maddalena Cingi. Costumi e maschere di Ilaria Ariemme. Con il Teatro dei Gordi. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano - Teatro Stabile di Torino. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Con *Pandora* il Teatro dei Gordi dà prova di coerenza tematica senza precludere le potenzialità creative degli artisti che, coordinati dalla *dramaturg* Giulia Tollis, attingono al ricco e spiazzante patrimonio offerto dalla vita stessa. *Pandora* non è il dono della *Teogonia*: è un bagno pubblico grigio e usurato dal tempo, in cui si incrocia un campionario di micro-azioni di una varia umanità. Irriverenti nella loro semplicità, i Gordi giocano con il senso di inadeguatezza: a modo loro, turisti, narcisisti, uomini d'affari, atleti, maniaci del pulito, cuochi umiliati, si sentono tutti rei. Lo spettacolo, senza testo, ha valenza universale e si restituisce come feroce parodia di ogni conformismo. Il bagno è metafora delle occasioni in cui ci scomponiamo, credendoci nascosti. Guidati abilmente dalla regia di Riccardo Pippa, gli attori instaurano con lo spettatore un'empatia efficace; trasformisti senza peccare di vezzo espressionistico, lavorano sulla neutralità, coinvolgendo tutti i muscoli nelle interpretazioni valorizzate dai costumi di Ilaria Ariemme. La prossimità tra i corpi si carica di una tensione che, nello scenario onirico, si distingue per straordinaria attualità ed evoca imbarazzi che ci sembrano familiari. I Gordi sorprendono per la maturazione artistica che consente loro di dosare sapientemente tragico e comico in una struttura drammaturgica circolare che ripropone il personaggio introduttivo: quando lo vediamo recuperare dal cestino gli occhiali gettati per sbaglio all'inizio, gli oggetti ripescati dalla spazzatura cristallizzano in una rapida moviola tutti gli accadimenti a cui abbiamo assistito. Ispirati da un dettaglio verosimile, una cerniera rotta o un'improvvisata proposta di matrimonio su un tappeto di carta igienica, le brevi storie estendono fino al parossismo l'occasione scenica: di fronte all'assurdo la risata si espande e, per sentimento del contrario, si consuma in una smorfia agghiacciante. I Gordi esorcizzano così la paura dello sguardo dell'altro, raggiungendo picchi di struggente compassione. *Ludovica Taurisano*

**GEORGE II,** di Stefano Fortin. Regia di Alessandro Businaro. Scene e costumi di Gregorio Zurla. Luci di Gianni Staropoli. Con Michelangelo Dalisi, Lorenzo Frediani, Mariangela Granelli, Laurence



**Mazzoni, Ivan Olivieri, Andrea Sorrentino.** Prod. Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" e Khorateatro, Roma - Teatro Stabile del Veneto. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA

È il giorno di Natale in casa Bush, e quello a cui stiamo assistendo è *George II*, spettacolo nato dal sodalizio tra il drammaturgo Stefano Fortin e il regista Alessandro Businaro. I due giovani artisti affrontano il tema del nascondimento con un'indagine sull'intricata dialettica fra pubblico e privato. A incarnare questa contraddittoria doppiezza è la figura di George W. Bush, anche emblema del fallimento del sogno americano. Trasformato in personaggio tragico - una sorta di antieroe shakespeariano - è vittima da una parte delle narrazioni collettive dall'altra delle "censure" imposte dalla sua ingombrante famiglia. La parabola politica è solo una traccia a scandire temporalmente la vicenda, che si focalizza invece sul suo fragile mondo interiore. Catapultato in politica a improvvisare discorsi, la parola gli è sempre sugge-

rita dalle tre figure alle sue spalle, ovvero, la madre, il padre e il fratello Jeb. L'improvvisazione è eseguita anche in scena dall'interprete (il sorprendente Michelangelo Dalisi) su tracce date dagli altri attori in un divertente e ironico gioco che giunge all'apice con il "rodeo cabarettistico" che condurrà George al potere. A scandire il percorso, intervalli onirici costellati di riferimenti a ideali americani (come Grace Kelly), comuni pulsioni umane e momenti intimi disturbati dalle interferenze della politica (come il caso Tucker). In un crescendo di tensione, il sogno si capovolge in incubo: è l'11 settembre 2001. Il trauma collettivo si sovrappone alla coscienza individuale e tutto si sfalda. George si rannicchia disperato. Ma dovrà darsi un contegno: ora è il Presidente. In proskenio, l'inquietante discorso: "grazie" all'11 settembre ci possiamo sentire vivi. C'è un nemico. Si va in guerra. Uno spettacolo curato e riuscito, sebbene la scelta di calare W. Bush in un universo finzionale corre il rischio di sminuire la portata politica delle sue discutibili azioni in uno dei periodi più bui della storia d'Occidente. *Ilaria Cecchinato*



*Pandora*

# Biennale/2: sondare i limiti dell'umano, sei variazioni su censura e performance

**THE RIGHT WAY**, creazione e regia di Daniele Bartolini. Con Maddalena Vallecchi Williams, Michele Smith, Dean Gilmour. Prod. DopoLavoro Teatrale (Dit) e Stazione Utopia. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Il *politically correct* può diventare una forma di censura? Se lo chiede Daniele Bartolini, italiano emigrato in Canada, Paese capofila di un'idea di società progressista che, nel tentativo di tutelare tutti, rischia di censurare. *The Right Way* (spettacolo per un solo spettatore) apre uno spaccato sul mondo artistico canadese, in cui ci ritroviamo, in un interessante inversione di ruoli, registi su un set cinematografico. Il tema affrontato ricorda Adamo ed Eva, ma nonostante gli attori siano anziani e sposati da anni, il lavoro viene interrotto continuamente perché nessuna versione sembra essere abbastanza politicamente corretta: il pur casto bacio, il contatto fisico, l'ipotetica prevaricazione dell'uomo sulla donna o viceversa. La nostra opinione viene sempre richiesta ma mai presa in considerazione, come a evidenziare l'impossibilità di esprimere dissenso senza essere additato come nemico. Alla fine per interpretare la coppia scelgono due donne, una bianca e giovane e una nera e anziana, che non si toccano e non si guardano: pur di non offendere nessuno si sceglie di non comunicare nulla. Lo spettacolo centra l'obiettivo e in soli venti minuti spinge a domandarsi se questa sia effettivamente

te "la giusta via". La risposta non è scontata, tanto che nel finale si viene cacciati al grido di «Dobbiamo smantellare tutto», lasciando presupporre che una soluzione non sia ancora stata trovata. *Mariacostanza Fallacara*

**AUTOMATED TELLER MACHINE**, ideazione e regia di Giuseppe Stellato. Con Domenico Riso. Prod. Stabilemobile, Forlì. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Un'esistenza può essere narrata attraverso le sue transazioni economiche? Giuseppe Stellato - dopo *Oblò* e *Mind the Gap* - prosegue e porta a compimento la sua ricerca sulla relazione uomo-macchina con *Automated Teller Machine*, installazione performativa con protagonista un bancomat, metafora della dialettica tra pubblico e privato. Siamo in un luogo di passaggio, è il momento delle pulizie e un altoparlante risuona in ogni lingua avvertendoci che, per la nostra sicurezza, l'area è videosorvegliata. Motore dell'azione un uomo (il performer Domenico Riso) che conclude il prelievo di denaro senza ritirare la ricevuta. Il bancomat sembra allora incagliarsi in un *loop*, un *bug* di sistema che stampa uno scontrino infinito, mentre una voce virtuale legge rapidamente l'interminabile elenco delle sue transazioni e dei suoi spostamenti. Lo sportello automatico si rivela così essere porta d'accesso a molti aspetti della nostra vita privata. La macchina

subisce interferenze: sullo schermo, video di attacchi militari. Il bancomat, come colpito da un proiettile, pare sanguinare: cola un liquido nero. Ripulito il monitor, si svela un mirino: sembra un videogioco. O forse la macchina e quel che rappresenta - consumismo e potere economico - divengono in scena arma di distruzione? La performance lascia così aperti allarmanti interrogativi sulla dialettica pubblico-privato, e importanti riflessioni sul nostro ruolo in una società improntata sul consumo. *Ilaria Cecchinato*

**EVE#2**, di e con Filippo Michelangelo Ceredi. Prod. Filippo Michelangelo Ceredi, Teatro delle Moire/Danae Festival, Elsinor Centro di Produzione Teatrale, Milano. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Filippo Michelangelo Ceredi si allontana dal lavoro che aveva preannunciato sull'*hate speech* e vira verso una rotta più personale. Racconta di Paolo, suo amico d'infanzia, si chiede come sia arrivato a chiudersi in casa e ad allontanare tutti dalla sua vita, lui che era un bambino normale, un adolescente ribelle, sì, ma come tutti gli adolescenti. Rievoca eventi della loro amicizia e riflette sulla sua responsabilità; esprime la paura di perdere l'amico e di diventare come lui. Cambiando il progetto, Ceredi passa dalla censura, intesa come contenuti populisti e aggressivi che oscurano idee più deboli, al nascondimento

di una persona oppressa dalla violenza della vita, che si chiude in una prigione fisica e dell'anima. Non si può dire che sia andato fuori tema, ma le nuove idee, per quanto interessanti, non sono state incanalate in un progetto di qualità. Funziona l'idea che i monologhi siano in parte recitati a microfono, in parte scritti a computer e proiettati, come se alcune cose fossero troppo difficili da dire. L'unico oggetto di scena è il nastro adesivo di carta, il cui uso è spesso pretestuoso, a eccezione del finale, in cui viene utilizzato per costruire una ragnatela, probabilmente quella in cui è intrappolato Paolo. Ci sono lacune recitative e l'impressione è che il periodo di prova non sia stato sufficiente. Lo spettacolo non riesce a coinvolgere, sembra una pagina di diario dell'autore, al momento più necessaria a lui che al pubblico. *Mariacostanza Fallacara*

**NANAMINAGURA**, ideazione, regia, scene, luci e costumi di Antonio Ianniello. Con Gianmaria Borzillo. Prod. Casa del Contemporaneo e Tradizione e Turismo S.r.l., Napoli. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Nanami Nagura, così si chiama la vincitrice dell'Air Guitar World Championship del 2014 e del 2018, che suona una chitarra elettrica immaginaria. Nell'omonima performance ideata da Antonio Ianniello, il nome diventa ritmo per l'azione del performer (Gianmaria Borzillo): unico elemento drammaturgico è un inginocchiamento/caduta ripetuto, come tentativo di una prova non riuscita, ai piedi di una colonna di specchi con in cima una scarpa in un liquido, totem che impartisce il precetto comportamentale del *grip* con una voce registrata. L'aver presa sulla vita e trarne profitto diventa il comandamento che non lascia spazio all'immaginazione. Al *grip* rimanda la statua di uno stambecco dagli echi mitici, all'angolo opposto di una gigantesca riproduzione in plastica del performer, che egli monta e smonta, assemblando pezzi sparsi in scena. Al pupazzo manca la testa e una maschera da saldatore copre il volto all'unico umano: la censura, allora, può essere impossibilità d'azione consapevole, identità bloccata proprio da quel totem che ne taglia porzioni e prospettive. A questa via d'uscita negata sulla scena corrisponde una fruizione che si fa esperienza di non comprensione per lo spettatore: l'impianto concettuale apre all'interpretazione di oggetti-simbolo, che certamente mettono





Nanaminagura

in questione il tempo contemporaneo di relazioni convenienti e di ansia produttiva, correndo però il rischio della lentezza e dello smarrimento. *Eva Corbari*

**KLUB TAIGA**, di Industria Indipendente. Con Annamaria Ajmone, Erika Z. Galli, Martina Ruggeri, Steve Pepe, Federica Santoro, Yva&The Toy George e Luca Brinchi. Prod. Teatro di Roma. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA - CONTEMPORANEA FESTIVAL, PRATO.

*Klub Taiga* è un'esperienza immersiva e sensoriale, pensato come un luogo senza censure, un *safe environment* in cui chiunque può entrare e lasciarsi andare. Una premessa non mantenuta, visto che alcune frasi dette paiono andare nella direzione opposta. Certe scelte sono discutibili: ad esempio il poco movimento all'interno di uno spazio ampio come quello che hanno costruito e la scarsa illuminazione dell'ambiente, tale da impedire di vederne tutti i dettagli. I performer si muovono sempre ai margini della scena e pare non facciano caso al lento scorrere del tempo, immersi in una sorta di ipnosi. L'impressione è che la drammaturgia risenta degli obblighi imposti dalle nuove normative sulla sicurezza, che non permettono agli spettatori di farsi avventori attivi di questo *klub*, come invece previsto nella struttura originaria del format. Visto così *Klub Taiga* risulta soprattutto un'installazione: a terra sono stesi numerosi tappeti, c'è chi sta alla *consolle*, chi balla e chi canta. Una delle fondatrici del collettivo, Martina Ruggeri, declama al microfono frasi sconnesse, mentre luci e musica creano un'atmosfera mistica. Da quest'ultimo punto di vista l'effetto è sicuramente molto riuscito, ma la performance meriterebbe una modalità di fruizione in uno spazio non teatrale e *covid free*. *Marta Zannoner*

**UNTOLD**, di e con UnterWasser (Valeria Bianchi, Aurora Buzzetti, Giulia De Canio). Luci di Matteo Rubagotti. Suono di Posho. Prod. UnterWasser, Roma. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Tre ombre. Tre abissi dentro i quali ogni individualità rivela la propria intima autocensura. Sono storie narrate per fotogrammi "analogici" quelle di *Untold*, performance del collettivo indipendente UnterWasser che, con il suo tipico linguaggio visivo e sonoro, ci conduce in personali viaggi interiori alla ricerca dei meccanismi di autodifesa che inibiscono l'azione. Intravediamo le tre performer nel buio della scena mentre costruiscono in diretta le sequenze e il montaggio del racconto, spostandosi nello spazio a ritmo del suggestivo universo sonoro di Posho. Le lampade sono le videocamere; le scene e i personaggi, invece, sono artigianali miniature che, per mezzo di un gioco di luci e ombre, prendono vita in un flusso di immagini, cambi di prospettiva, soggettive e grandangoli: la sensazione è di trovarci di fronte a un cortometraggio in stile Hitchcock. Entriamo nello spazio privato delle loro stanze, in un momento quotidiano: le inquadrature si fanno sempre più dettagliate fino a penetrare nei meandri dell'inconscio, dove le tre figure si scontrano con blocchi, paure e segreti indicibili. Sarà un viaggio in treno e l'incontro con l'altro a regalare loro una risata liberatoria. Con un linguaggio originale che sfiora l'incanto della favola, UnterWasser racconta un comune percorso di liberazione da ingombranti e censorie costruzioni mentali, quelle che conducono a una rischiosa chiusura in se stessi e al nichilismo, mostri che - sembrano dirci - si rivelano più docili se affrontati insieme. *Ilaria Cecchinato*

## Biennale College 2019: le verità nascoste di Martina Badiluzzi e Caroline Baglioni

**THE MAKING OF ANASTASIA**, idea originale e regia di Martina Badiluzzi. Costumi di Ambra Onofri. Luci di Simone De Angelis. Con Martina Badiluzzi, Arianna Pozzoli, Viola Carinci, Federica Carruba Toscano e Barbara Chichiarelli. Prod. La Biennale di Venezia. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA - ROMAEUROPA FESTIVAL.

**IL LAMPADARIO**, di Caroline Baglioni. Regia di Leonardo Lidi. Con Ludovico Fededegni, Annibale Pavone, Emanuele Turetta e Giuliana Bianca Vigogna. Prod. La Biennale di Venezia. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Caroline Baglioni e Martina Badiluzzi, vincitrici di Biennale College Teatro 2019 - rispettivamente Autori under 40 e Registri under 30 -, hanno presentato l'esito del lavoro sviluppato sotto la supervisione del direttore artistico Antonio Latella.

Con una trama duplice, *The Making of Anastasia* attraversa il sottile confine tra verità e menzogna. La finzione accomuna la vicenda personale di Anna Anderson, unica sopravvissuta all'eccidio di Ekaterinburg e presunta erede dello zar, e quella di un gruppo di attrici che, per raccontarne la storia, dovranno attingere alle proprie intime fragilità. Margherita Mauro è la *dramaturg* di una prosa spiritosa e tagliente che sottopone alla direzione energica di **Martina Badiluzzi**: coadiuvata dalla coreografa Mariella Celia, la regista usa infatti con sapienza lo spazio, disponendo i corpi in modi imprevedibili e sempre diversi. I suoni prodotti dalle attrici (che strisciano, sbattono, grattano) si intersecano agli stimoli visivi, così che a ogni tonalità di colore corrisponde sia un'interpretazione dell'erede dei Romanov, che un'esperienza soggettiva dello stare in scena. Badiluzzi tiene accuratamente insieme il cinismo *glamour* del mondo dello spettacolo con la desolazione di un'altra storia di sopravvivenza. In coda, però, l'equilibrato gioco delle parti tra la storia di Anna e quella delle attrici si rompe bruscamente: con un roboante manifesto programmatico, le donne in scena rivendicano uno spazio di autonomia, per sottrarsi alla manipolazione sia nelle relazioni interpersonali che professionali. *Ludovica Taurisano*

*Il lampadario* di **Caroline Baglioni** è ispirato al crollo del ponte Morandi e all'uomo che si è trovato appeso a testa in giù per sei ore in attesa dei soccorsi. Cosa pensa chi si trova in quella situazione? Questo si è domandata l'autrice mentre portava in vita su carta le quattro figure centrali - Maurotto, Triscia, Fantino e l'Appeso - collocate dal regista Leonardo Lidi in quella che potrebbe essere la sala d'attesa di un ospedale psichiatrico. Maurotto, Triscia e Fantino vivono nella memoria dell'Appeso, unico sopravvissuto all'incidente stradale dove loro hanno perso la vita. Il tema centrale è universale e riconoscibile, ma non per questo di facile fruizione. Si parla della debolezza umana tormentata dagli errori del passato che si tramutano in demoni onnipresenti nelle nostre vite. Un po' ci si confonde e smarrisce all'interno di questo testo nato come flusso di coscienza, complicato da una regia che non ha aiutato lo spettatore a decifrare l'immaginario dell'autrice. *Marta Zannoner*



The Making of Anastasia



*Dentro (una storia vera, se volete)*

**DENTRO (UNA STORIA VERA, SE VOLETE)**, drammaturgia e regia di Giuliana Musso. Con Elsa Bossi e Giuliana Musso. Prod. La Corte Ospitale, Rubiera (Re) - Operaestate Festival Veneto, Bassano del Grappa (Vi). BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Raramente, forse mai, mi sono trovato in mezzo a una platea così attenta, tesa, turbata di fronte a uno spettacolo. Poche volte ho provato la sensazione di essere impotente e senza soluzioni davanti a un problema che non è mai stato mio. Ma che, con l'entrare nell'intimo della forma-famiglia - la forma che fonda la storia della drammaturgia, vedi Edipo, vedi Medea, Fedra, Alceste - va dritto dritto alle radici dell'io, e a quelle del teatro. Assistere a *Dentro*, il più recente lavoro di Giuliana Musso, è essere catapultati in una storia di violenza che sembra senza vie d'uscita, ma dalla quale bisogna a tutti i costi venire a capo. È distante, come un caso di cronaca letto su un giornale. È vicinissimo, perché potresti scoprire che riguarda chi ti è più caro: tua figlia, tuo figlio, tuo marito, tua moglie. *Dentro* si occupa di un caso di abuso sessuale intra-famigliare. Diciamo la parola: incesto. Ripercorrendo sulle pagine di *Hystrio* il lavoro di Giuliana Musso, ho spesso usato l'espressione "teatro d'indagine". Ma *Dentro* - chiarisce Musso - non è teatro d'indagine. È l'indagine stessa. La contro-indagine che due donne - su un palcoscenico spoglio, una dozzina di seggiole, un intenso colore rosso - si impegnano dolorosamente a svolgere. Perché l'indagine giudiziaria, l'indagine dei medici e degli assistenti sociali, dei terapeuti, dei consulenti, non ha dato alcun esito. Né poteva darlo. Sulla violenza che ha come vittime i minori, nel cuore della famiglia, si abbatte sempre il velo rosso del silenzio. Non è il segreto, non è la censura, è il silenzio antropologico del tabù. Anche una come Musso, che non ha mai avuto timori

nell'affrontare in scena temi difficili, situazioni critiche, ha provato all'inizio un momento di esitazione. Poi ha deciso che questo spettacolo, in cui Roberta è interpretata da un'attrice, Elsa Bossi, era un atto dovuto alla giustizia profonda che è in ciascuno di noi. Che questo spettacolo si doveva fare. E l'ha fatto. *Roberto Canziani*

**ELIA KAZAN. CONFESSIONE AMERICANA**, drammaturgia di Matteo Luoni. Regia di Pablo Solari. Scene e costumi di Maddalena Oriani. Con Woody Neri, Valeria Perdonò, Luca Mammoli, Irene Maiorino, Carlo Amleto Giammusso. Prod. Centro Teatrale MaMiMò, Reggio Emilia. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Non vuole ricostruire una carriera d'artista. Non vuole prendere una posizione politica, tanto meno morale. Vuole soltanto raccontare una storia. La propria storia. In prima persona. Se lo vedessimo al cinema, *Elia Kazan. Confessione americana*, sarebbe un *biopic*. Lo vediamo a teatro, ma resta un *plot* di quelli che fanno sceneggiatura. Perché cattura un'epoca, fotografa un ambiente, disegna a sbalzo i protagonisti. Elias Kazancioğlu sbarca nel porto di New York nel 1913, a otto anni. La sua è una famiglia di immigrati turchi d'origine greca. È un ragazzino intraprendente. Tanto intraprendente che, naturalizzato Kazan, segnerà con il suo cinema l'immaginario americano. E anche il nostro. *Un tram che si chiama desiderio. Fronte del porto. La valle dell'Eden. Splendore nell'erba*. Il suo teatro - più esattamente, quello della scuola da lui fondata sulla 44esima strada, nel 1947, l'Actors Studio - è ancora, tutto sommato, il nostro teatro. Ma a un fatto, a un solo fatto, la vita di Elia Kazan resta appesa. Alla testimonianza resa nel 1952, davanti alla Commissione per le Attività Anti-americane, quando denuncia per simpatie comuniste una de-

cina di colleghi artisti. È un traditore: lui, comunista quando aveva vent'anni. La scrittura drammaturgica di Matteo Luoni coglie una vita intera, innestando ricordi passati e proiezioni future nell'arco di un solo anno. La famiglia, il lavoro, gli amori, le amicizie. La regia di Pablo Solari, con cinque attori, riesce a far sfilare in scena tutti i grandi del palcoscenico e del set statunitense dell'epoca. Da Clifford Odets a Tennessee Williams. Da Marilyn Monroe a Lee Strasberg. Nel ruolo del titolo, sguardo mite, determinazione potente, Woody Neri è assolutamente credibile. *Roberto Canziani*

**LE GATTOPARDE (L'ultima festa prima della fine del mondo)**, di e con le Nina's Drag Queens. Regia di Ulisse Romanò. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Daniela Cernigliaro. Prod. Aparte Soc. Coop. e Teatro Carcano, Milano - Teatro Metastasio, Prato - Ert Fondazione, Modena. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

«Chi sono le Gattoparde? Ultime esponenti di una classe nobile (leggi intellettuale) in via di estinzione, o piuttosto creature multiformi in grado di attraversare le epoche, cambiando continuamente e spudoratamente pelle e pelliccia? Rivoluzionarie o reazionarie? Vincitrici o vinte?». Le Nina's alle prese con Tomasi di Lampedusa. Non sono nuove a confronti con grandi classici: Cechov e Shakespeare, per esempio. Naturalmente questo non è un adattamento, bensì una variazione sul tema, una "follia in forma di teatro". Quale parte del romanzo è al centro dello spettacolo? Naturalmente il gran ballo finale, già magnifica sequenza del film di Visconti, qui sarabanda caleidoscopica di personaggi reali e inventati. Certo, ci sono tutti, dal principe Salina al nipote Tancredi, da Angelica a Don Calogero, ma anche garibaldini in giubba e crinolina, signore in veletta e basette, tacchi a spillo e cappellini. Nobiltà palermitana mescolata al popolo dei bassifondi, tutti in versione *queen*. Smaccate ed eccessive, Le Nina's hanno costruito uno spettacolo divertente e disordinato, allusivo e inquietante, un po' lungo e qua e là ripetitivo, sfacciato e cialtrone, con battute taglienti e facili volgarità, corredato da una colonna sonora scatenata, con marcette e canzoni pop, cantate in playback o dal vivo. Le Nina's sono le Nina's: esagerano e vogliono esagerare. Da loro non si può chiedere

misura. Qui hanno ammassato troppo materiale, non c'è il mordente di altri spettacoli più costruiti, risuona spesso la presa in giro della nostra situazione politica attuale, caotica e scombinata come loro, risuona di continuo il grande, saggissimo motto del principe Salina: «Bisogna cambiare tutto per non cambiare niente». Sappiamo, per amara esperienza, che è quello che succede troppo spesso da noi. *Fausto Malcovati*

**LA TRAGEDIA È FINITA, PLATONOV**, testo e regia di Liv Ferracchiati, da *Platonov* di Anton Cechov. Costumi di Francesca Pieroni. Con Francesca Fatichenti, Liv Ferracchiati, Riccardo Goretti, Alice Spisa, Petra Valentini, Matilde Vigna. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Quattro donne innamorate dello stesso uomo. Liv Ferracchiati prende il primo, lunghissimo testo scritto da Cechov diciottenne e lasciato per sempre nel cassetto (lo riscoprono gli archivisti due decenni dopo la sua morte), lo spolpa, lo riduce a quattro storie d'amore, togliendo tutto il resto. Un'idea interessante, suggestiva, forte, grazie alla quale Liv Ferracchiati si è guadagnato la menzione speciale della giuria internazionale, convocata da Latella con l'intento di offrire un'apertura all'estero per il giovane teatro italiano. Intorno a *Platonov* (così si chiama il protagonista e così viene chiamato il testo, sebbene l'autore non gli abbia dato un titolo) girano furiosamente quattro donne, avidi delle sue attenzioni, prepotenti, gelose: tutte gli si offrono, come se ognuna potesse dare una soluzione alla sua esistenza. *Platonov* non sceglie, non sa scegliere, ondeggia, si autodistrugge e finisce ucciso, in Cechov da una di loro, nello spettacolo dal suo doppio, ossia, in fondo, da se stesso. L'altra idea dello spettacolo: un dialogo a tu per tu tra regista e protagonista. Ferracchiati è in scena, si misura con *Platonov*, interferisce nelle sue storie, le mescola con le sue personali, racconta a lui e a se stesso desideri, delusioni, inquietudini, fallimenti comuni a tutti e due. C'è dunque, nello spettacolo, una dose molto corposa di autobiografia che ci fa capire quanto il regista sia in consonanza con l'autore e con la storia. Spettacolo complesso, forse un po' lungo, con alcune soluzioni bellissime (alla fine le quattro donne compaiono in vestiti di carta, opera di Lucia Menegazzo, se li strappano, escono nude dal palcoscenico), con quattro inter-

preti magnifiche, prime fra tutte Matilde Vigna, poi Alice Spisa, Petra Valentini, Francesca Fatichenti e il conteso Riccardo Goretti, un perfetto Platonov. Liv Ferracchiati guida tutti con grande sicurezza e intelligenza. *Fausto Malcovati*

**UNA COSA ENORME**, di Fabiana Iacozzilli. Scene di Fiammetta Mandich. Suono di Hubert Westkemper. Con Marta Meneghetti e Roberto Montosi. Prod. CrAnPi, Roma - La fabbrica dell'Attore Teatro Vascello, Roma - Fondazione Sipario Toscana, Firenze - Carrozzerie n.o.t., Roma. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA - ROMAEUROPA FESTIVAL.

*Una cosa enorme* di Fabiana Iacozzilli è la vergogna di essere una donna senza figli, o meglio una donna che non vuole diventare madre. Senso di colpa, senso di inadeguatezza e l'interrogativo: una donna può confessare di voler rifiutare il suo ruolo di madre? All'aprirsi del sipario una donna (Marta Meneghetti) con un'enorme pancia si muove a fatica, imbraccia un fucile e ammazza una cicogna. La presenza minacciosa e sonora di uccelli accompagna la prima parte della performance. Quel figlio non deve nascere, quel non voler partorire, quel non voler dare vita a un altro essere è da censurare, è un sentimento da reprimere. Ma per Iacozzilli è qualcosa di più potente: è il non voler essere madre. Quell'essere (Roberto Montosi) è neonato che chiede di essere nutrito e imboccato su un alto seggiolone, ma anche adulto anziano avvolto in un pannolone. E improvvisamente: «Eccomi, papà», dice la donna. È una cesura, l'avvio di un altro spettacolo. Quel bambino ora è un vecchio, è un uomo che deve essere accudito come un bambino, è corpo in disfacimento, è *finis vitae* che la figlia/mamma compone sotto un lenzuolo. Questa cesura all'interno dello spettacolo costituisce una virata bru-

sca di senso e in fondo un paradosso: quella donna che non vuole figli, si trova a esercitare il ruolo di madre/figlia nei confronti dell'anziano padre ridiventato bambino. *Una cosa enorme* dice di una condizione sempre più frequente: l'accudimento dei genitori anziani e non autosufficienti, la traslazione della cura dai figli ai genitori. Con la potenza angosciante di un teatro visionario e spietato. *Nicola Arrigoni*

**NATURA MORTA**, di Enrico Castellani e Valeria Raimondi. Prod. Babilonia Teatri, Oppeano (Vr) - La Piccioniaia, Vicenza - OperaEstate Festival Veneto, Bassano del Grappa (Vi). BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Via il corpo, cancellato dal Covid. Estromesso dal teatro. Sostituito da una nuova postura normativa e digitalizzata. Adattamento della specie, ad altissimo prezzo e bassissima consapevolezza. Non per i Babilonia che, nella Biennale dedicata alla censura, costruiscono uno spettacolo che censura lo specifico teatrale, mostrandone le estreme conseguenze. Del lavoro progettato prima del *lockdown* che doveva debuttare a Venezia non resta niente. Nessun adeguamento possibile alle regole dettate dalla pandemia, il qui e ora di questo nostro tempo smarrito, devastato e vile impone una torsione, una radicalizzazione. *Natura morta* si svolge tutto su una chat di Whatsapp. Al pubblico, seduto in cerchio intorno al vuoto, viene chiesto di non spegnere le suonerie. «Le notifiche sonore renderanno tangibile il nostro esodo», spiegano all'inizio Enrico Castellani e Valeria Raimondi. Poi spariscono lasciandoci soli, ognuno chino sul suo telefono, il buio bucatto dalla luce degli schermi, il sovrapporsi delle notifiche, come le vallette dell'ottava piaga d'Egitto. Le vallette per altro arrivano davvero, quelle essiccate e aromatizzate, *finger*

*food* per aperitivi globali. In Italia è vietato venderle e consumarle in luoghi pubblici, ma si comprano *online*. Le rovescia in mezzo alla scena un *rider* in bicicletta. Sul telefonino, scorre un video, il suo percorso in soggettiva, con Jim Morrison che canta *Riders on the Storm*. Reale, virtuale, dove ci collochiamo, che cosa guardiamo, che cosa ci aspettiamo. I messaggi su Whatsapp procedono per salti e paradossi, sentenze e frammenti, è lo stile Babilonia, ma in *diminutio*, perché così impone il media utilizzato. Tacere è censurare, sdrammatizzare è censurare, distrarre è censurare. L'immateriale ci ha inghiottiti, niente corpi, al loro posto *smart-working, e-learning, e-commerce*. Anche a teatro, presenti, ma da remoto. Drogati di realtà aumentata, come i corpi palestrati e anabolizzati dei quattro culturisti che sfilano nel finale. *That's Life*, canta Frank Sinatra. *Still Life*, rispondono i Babilonia. *Sara Chiappori*

**NIENTE DI ME**, di Arne Lygre. Traduzione e regia di Alessandro Gassmann. Luci di Gianni Staropoli. Con Sara Bertelà, Michele Di Mauro, Giuseppe Sartori. Prod. Tpe, Torino - Centro Teatrale Bresciano, Brescia - Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Al dolore non c'è rimedio, dal passato non si fugge, figuriamoci dalla colpa. L'amore non salva, il nostro destino di umani sul pianeta terra è la più inesorabile delle solitudini. La nuova regia di Jacopo Gassmann, presentata ancora in forma di studio, si muove alle latitudini nordiche del norvegese Arne Lygre, degno erede di quella drammaturgia scandinava che scolpisce nel gelo il nostro destino di infelicità, da Ibsen a Strindberg, da Lars Norén a Jon Fosse. In *Niente di me* i personaggi non hanno nomi, lo (la donna protagonista, Sara Bertelà), Lui (Giuseppe Sartori) e alcune Persone (l'ex marito di lei, la madre, il figlio, interpretati da Michele Di Mauro). Sono agglomerati di stratificazioni psichiche, equazioni enigmatiche dentro una storia d'amore e morte in cui tutto succede grazie al mistero ambiguo di una parola che dicendo nasconde. Tanto più precisa, quanto più manipola la realtà. Dunque lei ha lasciato marito e figlio per seguire un uomo più giovane, ipotizzando una nuova vita in fuga dalla precedente. Naturalmente impossibile. Il passato torna a chiedere il conto di traumi non elaborabili, il futuro si chiu-

de negato dalla malattia, il presente è un viaggio verso la fine. Aspettiamo di vedere lo spettacolo allestito, intanto se ne possono intuire gli sviluppi al cospetto di questi tre corpi parlanti che non si toccano mai, immersi nell'abisso di un vuoto senza fondo e di un disperante struggimento. *Sara Chiappori*

**NON DIRE/NON FARE/NON BACIARE**, progetto di Francesco Manetti. Regie di Marco Corsucci, Tommaso Capodanno, Antonella Lo Bianco. Con gli allievi del II corso di recitazione dell'Accademia Nazionale "Silvio d'Amico" di Roma. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Confessione, eutanasia, squilibrio. Tre atti per tre divieti: non parlare, *Non dire* il proprio peccato e non poter essere salvati; *Non fare* di tutto per tenere in vita chi sappiamo non lo vorrebbe (non rianimare); *Non baciare* è l'impossibilità relazionale in cui "i ragazzi", giovani disagiati mentali, si trovano nel capitolo tre. C'è di che stare allegri. In questo progetto, supervisionato da Francesco Manetti, gli attori allievi dell'Accademia "Silvio d'Amico" sono schierati come tre plotoncini, recitano rivolti a noi, anche un po' contro di noi, parrebbe. C'è cura per i costumi, un'attenzione estetica innegabile, impegno nel rigore scenico. Un esercito bianco di personaggi a metà tra *cheerleaders* e studenti, gonnelline e calzettoni per il primo capitolo *De delictis gravioribus* di Marco Fasciana; tavolini rettangolari bassi e trasparenti sui quali giacciono salme redivive a tratti per *La scelta giusta* di Federico Malvaldi; gabbie di plexiglass in cui sbattono e sono prigionieri i giovani folli in *Non baciare* di Maria Teresa Berardelli. Quello che si censura, sostanzialmente, è la libertà, in tutti e tre i casi: la libertà di sbagliare e di non nascondere errori e pentimenti, la libertà di scegliere come vivere o non vivere (forse qualche ambiguità di posizione in come viene posto il tema), la libertà di interagire con gli altri, di trovare salvezza nel rapporto e non nella solitudine obbligata, forzatamente insana. *Tre marceaux* teatrali curati ognuno da registi e drammaturghi allievi di Manetti, per raccontare interrogativi sulla vita e sulla morte, sul libero arbitrio, per cosa vale la pena sacrificarsi? Questioni eterne che si scontrano con l'odierno. Lo sguardo e il sentire di giovani che provano, con caparbietà, a esplorare disagi e cupezze per uscirne con la carica vitale che li contraddistingue. *Elena Scolari*

La tragedia è finita, Platonov



# Manzan, Condemi, Lidi e Ortoleva il poker vincente di Biennale College



Glory Wall

**GLORY WALL**, di Leonardo Manzan, Rocco Placidi, Paola Giannini. Regia di Leonardo Manzan. Scene di Giuseppe Stellato. Prod. Centro di Produzione Teatrale La fabbrica dell'Attore-Teatro Vascello, Roma - Elledieffe, Roma. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Premiato come migliore spettacolo della Biennale 2020 dalla giuria internazionale di critici, *Glory Wall* di Leonardo Manzan (vincitore del Bando Registi under 30 2018 con *Cirano deve morire*) è un lavoro intelligente, acuto, ironico e sprezzante che, su un registro leggero e un po' scanzonato, mette a confronto il pubblico - ma anche chi il teatro lo fa - con il termine "censura", con la sua apparente inattualità e la sua cocente presenza. Lo spettatore è posto davanti a un muro, sul quale viene proiettato un dialogo sull'impossibilità di realizzare uno spettacolo sulla censura, che, inevitabilmente, la censura impedirebbe. Il muro diviene la tavolozza di una riflessione partecipata col pubblico, coinvolto nel divertente *talkshow* con le anime di grandi censurati della Storia, da Giordano Bruno, a Pier Paolo Pasolini, a de Sade. Il muro si anima così di proiezioni, inattese fenditure sembrano rendere

possibile una vista al di là e un crollo che non avviene. La voce narrante incalza il pubblico e c'è pure spazio per una intervista all'autore proprio sulla censura e sulla sua inattuabilità in ambito teatrale, perché la censura agisce su ciò che è visibile e il teatro è invisibile: «Noi siamo già nascosti, non ci fila nessuno, con che arroganza possiamo pensare che qualcuno là fuori abbia intenzione di censurare il nulla che facciamo». Il gioco figurale del muro prosegue con l'aprirsi di buchi da cui compaiono mani e braccia rosse che si lavano ossessivamente, si passano oggetti, lo animano in un continuo, invalicabile porsi, ma anche una bocca e un pene, riferimenti alle pratiche sessuali da *Glory Hole* (e forse un piccolo sberleffo al *Not I* di Beckett). Alla fine, proiettati sul grande muro, compaiono i nomi dei grandi personaggi dell'arte e della cultura caduti sotto la scure della censura, mentre stelline artificiali scintillano come lumini festosi in un cimitero di libertà negate. Si ride, si sorride e si riflette davanti a *Glory Wall*, a quel muro che declina la censura e il nascondimento come la possibilità di fare e dire qualsiasi cosa, ma anche l'impossibilità di uscire dall'ombra in cui il teatro sembra essere confinato. *Nicola Arrigoni*

**LA FILOSOFIA NEL BOUDOIR**, di Donatien-Alphonse-François de Sade. Regia e drammaturgia di Fabio Condemi. Scene e costumi di Fabio Cherstich. Con Carolina Ellero, Marco Fasciana, Candida Nieri, Gabriele Portoghese, Elena Rivoltini. Prod. Teatro di Roma - Teatro Piemonte Europa, Torino. BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Dopo Walser e Pasolini, con il taglio mordace che lo distingue Fabio Condemi (menzione speciale al Bando Registi under 30 2017 con *Il sonno del calligrafo*) resuscita l'impetosa voce del marchese de Sade. Ne *La filosofia nel boudoir*, il libertino suddivide in sette capitoli un *Bildungsroman* al contrario, in cui l'apprendistato della giovane Eugenie è un esautoramento dell'etica sociale verso lidi perturbanti. Condemi ne cura l'adattamento: la sua è una riduzione corposa che implica la selezione di alcuni punti chiave di questo percorso di perdizione - o di ritrovamento. Un chiacchiericcio denso, a volte statico, anima le pericolose relazioni tra i cosiddetti "precettori immorali" e la giovane allieva: alle teorie estetiche sulla sessualità segue, con il rigore analitico delle scienze, l'applicazione concreta delle pratiche apprese.

Drammaturgia e grammatica scenica procedono su un duplice binario: il prontuario dissacrante che inveisce contro religione e virtù da un lato, la materialità che restituisce visivamente la dissertazione dall'altro. Fabio Cherstich dispone forme e materia nella cornice di un vittoriano museo botanico: proiettate su bianche tele ci sono carte antiche, fiumi di inchiostro, cartoline erotiche, manuali di anatomia. Il dialogo drammatico-filosofico riecheggia nelle intense interpretazioni attoriali e figura in modo pervasivo sulla scena: i quadri di Tintoretto, le arie barocche, il simbolismo dell'elemento acquatico che è un battesimo di rinascita, la causticità dei momenti orgiastici - limitati all'evocazione tramite dialoghi - tutto contribuisce a un'atmosfera di Eden infernale. L'epilogo, che Condemi lascia parzialmente all'immaginazione, è quasi nauseante per la brutalità dell'atto: la nudità degli interpreti, pienamente immersa in un'oscura selva di distruzione, è giunta alla fine a una condizione di bestialità primitiva. Un'ultima proiezione ridesta lo spettatore scosso, una riflessione a cui lo spettacolo non si sottrae: dovremmo bruciare de Sade? E forse anche le tragedie greche che narrano di parricidi e incesti? Dovremmo non andare a vederli a teatro? *Ludovica Taurisano*

**LA CITTÀ MORTA**, da Gabriele D'Annunzio. Adattamento e regia di Leonardo Lidi. Scene di Nicolas Bovey. Con Christian La Rosa, Mario Pirrello, Giuliana Bianca Vigogna. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia - La Corte Ospitale, Rubiera (RE). BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

La chiamerei retro-drammaturgia, se mi passate il termine. Cioè se cambiate l'ambientazione e la Micene polverosa e riarsa degli scavi di archeologia si trasforma nella tribunetta di un campo da baseball, Usa anni Cinquanta. Se i tormenti notturni di un giovane uomo, che scopre di essere attratto dalla propria sorella, acquistano le parole e la melodia di *La notte*, cantata da Salvatore Adamo, anni Sessanta. La chiamerei retro-drammaturgia, insomma, se il *plot* faticoso e datato di *La città morta* di Gabriele D'Annunzio (1896) assomiglia molto da vicino a *Grease* (1978). E la prosa del Vate diventa un karaoke. Ai registi bravi e intelligenti che oggi, in Italia, hanno una trentina d'anni, piace rigenerare i testi. Leonar-

do Lidi lo aveva fatto bene con *Spettri* (vincitore del Bando Registi under 30 2017) e anche con uno *Zoo di vetro* assai pop e pastellato. Per la sua incursione nella drammaturgia di D'Annunzio il regista adotta, se ho capito bene, il metodo della parodia. Che tra i sistemi di rigenerazione è uno dei più facili. Come dimostra il caso "storico" dei *Promessi sposi* di Solenghi-Marchesini-Lopez. Ma una parodia funziona se l'originale è noto e stranoto. Se invece il progresso della Storia e della civiltà lo hanno giustamente tralasciato, il lavoro parodistico non si avverte, o se ne percepisce solo la superficie. Ricca di soluzioni ardite, che Lidi ha il dono di intuire quasi sempre. E di momenti spiritosi, che il pubblico apprezza. Ma l'apprezzamento è superficiale, appunto. Ci vuole un invece un intuito speciale per riconoscere che sì, *Insieme a te non ci sto più* di quei due geni di Vito Pallavicini e Paolo Conte (*Azzurro* di Celentano, per dire una) è il ritornello esatto, a teatro, per ogni finale di tragedia. Si muore un po' per poter vivere. *Roberto Canziani*

**I RIFIUTI, LA CITTA E LA MORTE,**  
di Rainer Werner Fassbinder.  
Regia di Giovanni Ortoleva. Scene  
e costumi di Marta Solari. Con  
Marco Cacciola, Andrea Delfino,  
Paolo Musio, Nika Perrone, Camilla  
Semino Favro, Edoardo Sorgente,  
Werner Waas. Prod. Teatro della  
Tosse, Genova - Theaterdiscounter,  
Berlino - Barletti/Waas Itz, Berlino.  
BIENNALE TEATRO 2020, VENEZIA.

Roma B. fa la puttana. Una disgraziata tra i disgraziati, nella Berlino divisa dal Muro, madre in carrozzella che recita Lenin, padre nazista che si traveste per cantare nei locali notturni. Suo marito Franz la sfrutta, la picchia ma lei

lo ama, come spesso accade ai personaggi di Fassbinder. Vittima sacrificale perfetta nelle mani di A., spregiudicato e ricchissimo imprenditore ebreo che muove affari, trame, destini e vendette. La Germania del 1975, anno in cui Fassbinder scrive *I rifiuti, la città e la morte*, non era pronta a fare i conti con l'antisemitismo latente che le lavorava dentro. Non quello delle svastiche, ma quello dei luoghi comuni. Non poteva accettare che un trentenne irregolare glielo sbattesse in faccia. E infatti il testo venne censurato, proprio con l'accusa di antisemitismo, con una piroetta semantica degna della migliore demagogia. Bloccate le rappresentazioni, ritirate le copie. In Italia, lo farà il Teatro dell'Elfo a fine anni Novanta. Testo imperfetto, disorganico, inesorabile, *mélo* che smargina nell'espressionismo con fiera, struggente ambizione a un tragico ormai impossibile. La regia di Giovanni Ortoleva (menzione speciale al Bando Registi under 30 2018 con *Saul*), che ha più o meno gli stessi anni di Fassbinder quando lo scrisse ma non il suo spirito *maudit*, colpisce per padronanza della semantica scenica, solidità compositiva e fermezza nel dirigere gli attori. Sottrae, condensa, sposta i pesi e volumi dei personaggi intorno a una passerella che taglia lo spazio costringendo i personaggi a una continua ricollocazione ed esibizione di sé, mentre a Zarah Leander subentra Patty Pravo in uno scarnificato e promiscuo viaggio al termine della notte. Applausi alla maturità registica, ma avremmo scambiato volentieri qualche sbavatura in più per un susulto. *Sara Chiappori*

Tutte le foto del servizio sulla Biennale Teatro 2020 sono courtesy La Biennale di Venezia/©Andrea Avezzù.



La filosofia nel boudoir



VINCE COSTANTINI

## Biennale College 2020: dieci registi under 30 alla prova

A conclusione di questa **Biennale Teatro 2020**, due giorni dedicati ai 10 progetti finalisti selezionati nell'ambito del bando per Registi Under 30 della **Biennale College**, presentati in forma di studio.

Vincitore del premio di produzione (110mila euro) di quest'edizione è *Uno sguardo estraneo ovvero come la felicità è diventata una pretesa assurda* di **Paolo Costantini**. La drammaturgia ispirata ad *Oggi avrei preferito non incontrarmi* di Herta Müller indaga il fallimento del sé, perso in un mondo alienante, in cui la velocità la fa da padrona. Il tema, attuale, descrive un modo di vivere che impedisce di dialogare con l'altro. Sul palco scene tragicomiche e lievemente disturbanti (le due protagoniste isteriche si spogliano e si rivestono, una mette la testa in un secchio d'acqua...); situazioni sicuramente paradossali, ma che dipingono con delicatezza e fragilità una società sull'orlo d'una crisi di nervi.

La menzione speciale va a **Gianmaria Borzillo**, performer e danzatore, con *Under the influence*, liberamente ispirato al film *A woman under the influence* di John Cassavetes: la storia di una moglie emotivamente fragile e di un marito assente. Borzillo rielabora la relazione incrinata di due interiorità che tentano di rimettere insieme i pezzi, simboleggiati dai legni intorno ai performer, il loro spazio in frantumi da riordinare, in uno scambio di sguardi intensi. La partitura espressiva di gesti costruisce interamente il lavoro, con un'energia che trasforma il silenzio in voce.

Tra gli studi a nostro avviso più interessanti *Bella Verona* di **Elvira Scorza** che, partendo da una buona base di sviluppo drammaturgico e nell'azzardare l'ispirazione classica da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, problematizza, in forma di sketch o di canzone rap, le dinamiche sociali di una provincia contemporanea, con i suoi scontri generazionali e famigliari. Tra ironia e amarezza, la scena del ballo riesce bene ad accennare alle relazioni in divenire e pare esibizione di maschere attualizzate; l'amore giovane tenta di sfuggire all'apatia e all'incertezza per il futuro.

Da segnalare, inoltre, *X\_machine* di **Federica Amatuccio**: una violinista, un sassofonista, un trombettista e un dj, a mixare i loro suoni, alterano lo spazio con movimenti all'interno di una platea di sedie rosse, dando un ottimo ritmo alla performance. Alla fine lo spazio non è più neutro, così come il nostro mondo risulta ormai frutto della stratificazione delle generazioni passate. Un tema drammaticamente contemporaneo, declinato con eleganza. Gli altri sei progetti selezionati, in ordine di apparizione, sono stati: *Gratia* di **Alessandro Padovani**, *Dodeskaden* di **Michele Segreto**, *Onirica* di **Giulia Odetto**, *Boom* di **Arianna Di Stefano**, *Romantic Disaster* di **Richard Pareschi** e *Roberto Zucco* di **Giulio Cavallini**. **Ilaria Cecchinato**, **Eva Corbari**, **Mariacostanza Fallacara**, **Marta Zannoner**

*Uno sguardo estraneo ovvero come la felicità è diventata una pretesa assurda*

## Verona, al Teatro Romano Shakespeare dialoga col presente



**ROMEO E GIULIETTA**, di Enrico Castellani, Valeria Raimondi, Francesco Scimemi, Luca Scotton. Regia di Babilonia Teatri. Con Ugo Pagliai, Paola Gassman, Enrico Castellani, Valeria Raimondi, Francesco Scimemi. Prod. Teatro Stabile di Bolzano - Teatro Stabile del Veneto, Padova. ESTATE TEATRALE VERONESE.

### IN TOURNÉE

Se Giulietta e Romeo non fossero stati protagonisti di una tragedia sarebbero una coppia felice, come Paola Gassman e Ugo Pagliai, secondo la lettura di Babilonia Teatri portata al festival shakespeariano di Verona. Di *Romeo e Giulietta* restano solo i dialoghi nella traduzione di Salvatore Quasimodo, il resto è un gioco di specchi, un'operazione stratificata che torna al teatro grazie all'incontro tra meta-teatralità e vita reale. Dentro e fuori la scena le parole dei celebri amanti si completano attraverso lo scambio che ha luogo nello spazio privilegiato del teatro. Si assiste all'incontro tra due generazioni, entrambe protagoniste del teatro della propria epoca, il duo Castellani-Raimondi, dalla platea, come in un'intervista a tratti improvvisata, guida e incalza la coppia Gassman-Pagliai

su un palcoscenico privo di ogni barriera, non c'è fondale, non ci sono quinte, la quarta parete un ricordo lontano, sullo sfondo Verona scorre e si fa sentire con il suo fiume, i campanili, le luci, le automobili. Tutto è estensione del palcoscenico in modo così incisivo da trasmettere il senso di fiducia totale su cui si fonda questo lavoro teatrale. Il mettersi al servizio, dunque, nel lavoro e nella vita, è la linfa di tutta l'operazione, articolata su livelli e registri separati ma comunicanti, così, nel ricordo di una vita sulla scena si fa strada un'ironia lieve, e nella tenerezza di un amore raccontato trova posto il gioco (anche estremo, come il lancio di coltelli eseguito da Francesco Scimemi che, nel corso dello spettacolo, regala momenti di pura ilarità). Un'idea di teatro capace di invadere la tradizione con la contemporaneità, ma anche di omaggiare i diretti testimoni e protagonisti di questa tradizione mettendosi in ascolto. La regia dei Babilonia è precisa, affatto invadente, traspare la cura necessaria a costruire uno spettacolo così ardito. In scena basta l'essenziale, fatta eccezione per alcuni cavallini (e uno struzzo) da giostra, destrieri alternativi per una narrazione non convenzionale. Bella la colonna sonora, da Tenco a Sinatra, dai Ra-

diohead a Burt Bacharach. Enrico Castellani e Valeria Raimondi dimostrano ancora di non temere le sfide, di voler sondare i limiti, forti di intenzioni precise, accompagnati da una coppia d'eccezione capace di accogliere la sfida e farla propria. Arianna Lomolino

**LA STORIA DI RE LEAR**, di Melania G. Mazzucco. Regia di Francesco Frangipane. Scene di Katia Titolo. Costumi di Francesca Di Giuliano. Con Vanessa Scalera. Prod. Pierfrancesco Pisani e Isabella Borettoni/Infinito srl, Sansepolcro (Ar) - Argot Produzioni, Roma - Estate Teatrale Veronese, Verona. ESTATE TEATRALE VERONESE.

Le somiglianze col *Re Lear* shakespeariano del testo di Melania G. Mazzucco, che nasce come "riscrittura" nella forma di racconto pubblicato quasi dieci anni fa, sono di superficie e marginali. Non incidono nella storia che conosciamo, anzi la complicano, adombrando sospetti e inverosimiglianze che la allontanano dai nuclei drammaturgici fondamentali per restituircela nei modi di una favola non illuminata da alcuna luce ulteriore, proprio perché priva alla base di uno studio antropologico e scientifico come quello prodotto

da Propp per il suo Edipo. Non appartiene al passato il senso "tragico" della sua vicenda, ma a un futuro che ancora oggi ci interroga sul potere e le ambiguità, spesso atroci, delle relazioni all'interno della famiglia. Né convince pienamente la "spiegazione finale" in cui il vecchio Edgar sostiene che Shakespeare si inventò tutto per far morire in scena Lear col cadavere di Cordelia fra le braccia, per un effetto teatrale, mentre la storia vera vorrebbe Cordelia regina. Mai fidarsi dei drammaturghi, e forse anche dei narratori. Lo spettacolo cerca invece di dare forza scenica a una linearità narrativa imperturbabile, un po' fine a se stessa, nel corpo a corpo fra Vanessa Scalera e quelle parole, contrassegnate da una voce a volte incredula a volte caparbia e coinvolgente, che le asseconda, con ragione e sentimento, in un'affabulazione a cui manca, purtroppo, il contesto ideologico, o culturale, che le possa rendere teatralmente credibili. Così la chiave dello spettacolo è in quel misto di sonorità e colonna sonora continua, frantumata, inaspettata, di musica rock e pop e in quella parete di legno, forse residuo del vecchio Globe, in cui sono affissi manifesti a colori di spettacoli shakespeariani che rimandano alle opere di Mimmo Rotella, e a un'ipotesi di lettura pop dell'intera rappresentazione. Giuseppe Liotta

**FUGA A TRE VOCI**, scritto e diretto da Marco Tullio Giordana. Scene e luci di Gianni Carluccio. Con Alessio Boni, Michela Cescon, Giacomo Palazzesi. Prod. Teatro di Dioniso, Torino - CANTIERE INTERNAZIONALE D'ARTE, MONTEPULCIANO (SI) - ESTATE TEATRALE VERONESE.

La storia del legame che ha unito la poetessa e giornalista Ingeborg Bachmann e il compositore Hans Werner Henze è ripercorsa in questa *Fuga a tre voci* attraverso le lettere scambiate negli anni tra l'Austria e il sud dell'Italia, liberamente tratte da *Lettere da un'amicizia*. Sul proscenio i due protagonisti autori del carteggio, impersonati da Michela Cescon e Alessio Boni, sono separati dalla presenza silenziosa del chitarrista Giacomo Palaz-

zesi; il resto del palco è occupato da leggjii, forse a simboleggiare i testimoni della vicenda, forse a rendere più inquietata e abbandonata l'atmosfera. Bella l'idea di far leggere ad Alessio Boni le lettere di Ingeborg, la ragazza pastello, e a Michela Cescon quelle dell'amico compositore, come ad animare un dialogo superando la distanza che ha caratterizzato questa corrispondenza. La lettura, intervallata dalle musiche di Hans Werner Henze eseguite dal vivo da Palazzesi, si svolge in modo statico, i fari che illuminano gli attori seguono le loro voci agli estremi del palcoscenico, lasciando al buio il mittente. Non c'è azione fino a quando non c'è più distanza, annullata dall'uscita di scena del chitarrista, fino a che i due entrano nelle rispettive parti per darsi addio. Un pretesto, quello di questa appassionata corrispondenza, per raccontare le tappe della vita di Ingeborg Bachmann, attraverso le sue parole e quelle di uno dei suoi più affezionati confidenti, tese fino alla fine tragica della poetessa in una solitudine straziante. *Arianna Lomolino*

**L'AMORE SEGRETO DI OFELIA**, di Steven Berkoff. **Drammaturgia di Chiara Lagani. Regia e video di Luigi De Angelis. Con Chiara Francini e Andrea Argentieri. Prod. Infinito Teatro, Sansepolcro (Ar) - Estate Teatrale Veronese, Verona - Argot Produzioni, Roma. ESTATE TEATRALE VERONESE - ESTATE FIESOLANA, FIRENZE.**

#### IN TOURNÉE

Troppe mani sul testo di Berkoff o forse troppe intenzioni, che faticano a stare insieme, non permettono allo spettacolo di decollare e raggiungere l'obiettivo dichiarato: parlare d'amore al tempo del *lockdown* (lo spettacolo è nato in pieno periodo di isolamento, con prove effettuate tramite Zoom), attraverso il celebre scambio epistolare ideato dal drammaturgo e attore inglese. Le trentanove lettere che Ofelia, per ordine del padre, restituisce ad Amleto compongono il testo che ricostruisce e ripensa l'intera vicenda del capolavoro shakespeariano. Quello che manca soprattutto nella versione di Chiara Lagani e Luigi De Angelis è un centro drammaturgico vero su cui sviluppare una plausibile azione scenica. Il semplice espediente della metateatralità, neanche troppo insitiata e approfondita, ci presenta i due

attori, Chiara e Andrea, "in prova" nei rispettivi personaggi di Ofelia e Amleto, senza che però i due piani interagiscano. Più che di "distanziamento", lo spettacolo rischia una situazione di "stallo" drammaturgico dove i dialoghi, o i brevi monologhi vengono detti e recitati senza quella necessità indispensabile a dare un senso a ciò che avviene. Né appare pienamente riuscita, o portata a compimento, l'intenzione drammaturgica di trasformare quei sentimenti in commedia amorosa, vissuta anche nei modi di una divertita parodia. Intanto sui due schermi verticali, in stretto parallelo, scorrono immagini di animali che si rincorrono, tigrì, chioccioline che si accoppiano, da documentario scientifico, ora in analogia con la situazione scenica, ora nella modalità straniante della crudeltà e del terrore, su una colonna sonora di musiche classiche proposte col più ampio arbitrio tematico e strumentale. Più che distanti tra loro, Chiara Francini e Andrea Argentieri appaiono lontani dai loro personaggi, quasi a disagio, con la voglia, neanche tanto segreta, di liberarsene al più presto. *Giuseppe Liotta*

**MACBETH SOLO**, traduzione, riduzione e adattamento di Sergio Rubini. **Musiche di Nicola Jappelli da John Dowland. Con Sergio Rubini e Giampaolo Bandini (chitarra). Prod. Festival Verdi e Società dei Concerti, Parma. ESTATE TEATRALE VERONESE.**

#### IN TOURNÉE

Non è per nulla semplice trasformare uno dei testi più complessi della drammaturgia shakespeariana, anomalo fin nella sua struttura formale, in quella folla di personaggi in cui i vivi dialogano con i morti, dove le visioni appaiono

più tangibili e vere della realtà, dove le parole che si pronunciano nascondono sempre altre intenzioni e verità e la scenografia verbale si impone con la forza di una costante immaterialità, dove tutto è niente e il niente tutto, dove l'azione scenica procede per sottrazione e non per accumulo dei fatti rappresentati. Più che la vicenda di un uomo assetato di potere è l'immagine dell'universo tolemaico che va in frantumi e lascia l'individuo solo nelle sue illusioni e nella sua disperazione. Nell'attenta e fluida riduzione della tragedia, Sergio Rubini privilegia solo il punto di vista di Macbeth alle prese con le sue paure, i dubbi, le fatali indecisioni («Soffro di un male strano fin dalla giovinezza»), come se i suoi orrendi delitti fossero il frutto di una mente malata che ha escluso l'universo femminile dalla propria vita: non a caso nessun cenno viene fatto alla figura di Lady Macbeth né alla profezia che «non potrà essere ucciso da alcun uomo nato da donna». Ciò che conta è il dialogo di Macbeth con se stesso e, attraverso le parole del Bardo, di Rubini col suo lavoro d'attore che non a caso chiude lo spettacolo proprio col famoso monologo sulla vita come favola raccontata da un povero commediante. Seduto davanti al leggio, in una sorta di "recitar leggendo", ci comunica il brivido di un azzardo drammaturgico andato a buon fine, di una compostezza performativa da teatro da camera che, proprio per questo, avrebbe preteso una "scrittura drammaturgica" più ampia e robusta, meno lineare e narrativa, quasi colloquiale, come complessivamente ci è sembrata. Al suo fianco, Giampaolo Bandini eseguiva in maniera impeccabile le musiche originali di Nicola Jappelli ispirate a John Dowland e Giuseppe Verdi. *Giuseppe Liotta*

## Dalla scena alla Vr Germano evoca Hitler

**SEGNALE D'ALLARME - LA MIA BATTAGLIA VR**, di Elio Germano e Chiara Lagani. **Regia di Elio Germano e Omar Rashid. Con Elio Germano. Prod. Gold, Firenze - Infinito, Sansepolcro (Ar) - Riccione Teatro. MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud) - TEATRO FRANCO PARENTI, MILANO.**

Cose già dette, battute scontate, prese per i fondelli trite e ritrite. La gente ride di un riso facile, i luoghi comuni si sprecano. Sui politici di oggi, di ieri e anche dell'altro ieri - si sa -, si sono esercitati, con vario diletto e alterno successo, vignettisti e opinionisti, grandi giornalisti e piccoli cronisti. D'un tratto, però, una frase che non torna. Qualcosa che non fa ridere, che suona stonato nel profluvio di allegre banalità fin allora dominanti. Un piccolo brivido, uno slittamento di tono, un irrigidimento di linguaggio. Lo spettatore, ormai assuefatto al tono tra il goliardico e il televisivo, recalcitra. E comincia la parte inquietante dello spettacolo: tra una barzelletta e una gag, si inneggia alla gioventù forte e aggressiva, alla purezza della razza, si accenna alla necessità di pulizia etnica e si finisce con frasi sempre più squillanti tratte apertamente da *Mein Kampf*. Formidabile trappola: uno spettacolo che sembrava un innocuo cabaret, anche un po' noioso, si trasforma in un'allucinante cavalcata tra citazioni, tanto spregevoli quanto attuali, del più nefasto tra i libri del Novecento. Elio Germano (autore insieme a Chiara Lagani - Fanny&Alexander - e anche regista e unico interprete) ha fatto centro in tutti i sensi: intelligente, sornione, ottimi tempi comici, misura perfetta nei passaggi da sfottò a rabbia, da ironia a crudeltà. Si può fare uno spettacolo politico in vari modi: Germano ha scelto una via originalissima. Hitler non è un passato remoto, signori miei, è dietro l'angolo. Bravo, bravissimo. Lo spettacolo, andato in scena nel 2019 (vedi recensione su *Hystrio* n. 3.2019), è stato registrato con le tecniche della Vr-realtà virtuale e lo si può vedere con cuffie e schermo individuale in tutti i teatri d'Italia, come se ci si trovasse nello spazio reale della rappresentazione. Quale miglior modo per assistere a uno spettacolo "come dal vivo", in tempi di coronavirus? Così sia. *Fausto Malcovati*



## CSS UDINE

## Nei labirinti di cotone, tra Koltès, le nuvole e il sogno di una nuova ripresa

**NELLA SOLITUDINE DEI CAMPI DI COTONE**, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Ferdinando Bruni. Progetto di Mario Martone. Regia di Fabrizio Arcuri. Musiche di Teho Teardo. Con Carlo Cecchi e Claudio Amendola (voci). Prod. Css-Teatro Stabile di Innovazione del Fvg, Udine. **CLOUDSCAPES/LA FORMA DELLE NUVOLE**, *performance immersiva di parole e nuvole*, ideazione e regia di Lorna Rees. Performer Roberta Colacino. Prod. Css-Teatro Stabile di Innovazione del Fvg, Udine - Gobbledegook Theatre, Bournemouth (Uk). **LAPSUS URBANO, IL PRIMO GIORNO POSSIBILE**, spettacolo audio-guidato, di Enrico Baraldi, Nicola Borghesi, Riccardo Tabilio. Musiche di Bebo Guidetti. Prod. Kepler-452, Bologna. **STAGIONE BLOSSOM-FIORITURE, UDINE**.

È geometrico e cerebrale, *Nella solitudine nei campi di cotone*. Mi sono sempre chiesto se sia teatro, oppure un settecentesco trattato filosofico, splendidamente sadiano. Una carta dei sensi con cui solo menti sensibili trovano la sintonia. Certo dipende dalla chirurgia psicologica con cui Koltès, nel 1983, aveva analizzato le traiettorie del desiderio. Morirà tre anni dopo averlo scritto. Fin dalla sua prima e clamorosa apparizione italiana (interpreti il magnetico Patrice Chéreau e il nerissimo Isaac de Bankolet), *Nella solitudine nei campi di cotone* è stato un terreno di sfida in cui molti attori si sono inoltrati. E anche un meccanismo capace di sfidare le regole dei teatri. Nel rispetto di tutte le disposizioni anti-pandemiche, nella versione andata in scena a Udine il dialogo tra il venditore e il suo cliente è registrato (è la versione radiofonica 1998 che Mario Martone aveva affidato a Carlo Cecchi e Claudio Amendola); lo spazio non è un palcoscenico, ma un labirinto (innalzato dentro la chiesa consacrata di San Francesco); gli spettatori, meglio i visitatori, sono solo due a replica e si perdono entrambi, senza mai sfiorarsi, in quel fitto di pareti, svolte, pertugi, a malapena illuminati. Come fa supporre l'ambientazione di Koltès, peraltro. Ci vuole in effetti un gran potenziale ideativo e registico per fare teatro in condizioni come quelle imposte dai Dpcm. Ma a Fabrizio Arcuri, recentemente associato alla direzione del Css, viene facile reinventare anche Koltès dentro i limiti imposti dal virus.

Così come fanno altri titoli che vanno a comporre, almeno fino alla fine dell'anno, il cartellone di Blossom-Fioriture. Per esempio *Cloudscapes/La forma delle nuvole*, che in un bel prato invita una ventina di spettatori, ciascuno sul suo bel materassino gonfiabile, a osservare il cielo e i suoi nubi, con efficace guida alla loro interpretazione. Oppure *Lapsus Urbano, il primo giorno possibile*, che nel solco tracciato da Roger Bernat e Rimini Protokoll, dota i singoli spettatori di cuffie. Attraverso le quali, pone loro domande, li fa agire sparsi nel territorio urbano, li spinge «a reagire, a guardarsi in faccia, a contarsi, a prendere posizione, a emozionarsi di fronte all'evocazione del mondo utopico del dopo-epidemia». **Roberto Canziani**



*Cloudscapes/La forma delle nuvole* (foto: Daniela Fona)

## Benvenuti, le voci di dentro per resistere al lockdown

**PANICO MA ROSA**, scritto diretto e interpretato da Alessandro Benvenuti. Costumi di Carlotta Benvenuti. Luci di Marco Messeri. Elaborazioni sonore di Vanni Cassori. Prod. Arca Azzurra Produzioni, San Casciano in Val di Pesa (Fi). **MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud) - ESTATE FIESOLANA, FIRENZE**.

## IN TOURNÉE

C'è tutto, nell'ultimo, intenso, mai banale, spettacolo di Alessandro Benvenuti: monologo, *stand-up comedy*, flusso di coscienza, riflessione ironica sui nostri tempi. Le voci di dentro avanzano in questo *Panico ma rosa* (titolo poetico, trasognato, che unisce la paura al colore tenue in un ossimoro), i ragionamenti si accavallano senza un preciso reale *fil rouge*. Sta qui la forza del solo. Dopotutto, nei giorni di quarantena, sessanta lunghi giorni, ne abbiamo avuto di tempo per pensare (come l'autore, che li ha messi su carta in questo diario di bordo), annoiarsi, discutere con noi stessi, perdere tempo, stare in apprensione aspettando le 18 per il consueto bollettino di morte. "Panico" sono le ossessioni e compulsioni (sue e nostre), le fissazioni, gli incontri su Zoom, utili socialmente e lavorativamente, ma deleteri psicologicamente, i virologi divenuti star del piccolo schermo, le canzoni cantate da tutto il quartiere a squarciagola dal proprio balcone. Sembrano tempi lontanissimi, di un'altra epoca, accadimenti che quasi non ci hanno riguardato: rimozione in atto. Tutto è racchiuso nel sottotitolo: "Diario di un non intubabile", che sa di resistenza. Il suo incedere, facendo slalom arditi tra i vari argomenti, è da bombardiere mitragliatore. In apnea, sciorina la sua ricca e forbita aggettivazione, aulica e popolare, nelle tante parentesi, tangenti, deviazioni dialettiche, da perdersi naufragando. Nel racconto, surreale e terreno, nel suo stile classico sovrabbondante, appaiono la Bibbia e gli uccelli in terrazza, il dialogo con i cani del quartiere (la parte migliore), ognuno con la sua personalità e le proprie psicosi, e l'amico immaginario che gli faceva compagnia da piccolo. I sentimenti che si rincorrono sono estrema tristezza e fievole speranza (il panico rosa),

in questi sogni accartocciati tra commozone e commiserazione. Un racconto bergonzoniano, poetico e concitato. **Tommaso Chimenti**

## Lodo, Nicola e le magie del capitale

**CAPITALISMO MAGICO**, di e con Nicola Borghesi e Lodovico Guenzi. Prod. Kepler-452, Bologna. **STAGIONE BLOSSOM-FIORITURE, UDINE - FESTIVAL ESTATE SFORZESCA, MILANO**.

## IN TOURNÉE

Basta osservare la fila (distanziata) che si è formata nel foyer del Palamostre a Udine: il primo teatro, qui, per la ripresa (in presenza). *Capitalismo magico* raccoglie un pubblico in massima parte generazionale. La ragazzina davanti a me si sottopone al termoscanner, scrive sul foglio i recapiti, si avvia verso quei pochi posti che la pandemia ha concesso alla platea. Se si togliesse la mascherina, sarebbe identica a lui. Uguale a Lodovico detto Lodo Guenzi. «Lodo is the new Claudio Baglioni» - dice. Che un po' è vero - ammetto - sentendo poi certe *ballad* fresche che, al pianoforte a coda, Guenzi inanella tra un monologo e l'altro di Nicola. Nicola Borghesi (fondatore di Kepler-452, vedi l'articolo a pag. 50) è l'opposto di Lodo. Ha capelli castani, occhi scuri, sorriso politico, *glocal*, malizioso e furbetto. Due trentenni. Che si conoscono da vent'anni. Che hanno fatto la scuola assieme, a Bologna. Poi sempre assieme l'accademia di teatro, la "Nico Pepe" a Udine. E a Udine tornano per la ripresa. *One-shot-show, Capitalismo magico* era una serata di un anno fa, a Cesena al Teatro Bonci dove erano stati chiamati da Radio 3 Rai, rappresentanti teatrali della loro generazione. E sarebbe morto là, se adesso i due non si fossero detti: «Rifacciamolo. Proviamo a vedere com'è il mondo là fuori, nella rarefazione. Nel dopo-epidemia, tra termoscanner e auto-dichiarazioni, gli spettacoli sono una specie di sala d'attesa del dentista». Così, svariando un dialogo di amici di sempre, alle *ballad* di Guenzi, Borghesi *stand-up comedian*, alterna monologhi sempre diversi, sferzanti e un po' ruffiani, visto il target. Più che magico, è di un capitalismo capzioso che parlano. Quello che avvolge, rincuora, stordisce, la generazione a cui Lodo e Nicola appartengono. **Roberto Canziani**

## Se l'*alter ego* digitale sobilla la rivolta

**FAMMI UN'ALTRA DOMANDA. UNA RIBELLIONE IN 18 CHAT**, testo e regia di Renato Gabrielli. Musica di Camilla Barbarito. Scene di Luigi Mattiazzi. Con Valentina Picello e Camilla Barbarito. Prod. Sciami Cromatici - Residenza artistica Olinda/TeatroLaCucina, Milano. FESTIVAL DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.

Come facevamo prima di Siri e di Alexa? Gli assistenti vocali aiutano a fare tutto, o quasi. Basta chiedere. In cambio di tanta comodità, barattiamo pezzi delle nostre vite senza nemmeno farci troppo caso. Si possono forse fermare le magnifiche e progressive sorti della tecnologia? Tanto vale farci i conti. Ipotizzando scenari non troppo improbabili e nemmeno lontani. Congetture fantascientifiche, d'accordo, ma architettate per mettere a fuoco le conseguenze della nostra pigrizia culturale più che quelle dell'intelligenza artificiale. È quello che fa Renato Gabrielli in *Fammi un'altra domanda. Una ribellione in 18 chat*. Protagoniste: una donna con molti motivi per essere infelice e insoddisfatta e la sua assistente virtuale di ultimissima generazione. Non più dispensatrice di facilitazioni quotidiane, ma *alter ego* che sobilla la rivolta come un Hal 9000, ma per giusta causa. Finale aperto, volutamente ambiguo, forse liberatorio, forse disperante, perché alla solitudine non c'è comunque rimedio e questo nostro tempo resta devastato e vile. Gabrielli è abile nel rimescolare le carte, giocando con i generi e soprattutto con lo *slang* del contemporaneo, per forzarli in torsioni paradossali che si accendono come intuizioni. Conosce le virtù dell'umorismo come filo teso sulla possibilità di andare fuori orbita, ma senza perdere il controllo su una scrittura che negli anni è andata facendosi sempre più precisa, acuminata e vigile. Un testo/partitura che, come già per *Spin* (con un formidabile Max Speziani), può agilmente imboccare la strada di una lettura concerto in chiave performativa. Indovinatissime le due interpreti, vestite da sera: Valentina Picello, in un verde sfavil-

lante quanto lei, è l'assistente virtuale, Camilla Barbarito, in rosa *shocking*, è tutto il resto, in una fantasmagoria vocale e sonora abbastanza impressionante. Molto più che un *reading*. Un oggetto teatrale non identificato, curioso, intelligente e non allineato. *Sara Chiappori*

## Un'attrice-cartomante per essere tutti Amleto

**HAMLET PRIVATE**, di Martina Marti/Scarlattine Teatro e Ghab Collective. Con Giulietta Debernardi e Marco Mazza. Prod. Campsirago Residenza (Lc). FESTIVAL IL GIARDINO DELLE ESPERIDI, CAMPSIRAGO (Lc) - OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Non si può definire spettacolo ma esperienza, di quelle che ti rimangono dentro per lungo tempo. Perché la relazione è uno a uno, un attore e uno spettatore, perché devi raccontarti, tirare fuori molto del tuo vissuto, sogni, paure. Lasciarti andare, entrare in gioco attivamente. E così *Hamlet Private* diventa un *play a metà* tra seduta spiritica, dove si riesumano le anime del *plot* di Elsinore, e appuntamento psicoanalitico con l'aggiunta dei tarocchi jodorowskiani. L'attrice (forse non è un caso che si chiami Giulietta) gira le carte e forma tre colonne: l'essere, il desiderio e il ponte tra le due. Ne esce una storia del tutto personale dove ritrovarsi, nella quale trovare spinte e sponde, rivincite e uno sprone per il futuro. Questo *Hamlet Private* rimette in connessione con l'io più profondo e, se ascoltato bene (soprattutto grazie all'accogliente capacità d'ascolto dell'attrice-cartomante), sposta il baricentro e ci fa vedere più chiaramente la nostra strada, dove siamo e dove vorremmo arrivare. Ogni carta voltata è un aspetto della nostra vita, ogni carta una sorpresa, un pezzo di noi che deve (se si vuole giocare fino in fondo) essere spiegato e portato alla luce. È formativo parlare di sé a uno sconosciuto e vedere, alla fine dell'ora di incontro, quanto siamo riusciti a formalizzare idee nascoste, sentimenti repressi, stati d'animo nebulosi che non riuscivamo a estrapolare dal fondo di noi stessi. Curioso che anche l'Hamlet sulle carte sia una donna e, ancora

*Fammi un'altra domanda*  
(foto: Luca Del Pia)



più curioso, che sia la stessa persona che hai di fronte. Un *Amleto* confidenziale, sottovoce. Siamo tutti Amleto. *Tommaso Chimenti*

## Danza di fantasmi con Robert Walser

**WEISS WEISS**, scritto e diretto da Marco Maria Linzi. Costumi di Margherita Platè. Con Micaela Brignone, Fabio Brusadin, Silvia Camellini, Simone Carta, Sabrina Faroldi, Arianna Granello, Alessandro Lipari, Marco Mannone, Eugenio Mascagni, Stefano Montani, Magda Zaninetti. Prod. Teatro della Contraddizione, Milano. FESTIVAL IL GIARDINO DELLE ESPERIDI, CAMPSIRAGO (Lc).

*La classe morta* di Tadeusz Kantor e *May B* di Maguy Marin: questi capisaldi del teatro e della danza del secondo Novecento paiono orientare, per temi e stilemi, l'allestimento che il Teatro della Contraddizione realizza attorno a Robert Walser, a partire dal suo *Jakob von Gunten*. Un *diario*. Undici fantasmatiche figure agiscono in uno spazio tridimensionale composto da praticabili e cunicoli da cui affiorano e a cui senza posa ritornano, dando corpo a una drammaturgia che intreccia le crude esperienze vissute dal protagonista all'Istituto Benjamenta con vari frammenti testuali, dell'autore e di altri con cui entrò in relazione: una stratificazione appropriata per restituire il complesso universo poetico e biografico di Walser. Il sistema di segni che lo spettacolo articola attorno all'esile, e al contempo solidissima, figura del protagonista (incarnato con feroce lirismo da una straordinaria Micaela

Brignone) poggia su precisissime partiture fisiche e vocali eseguite dall'*ensemble* in un claustrofobico spazio scenico sovrastato da una scrittura filmica evocante l'opera che, nel 1995, i fratelli Quay dedicarono a Jakob von Gunten. Entrambe tratteggiano un paesaggio visivo teso ad assottigliare la distanza tra percepito e immaginato: *Weiss Weiss* è luogo di fantasmi, appunto. L'atmosfera è quella di un ambiente asfittico, opprimente. Recitazione stilizzata, di sapore espressionista. Altissima cura di ogni dettaglio, compresi luci, trucco e costumi. Per edificare un immaginario - più che per articolare accadimenti - surreale e incubotico, dentro al quale lo spettatore è invitato, o piuttosto portato, a perdersi. Unico, ma non secondario, limite è l'abnorme durata - oltre 2 ore e 30 minuti - con annessa moltiplicazione dei finali. Una scelta registica che grandemente indebolisce una creazione altrimenti meritevole di plauso. *Michele Pascarella*





Taddrarite (foto: Pino Mondrisci)

## Tre sorelle, i mariti bruti e il cannolo salvifico

**TADDRARITE**, scritto e diretto da Luana Rondinelli. Costumi di Francesca Di Giuliano. Musiche di Ottoni Animati e Roberta Prestigiacomo. Con Donatella Finocchiaro, Claudia Potenza, Antonia Truppo. Prod. Infinito Teatro, Sansepolcro (Ar) - Argot Produzioni, Roma. TRAMEDAUTORE, MILANO.

### IN TOURNÉE

Tre donne, tre sorelle unite per la veglia funebre del marito di una di loro. Durante la notte, che attende, secondo la tradizione, l'abbandono della casa da parte dell'anima del defunto, si raccontano, rivelando nel gioco delle relazioni le ferite profonde di una cultura radicalmente maschilista, oppressiva, violenta. Dietro l'indifferenza della vedova per la morte del marito, si cela un passato di abusi, condiviso da ciascuna delle tre e diversamente elaborato. Franca (Donatella Finocchiaro) ha divorziato, Rosa (Antonia Truppo) ha subito in silenzio per anni fino alla morte del marito-padrone, Maria (Claudia Potenza) pure, ma non celando il sollievo per la recente dipartita del "caro" consorte, nasconde un segreto, racchiuso in un cannolo. I dialoghi mettono in scena ampi squarci di un mondo, il Sud di una Sicilia dove patriarcato e ipocrisia piccolo borghese vanno a braccetto, visioni desolate che nulla concedono al melodramma, grazie a un testo che predilige piuttosto i toni caustici di un noir, molto ben incarnati dalle tre attrici. Perfetta l'aderenza di ciascuna al proprio personaggio, renden-

done le necessarie differenze e sfumature di carattere: Franca, sanguigna ed esuberante, Rosa, dimessa, dalla vitalità trattenuta, Maria, autentica fino all'estremo. Gesti e azioni sono minimali, agiti in uno spazio vuoto, caratterizzato dalla predominanza del colore nero, del lutto, della notte ove vivono i pipistrelli (le taddrarite del titolo), del buio, dove la luce disegna spazi netti. Nessuna profondità sociale, nessuna empatia o commozione, ma un crudo spaccato che parla di individui: uomini meschini e nullafacenti, donne capaci di barattare la sopportazione con il quieto vivere o le apparenze. Eppure sono loro, alla fine, a cercare (e trovare) un possibile riscatto, loro, donne e madri capaci di trasmettere ai propri figli e figlie un modo diverso di essere uomini e donne. Lo spettacolo di Luana Rondinelli, nato nel 2011 e vincitore di numerosi premi, non ha perso di forza né (ahimè) di attualità, ottimo esempio di teatro dove forma e contenuto trovano un felice equilibrio. *Ilaria Angelone*

## L'arte di rivelare conflitti nascosti

**ART**, di Yasmina Reza. Regia e scene di Emanuele Conte. Costumi di Daniela De Blasio. Luci di Matteo Selis. Con Luca Mammoli, Enrico Pittaluga, Graziano Sirressi. Prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, Genova. FESTIVAL ASTITEATRO 42.

Un testo pressoché perfetto, per ritmo e misura, arguzia e capacità di introspezione, e per queste qualità oggetto di numerose messe in scena, anche in Italia. Emanuele Conte sce-

glie di offrirne un'ulteriore versione, puntando sul talento di un trio di attori-registi-autori, fondatori della compagnia Generazione Disagio e qui nelle vesti di interpreti "scritturati". In verità, è evidente come fra regista e attori il dialogo sia stato paritario e creativo nel valorizzare le qualità della commedia, che parte dalla natura aleatoria del concetto di "bello" nell'arte contemporanea per smascherare ipocrisie e travestimenti che spesso caratterizzano i rapporti di amicizia, in questo caso maschile. Sul lato di una scena altrimenti spoglia, un grande rettangolo bianco è, con effetto di esplicita ridondanza, il quadro al centro della disputa fra i tre protagonisti: Marc - lunghi capelli ricci e barba perfettamente curata, completo da dandy 2.0 - lo ha acquistato per una cifra spropositata che indigna Serge - elegante e solo apparentemente sicuro di sé, "dipendente" da anodine cure omeopatiche anti-ansia - e lascia sostanzialmente indifferente Yan - lo "sfigato" fra i tre, in procinto di sposarsi con una donna che probabilmente non ama ma che gli offre sicurezza economica e uno *status* sociale. La regia lascia che emergano con evidenza le dinamiche fra i tre amici, contando sulla capacità di offrire significative caratterizzazioni dei propri personaggi da parte dei tre attori, incisivi e capaci, allo stesso tempo, di aderire alla propria parte ma pure di prenderne le distanze da debolezze e piccole meschinerie. Il risultato è uno spettacolo fluido, incalzante, convincente nel ritrarre tanto le fragilità di uomini anche all'apparenza di successo, quanto la farraginosità e la conseguente necessità di costante manutenzione delle relazioni interpersonali. *Laura Bevione*



Art (foto: Donato Aquaro)

## L'inconscio collettivo e le distopie del presente

**L'UNO**, di e con Stefano Accomo, Anna Canale, Elena Cascino, Christian Di Filippo, Alice Piano, Marcello Spinetta. Regia di Paolo Carenzo. Prod. Compagnia Contrasto, Torino. FESTIVAL ASTITEATRO 42.

È la sera di Capodanno ma fuochi d'artificio e festeggiamenti all'aperto sono stati proibiti: da qualche tempo in cielo è comparso un oggetto ignoto e inafferrabile, battezzato L'Uno, e alcuni Stati hanno scelto la prudenza, invitando i cittadini a rimanere in casa. E, in un appartamento ampio ed esclusivo - soprannominato, non a caso, "il museo" dalla sorella della proprietaria - ci si prepara dunque a salutare in intimità l'arrivo del nuovo anno. C'è la coppia padrona di casa, in instabile equilibrio - lei donna di successo, elegante e raffinata benché irrimediabilmente nevrotica e fobica; lui ancora all'università, vive sulle spalle della moglie -; c'è il miglior amico di lei, accompagnato da una francese conosciuta poche ore prima; e c'è la sorella/cognata, incinta di pochi mesi in compagnia di un amico che non è il padre del suo bambino. Il collettivo torinese di giovani attori parte da uno spunto fantascientifico-distopico per ritrarre, con felice ironia e auto-ironia, una società ormai priva di solidi punti di riferimento religiosi, filosofici, politici e alla costante ricerca di surrogati scarsamente efficaci - tisane e aromaterapia, ma anche gravidanze improvide e avventure insoddisfacenti. Il gruppo di attori/autori alterna dialoghi serrati a *flashback* - segnalati dall'abbassarsi delle luci e dall'accendersi di una lampada a forma di croce con luci blu - in cui emerge chiara la verità di sentimenti e relazioni celata dalla patina vagamente *glamour* e disinvolta che ricopre i comportamenti assunti per garantirsi la necessaria socialità. Nevrosi e fragilità, nondimeno, si fanno spazio e i sei interpreti sono assai convincenti nell'incarnare il progressivo denudamento dell'anima dei propri personaggi, accomunati dall'atavica e invincibile paura di rimanere soli. *Laura Bevione*

# Torino, le inquietanti trame di un'estate a prova di pandemia



L'intervista (foto: Luigi De Palma)

**L'INTERVISTA**, di Natalia Ginzburg. Regia di Valerio Binasco. Scene e luci di Jacopo Valsania. Costumi di Sandra Cardini. Con Arianna Scommegna, Valerio Binasco, Giordana Faggiano. Prod. Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale, Torino. SUMMER PLAYS, TORINO.

Per inaugurare la rassegna estiva Summer plays - organizzata da Teatro Stabile di Torino e Fondazione Tpe - e, contemporaneamente, riprendere l'attività del Teatro Carignano dopo la chiusura per il Covid-19, Valerio Binasco ha scelto un testo dolcemente e una regia all'insegna della sobrietà. La commedia in tre atti di Natalia Ginzburg illumina l'esistenza di tre personaggi nell'arco di un decennio, durante il quale coincidenze più o meno fatali ne incrociano i percorsi. Il giornalista Marco - lo stesso Binasco, discreto ed efficace - tenta a più riprese di intervistare l'eminente Tiraboschi, ma riesce soltanto a incontrarne la compagna Ilaria (interpretata da una paziente e stralunata Arianna Scommegna) e la sorella Stella (la malinconicamente ribelle Giordana Faggiano). Tre tentativi che divengono altrettante occasioni per gettare luce su carriere più o meno abortite e relazioni sentimentali solo apparentemente soddisfacenti. Binasco mette in scena tutto questo con partecipata fedeltà, realiz-

zando uno spettacolo essenziale ma non dimesso, lontano da istrionismo o protagonismi a favore di un'entusiasta e generosa adesione a personaggi fragili e in certa misura "malati". Essi agiscono all'interno di un ambiente semplice ma pregnante: una vecchia poltrona di pelle, una lampada, una scala che porta nella stanza dove, nell'ultimo atto, riposa Tiraboschi - quarto personaggio, sempre fuori scena ma capace di condizionare significativamente le vite degli altri, una sorta di ingombrante e autoritario Godot, reso forte dalla debole volontà di chi gli è accanto. Il regista e le sue due compagne di palcoscenico sanno ben assecondare il lucido e malinconico sguardo che Natalia Ginzburg seppe gettare su questo scenario esistenziale fatto di sentimenti timidi o irrazionali; di moventi labili o egocentrici; di timori paralizzanti che producono vite non vissute; di bisogno di riconoscimento e consolazione, svelando come alla consapevolezza della necessità di un cambiamento non sempre corrispondano la forza e il coraggio per compierlo realmente. *Laura Bevione*

**GIULIETTA**, dal racconto di Federico Fellini. Adattamento teatrale di Vitaliano Trevisan. Regia di Valter Malosti. Scene di Paolo Baroni. Costumi di Patrizia Tirino. Luci di Francesco Dell'Elba. Musiche di

Giovanni D'Aquila. Progetto sonoro di Valter Malosti. Con Roberta Caronia. Prod. Tpe-Teatro Piemonte Europa, Torino. SUMMER PLAYS, TORINO - TEATRO FRANCO PARENTI, MILANO.

In occasione del centenario della nascita di Federico Fellini, Valter Malosti torna a uno dei lavori più importanti del suo percorso registico, con una nuova interprete e con un allestimento ripensato in una prospettiva frontale, anziché a pianta parzialmente centrale. Tutto resta uguale e tutto cambia. Invariata resta la drammaturgia, potente flusso di coscienza di stampo psicanalitico, riscritto da Vitaliano Trevisan a partire dal trattamento in prosa del regista riminese per il film del 1965. Invariata resta l'evocativa scenografia di Paolo Baroni che imbriglia la protagonista in uno *chapiteau* circense, come novella Winnie beckettiana, piantata a ricordare vicende e personaggi della vita passata e presente (la madre e la sorella di lei assai più belle, il padre gerarca fascista dal fare ruvido, il marito che la mette in ombra, le di lui amanti asfissianti). Identiche restano anche le magnifiche e silenziose figurine di finto legno scavato di Gianni Busso, come identiche restano il corpetto-scultura-prigione di Patrizia Tirino e le proiezioni di filmati e foto sul candore della gonna-vulcano. Ciò che si rinnova è la costruzione attorica del personaggio,

il modo in cui Roberta Caronia incarna una diversa donna felliniana, più prossima a una morbida Caterina Boratto che non alla clownesca e gommosa Masina del primo allestimento, l'equilibrio quasi ingiustificabile a un'affermazione di sé che ha qualcosa di eroico, con una semplicità e una stringatezza davvero ammirevoli. Con i tempi e le sfumature sonore della recitazione, Caronia sa affrontare il monologo come fosse un quasi-melologo, ora tessendo un dialogo con le note, ora esaltando il variegato e pressoché incessante tappeto sonoro ricreato dal regista, talora facendone anche dimenticare la presenza. A quando un suo passaggio a un palco tutto musicale? *Sandro Avanzo*

**MOLLY SWEENEY**, di Brian Friel. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Valerio Binasco. Scene e luci di Jacopo Valsania. Costumi di Sandra Cardini. Con Orietta Notari, Andrea Di Casa, Michele Di Mauro. Prod. Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale, Torino. SUMMER PLAYS, TORINO.

Come *Una specie di Alaska*, riproposto nella medesima rassegna Summer Plays, anche questo testo, scritto dal drammaturgo irlandese nel 1994, è ispirato a un saggio di Oliver Sacks, incentrato questa volta sul caso di una donna che, guarita dalla cecità, sviluppa un disturbo neurologico, definito "visione cieca", per cui, pur vedendo, non riconosce i segnali che la sua retina invia al cervello. Friel complica la vicenda della protagonista Molly affiancandole non soltanto un marito sognatore e inquieto, ma anche un medico tanto geniale quanto infelice. Tre creature che, più o meno consapevolmente, hanno preferito una «vita immaginaria» a quella reale, forse perché nel loro cervello non possiedono quegli "engrammi" che consentirebbero loro di riconoscere fatti e sensazioni della quotidianità. Immersi in una scenografia volutamente piccolo-borghese che comprende in sé più spazi - il tinello di casa Sweeney, lo studio-abitazione del medico, l'ospedale psichiatrico in cui alla fine è ricoverata Molly - i tre personaggi monologano e, più raramente, dialogano, incrociando i differenti punti di vista sulla vicenda. La regia, dunque, sceglie di sviluppare le singole individualità, accompagnando i pro-

pri interpreti in tre significative prove d'attore: Andrea Di Casa è il marito di Molly, gentilmente infantile e fondamentalmente incapace di affrontare la contingenza. Michele Di Mauro, stropicciato ed esitante, è il dottore: abbandonato dalla moglie che gli preferisce il collega/amico, si illude - ma senza crederci troppo - che il successo dell'operazione su Molly possa spazzare via la sua frustrazione. Orietta Notari sa fluidamente passare dalla cecità, accettata e familiare, all'entusiasmo per la vista ritrovata e infine alla lucidissima pazzia. E tutti e tre, ben guidati da Binasco, non si accontentano della patina melodrammatica dei propri personaggi, bensì ne sanno esaltare la dolorosa e autentica umanità. *Laura Bevione*

**LOCKE**, dalla sceneggiatura di Steven Knight. Traduzione, adattamento e regia di Filippo Dini. Scene e costumi di Laura Benzi. Luci di Pasquale Mari. Con Filippo Dini. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, Trieste - Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale. SUMMER PLAYS, TORINO - TEATRO FRANCO PARENTI, MILANO.

Filippo Dini si sta ormai imponendo in Italia come un vero specialista nel trasportare in teatro le sceneggiature di film di successo, come questo *Locke one-man-movie*, scritto e diretto da Steven Knight. A vantaggio dell'attore-regista gioca il contrasto tra la claustrofobica situazione della vicenda, tutta ambientata all'interno dell'abitacolo di un'auto in corsa contro il tempo e traversie d'ogni tipo, con il solo telefono in vivavoce per comunicare con l'esterno, e gli infiniti scenari umani ed emozionali che gli esplodo-

no attorno. Un'ora e mezza per salvare l'esistenza propria e di un manipolo di varie altre persone, risolvere gli inaspettati problemi della più grande colata di calcestruzzo dell'edilizia londinese, giungere in tempo per il parto del figlio, frutto di una sporadica notte d'adulterio e salvare anche l'unità della sua famiglia. I dialoghi-monologhi tra il protagonista e una decina di altri personaggi, di cui ascoltiamo la voce off nelle telefonate (le voci registrate sono di Sara Bertelà, Eva Cambiale, Alberto Astorri, Emilia Piz, Iacopo Ferro, Mattia Fabris, Mariangela Granelli, Valentina Cenni, Carlo Orlando, Giampiero Rappa, Fabrizio Coniglio), sono organizzati come pezzi a incastro di un grande puzzle drammatico e portano a termine una vicenda molto contemporanea ma priva di profondi valori filosofici o morali. Dini ha ben presente di aver tra le mani un materiale pop, ma sa trattarlo con notevole intelligenza facendosi aiutare da un'ottima architettura dei suoni, da un disegno luci (firmato da Pasquale Mari) con funzione di montaggio e da una scenografia (concepita da Laura Benzi) concreta nei materiali e capace di porre il protagonista al centro dell'attenzione senza farne il "despota" del palco. Come interprete Dini si riconferma attore di rango, millimetrico nei tempi e convincente nel transito tra i vari stati d'animo, da quelli drammatici ai più paradossali. Spettacolo perfetto per il teatro ai tempi del Covid-19! *Sandro Avanzo*

**KOLLAPS**, di Philipp Löhle. Traduzione di Clelia Notarbartolo. Regia di Marco Lorenzi. Luci di Eleonora Diana e Giorgio Tedesco. Musiche di Gianmaria Ferrario. Con Roberta Calia, Yuri D'Agostino,

Barbara Mazzi, Raffaele Musella, Angelo Maria Tronca. Prod. Il Mulino di Amleto - Tpe-Teatro Piemonte Europa - Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale, Torino. SUMMER PLAYS, TORINO.

I cellulari non funzionano, internet neppure e la gente si abbandona all'irrazionalità e al più bieco istinto di sopravvivenza (rapine alle banche, assalti ai supermercati). Al drammaturgo tedesco Philipp Löhle, però, non interessa tanto descrivere quel panico collettivo che numerosi film del genere cosiddetto catastrofico hanno già ben ritratto, quanto analizzare il decorso dettagliatamente individuale del "collasso" generale. Al centro del suo dramma, messo in scena da Marco Lorenzi con fedele libertà, sono infatti una coppia (Barbara Mazzi e Raffaele Musella, complici e incisivi), che dovrà infine ammettere l'avvenuta morte del proprio matrimonio; un imprenditore, che da tempo ha scelto di interrompere un'esistenza apparentemente senza scopi né aspettative (Yuri D'Agostino, sincero e generoso); una giovane in cerca di occupazione, che millanta un curriculum stellare ma ancora non è capace di tagliare il cordone ombelicale con la madre (la poliedrica Roberta Calia); un sorvegliante, che vorrebbe finalmente cambiare il proprio status sociale (Angelo Tronca, efficacemente stranito). Le loro vicende si intersecano e sono interpolate con digressioni storico-antropologiche sulla schizofrenica parabola positivista dell'umanità. Una varietà di situazioni che si traduce in un fluido plurilinguismo: l'uso della macchina da presa, con proiezione su uno schermo sia del racconto della coppia, come in una sorta di programma televisivo-verità, sia la manipolazione di piccoli oggetti e modellini di animali; la musica dal vivo e le situazioni da comica finale; le citazioni di Marcuse e *L'animale* di Battiato accompagnate dai primi piani degli interpreti. Una varietà di linguaggi e di cromaticità, di citazioni esplicitate e di paesaggi filosofici che concorre alla forza di uno spettacolo empatico, meritoriamente orientato a riaffermare il ruolo politico-comunitario del teatro nella nostra società. *Laura Bevione*

**I SENTIMENTI DEL MAIALE**, testo e regia di Licia Lanera. Musiche di Giorgio Cardone, Dario Bissanti, Nico Morde Crumor. Con Danilo Giuva e Licia Lanera. Prod. Tpe-

Teatro Piemonte Europa, Torino - Festival delle Colline Torinesi, Torino - Compagnia Licia Lanera, Bari. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI - SUMMER PLAYS, TORINO.

Il corpo scuoiato di un maiale, appeso a un gancio, cola sangue sul lato destro del palcoscenico. Una voce registrata racconta, con le parole di Vittorio Tondelli, il macabro, crudelissimo rituale dell'uccisione dell'animale più mangiato dagli italiani. Il maiale ha sentimenti? La morte di qualsiasi essere è mostruosa, soprattutto se avviene in modo violento. Lo spettacolo si apre con le parole di Majakovskij, scritte pochi minuti prima del colpo di pistola che pose fine alla sua breve vita, nel 1930 (trentasette anni, come Puškin): «Se muoio, non incolpate nessuno. E, per favore, niente pettegolezzi. Il defunto non li poteva sopportare. Mamma, sorelle, compagni, perdonatemi. Non è una soluzione (non la consiglio a nessuno), ma io non ho altra scelta». Licia Lanera inizia così il terzo episodio della trilogia intitolata *Guarda come nevica*: tre autori russi, tre spettacoli diversissimi, straordinari per intensità e intelligenza, tre diversi modi di utilizzare la neve. Dopo Bulgakov (*Cuore di cane* trasformato in un allucinato monologo) e Cechov (un rigoroso, intenso, asciutto *Gabbiano*, di essenziale tragicità), ecco un Majakovskij rock, un sorprendente discorso sul suicidio correato dalle musiche dei Nirvana e dei Joy Division, eseguite dal vivo da una *band*. Licia Lanera ha a lungo lavorato su Majakovskij: più che sui versi, sulla biografia, sulle lettere, sui ricordi dei contemporanei. Ne ha tirato fuori un ritratto inconsueto: un uomo fragile, tenero, malinconico, in fondo diversissimo dai suoi roboanti versi sulla Rivoluzione e su Lenin per cui è diventato celebre (forse *ob torto collo*, ma questa è un'opinione eretica dello scrivente). In questo terzo episodio la neve non cade più, è già caduta, una spessa coltre bianca ricopre il palcoscenico. Majakovskij amava il jazz e avrebbe sicuramente amato il rock: l'idea di unire l'autore della *Nuvola in calzoncini* e i Nirvana funziona benissimo, anche se il tono della narrazione di Lanera è, in fondo, più inquieto che irruente, più sommerso che fragoroso. *Fausto Malcovati*

**CLEOPATRÀS**, di Giovanni Testori. Regia di Valter Malosti. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Gianluca Sbicca. Con Anna Della Rosa,



*I sentimenti del maiale*

Marcos Vinicius Piacentini. Prod. Tpe-Teatro Piemonte Europa e Festival delle Colline Torinesi, Torino.

**MADDALENE**, di Giovanni Testori. Regia e interpretazione di Valter Malosti. Musiche di Carlo Boccadoro. Prod. Tpe-Teatro Piemonte Europa, Torino. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Cleopatràs è una donna raffinata, porta i capelli alla maniera della Calas e indossa un abito da sera di seta celato da un elegante mantello. In mano ha una bottiglia di costoso whisky e le sue movenze rivelano la consuetudine a muoversi in salotti e lussuose alcove. Malosti sceglie misura e un certo minimalismo sostanziale, non di maniera, amplificato da esplicite citazioni visive ispirate ad atmosfere hopperiane, per mettere in scena la sua *Cleopatràs*, rinunciando a sguaiatezze e volgarità che una lettura superficiale di Testori potrebbe suggerire. Nella prima parte in proscenio, in mano il microfono, Cleopatràs attende il ragazzo - un performer sinuoso e a tratti ieratico - che le porterà lo "strumento" con cui si darà la morte e rievoca la propria esistenza, compromessa dall'esiziale passione per il suo Tugnàs. Nella seconda, alzato il velino che nascondeva il resto del palcoscenico, ecco la stanza da letto, in cui la donna, in sottoveste, pronuncia il suo addio alla vita, nella speranza che l'aldilà riscatti lo squallore del mondo terreno. La linea registica consente di cogliere al meglio il composito verso testoriano, raffinata miscela di dialetto, latinismi e italiano letterario. Malosti e Anna Della Rosa - potente e calibrata nell'incarnare la consapevole e orgogliosa fragilità del suo personaggio - scontornano ogni singolo verso, quasi ogni singola parola, restituendone così la sfaccettata densità. Un approccio alla scrittura di Testori che Malosti adotta anche in *Maddalene*: accompagnato dalla musica dal vivo e coadiuvato dalla proiezione delle opere citate, il regista-attore modula le poesie con cui l'autore, qui nelle vesti di critico d'arte, descrisse le singole incarnazioni pittorico-plastiche della Maddalena raccolte dall'editore Franco Maria Ricci. Ironia e irriverenza, ma pure ammirazione e commozione, una pluralità di toni e sentimenti che Malosti concreta sulla scena con disinvolta e fedele adesione. *Laura Bevione*

## Tra Borgio Verezzi e Albenga, senza perdere l'allegria (e l'intonazione)



**NOTA STONATA**, di Didier Caron. Regia di Moni Ovadia. Con Giuseppe Pambieri e Carlo Greco. Prod. Golden Show, Trieste. FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv).

**N**on si sono persi d'animo al **Festival di Borgio Verezzi**. E, pur con le dovute limitazioni imposte dall'emergenza sanitaria, i risultati hanno dato loro ragione: 11 spettacoli per 15 serate di rappresentazione che hanno fatto registrare circa 4.000 presenze. Piazza Sant'Agostino ha potuto, infatti, ospitare circa 250 spettatori a replica, la metà rispetto al solito ma più della media, che prevede il 30% dell'*occupancy* abituale, grazie a divisori in plexiglass trasparente tra le poltrone. Certo, gli spettacoli, come ovunque, erano soprattutto monologhi o a due attori, quasi sempre per un'unica replica contro le due-tre degli anni passati, ma lo sforzo fatto dagli organizzatori e dagli enti sostenitori è stato encomiabile e anche coerente con la tipologia di programmazione del festival ligure, incentrata su spettacoli comici, classici e commedie di intrattenimento "intelligente". È il caso di *Nota stonata* di Didier Caron, con Giuseppe Pambieri e Carlo Greco diretti da Moni Ovadia. Scritta nel 2017 e mai rappresentata in Italia, è il classico esempio di *pièce bien fait* tipicamente francese, adatta ai palcoscenici del teatro privato di qualità, fondata su un dispositivo drammaturgico a orologeria e sulla bravura degli attori, ognuno dei quali interpreta un personaggio che nasconde un segreto. Chi è infatti l'acclamato direttore d'orchestra Hans Peter Miller che, alla fine di un concerto a Ginevra, viene visitato in camerino da un misterioso e invadente ammiratore di nome Léon Dinkel? In un crescendo inquietante piano piano si ricompongono i pezzi di un tragico puzzle che ha a che vedere con nazismo, ebrei, campi di concentramento e cambi di identità. Una trama avvincente e ben congegnata, perfetta per una trasposizione cinematografica, ma anche adatta, per unità di tempo, luogo e azione, a un teatro "da camera" di possibile realizzazione anche in questi tempi difficili. Magari, nello specifico, con un po' più di rodaggio sia da parte degli interpreti, non ancora del tutto a loro agio con la ferrea partitura di Caron, sia per quanto riguarda la regia nel tenere ritmi e asciuttezze necessari a preservare il lato "cattivo" del testo senza scivolare nel *melò*. *Claudia Cannella*

**R**esistere, con allegria: potrebbe essere la sintesi appropriata del **Festival Terreni Creativi** che per la prima edizione (post) Covid - ma undicesima della propria storia - ha scelto il significativo titolo *Scàmpati*, a ricordare il contraccolpo subito dalla pandemia e a evocare, al contempo, il significato ligure del termine, che rimanda al divertirsi, allo svagarsi. Il Festival 2020 è stato realizzato in forma ridotta: le consuete tre serate, allestite ciascuna in una diversa azienda agricola del territorio di Albenga, sono state ridotte a due, collocate nella medesima azienda; il numero di proposte spettacolari di ogni giornata è diminuito e non si è potuta realizzare la consueta quotidiana cena conviviale. Il direttivo di Kronoteatro, che progetta e cura il Festival, con pervicace entusiasmo ha voluto comunque realizzare questa edizione con massima attenzione al rispetto delle regole sanitarie, ottima accoglienza e una ventina di giovani volontari. Ruotando la propria sedia di 180 gradi, i centoventi spettatori che ogni sera sono riusciti ad accedere al grande spazio aperto del Festival (un terzo rispetto alle precedenti edizioni, tutte e sempre *sold out*) hanno potuto assistere, nei due palcoscenici contrapposti, a una proposta di danza e una di teatro, introdotte da brevi concerti di musica *live*. Danza: Simona Bertozzi ha condiviso, in solo, alcuni appunti d'azione coreografica, materiali di lavoro in vista di una produzione che vedrà in scena un quintetto di danzatori e un quartetto d'archi, al debutto a inizio ottobre al Torinodanza Festival, mentre Manfredi Perego ha presentato *Primitiva*, suggestiva coreografia che evoca e incarna una condizione di ancestrale animalità. Teatro: Babilonia Teatri ha proposto *Calcinculo*, spettacolo che per temi e stilemi ripresenta l'universo di Enrico Castellani e Valeria Raimondi in una forma che ibrida teatro e concerto pop, mentre Francesco d'Amore e Luciana Maniaci hanno debuttato con *Siede la terra*, creazione realizzata *ad hoc* per il Festival che, analogamente a quella di Babilonia Teatri, si pone come rifrazione dissacrante e a tratti paradossale della nostra società. Prima e al di là della qualità degli spettacoli visti, Terreni Creativi 2020 ha rinnovato e vivificato il senso di due espressioni fin troppo abusate: lavoro culturale e resistenza culturale. *Michele Pascarella*

## Santarcangelo, un festival da fantascienza per un cinquantesimo non celebrato



**LA MAPPA DEL CUORE DI LEA MELANDRI**, di e con Fiorenza Menni e Andrea Mochi Sismondi. Costumi di Federica de Pascalis. Musiche di Vincenzo Scorza e Mauro Somavilla. Con Francesca Pizzo. Prod. Ateliersi, Bologna. **SANTARCANGELO FESTIVAL - FESTIVAL DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.**

Indagine ai confini dell'adolescenza. Terreno incolto, di inquietudini e domande sospese. In cui Fiorenza Menni e Andrea Mochi Sismondi (Ateliersi) si addentrano lasciandosi ispirare dalla rubrica di corrispondenza firmata da Lea Melandri su *Ragazza In*, quarant'anni fa. L'universo era diverso. In copertina ci si poteva imbattere in Miguel Bosè, Claudio Cecchetto, Anthony Delon. E in testata c'erano i colori della bandiera americana a dare un tocco internazionale, da periferia dell'impero. Eppure era questa figura centrale del movimento femminista a dialogare psicanalitica col popolo di ragazzin\*. Spostando in modo sistematico l'attenzione dall'individuo

alla società. Istantanee. Per un gioco serissimo. Dall'ispirazione ultra-pop. Quasi un raffinato bigino post-moderno. Precisa la struttura: ai "lati" i due protagonisti, a intrecciare letture e fragili scampoli di auto-fiction; al centro le seduzioni di Francesca Pizzo, divertita e femminile nell'interpretare alcuni successi dei Duran Duran. Presenza che rischia di travolgere qualsiasi ostacolo sulla propria strada. E a cui si aggiunge ovviamente il carisma di Fiorenza Menni, quella sua zona d'ombra che non la lascerebbe tranquilla nemmeno a leggere *Lupo Alberto*, figurarsi nelle stanze buie che profumano di adolescenza. Difficile dunque mantenere l'equilibrio in scena. Ma il lavoro regge, ammalia e convince. Trovando una propria identità proprio nella contrapposizione di forze. A cui si aggiunge l'uso sapiente dell'illuminazione, dello spazio, dei leggii. Di una grammatica teatrale che possiede l'eleganza della naturalezza. E che in realtà è soppesata al dettaglio. Progetto prezioso. Arriva al presente (e, si spera, nelle scuole) partendo da zone sconosciute. Ma lascian-

dosi caratterizzare anche da una curiosità inquieta e un po' matta. *Hungry like a wolf. Diego Vincenti*

**TIRESIAS**, da *Hold Your Own (Resta te stessa)* di Kate Tempest. Traduzione di Riccardo Duranti. Regia di Giòrgina Pi. Con Gabriele Portoghese. Prod. 369gradi - Angelo Mai - Bluemotion, Roma. **SANTARCANGELO FESTIVAL - FESTIVAL DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO - SHORT THEATRE, ROMA.**

«Tiresia - insegna a noi tutti cosa significa restare se stessi»: le ultime parole del nuovo spettacolo che Giòrgina Pi ha tratto da un testo di Kate Tempest, autrice a cui ha dedicato in passato varie altre creazioni, ne sintetizza il riferimento e il messaggio: *Tiresias* si pone infatti come inno invocante e provocante alla libertà o, meglio, alla molteplicità. L'affascinante figura mitologica, la cui cecità è connessa alla capacità divinatoria, è stata fonte di ispirazione per grandi autori della classicità (Sofocle, Omero e Ovidio) così come della contemporaneità (Apollinaire, Eliot, Pavese, Levi,

Camilleri). In tale proteiforme genealogia, il trattamento che la giovane poetessa e rapper londinese ne fa, e che lo spettacolo riprende fedelmente (con la sola aggiunta di piccoli inserti dalla *Terra desolata* di Eliot, di qualche verso dell'*Edipo re* in greco antico e del *Tiresia* di Ghiannis Ritsos in neogreco), moltiplica le identità di questa figura in persone (maschere) che compiono continue metamorfosi in soggetti di diversi generi, età e condizioni: rappresentanti di una marginalità evocata e rivendicata con dolente rispetto e, a tratti, con auto-compiaciuto orgoglio. I brevi, ritmici versi di questo lungo e accorato poema sono resi azione vocale e cinetica dall'istrionico Gabriele Portoghese, che abita con ampie falcate lo spazio scenico occupato da numerosi microfoni, alternativamente utilizzati per frammentare un dire tormentato e veemente (come non pensare alla lezione di Roberto Latini?). Al centro della scena sta una grande *console* da dj, mediante il quale il performer articola un parallelo discorso musicale che intreccia rap e soul, musica greca a Bob Dylan, i Led Zeppelin e la stessa *Hold Your Own* di Kate Tempest: un *melting pot* che dà voce e corpo sonoro, letteralmente, all'anelito estroflesso e accogliente che lo spettacolo veicola. *Michele Pascarella*

**BLACK DICK**, di e con Alessandro Berti. Prod. Casavuota, Bologna. **SANTARCANGELO FESTIVAL.**

Ben lungi dall'essere mera trovata con tanto di titolo a effetto atta a solleticare i pruriti del pubblico, la nuova produzione di Alessandro Berti - rigoroso quanto poliedrico regista, attore e drammaturgo emiliano - si pone come una sorta di conferenza scenica su un tema tanto esplicito quanto peculiare: la storia dell'uso del corpo del maschio nero da parte della società bianca americana. Primo spettacolo della trilogia *Bugie bianche*, questa creazione - in bilico tra sociologia, antropologia, storia contemporanea



e *cultural studies* - ibrida la storia del teatro a quella americana, il sistema del cinema pornografico e la musica rap, a proporre un discorso teso a mettere in evidenza gli stereotipi che regolano, spesso in maniera inconsapevole, il nostro guardare. Giacca, pantaloni e camicia, una sedia e un proiettore, qualche pianta, Alessandro Berti con fare da (fin troppo) consumato affabulatore si rivolge, tra il sardonico e l'assertivo, a una platea che certo trova, in questa creazione, il soddisfacimento di tre fra i primari bisogni del fruitore di teatro: pensare, istruirsi ed emozionarsi. *Black Dick* costituisce una molto ben composta forma di teatro didattico in cui tutti gli elementi (l'eloquio, la prossemica, le immagini, la musica, il canto) concorrono a veicolare con massima chiarezza la molteplicità e la complessità delle relazioni e delle influenze che definiscono un modello culturale. Pare appropriato, per questo spettacolo, quel che Ennio Flaiano scrisse nel dicembre 1963 nella sua rubrica di critica teatrale su *L'Europeo*: «Tutti infine hanno avuto grandi applausi. Pubblico attentissimo. Com'è confortante accorgersi che non si deve chiedere al teatro ciò che la vita di tutti i giorni ci dà in abbondanza, sopraffazione del gusto, stupidaggine e pornografia». Perfetto, Flaiano, anche in questo caso. *Michele Pascarella*

In apertura, una scena di *Black Dick* (foto: Daniela Neri); in questa pagina, Francesca Pizzo in *La mappa del cuore* di Lea Melandri (foto: Margherita Caprilli).

## Il paese degli sconfitti che non si arrendono

**IL PAESE PIÙ SPORTIVO DEL MONDO,** dai racconti di Riccardo Lorenzetti. Scritto e diretto da Manfredi Rutelli. Luci di Simone Beco. Con Lorenzo Bartoli e Alessandro Waldergan. Prod. Lst Teatro, Montepulciano (Si). FESTIVAL ORIZZONTI, CHIUSI (Si).

In una miscela che racconta la provincia italiana, quella rurale e contadina uscita dalla guerra, sepiata di nostalgia e di malinconia, la drammaturgia è una pennellata continua di leggerezza, velata di quella patina di verità e concretezza che sta alla base della commedia all'italiana. Lo sport è un pretesto per raccontare il tessuto sociale, i cambiamenti dei tempi, le trasformazioni dei piccoli borghi. Lorenzo Bartoli e Alessandro Waldergan sono perfetti, anche fisicamente: il primo basso e compatto, l'altro lungo e magro, si compenetrano alla meraviglia nelle dinamiche della comicità, e ci raccontano questo paese immaginario dove si praticano tutte le discipline sportive ma con scarsissimi risultati. Un paese di sconfitte e di ultimi posti. *Il paese più sportivo del mondo* parla a tutti noi comuni mortali che abbiamo conosciuto più battaglie perdute che ori, parla di fallibilità e crolli, non tanto del valore della sconfitta quanto del disvalore della vittoria a ogni costo. Lontano comunque dall'«importante è partecipare» decouberteniano, il piccolo paese non smette mai di provarci. Nel racconto si miscelano echi di Amurri e Zavattini, le iperboli fantozziane, ricordi dall'*Atletico Ghiacciaia* di Alessandro Benvenuti e del *Bar Sport* di Benni. Un paese divertente a sua insaputa, di figure strane, caratteri particolari, stereotipi riconducibili all'Italia lontana dai grandi centri: le donne con la *silhouette* da Coppa dei Campioni, quello con la mano tremolante, il balzubiente, i ciclisti della domenica, gli appassionati di biliardo, la religione dei bar, l'ignoranza e l'analfabetismo amorevolmente diffusi, il direttore di banca e il maestro, il prete e il pregiudicato, gli immigrati dal Sud, tutti insieme appassionatamente impastando sogni, amicizia, schiettezza. *Tommaso Chimenti*

## TEATRO DEI VENTI

### Trasparenze Festival: quando la città si connette al territorio

L'ottava edizione del festival Trasparenze, abitualmente organizzato a Modena dal Teatro dei Venti, ha dovuto quest'anno fare i conti, come molti altri festival, con l'emergenza sanitaria in corso, ma, intelligentemente, il Covid-19 anziché essere stato vissuto come impedimento, è diventato per la compagnia un'opportunità per trasferire parte della manifestazione nell'incantevole borgo di Gombola, frazione di Polinago, sugli Appennini emiliani. Così i giorni ambientati a Modena sono diventati terreno fertile per i progetti e per gli eventi conclusivi dei laboratori, parte integrante e identitaria del lavoro del Teatro dei Venti, mentre quelli di Gombola, con il pubblico contingentato, sono stati dedicati agli spettacoli veri e propri, integrati con presentazioni di libri e approfondimenti.

Modena ha ospitato, tra gli altri eventi, *L'approdo*, progetto di Fulvia Gasparini presso la Casa Residenza per Anziani San Giovanni Bosco, che ha avuto il valore simbolico di garantire un contatto tra ospiti e parenti in un periodo di forte limitazione delle visite; l'esperimento di cittadinanza attiva per pubblico ai balconi, *Assemblamenti* di Generazione Disagio; l'evento conclusivo del laboratorio di danza di comunità, condotto dalla compagnia Le Sillabe e infine la proiezione del film *Odissea Web*, realizzato da Teatro dei Venti con Raffaele Manco, nel corso del lavoro da remoto con gli attori dei carceri di Castelfranco Emilia e di Modena.

Tra le antiche pietre di Gombola si sono esibiti invece i danzatori dei Sanpapiè e di Collettivo CINETICO, Peppe Servillo e Natalio Mangalavite, con *Il resto della settimana*, un impareggiabile monologo musicale di Maurizio De Giovanni su una mitica partita vinta dal Napoli sulla Juventus, Iaia Forte e Javier Giroto alle prese con le preziose parole di Anna Maria Ortese (*Interno familiare*), Ermanna Montanari con le *Miniature campianesi*. E poi ancora Andrea Cosentino, O Thiasos-TeatroNatura con i suoi canti, per finire con i padroni di casa del Teatro dei Venti nel loro cavallo di battaglia, *Pentesilea*.

Ogni serata si è conclusa con un concerto musicale ogni volta di genere diverso. A fare da *trait-d'union* lo spettacolo itinerante nei boschi *Uomini e Dei*, di Vittorio Continelli, dedicato alla mitologia greca e alle sue storie. In questo modo dunque, gli esiti dei laboratori, gli spettacoli e i concerti si sono fusi meravigliosamente con le escursioni e le azioni negli spazi urbani, creando una magnifica connessione tra città e Appennino, con dieci giornate di bellezza, riflessione e conoscenza del territorio. **Mario Bianchi**



*Pentesilea* (foto: Elisa Magnoni)

# La scommessa di Kilowatt per l'estate della crisi

**L'INCIDENTE È CHIUSO**, di Consuelo Battiston e Gianni Farina. Regia, suono, luci di Gianni Farina. Con Consuelo Battiston, Federica Garavaglia, Mauro Milone. Prod. Menoventi, Faenza - E-production, Ravenna - Operaestate Festival Veneto, Bassano del Grappa (Vi). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Alla fine (violenta) del celebre cantore della Rivoluzione d'Ottobre Vladimír Majakóvskij, Menoventi dedica un composito progetto scenico, che di quella vita - e di quella morte - restituisce linguisticamente l'intricata ricchezza. Come consuetudine del duo Battiston-Farina, obiettivo della proposizione scenica non è tanto quello puramente storico-documentaristico quanto l'ingaggiare - mediante un dispositivo scenico che costantemente oscilla tra naturalismo e stilizzazione - una sottile partita a scacchi con l'intelligenza e la percezione dello spettatore. Punto di partenza: l'esposizione di un fatto. In questo caso il suicidio di Majakóvskij, indagato con attitudine poliziesca. In questo incidente paiono

affatto efficaci alcuni espedienti messi in atto per raffreddare una materia tanto tragica: dalla figura marziana, narrante e interrogante (Battiston) disumanizzata da numerosi segni fosforescenti alle risate in stereofonia che punteggiano e dileggiano l'accorato discorso di Majakóvskij, da sezioni di testo con smaccate rime baciata a un'esatta partitura di contrappunti sonori sintetici, a rendere sincopato e innaturale lo svolgersi del dramma. In questo allestimento tornano temi e stilemi di precedenti creazioni dell'*ensemble*, tra cui l'esatta tessitura di repentini quanto spiazzanti scarti temporali e le millimetriche ripetizioni di frammenti testuali e brevi scene, ponendo in evidenza la finzione teatrale. La figura di Consuelo Battiston, ancora una volta in relazione di gelida estraneità-superiorità rispetto ai personaggi in scena, affianca ai caratteri spigolosi già espressi in altri allestimenti nuove sfumature e inedite composizioni plastiche e cinetiche, che a tratti evocano certe figurazioni del celebre *Balletto Triadico* di Oskar Schlemmer. *Michele Pascarella*

**TRENT'ANNI DI GRANO. AUTOBIOGRAFIA DI UN CAMPO**, di e con Paola Berselli e Stefano Pasquini. Regia di Stefano Pasquini. Scene del Teatro delle Ariette. Con Maurizio Ferraresi. Prod. Teatro delle Ariette, Valsamoggia - Fondazione Sassi, Matera. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Nuovo tassello di un ininterrotto racconto autobiografico, *Trent'anni di grano* costituisce un esempio di teatro amoroso e amorevole, rasico e poetico, a opera di due contadini-attori-sposi che fanno della piena ostensione di sé la propria cifra, incarnando e al contempo comunicando un immaginario bucolico e romantico che il pubblico accoglie con grata semplicità. Vi è sempre il cibo, all'origine degli accadimenti del Teatro delle Ariette, cucinato in scena mentre si narra, legge, canta o racconta e poi offerto ai presenti. Questa *Autobiografia di un campo* parla una lingua diretta e sentimentale, atta a costruire con lo spettatore-commensale una relazione calda, accogliente e affatto concreta. Come non pensare alle «azioni sincere» invocate

da Jacques Copeau o al lavoro dell'«operaio esperto» proposto da Mejerchol'd come modello? *Trent'anni di grano - nomen omen* - narra degli ultimi tre decenni di vita e di sperimentazioni sceniche e agricole della Compagnia. Poche decine di persone sono sedute attorno a uno spazio rettangolare ricoperto di chicchi di grano, tra tagliere e mattarelli, farina e piastre per cuocere, grembioli, piatti e cestini di paglia. Si ascoltano pagine di un diario, scritto quotidianamente nell'estate 2019 «per trattenere immagini e il tempo che passa», da cui affiorano fatiche nei campi e sogni di morte, animali domestici e viaggi teatrali, desideri erotici e di pace. Berselli legge commossa, mentre Pasquini e Ferraresi, con calma, cucinano. In sottofondo, a volume bassissimo, la celeberrima *Summertime*, in *loop*. Sugli applausi arriverà *Canzone per l'estate* di Fabrizio De André. Il tasso di emotività è inversamente proporzionale alla finzione teatrale: si recupera, al contrario, un'accezione etimologica di teatro come luogo dello sguardo (su altrui biografie) e della visione (su altrui immaginari). Uno spettacolo semplice, emotivo e nutriente. *Michele Pascarella*

**ISADORA DUNCAN**, di Jérôme Bel. Coreografia di Isadora Duncan. Con Elisabeth Schwartz, Chiara Gallerani. Prod. La Commune Centre Dramatique National d'Aubervilliers (Fr) - R.B. Jérôme Bel, Parigi e altri 4 partner internazionali. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Non nuovo alla composizione di ritratti di celebri coreografi e danzatori (basti pensare alle creazioni dedicate negli ultimi vent'anni, tra gli altri, a Xavier Le Roy, Véronique Doisneau, Lutz Förster e Cédric Andrieux), in *Isadora Duncan* Jérôme Bel attraversa ed espone, con attitudine enciclopedica, la biografia artistica di una delle grandi pioniere delle rivoluzioni coreutiche di inizio Novecento. In scena la matura danzatrice Elisabeth Schwartz (allieva in linea diretta di alcune *isadorables*, prima discepole e poi figlie adottive della Duncan) mo-



stra frammenti staccati di diverse creazioni, introdotti con asciutta, didattica chiarezza da una delle assistenti di Jérôme Bel, Chiara Gallerani. La performance si pone, nei contenuti e nei modi, come una sorta di lezione di (storia della) danza, con tanto di coinvolgimento di alcuni spettatori: brevi frasi di movimento sono ripetute, a scopo dimostrativo, con e senza musica e con parole-chiave che la stessa Duncan utilizzava per stimolare, per via descrittiva o simbolica, immagini e immaginari, in un universo poetico fatto di elementi naturali e classicità greca, di piedi nudi e tuniche, di morbidezza e libertà. Delle circa cento coreografie create dalla Duncan, solo una quarantina sono quelle la cui traccia è arrivata a noi tramite fotografie, disegni, sculture e scritti autobiografici: nessun filmato, perché i mezzi dell'epoca non permettevano, a detta dell'artista, di restituire l'essenziale fluidità. L'impossibilità, la mancanza, il tentativo di circoscrivere un'assenza intridono questa semplice, malinconica, commovente lezione. *Michele Pascarella*

**ERACLE, L'INVISIBILE, da Euripide. Drammaturgia di Fabrizio Sinisi. Regia di Gianpiero Alighiero Borgia. Scene di Elena Cotugno. Costumi di Giuseppe Avallone. Con Christian Di Domenico. Prod. Teatro dei Borgia, Barletta (Bt). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).**

Dopo aver preso spunto dalla *Medea* di Euripide (*Medea per strada*), anche in *Eracle l'invisibile* il Teatro dei Borgia trae ispirazione da un personaggio mitologico, Eracle/Ercole. Un'ispirazione che assume forma anomala, per venticinque spettatori, accolti in una tenda di primo soccorso, dove vengono raccolti coperte e cibi caldi per i poveri, accuratamente accatastati e preparati dall'attore, durante lo spettacolo, per essere distribuiti. Ercole, figlio di Zeus, visto nell'immaginario comune come un eroe possente e invincibile, in realtà vive la sua esistenza sempre in balia di un destino crudele. Un eroe umano, talmente sofferente sulla terra, che Zeus decide di collocarlo in cielo, sotto forma di costellazione. La riscrittura di Fabrizio Sinisi ridisegna il protagonista, interpretato con efficace immedesimazione da Christian Di Domenico, ne fa un uomo di oggi, un professore che, dopo esser

stato autorevole parte della società, ne è stato espulso. Vittima di un "inciampo", di quelli che capitano nella vita, perde tutto, la moglie, il lavoro, le relazioni, ritrovandosi confinato ai margini dell'esistenza, con il solo pensiero di poter rivedere la figlia. Dietro l'aspetto semplice e lo svolgersi naturale della storia, lo spettacolo nasconde una densa complessità, che apre allo spettatore molteplici direzioni e suggestioni, ponendogli numerose domande sulla società contemporanea, sulla tenuta del suo tessuto, dei suoi valori umani, sulla prevalenza della dimensione economica su tutte. *Mario Bianchi*

**TROIA CITY, LA VERITÀ SUL CASO ALÉXANDROS, di Antonio Piccolo. Regia di Lino Musella. Con Antonio Piccolo e Marco Vidino. Prod. Teatro Infabula, Napoli - Quartiere dell'Arte, Viterbo - Galleria Toledo, Napoli. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar) - NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.**

*Troia City, la verità sul caso Aléxandros* ci narra, ancora una volta, la storia della mitica città di Troia, resa famosa dai poemi omerici, ma lo fa da un'angolazione del tutto particolare, svelandoci i contorni, per molti versi oscuri, di un'esistenza, che credevamo invece chiara e priva di misteri: quella di Paride, figlio secondogenito di Ecuba e Priamo, uccisore di Achille, rapitore di Elena di Sparta. Il progetto, nato su idea di Gian Maria Cervo, si ispira ai frammenti della tragedia *Alessandro* di Euripide, a noi giunta incompiuta. In scena l'attore e regista napoletano Antonio Piccolo (autore anche del testo), con l'ausilio del musicista Marco Vidino (cordofoni e percussioni), affronta la vicenda come un detective impegnato a ricomporre tutti i tasselli di un "caso freddo", una storia dimenticata. Supportandosi con una lavagna, con fare da professore, sottolineando gli snodi narrativi anche attraverso l'uso del greco, Piccolo si muove tra passato e presente, paragonando Troia alla Milano dei gialli di Gianni Biondillo, «una città che non vuole morire e che, se muore, comunque rinasce, con orgoglio». Tra narrazione e interpretazione, utilizzando anche il teatro di figura, si compone davanti a noi l'avventurosa storia di Alessandro/Paride, bimbo rifiutato dai genitori Ecuba e Priamo,



a causa di un'infausta predizione, allattato da un'orsa e allevato come pastore, poi ridiventato principe per avere l'onore di uccidere il "divino Achille". Attraverso le sue cangianti vicende umane, i suoi duelli con Menelao ed Ettore, narrati al suon del tamburo, nello svolgersi dell'azione, ci chiediamo cosa accomuni il destino di Alessandro a quello di Paride, facce diverse, di una stessa medaglia. Alessandro e Paride, pastore ed eroe, che morirà nell'incendio della sua città. Lo spettacolo risulta essere, tra passato e presente, tra domande e curiosità finalmente risolte, una profonda, malinconica, riflessione contemporanea sul destino dell'uomo, sulla sua imponderabilità e sul potere invisibile che ogni cosa condiziona e decide. *Mario Bianchi*

**STAY HUNGRY-INDAGINE DI UN AFFAMATO, di e con Angelo Campolo. Scene di Giulia Drogo. Prod. Daf Teatro dell'Esatta Fantasia, Messina. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).**

*Stay Hungry-Indagine di un affamato*, spettacolo vincitore di In-Box 2020, è il racconto in prima persona, appassionato e dolente, di un teatrante alle prese con i laboratori di integrazione sociale. Appassionato, perché per il lavoro che si è scelto - quello del teatro non solo da portare in scena, ma anche da immettere come lenimento nelle ferite più dolorose del mondo - la passione è la prima dote necessaria. Passione per le difficoltà da superare (la burocrazia innanzitutto), passione per contenere tutto il dolore che incontrerà. Angelo Campolo racconta senza filtro alcuno la sua esperienza. Lo vediamo intento

a comporre l'ennesimo bando, lo vediamo vincerlo, lo vediamo venire a contatto con uomini che cercano di costruirsi un futuro migliore, gli stranieri, gli immigrati. Non c'è mai retorica o pietismo in quello che racconta, come accade purtroppo a molti spettacoli che affrontano lo stesso tema. Forse perché il racconto in prima persona rende tutto vero e plausibile. Il cibo diventa il *fil rouge* che raccorda tutti gli incontri dell'attore-autore avvenuti durante i suoi laboratori con stranieri, condotti nei centri di accoglienza in riva allo stretto di Messina, tra il 2015 e il 2018. Attraverso la metafora teatrale legata all'apologo pasoliniano di *Teorema*, proponeva ai partecipanti il tema dell'arrivo di uno straniero che rompe i fragili equilibri di una famiglia, facendo emergere bisogni, desideri e speranze di chi giunge affamato nel nostro Paese, un Paese purtroppo sempre più respingente e intollerante. *Mario Bianchi*

**POLVERE, regia e interpretazione di Riccardo Reina. Con Giulio Bellotto, Annalisa Esposito. Prod. Collettivo Superstite, Parma. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).**

«Ricordati, uomo, che polvere sei e in polvere ritornerai» è il monito biblico che forse sta dietro a *Polvere*, un'azione performativa che inquieta e mette in allarme. Un uomo e una donna, Giulio Bellotto e Annalisa Esposito, sono al centro dello spazio, una stanza, una casa, uno spazio astratto. Lei è seduta, lui in piedi, ci guardano, prigionieri di una teca che li mostra al pubblico *voyeur*. Dal soffitto cade della polvere, dell'intonaco. Si sentono strani scricchiolii, la stessa struttura sembra



muoversi sotto i colpi di qualcosa che sembra minacciarla. I due prima cercano di fare finta di nulla, poi tentano di impedire alla polvere di scendere, si affannano a ripulire e ripulirsi, ma inutilmente. Intanto gli scricchiolii e gli strani rumori incombono minacciosi e si fanno più frequenti. Strani reperti emergono dalla polvere, pezzi di statue, frammenti, che finiscono con appartenere intimamente a quell'uomo e a quella donna. Lei si scopre il ventre di gesso, lui una parte di gamba. I due sembrano destinati a una sorta di metamorfosi statuaria che nulla di buono fa presagire. Lo spettacolo di teatro di figura - a fare scendere la polvere/farina è Riccardo Reina, nascosto sopra il tetto della scatola/casa/prigione - è nato all'interno del corso di alta formazione Animateria realizzato da Teatro GiocoVita, Teatro delle Briciole, e Teatro del Drago. *Polvere* è un bell'esempio di teatro di figura che costruisce con eleganza un incombente *cupio*

*dissolvi* che coinvolge non solo emotivamente i novelli Adamo ed Eva, ma anche il pubblico distanziato e mascherato. *Nicola Arrigoni*

**TRE**, scritto e diretto da **Marta Abate e Michelangelo Frola**. Con **Simone Benelli, Francesco Fontana, Giulia Mattola**. Prod. **ScenaMadre, Genova - Gli Scarti, Beverino (Sp)**. **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar)**.

È uno spettacolo semplice e bellissimo, *Tre* di ScenaMadre, giovane *ensemble* ligure impegnato a realizzare un teatro d'arte di e per tutti: sul palco attori professionisti e non, in platea persone di ogni età, in barba alle consuete distinzioni in vigore nel nostro sistema teatrale. *Tre* presenta una famiglia con figlio adolescente: un genitore o un ragazzo possono ritrovarvi molto della propria esperienza, tutto il pubblico - sia di neofiti che di appassionati - può godere di uno spettacolo massimamente leggibile, composto ed eseguito con divertimento e rigore, con grazia e pulizia. A differenza di molte proposizioni del panorama contemporaneo, che attingono a forme e modi afferenti ad altre arti e sistemi linguistici, il dispositivo di *Tre* si costituisce di riferimenti ed elementi pienamente teatrali, con una ridda di invenzioni che trovano nella pratica della scena il proprio ritmo e la propria consistenza. Due giovani attori nel ruolo dei genitori e un giovanissimo, istrionico interprete in quello del figlio: all'iniziale incredulità, dovuta all'apparentemente insufficiente differenza d'età tra questi e quello, segue dopo poco la relativa sospensione, tanto è efficace la dinamica scenica messa in opera. Fatti, temi e climi emergono senza posa, per sovrappo-

sizione, come esito dell'incessante comunicazione - verbale, fisica, spaziale - fra le figure. Dal punto di vista della drammaturgia testuale, le parti più efficaci sono costituite da fitti, sincopati dialoghi la cui vividezza origina da un semplice, artigianale allenamento all'ascolto e all'agire scenico. Unici oggetti: qualche sedia, a costruire figure e segnare percorsi, procedendo per via ora narrativa ora simbolica. Un teatro povero e necessario, che fa sorridere e commuovere, pensare e immaginare. E ben sperare. *Michele Pascarella*

**UN ONESTO E PARZIALE DISCORSO SOPRA I MASSIMI SISTEMI**, di e con **Pietro Angelini**. Luci di **Paride Donatelli**. Prod. **Carrozzerie N.O.T., Roma - 369gradi, Roma**. **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar)**.

Alcuni spettacoli valgono più per l'effetto che provocano col tempo nello spettatore che per la loro perfezione, quasi che proprio dalla loro incompiutezza generassero interrogativi, ipotesi di sviluppo. Ed è questo il caso del pur acerbo ma intelligente lavoro di Pietro Angelini, interprete di *Un onesto e parziale discorso sopra i massimi sistemi*. Angelini, con la sfrontatezza dei suoi ventotto anni, osa e gioca tutto se stesso: il suo fare la maschera per sbarcare il lunario, il suo egotico essere al centro della scena e dell'intero universo, l'immaginare un successo travolgente a colpi di *follower* e creazioni geniali, venduti con lo stile di un imbonitore. In gioco c'è il concetto di immobilità e lo stare piantato al centro della scena mentre un video dai ritmi concitati mette la vicenda al centro, o meglio come logica conseguenza di connessioni casuali che abbracciano l'intera Storia universale. E non è un caso che il titolo richiami il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* di Galileo Galilei, con sottinteso il celebre: «Eppur si muove». Alla premessa del video fa seguito il *recital live* - a tratti troppo "improvvisato" - in cui il nostro, da imbonitore, cerca di vendersi come regista del film più corto (e meno costoso) della storia: un dollaro per un minuto. Economia, soldi, spendibilità, o semplice monetizzazione di sogni e desideri sono al centro di questo lavoro. Lo spettacolo ci fa sorridere amaramente su un mondo, su una generazione per cui l'unico me-

tro di giudizio sono i soldi: il pensiero calcolante su cui Angelini ironizza con inquietante consapevolezza. *Nicola Arrigoni*

**PADRE D'AMORE. PADRE DI FANGO**, testo, regia e interpretazione di **Cinzia Pietribiasi**. Scene di **Giulia Drogo**. Luci di **Davide Cavandoli**. Musiche di **Giorgia Pietribiasi**. Prod. **Compagnia Pietribiasi/Tedeschi, Reggio Emilia**. **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar)**.

*Padre d'amore. Padre di fango* di Cinzia Pietribiasi è una sorta di docudrama intimo, in cui l'amore sconfinato per il padre da parte della giovane protagonista si scontra con la passione annichilente dell'uomo per l'eroina. La relazione fra padre tossico e figlia è narrata con crudele impudicizia, è disvelata, sbattuta in faccia e "fatta annusare" agli spettatori con pornografica spietatezza. Il pubblico è chiamato a entrare nel racconto non solo assistendo a quello che Cinzia Pietribiasi fa e agisce in scena, ma anche visionando spezzoni di Super 8 di famiglia che mostrano l'attrice adolescente. Ma c'è di più: attraverso una serie di linguette - come quelle per la prova dei profumi - si chiede al pubblico di usare l'olfatto per percepire gli odori di ambienti ammuffiti, di stoviglie non lavate, di naftalina che di volta in volta l'attrice protagonista e narratrice evoca. Video familiari, l'uso di una telecamera per spostare il racconto su un piano di animazione d'oggetti, la presenza dell'attrice un po' androgina fanno percepire che la Compagnia Pietribiasi/Tedeschi ha visto e si è nutrita di molto teatro contemporaneo dai Motus all'esperienza video-drammaturgica di Agrupación Señor Serrano. Sono questi riferimenti estetici che si offrono come paracadute a una narrazione che sa essere autentica, una necessità (terapeutica?) di portare fuori di sé quella ferita, un racconto personale offerto allo sguardo dello spettatore, a una visione compartecipe che commuove come pura, umanissima testimonianza. *Nicola Arrigoni*

In apertura, *L'incidente è chiuso* (foto: **Marco Parollo**); nella pagina precedente, *Angelo Campolo in Stay Hungry* (foto: **Paolo Galletta**); in questa pagina, in alto, *Troia City, la verità sul caso Alexandros*; in basso, *Tre*.



## Volterra, l'enigma di una vita mancata

**NATURAE - LA VITA MANCATA**, drammaturgia e regia di Armando Punzo. Scene di Alessandro Marzetti e Armando Punzo. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Musiche di Andrea Salvadori. Coreografie di Pasquale Piscina. Con Armando Punzo, Isabella Brogi, Francesca Tisano, Andrea Taddeus Punzo De Felice e i detenuti della Fortezza di Volterra. Prod. Compagnia della Fortezza, Volterra (Pi). **VOLTERRA TEATRO (Pi)**.

Lo stop al lavoro in carcere dovuto al *lockdown* e il rallentamento nella preparazione e nell'allestimento dello spettacolo 2020 ha prolungato il progetto *Naturae* della Compagnia della Fortezza di Punzo, inaugurato l'anno scorso con *Naturae Overture* e che si concluderà l'estate prossima. Quest'anno, nel cortile del carcere di Volterra, il regista-autore e i detenuti - con l'abituale "rinforzo" femminile esterno - hanno presentato solo un nuovo "quadro", *La vita mancata*, seguito dopo pochi giorni da *La valle dell'innocenza*, proposto in un padiglione delle ex Saline di Stato di Volterra, un rimontaggio, in un'ambientazione-scenografia di bianche montagne di sale, simbolo forse di rigenerazione, di *La vita mancata*, ampliato nella parte testuale declamata da Punzo demiurgo-primattore-regista. Un'occasione per allargare il pubblico accolto in carcere, ridotto a venticinque spettatori a recita contro i consueti duecento, per le norme anti-Covid. Emanuela Dall'Aglio, costumista, e Andrea Salvadori, autore e in parte esecutore dal vivo delle musiche, sono veri e propri coautori. «Stiamo lavorando contro la condanna dell'uomo ai suoi limiti, contro il canone occidentale, contro noi stessi e ciò che definiamo realtà», scrive - ambiziosamente - Punzo. Parole cui corrisponde l'atmosfera lirica, iniziatica, vagamente mistica di questo lavoro, come sempre, di innegabile, a momenti ammaliante bellezza scenica e visiva, tra presenze esotiche o fantastiche. Rigore, ritualità, lentezza, in una rarefazione a tratti estrema del linguaggio teatrale, contribuiscono all'intenso fascino di una creazione di cui rischia di sfuggire il senso (forse è quello che Punzo vuole...). Tra suggestioni enigmatiche e indecifrabili affiorano vari echi: da quelli del *Verbo*

*degli uccelli* del poeta persiano e sufi Attar, linea guida dello spettacolo 2019, a quelli dell'immane Borges, attraversato dal lavoro della Fortezza nel biennio precedente. *Francesco Tei*

## San Miniato, assoli al limite della vita

**LA VITA SALVA**, di e con Silvia Frasson. Prod. Tedavi98, Firenze - Archetipo, Bagno a Ripoli (Fi) - Festival Montagne Racconta, Tre Ville (Tn). **FESTA DEL TEATRO DI SAN MINIATO (Pi)**.

La Festa del Teatro dell'Istituto del Drama Popolare non si è fermata nella sua 74a edizione, ma ha allineato sul palco di Piazza del Duomo otto spettacoli diversi, al posto dell'unico tradizionalmente previsto dal festival: solo monologhi e letture, in omaggio ai problemi di distanziamento. Tra questi otto, la prima assoluta dello spettacolo di Silvia Frasson, con lei sola, sul palco completamente nudo: poco importante anche l'apporto delle luci. Un lavoro, *La vita salva*, in linea con la vocazione storica della Festa - da sempre dedicata al teatro di ispirazione religiosa, o spirituale - grazie alla forte tensione drammatica, e alla scelta di temi come quelli del dolore, del lutto, della morte e di chi lotta tutti i giorni contro di essa, della donazione degli organi, fonte di nuova vita, ma anche di dubbi, con il trauma di una scelta da fare senza indugi, una ulteriore crudele sofferenza, come lo è - in questo caso - per la madre e per il fratello di un ragazzo morto in un incidente. Un esempio classico e prezioso di teatro di narrazione, *La vita salva*, ottima scrittura, ritmo serrato, capace di impadronirsi fino alla fine dell'attenzione partecipe, assoluta del pubblico turbato, commosso senza il minimo patetismo, nel segno di una spoglia durezza. Appropriati i tocchi di leggerezza o di ironia, in questo intrecciarsi di storie apparentemente distanti tra loro. Merito della statura - indiscutibile - di attrice della Frasson, solida, matura, vigorosa; l'efficacia dell'assolo è solo annacquata, all'inizio - prima che la tragicità della vicenda prenda campo -, da qualche tocco di maniera che riecheggia soluzioni usuali del linguaggio dell'affabulazione-narrazione. Minimi difetti, però, di uno spettacolo di alto valore teatrale, umano, civile. *Francesco Tei*



### MONTICCHIELLO

## L'autodramma si trasforma e l'intero borgo diventa teatro

**ISOLE D'ISTANTI**, autodramma della gente di Monticchiello. Regia di Giampiero Giglioni e Manfredi Rutelli. Prod. Teatro Povero di Monticchiello. **FESTA DEL TEATRO DI MONTICCHIELLO (Si)**.

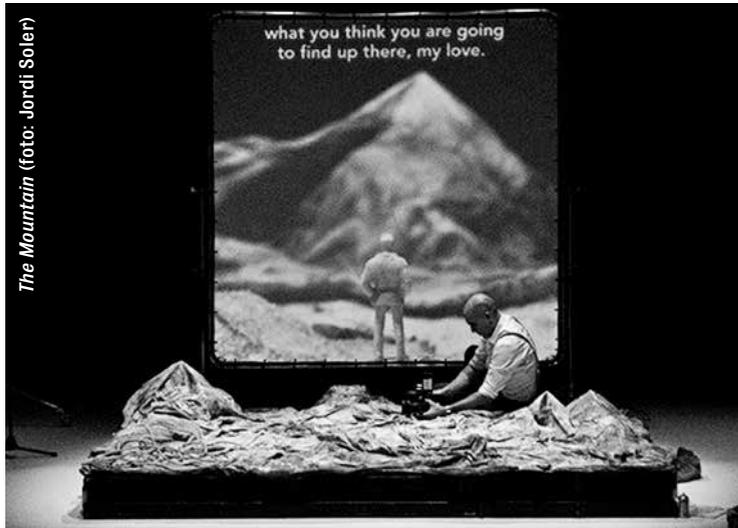
L'attesa del consueto appuntamento estivo a Monticchiello si è caricata, quest'anno, di *suspense*. Si temeva che quel teatro - da sempre espressione creativa di tutta una comunità riunita in un unico *ensemble* - fosse stato minacciato dal *lockdown* e dal distanziamento. E invece... che sorpresa questo spettacolo! Bravi tutti - gli attori e i registi Giampiero Giglioni e Manfredi Rutelli - nel fare di necessità virtù, invitandoci a percorrere, in piccoli gruppi, i vicoli del borgo dove le persiane delle finestre si sono aperte come sipari, e le piazzette hanno offerto una pluralità di palcoscenici.

"Isole" di teatro appunto, come dice il titolo, con quel "d'istanti" che con un apostrofo si trasforma, passando dall'isolamento nello spazio a indicare il tempo istantaneo delle singole scene. Frammenti di vita che ora parlano dell'oggi, ora del tempo passato, collegati, per associazione o contrasto, in un montaggio lineare, che si distacca dalla più complessa drammaturgia degli autodrammi precedenti, ma che da questi trae linfa vitale. E noi, entrati dall'antica porta delle mura con il lasciapassare dei turisti, percorriamo questo arcipelago e approdiamo alla fine nella grande piazza vuota: luogo deputato del teatro di Monticchiello. Il buio e il silenzio fanno emergere con forza quello che si è perduto, quello che è stato impedito. Poche sedie ci accolgono e una sola attrice rievoca quella piazza in passato piena di gente e di vita. Il tema dell'impedimento sembra allora il filo rosso che tiene insieme le isole d'istanti: impedita è l'uscita dalle mura assediate, impedito il gioco dei bambini, le assemblee del teatro, il matrimonio di due giovani... anche la musica per il funerale di un amico. Di qui la ricerca di spazi, anche piccoli, dove ci si salva dalla separazione.

Il nostro viaggio nel cuore del paese finisce così. Simbolicamente si esce da una metafisica quinta che raffigura una grande porta. E mentre passiamo quella soglia uno per volta ci si sente improvvisamente soli nel buio, e ci assale il ricordo di quando gli applausi coltavano le distanze tra platea e palcoscenico e riunivano tutti in un caloroso insieme. **Laura Caretti**

*Isole d'istanti* (foto: Emiliano Migliorucci)

# Contemporanea Festival, il tempo e la sua qualità



The Mountain (foto: Jordi Soler)

**THE MOUNTAIN**, di Alex Serrano, Pau Palacios, Ferran Dordal. Scene e modellini di Alex Serrano e Lola Belles. Costumi di Lola Belles. Luci di Cube.bz. Musica di Nico Roig. Con Anna Pérez Moya, Alex Serrano, Pau Palacios, David Muniz. Prod. Agrupacion Señor Serrano, Barcellona. CONTEMPORANEA FESTIVAL, PRATO.

Non solo un'abile e suggestiva creazione da palcoscenico, a base di proiezioni, riprese video in tempo reale su modelli in scala capaci di diventare paesaggi, scenografie e "personaggi" reali. Fa un passo avanti, Agrupacion Señor Serrano, nella nuova produzione, fresca di debutto in patria, affrontando con autorevolezza il tema dei rapporti tra realtà e finzione, tra ciò che percepiamo come vero e ciò che è vero. Conservando l'intonazione ironica, sottilmente graffiante, che rende il dialogo con il pubblico accattivante e più incisivo. Anna Pérez Moya diventa, grazie a una maschera digitale e alla distorsione elettronica della voce, Vladimir Putin, che si rivolge agli spettatori in sala. Personaggio controverso per antonomasia, di Putin si scrive e si dice il meglio e il peggio, si esprimono opinioni diversissime e contrapposte. La cosa è semplice: la realtà "oggettiva" è quella su cui si è d'accordo perché si vuole e si è deciso di esserlo. Ci si informa attingendo ai media più vicini al proprio modo di pensare.

Nella vera e propria costruzione teatral-visiva di *The mountain*, punteggiata anche di rapide citazioni cinematografiche, si rievocano due episodi storici significativi: quello, famosissimo, della finta invasione di extraterrestri inventata nel 1938 da Orson Welles, con la trasmissione radio da *La guerra dei mondi*; l'altro - meno noto - della sfortunata impresa di George Mallory, alpinista scomparso sull'Everest durante un tentativo di scalata nel 1924 e poi ritrovato morto, 75 anni dopo, conservato dalla neve e dal ghiaccio a pochissima distanza dalla vetta. Due vicende emblematiche, per ragioni molto diverse: la prima come esempio palmare della possibile "fabbricazione", grazie agli opportuni strumenti, di una realtà falsa, creduta da molti tragicamente vera. La seconda vicenda, per tutt'altre ragioni: non è stata mai ritrovata la macchina fotografica di Mallory che avrebbe potuto documentare l'avvenuta conquista dell'Everest da parte sua molti anni prima di Edmund Hillary; Mallory, inoltre, portava con sé, sul cuore, una foto della moglie Ruth che avrebbe dovuto lasciare sulla vetta dell'Everest, e che, su di lui, non fu ritrovata. E se fosse, sepolta dalla neve, sulla cima? *Francesco Tei*

**LIVORE**, di VicoQuartoMazzini. Drammaturgia di Francesco D'Amore. Regia di Michele Altamura e Gabriele Paolocà. Scene di Enrico Corona e Alessandro Ratti.

Con Michele Altamura, Francesco D'Amore, Gabriele Paolocà. Prod. VicoQuartoMazzini, Terlizzi (Ba) - Gli Scarti, Beverino (Sp) - Festival delle Colline Torinesi, Torino. CONTEMPORANEA FESTIVAL, PRATO.

Proprio come i colori, anche i sentimenti sono complementari. L'odio sta all'amore come l'ammirazione sta all'invidia. *Livore* si intitola l'ultimo lavoro di VicoQuartoMazzini, giunto al debutto a Contemporanea Festival\_20. Livore come quello che provava Salieri nei confronti di Mozart. La velenosa rivalità è un falso storico, ma il rancore resta e dà a Francesco D'Amore l'occasione di costruirci intorno una drammaturgia, che ne conserva i nomi: Antonio e Amedeo. Una vicenda essenziale, dinamica, tramata di mistero. Come aveva fatto Puškin. E anche Peter Shaffer e poi Miloš Forman in *Amadeus*. Anche se qui, nello spettacolo di VicoQuartoMazzini, la regia di Michele Altamura e Gabriele Paolocà colora il lutto del *Requiem* mozartiano con la tinta livida delle barbabietole. In un loft di quelli eleganti, si consumano i preparativi di una cena importante: la cena che deciderà una carriera. A mettere di fronte l'attore talentuoso e senza una lira (Altamura) e l'altro, che ha successo in tv, grazie a potenti raccomandazioni (D'Amore), è la misteriosa visita di una figura vestita di scuro, inzuppata di pioggia. La stessa che - si racconta - era apparsa dal niente e aveva commissionato a Mozart la sua ultima opera. Ai giorni nostri, il gioco delle parti è tutto psicologico, tagliente. Come i coltelli che brillano nella cucina e fanno a fette le barbabietole da cui già cola il succo viola dell'astio. Il padrone di casa (Paolocà) è un agente che conosce bene "il giro" delle serie televisive, della popolarità, dei soldi. In tipica sequenza pinteriana, l'attore sfigato diventa un intruso, si insinua nella vita della coppia di successo, e a forza di remissione e umiliazione, ne incrina il legame. Ma le cose non sono mai come sembrano. La dinamica degli opposti spalanca lo spazio della scena e sposta il riflettore sull'oggi, sulla condizione instabile dell'attore, sulla cabala del successo che, spesso, è un'ambigua questione di sguardi. *Roberto Canziani*

**MEMENTO MORI**, testo, regia e interpretazione di Sergio Blanco. *Visual design* di Philippe Koscheleff. Prod. Marea, Uruguay. CONTEMPORANEA FESTIVAL, PRATO.

L'avevamo tanto amato, *Il bramito di Düsseldorf*, visto a Modena (Vie) un paio di anni fa. Ci eravamo un po' ricreduti, assistendo a *Tebas Land*, a Firenze (Teatro di Rifredi) nel novembre dell'anno scorso. E alcuni punti di domanda erano rimasti in sospeso, dopo aver letto i tre testi tradotti e raccolti nel suo *Teatro* (pubblicato da Cue Press). Infine, neanche fosse un destino, Sergio Blanco è riuscito a deluderci con la sua conferenza-performance, *Memento mori*: uno dei piatti forti nel menu teatrale offerto da Contemporanea Festival\_20. *Memento mori*: ricorda che devi morire. Sul tema c'è poco da aggiungere, dopo che due millenni e mezzo di teatro e letteratura hanno già detto tutto. Ma Blanco voleva comunque esibire la propria capacità affabulatoria. Voleva dimostrare che la sua formula originale (ciò che lui chiama auto-finzione) si può applicare anche all'evento più drammatico (e più prevedibile) che un individuo possa mai incrociare nella propria vita. La morte, appunto. Evento inevitabile - veniamo informati fin da principio - per 108 miliardi di individui, da che mondo è mondo. Una scrivania è piazzata sul palco del Teatro Metastasio. Blanco sta seduto su uno sgabello. Sopra la scrivania un Mac Air, i fogli con il testo da leggere, qualche libro, una lettera, una mela, alcuni ossicini. Alle sue spalle passano gli scatti della fotografa uruguaiana Matilde Campodónico (nata anche lei, una cinquantina d'anni fa, a Montevideo). Immagini che Blanco commenterà così come verranno commentate morti celebri e meno celebri, morti fittizie e morti avvenute sul serio, morti soltanto sognate. «Non importa che sia vero o che sia falso - dice Blanco - conta che una storia venga raccontata». Saranno trenta, alla fine, queste storie, precedute da un'introduzione e da un epilogo. Dimostrazione di capacità narrative e retoriche. Ma latitanza anche di verità emotive e artistiche. *Roberto Canziani*

## Il genio e l'altro, un Mozart inaspettato

**MOZART E SALIERI, PUŠKIN SUITE**, di Attilio Scarpellini, Silvia Garbuggino, Gaetano Ventriglia da Aleksandr Sergeevic Puškin. Scene e luci di Gianni Staropoli. Costumi di Francesca Lombardi. Musiche di W.A. Mozart. Con Silvia Garbuggino, Gaetano Ventriglia, Gabrio Baldacci. Prod. Nuovo teatro delle commedie, Livorno - Armunia, Castiglione (Li). **FESTIVAL INEQUILIBRIO, ROSIGNANO MARITTIMO (Li).**

L'invidia e il genio sono luoghi visitati da molti autori. Non molti tuttavia si sono soffermati su «ciò che l'irruzione del genio o della grazia scatena nell'uomo», cardine, afferma Attilio Scarpellini, di questa *suite* di cui firma la drammaturgia. Sull'argomento rimando immediato è lo straordinario romanzo *Il soccombente* di Thomas Bernhard, scrittore tra i contemporanei che meglio ha cercato di scandagliare la situazione di coloro che si trovano al cospetto di un talento cristallino, dinanzi al quale nulla si può fare se non "soccombere", anche nel caso che esso appartenga a noi. Così anche in questa breve messinscena. Dopo lunghe tribolazioni Salieri non trova altra soluzione che avvelenare Mozart, se pure genio e delitto non vadano a braccetto, come afferma il giovane musicista. Ma sarà solo un sogno? Le luci di Gianni Staropoli sezionano una scena senza orpelli dove Ventriglia - un Salieri neri abiti, lunga chioma, anfibio neri - esaspera, da par suo, una mimica che tradisce i tormenti provocati dal genio di un Mozart che, nella messinscena, ha l'aspetto di una donna, Silvia Garbuggino, tutta grazia e delicatezza quasi adolescenziali. Le musiche sono tradotte dalla Danelectro baritono di Gabrio Baldacci, drammaturgia di suoni la sua che mai si fa preponderante o foriera di facili soluzioni. Un Mozart che non ti aspetti. La compagnia Garbuggino-Ventriglia non si allontana dagli stilemi che la contraddistinguono e l'incontro con Scarpellini sembra donare un'armonia e una pacatezza che inseriscono la rappresentazione in una dimensione a tratti onirica. *Marco Menini*

## L'alternativa è non avere alternativa

**T.I.N.A. (There Is No Alternative)**, coreografia e performance di Giselda Ranieri. Prod. Aldes, Porcari (Lu). **FESTIVAL INEQUILIBRIO, ROSIGNANO MARITTIMO (Li) - KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar)**

«Non c'è verso di fermarla». Capitolombola, si contrae, salta e si stende a terra; inspira, aggrotta la fronte, ride, mugugna e si rialza, e poi ancora striscia, si nasconde, ha paura, ride, urla... Nel Teatro Nardini di Rosignano, nella cornice del Festival Inequilibrio 2020, assistiamo al peregrinare lungo molteplici e contrarie direttrici di un corpo che vorrebbe disconnettersi, al punto da distorcere la comunicazione di se stesso. La gestualità di Giselda Ranieri, ingegnosa artista presso la compagnia Aldes, procede per distrazioni e *glitch* presentandosi come altro da sé, rispetto a ciò che è stato prima, dopo, e contravvenendo a qualsiasi idea preconstituita di narrazione lineare. La scrittura di questa *slapstick* coreografata è rigidissima, maniacale nella sua perfezione formale quasi da avere la sensazione di poter mettere uno "stop" alla sequenza dei suoi movimenti. Un esserino mutevole, un po' schizoide anche, e dolcemente magnetico nutre la curiosità di chi lo osserva solleticandone l'aspettativa, in un'accumulazione di segni interpretativi che giustappungono tonalità comiche a drammatiche, frammenti di testo pronunciati restituendone il loro significato e non-significato. Il corpo non si lascia afferrare, sfugge anche al suo essere donna; nonostante gli stivaletti neri, l'impermeabile rosa e una virgola di gonna, il carattere virtuale di questo solo rende la figura autonoma, indefinita e neutra. Non c'è categoria, né schermo che possa contenerlo, lo stesso dal quale all'inizio sembra fuoriuscire, e liberarsi, la danzatrice. L'alternativa è la costante prospettiva, ricordata dal titolo del solo (Storico acronimo coniato da M. Thatcher) ora tramutatosi nel suo paradosso inverso. Ranieri in *T.I.N.A.* è magnetica, e attraverso voce e corpo sonda l'impossibilità di sfuggire all'*overdose* di stimoli che quotidianamente riceviamo: l'iperconnessione ha sostituito l'esserci, perciò l'ente non può che rappresentarsi nella sua onnipresenza bulimica e frammentata. *Lucia Medri*

## Una famiglia disfunzionale vittima di drammi rimossi

**ERA UN FANTASMA**, di Arianna Mattioli. Regia di Lorenzo Lavia. Scene di Gianluca Amodio. Costumi di Alessandro Lai. Luci di Pietro Sperduti. Con Ninni Bruschetta, Lodo Guenzi, Matteo Branciamore, Lorenzo Lavia. Prod. Savà Produzioni Creative, Roma - Teatro della Contrada di Trieste - TODI FESTIVAL.

C'erano un tempo "tre sorelle". Adesso sostituite dai "tre fratelli", più padre annesso, che compongono il puzzle di *Era un fantasma*, dramma familiare in un interno fisico, claustrofobico ed esistenziale. Già, perché i tre ragazzi ormai cresciuti anagraficamente - ma non altrettanto emotivamente, Lorenzo Lavia (sua la regia), Lodo Guenzi e Matteo Branciamore - sono rimasti rinchiusi in questa casa-museo, *hikikomori*, incapaci di elaborare lutti, perdite, sconfitte, tutte quelle cose che costituiscono la faticosa crescita di ogni individuo. Il testo, un po' troppo urlato (di Arianna Mattioli), è un incastro tra queste personalità che non trovano pace, che stanno ora adoranti ora in conflitto con il Padre (Ninni Bruschetta, una spanna tangibile sopra tutti). Una continua rincorsa dialettica e ansiogena squassa questo salotto borghese divenuto un'ultima cena da *Far West*, dove regolare i conti con il passato, una sorta di *Festen* per redimersi e sciogliere nodi inestricabili di infanzia e adolescenza. Dettagli psicologici sparsi: il trenino che gira incessante, come un recinto, intorno alla scena, composto da quattro vagoni come i personaggi del dramma; i nomi delle figure filiali, Arturo, Romano, Tommaso il cui acronimo è "Art", la creatività e la follia che echeggia in questa famiglia *sui generis*, letto al contrario è "tra", una relazione che non c'è mai stata se non imposta da una convivenza forzata. Quattro per-

sonaggi sospesi in questo Purgatorio terreno composto da rimozione dei ricordi e assuefazione al dolore, tra accuse e recriminazioni: se è vero che le colpe dei padri ricadono sui figli è vero anche il contrario. Carcerieri e carcerati di se stessi: «Siamo una famiglia in attesa». Godot qui è già morto, Psycho è un fantasma. *Tommaso Chimenti*

## Due anime nere lottano nella notte della ragione

**THE DARKEST NIGHT**, drammaturgia e regia di Davide Sacco. Con Maria Pia Calzone, Francesco Montanari. Prod. Lvf Tradizione Teatro, Roma. TODI FESTIVAL.

*Gomorra* contro *Romanzo Criminale*. Quali serie tv *cult* hanno recentemente raccontato meglio la violenza nostrana? Napoli e Roma incarnate da Maria Pia Calzone, che nel *plot* partenopeo era Donna Imma, e Francesco Montanari, il Libanese della Magliana, a scontrarsi nell'arena di questa notte cupa. Testo e regia di Davide Sacco per questo dramma che ci ha ricordato le atmosfere di Dürrenmatt e *Le variazioni enigmatiche* di Schmitt: due persone apparentemente sconosciute, riunite, grazie al caso, ad affrontare la vita e la morte. Ma qui, fin dalle prime battute di *The Darkest Night* (perché dargli un titolo anglofono?), si capisce che l'inaspettato e l'imprevedibile nascondono invece una chiara prevedibilità legata all'aggressività di entrambi i personaggi. In scena uno scontro dialettico, infarcito di *humour*, violenza trattenuta e turpiloquio, sullo sfondo il Bene superiore e il Male interiore, due esseri umani miseri e meschini proprio perché, quando abbandonano le regole sociali, tornano belve, un'imprenditrice di un'azienda bellica e un piccolo giornalista di provincia: cosa li unisce così radicalmente e visceralmente? La questione morale sull'uccidere per denaro



T.I.N.A. (foto: Ilaria Scarpa)

è il pretesto per stanare i più bassi impulsi. L'istinto e la ragione lottano nel fango delle emozioni più recondite, un gioco crudele, una partita a poker dove saper bluffare ti salva la pelle. Quando poi, in scena, esce una pistola, questa, si sa, dovrà sparare. *L'escamotage* logico-persuasivo risulta però troppo artificioso, poco plausibile e dunque poco credibile. Dopo tanta costruzione macchinosa e architettura machiavellica, il finale si scioglie velocemente lasciandoci in bocca un sapore d'irrisolto. *Tommaso Chimenti*

## Brecht, il Brasile e la danza urbana

**RUA**, coreografia e performance di **Volmir Cordeiro e Washington Timbó**. Prod. **Manakin Production, Parigi**. **SHORT THEATRE, ROMA**.

La folla di spettatori, distanziata e con le mascherine, guardandosi attorno come a voler prendere le misure tra gli uni e gli altri, riempie la galleria dell'ex-mattatoio La Pelanda, cornice abituale del festival romano Short Theatre, per *Rua*, spettacolo grazie alla collaborazione con *Materiais Diversos* nell'ambito del *Displacement of Festival/More Than This*, progetto che ripensa le pratiche di ospitalità prevedendo che il festival ospitato, o che ha ospitato a sua volta uno degli altri partner, dia vita a una coabitazione di tre piccoli festival itineranti e ibridi. Due figure slanciate, l'una bianca, l'altra nera, sono ferme nel mezzo. Il danzatore Volmir Cordeiro si allunga nel suo movimento dischiuso, sotto gli occhiali da sole, ali rosse di trucco incorniciano gli occhi donandogli uno sguardo intrigante, belluino; Washington Timbó, il percussionista, è una roccia nella sua posa, guarda oltre il nugolo di astanti e, con meccanica cadenza, batte sul tamburo. La sua chio-ma è intrecciata in fitti arabeschi che si districano in un'alta e cotonata cresta. La danza urbana di *Rua* è subito coinvolgente, irrefrenabile vortice che scompiglia il pubblico. L'incedere di Cordeiro è sicuro e battagliero, i gesti ampi e larghi attraversano gli osservatori divertiti dal suo diseducato e contagioso passo, molti non riescono a non cedere al ritmo sanguigno e accennano timidi passi per esprimersi con la lingua del danzatore. Il botta e risposta che lega Cordeiro a Timbó si estende, in poco

tempo, comprendendo tutto lo spazio circostante e anche il gruppo di spettatori: è un acceso dialogo di strada infiammato da alcuni estratti politici di Bertolt Brecht sulla guerra, sulla sopraffazione e violenza razzista che tutto distrugge. Il paesaggio urbano animato da questo carnevale di passioni provocatorio e "sudato" di Cordeiro compromette sul finale la dimensione esclusiva della performance per aprirsi sul cortile esterno della galleria in un festoso corteo. *Lucia Medri*

## La Plaza: se il futuro è un luogo qualunque

**LA PLAZA**, di **El Conde de Torrefiel** in collaborazione con i performer. Testo di **Pablo Gisbert**. Regia di **Tanya Beyeler e Pablo Gisbert**. Scene di **El Conde de Torrefiel e Blanca Añón**. Costumi di **Blanca Añón**. Luci di **Ana Rovira**. Con **Gloria March Chulvi, Albert Pérez Hidalgo, Mónica Almirall Batet, Nicolas Carbajal, Amaranta Velarde, David Mallols e performer del luogo**. Prod. **Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles - El Conde de Torrefiel, Barcellona e altri 12 partner internazionali**. **SHORT THEATRE, ROMA**.

### IN TOURNÉE

Sembra una città illuminata di notte, il tappeto di fiori rettangolare percorso da lucine colorate che si apre al Teatro Argentina sulla scena de *La Plaza*, ultimo lavoro della compagnia **El Conde de Torrefiel**. Il progetto arriva a Roma dopo due anni dalla sua creazione. Un altare commemorativo è quello pensato in apertura di sipario dal gruppo catalano guidato da Tanya Beyeler e Pablo Gisbert: un'immagine, un segno, ormai impressi nel-

la memoria collettiva dopo gli attentati di Parigi, Bruxelles e Barcelona dai quali questa creazione si sviluppa indagando la relazione tra singolarità e moltitudine. Assistiamo a una giornata, dalla mattina fino alla sera, in cui un uomo adulto esce da teatro dopo aver visto *La Plaza*, appunto, esito conclusivo di uno spettacolo durato 365 giorni e andato in scena in contemporanea in tutti i teatri del mondo. "Il punto di vista" cammina per le strade della sua città, attraversandola e costruendola di impressioni. Il testo che appare sullo sfondo è alla seconda persona e punta dritto a ciascuno dei presenti in sala. Sulla scena, una scatola algida dalle pareti grigio chiaro, si costruiscono porzioni di vita quotidiana (un mercato, una strada, un museo, un set cinematografico), rigorosamente spersonalizzate, anonime, predominanti i colori degli abiti indossati, dei capelli, degli oggetti di scena; i volti degli attori "in comparsa" sono invece coperti da un velo di calza che non lascia distinguere alcuna espressione o lineamento del viso. Più che il contenuto - una prospettiva di futuro incapace di profilarsi all'orizzonte, in cui la memoria stessa si consegnerà a corpi inabili a rielaborarla e consacrati a un eterno altare, dove quelli dei morti saranno i soli corpi capaci di autodefinirsi e distinguersi - è la forma e il suo dispiegarsi a impressionare. *La Plaza* è la scatola ottica del nostro sguardo, l'inquietudine trasmessa è a tratti pretestuosa per la poca novità della tematica, tuttavia la portata immaginifica dei quadri scenici, la prossemica di queste corporeità inconoscibili, la raffinata tecnica del suono concorrono a creare una godibile sinestesia concettuale; la distopia non è mai stata così seducente. *Lucia Medri*



*La Plaza* (foto: Els De Nil)

## Distopie e altre metafore di un mondo violento

**THE MUSEUM e HASH**, testi e regie di **Bashar Murkus**. Drammaturgia di **Khulood Basel**. Scene di **Majdala Khoury**. Musiche di **Nihad Awidat**. Con **Henry Andrawes e Ramzi Maqdisi**. Prod. **Khashabi Theatre, Haifa - Schlachthaus Theatre, Berna - Moussem Nomadic Arts Centre, Bruxelles - Belgium Arts Centre Vooruit, Gent**. **ROMAEUROPA FESTIVAL, ROMA**.

Il palestinese Bashar Munkus, regista poco meno che trentenne, ha già all'attivo con il suo Khashabi Theatre più di venti produzioni. Due di queste sono state presentate al Romaeuropa Festival: *The Museum* e *HASH*. Accomunate da un senso di claustrofobia, tanto il primo spettacolo è drammatico e cupo, così il secondo ironico e fiabesco. Se in *HASH* il protagonista è un uomo obeso, fedele alle norme di un microcosmo distopico, governato da una sorta di ente supremo - che potrebbe anche essere il prodotto della sua stessa mente, interrogato e condizionato secondo un'evidente metafora della bulimica società contemporanea - in *The Museum*, vera e propria tragedia di cui si rispetta la struttura in cinque atti, ambientata dentro una cella all'interno della quale campeggia un tavolo autoptico, protagonisti sono un carceriere e un condannato a morte, reo di un efferato crimine in un museo, ovvero l'assassinio di 49 bambini in viaggio di istruzione. I due dialogano ricostruendo quell'episodio e le ragioni di quella violenza, accumulando attraverso la parola immagini di una truculenza oscena. A moltiplicare l'effetto - catartico? - del dialogo, la finzione amplificata cinematograficamente dai primi piani sul fondale, che mettono in evidenza parti del corpo e il volto sanguinante del condannato, il quale avrebbe compiuto il gesto malsano mosso da un'ossessione di tipo estetico per il sangue. Tra siparietti in maschera di agnelli, decisamente *kitsch*, inseriti al posto di un tradizionale coro, e il *leitmotiv* musicale (anche in versione *dance*) di *Casta diva*, si srotola così il dialogo brutale tra i due, entrambi uomini aggressivi. La didascalia finale, «ora potete uscire», risuona come l'atteso congedo di una liturgia non convincente. *Renata Savo*

## Accessibile, plurale e perturbante: Napoli, il festival della rinascita



**MEPHISTOPHELES EINE GRAND TOUR**, concepito, scritto e diretto da Simone Derai. Musiche e suono di Mauro Martinuz. Prod. Anagoor, Castelfranco Veneto (Vi) - Fondazione Donnaregina per le Arti Contemporanee / Museo Madre, Napoli - Centrale Fies, Dro (Tn) - Operaestate Festival Veneto, Bassano del Grappa (Vi). NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA - CENTRALE FIES, DRO (Tn) - OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vi) - FIT, LUGANO - ROMAEUROPA.

Il *gran tour* che propone *Mephistopheles* è quadruplo. Il primo è il viaggio tra le immagini montate da Simone Derai e Giulio Favotto: è il passaggio percepito e vissuto, per esempio, dalla messinscena inquadrata d'un Goethe anziano che sigilla il suo *Faust*, al dorso venoso delle mani dei vecchi di una casa di riposo, che piegano tra i palmi la testa al cospetto d'un fiore, reciso, che spunta fintoriglioso da un vaso sul tavolo. È lo scarto, la deviazione, il prossimo scallino distorto e inatteso, l'andare primario offerto dalla Compagnia veneta. E poi? Il secondo *gran tour* è quello che - nell'ora della proiezione - ci porta in giro per il mondo: da Castelfranco a Nuova Dehli, da Mantova a Vene-

zia, dalle nuvole di Napoli, dall'alto delle quali si vede la bocca marrone del Vesuvio ai corpi marmorei del Museo di Olympia (lì dove non c'è più un turista che non frapponga tra sé e la bellezza il diaframma di uno *smartphone* o di una macchina fotografica). Il terzo è invece un itinerario diacronico che permette la re-visione al presente della storia del gruppo, giacché *Mephistopheles* incastra, nel rettangolo dello schermo, materiali inediti ai video che facevano da fenditura drammaturgica, da discorso nel discorso, in *Faust*, *Oresteia*, *Socrate il sopravvissuto*. Si osserva dunque con l'occhio della mente, direbbe Shakespeare, o meglio: dei ricordi, giacché guardiamo e pensiamo allo spettacolo a cui queste immagini sono state strappate. Infine il quarto *gran tour*, il più atroce. Perché Anagoor ci costringe ripetutamente al cospetto di un mondo de-naturalizzato in cui nulla più - la forma delle rocce e le distese d'erba o di grano; il tronco degli alberi e la monta tra gli animali; il parto di una scrofa, la nostra relazione con l'arte, l'ultimo istante vissuto in un letto, prima che ci raggiunga la morte - risponde alle regole primordiali della Terra, al soffio con cui respira la vita. Performance cine-musicale, conferma l'eleganza politica di Anagoor, cui

compartecipa, come già in passato, Mauro Martinuz con suoni che, facendo vibrare l'udito, ci mettono in (dis)accordo emotivo con ciò che vediamo. *Alessandro Toppi*

**NELLA SOLITUDINE DEI CAMPI DI COTONE**, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Anna Barbera. Regia di Andrea De Rosa. Progetto sonoro di G.U.P. Alcaro. Luci di Pasquale Mari. Con Federica Rosellini e Lino Musella. Prod. Compagnia Orsini, Roma. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Due riflettori a piantana e un piccolo sipario rosso sono gli unici elementi presenti sulla scena dell'ultimo spettacolo di Andrea De Rosa, *Nella solitudine dei campi di cotone*. Due elementi semplici, ma capaci di suggerire con immediata evidenza la bella e originale chiave di lettura utilizzata dal regista napoletano per affrontare il testo di Bernard-Marie Koltès. Un testo complesso, ostico, che vede due personaggi - un venditore e un acquirente - impegnati in un estenuante corpo a corpo verbale. Uno scambio di lunghi monologhi, più che un vero e proprio dialogo, che gradualmente vanno a comporre una potente metafora della vita, dei rapporti umani e della solitu-

dine come condizione esistenziale. Nell'idea di De Rosa (nata pensando ai teatri desolatamente vuoti nel periodo di *lockdown*), il Venditore è un'attrice rimasta sola ad abitare un palcoscenico vuoto e il Cliente uno spettatore che, nonostante quel vuoto, attraversa la platea per raggiungere la scena e creare l'innesco per quella magica relazione generatrice di teatro che si rivelerà l'oggetto del loro negoziare. Federica Rosellini, magnetica nel suo costume settecentesco e Lino Musella, tenebroso nei suoi jeans e soprabito scuro, sono tecnicamente perfetti ma nello stesso tempo straordinariamente intensi e coinvolgenti: duellano con le parole accompagnati dalle bellissime note delle *Variations Goldberg* di Bach eseguite da Glenn Gould e dalle elaborazioni sonore di quel mago del suono che è G.U.P. Alcaro: musiche e suoni che di quel contendere enfatizzano le sottili vibrazioni erotiche. La parola pronunciata più frequentemente è "desiderio"; un desiderio ora riconducibile alla lusinga, ora alla speranza, ora alla privazione e all'abbandono, ora alla soddisfazione d'un bisogno. I toni oscillano tra la tenerezza e l'avversione e i movimenti ne assecondano, con geometrica precisione, ritmi e inflessioni. Uno spettacolo intelligentemente calato nel tempo difficile che stiamo vivendo, e capace, come pochi, di offrire più d'un grimaldello per provare a decodificarlo. *Stefania Maraucci*

**'NZULARCHIA. IN LETTURA E IN CORPO**, di e con Mimmo Borrelli. Luci di Angelo Grieco. Musiche di Antonio Della Ragione. Prod. Teatro di Napoli - Teatro Nazionale - Fondazione Campania dei Festival - Napoli Teatro Festival Italia. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Il 20 marzo 2007 Mimmo Borrelli era alle soglie dei ventotto anni, da due aveva vinto il Premio Riccione e il suo testo debuttava al Mercadante (regia di Carlo Cerciello, con Nino Bruno, Pippo Cangiano, Peppino Mazzotta, vedi *Hystrio* n. 3.2007). Scoprimmo quella sera, con *'Nzularchia*, non l'ennesimo

## PROGETTO OSSERVATORIO

## Le giovani leve alla prova della scena tra promesse e felici conferme

**IL COLLOQUIO**, progetto e regia di Eduardo Di Pietro. Costumi di Federica Del Gaudio. Con Renato Bisogni, Alessandro Errico, Marco Montecatino. Prod. Fondazione Teatri della Campania-Teatro Bellini, Napoli.

**DALL'ALTRA PARTE. 2+2=?**, regia e drammaturgia di Emanuele D'Errico. Scene di Rosita Vallefuoco. Costumi di Giuseppe Avallone. Luci di Giuseppe Di Lorenzo. Musiche di Tommy Grieco. Con Emanuele D'Errico, Dario Rea, Francesco Roccasecca. Prod. Putéca Celidònia, Napoli.

## NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Quindici spettacoli. Età media dei registi: trent'anni. Età media degli attori: ventinove. L'Osservatorio, voluto da Ruggero Cappuccio, funge da ribalta per i gruppi off dai circuiti della stabilità Fus. Eppure, nonostante l'intento, non funziona: rari i critici, assenti gli operatori, le compagnie sono prive di riscontri strutturati, la vetrina non genera circuitazione e la sezione si limita all'offerta di una data svolta al cospetto di amici e colleghi o di un pubblico episodico, eterogeneo e curioso. Poco, considerando che tra le finalità della Fondazione Campania dei Festival, che il Ntfti l'organizza, c'è il sostegno alla nuova creatività del territorio. Un peccato, aggiungo. Perché l'Osservatorio propone opere mature e debutti che fanno presagire itinerari interessanti.

Maturo è *Il colloquio* (Premio Scenario Periferie 2019) del Collettivo LunAzione che - ponendo assieme tre donne, in attesa di accedere alla sala-incontri di un carcere - narra di quanto sia facile abituarsi all'infelicità. Teatralizzazione (attori maschi in ruoli femminili, movenze estremizzate, battute dette all'unisono) di uno scorcio reale - il riferimento è alle file che caratterizzano l'ingresso dei parenti dei detenuti a Poggioreale - si tratta di un lavoro prezioso, che merita una tournée nazionale.

Un debutto da segnalare è invece quello di Putéca Celidònia. *Dall'altra parte. 2+2=?* narra infatti, con delicatezza e ironia, la coabitazione di tre gemelli, colti nei nove mesi che precedono il parto. Sul fondo un intarsio di condotti uterini, a terra un perimetro che allude alla rotondità della pancia, dall'alto gli organi-tubi per l'alimentazione e in assito questi tre fratelli che s'amano e s'odiano mentre s'avvicina la nascita, il distacco, la separazione. Eccellente testo e regia di D'Errico, eccellente la prestazione degli attori tant'è che, guardandoli, viene da pensare che sì, a Napoli, è appena nata una compagnia di cui sarà interessante seguire la crescita.

Alessandro Toppi



drammaturgo ma l'esistenza di un mondo altro, parallelo al nostro consueto, in grado di manifestarsi spaventosamente in assito, grazie al ritmo battente del verso, a una lingua impastata di lingue, a memorie territoriali e infernali: grazie al bisogno di riscatto e vendetta che uno sconosciuto flegreo sublimava facendo della teatralità un'esperienza totale. Borrelli torna oggi con questo *reading* che è un corpo a corpo con le sue origini. Sfida difficile, accompagnato dal suo fido scudiero, Antonio Della Ragione che, a sinistra del palco, armato degli strumenti, gli guarda le spalle con le sue musiche. Il mostro dell'opera che fu si è fatto chiudere nella gabbia più stretta della lettura? Direi di no. Borrelli, intendiamoci, a tratti commuove, ricacciandoci a forza nella vicenda crudele di Picciri, Gaetano e Spennacore (la scena ridiventa dunque un campo memoriale seminato di stupri, di morti ammazzati, di abusi subiti, di lacrime, sperma e sangue) - ed è in questi frangenti che davvero accade il teatro - mentre qualcosa nella confezione dello spettacolo non funziona. Non funziona il rapporto tra il corpo di Borrelli e l'ampiezza eccessiva del palco (quanto spazio mai agito); non funziona il leggio centrale, attorno al quale s'avvita alternando le voci dei personaggi; non funzionano le belle proiezioni di Alessandro Papa, che distraggono dall'unica cosa che conta - la presenza di Mimmo - né mi pare funzioni il dialogo intrapreso con la propria voce registrata, che porta alla cacofonia. Cosa ne resta quindi alla fine? Il merito almeno del tentativo compiuto. E, risonante a lungo tra il cuore e la testa, la drammaturgia musicale di Della Ragione, preziosa quasi quanto quel testo. *Alessandro Toppi*

**BUONA PERMANENZA AL MONDO**, tratto da *Il defunto odiava i pettegolezzi* di Serena Vitale.

Regia, suono, luci di Gianni Farina. Con Consuelo Battiston, Tamara Balducci, Leonardo Bianconi, Federica Garavaglia, Mauro Milone. Prod. Ravenna Festival - Menoventi, Ravenna. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA - RAVENNA FESTIVAL.

*Buona permanenza al mondo* è la seconda fase di un processo di ricerca che, dopo *L'incidente è chiuso* del 2019, giungerà l'anno prossimo alla meta: *Il defunto non amava i pettegolezzi*.

Quest'ultimo titolo riprende la fonte del lavoro: il romanzo-inchiesta in cui Serena Vitale (Adelphi, 2015) accumula e riorganizza dicerie, supposizioni e tesi relative alla morte di Majakovkij, trovato steso sul pavimento della sua stanza: la testa nei pressi della porta, i piedi che urtano il muro e, sotto il capezzolo sinistro, il foro di un colpo di pistola. Opportunità di mettere alla prova e in visione come Menoventi sta plasmando la materia, *Buona permanenza al mondo* conferma la capacità del gruppo di rendere in assito meccanismi non-teatrali complessi. In che modo il libro assume dunque forma scenica? Innanzitutto con una tripartizione orizzontale dello spazio: fascia posteriore (lì dove gli attori declamano le dichiarazioni riportate nel libro: dalle parole di Lili Brik ai giudizi di Gor'kij); fascia centrale (zona in cui avviene l'interpretazione di dialoghi, interrogatori e interviste), fascia anteriore (Majakovkij che ci urla discorsi e invettive). Poi? Uno schermo su cui proiettare date, notizie e le mappe degli ambienti che la Vitale infila nel volume; l'alternanza di recitazione e testimonialità epica; l'inserimento nella trama della Donna Fosforescente (la protagonista dell'ultimo fallimento teatrale del poeta: Banja) che fa da Caronte tra le brume della vicenda e da portatrice delle parole della Vitale. Il risultato è dunque già molto interessante. Merito della regia di Gianni Farina; merito di attori che si mettono tutti al servizio dell'idea con rigorosa disciplina creativa. *Alessandro Toppi*

**LA CHUNGA**, di Mario Vargas Llosa.

Traduzione di Ernesto Franco.

Regia, scene e costumi di Pappi Corsicato. Con Cristina Donadio, Francesco Di Leva, Irene Petris, Simone Borrelli, Antonio Gargiulo, Daniele Orlando. Prod. Teatro Stabile di Napoli-Teatro Nazionale. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Nel 1986, il peruviano Vargas Llosa aveva catturato, ne *La Chunga*, una piccola misteriosa storia di malaffare ambientata nel 1946 su un fiume del Perù. Regista di una cinematografia pop e chiassosa, a volte prestato al teatro, Pappi Corsicato ha provato a riscoprire il testo a Napoli. Il porto che Corsicato immagina somiglia alla Brest barocca e di fantasia di *Querelle* (di Fassbinder). Ma al gioco delle distanze e delle trasposizioni Napoli ri-

sponde bene. Perché marinai, puttane, chiaroscuri, relazioni morbide, stanno un po' dappertutto e muovono sempre i desideri. In questo caso il notturno oggetto del desiderio si chiama Meche. Giovane, flessuosa, meravigliosa, Meche è fidanzata con un marinaio che ha tutte le intenzioni di farne una prostituta da avviare al bordello. Concupiscono Meche anche altri marinai, attratti nella mescita locale non si sa se dalla giovane donna o dal gioco dei dadi, che tra un bicchiere e l'altro svela maschili debolezze. Per Meche sospira molto anche Chunga, la matura proprietaria del bar, per niente interessata agli uomini e disposta anzi a "comprarsi" Meche per una notte. Attrici convincenti per personaggi alquanto stereotipati, Cristina Donadio e Irene Petris conducono il gioco della narrazione. L'una, Chunga, con la durezza richiesta alle donne che si muovono in un mondo macho. L'altra, Meche, con lo splendore di sentimento ancora intatto dalle manacce di chi la vorrebbe far sua (Francesco Di Leva è il fidanzato magnaccia). Che cosa sia successo in quella notte fatale - dopo la quale la giovane è scomparsa, per non riemergere più dal passato - è il cuore di tenebra attorno al quale Llosa ha costruito il suo lavoro. Alla fantasia di quattro uomini e di una donna, e a un fantastico spogliarello di Meche, è lasciato dunque il compito di alimentare misteri, ipotesi, soluzioni notturne. A cui il teatro - più forse che la letteratura - può dare un'apparenza di realtà. Veloce però a dissolversi all'alzarsi del sole. E per Corsicato, le canzoni di Lana Del Rey sono il solvente migliore. *Roberto Canziani*

**ANTICHI MAESTRI**, di Thomas Bernhard. Traduzione di Anna Ruchat. Drammaturgia di Fabrizio Sinisi. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Gregorio Zurla. Luci di Gianni Pollini. Con Sandro Lombardi, Martino D'amico, Alessandro Burzotta. Prod. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze - Associazione Teatrale Pistoiese Centro di Produzione Teatrale, Pistoia. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Ultimo libro della trilogia sulle arti, *Antichi maestri* di Thomas Bernhard, è un'analisi sulla funzione dell'arte, i limiti della bellezza, l'angoscia della solitudine. Ma anche sui limiti dell'arte stes-

sa, su ciò che non potrà mai essere. Nella riduzione di Fabrizio Sinisi, per lo spettacolo di Federico Tiezzi, l'irriverente e pungente prosa dell'autore è funzionale alla rappresentazione. Uno spettacolo asciutto, caustico, di un'estetica perfetta nella sua distinta semplicità. I tre personaggi attorno ai quali ruota l'azione formano un lineare schema geometrico da cui scaturiscono articolati moti dell'animo, sempre composti. L'essenzialità della scenografia, elegante e schematica, ricrea la sala del Bordone del Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove l'insegnante Atzbacher viene convocato dal suo anziano amico Reger, musicologo e critico d'arte, che vi si reca a giorni alterni da oltre trent'anni, per osservare il *Ritratto di uomo barbuto* di Tintoretto. Nell'ossessiva visita al dipinto l'anziano critico cerca di penetrarne il senso e allo stesso tempo metterne in luce i limiti. A osservarli in silenzio un terzo uomo, il custode della pinacoteca, Irrsigler. Giudizi al vetriolo quelli del vecchio critico: la paura comunicata dai dipinti di Dürer, l'arte di Michelangelo al servizio del potere, Mahler un compositore stimato più del dovuto. Un attacco senza sconti alla provincialità e alla volgarità della cultura viennese. Ma, al centro, la solitudine di un uomo che passa il suo tempo a fissare il quadro tanto odiato dalla moglie, morta da poco, che aveva conosciuto in quella sala stessa. Uno spettacolo impeccabile, estetizzato al massimo, che non lascia margini a sbavature, con un Lombardi ineccepibile nel restituire il vecchio Reger. Uno spettacolo che sicuramente affascina per la precisione con cui è costruito, ma troppo perfetto per ammalare. *Giusi Zippo*

**'A CIRIMONIA (L'impossibilità della verità)**, di Rosario Palazzolo. Regia e interpretazione di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Scene e costumi Mela Dell'Erba. Luci di Max Mugnai. Musiche di Gianluca Misiti. Prod. Tre Corde Società Cooperativa e Compagnia Vetrano Randisi, Imola. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Un maschio e una femmina, la ritualità di una celebrazione, la cancellazione dei ricordi, la cecità. Una torta, una candelina e una canzone, quasi una nenia, struggente e malinconica, cantata quasi fosse un momento di espiazione. Un «mi ricordo» ripetuto con ossessivo smarrimento beckettiano



insegue una memoria sprofondata nell'oblio. Gli spunti di un testo, che accenna e mai dice, diventano materiale incandescente per Vetrano e Randisi, i due protagonisti capaci di ricreare una moltitudine variegata di intensità emotive. Personaggi sospesi tra memoria e rimozione, alla ricerca disperata del senso più profondo dell'essere. Significati che emergono, confondono, poi rassicurano, poi ancora offuscano. Un rimando al senso della vita, in continuo divenire ma mai risolta. La ritualità che appare l'emblema dell'essenza stessa del teatro. Il teatro inteso come vita. La vita come teatro. Equazione naturale ma suggestiva, svolta con una semplicità maniacale nel ripetere gesti e parole: sempre gli stessi. Cosa vogliono comunicare i personaggi attraverso i loro dialoghi se non un caleidoscopico *nonsense*? Venato da una stridente mestizia. Mobili, oggetti accatastati e un traliccio di fiori fanno da scenografia, e accentuano lo straniamento claustrofobico della scena. Fluttuanti nella loro identità di genere, con la femmina che si rivolge a se stessa al maschile, e il maschio, rozzo ma premuroso, i due personaggi si amalgamano fino a scambiarsi i ruoli in una disorientante ma prevedibile voluta che conduce all'epilogo dello spettacolo. Nulla è come sembra, ma tutto può essere quel che mostra. Nessuna rassicurazione, nessun conforto, ma tanta inquietudine per ciò che è stato, forse, e ciò che avrebbe potuto essere, forse. *Giusi Zippo*

**IL DOLORE DI PRIMA**, di Jo Lattari. Regia di Mario Scandale. Scene di Francesco Fassone. Luci di Camilla Piccioni. Costumi di Nika Campisi.

Con Betti Pedrazzi, Arturo Cirillo, Valentina Picello, Paola Fresca. Prod. CrAnPi, Roma - Marche Teatro, Ancona - Fondazione Sipario Toscana-Centro di Produzione teatrale, Firenze - Sardegna Teatro, Cagliari. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Un ambiente domestico come tanti: un tavolo, delle sedie, una poltrona, uno spazio esterno che si intravede da una porta aperta. Unico elemento fuori dagli schemi, un triciclo di legno sul lato sinistro della scena. È la famiglia l'elemento nevralgico del testo di Jo Lattari, *Il dolore di prima*, una famiglia presso la quale, a distanza di anni, ritorna la figlia minore perché richiamata dalla sorella più grande a causa della malattia della madre. Un terzo fratello, a cui si intuisce sia appartenuto il triciclo, ricorre nei discorsi delle due sorelle, ma non lascia mai la stanza nella quale si trova, mentre il padre, morto qualche tempo prima, è una presenza fantasmatica in dialogo col mondo interiore della figlia minore che di tanto in tanto appare e scompare. Le relazioni tra i personaggi si dipanano attraverso fiumi di parole: eppure, ciononostante, la loro comunicazione evidentemente non funziona. Il dolore della figlia minore, quello che probabilmente l'ha indotta ad allontanarsi dal nucleo familiare, continua a essere presente anche se solamente nel ricordo. Eppure il suo ritorno a casa assume il significato di un importante percorso verso la consapevolezza nel quale passato e presente, realtà e aspirazioni si confondono, perché - questo vuole suggerire il testo della Lattari - solo tornando nel luogo da cui si è fuggiti, facendo i conti con chi si è lasciato, si può provare a capire se stessi e gli altri. Mario Scandale,

con una materia drammaturgica decisamente complessa e verbosa, opta per una scrittura scenica descrittiva, nonostante alcune timide incursioni simboliche che, forse, avrebbero potuto avere un peso più consistente. A sostenere con forza lo spettacolo i quattro bravissimi attori: Valentina Picello nel ruolo della figlia minore, Paola Fresa in quello della maggiore, Betti Pedrazzi e Arturo Cirillo in quello dei genitori. *Stefania Maraucci*

**MIRACOLI METROPOLITANI**, di Gabriele Di Luca/Carrozzzeria Orfeo. Regia di Gabriele Di Luca, Massimiliano Setti, Alessandro Tedeschi. Scene e luci di Lucio Diana. Costumi di Stefania Cempini. Con Ambra Chiarello, Federico Gatti, Pier Luigi Pasino, Daniela Piperno, Beatrice Schiros, Massimiliano Setti, Federico Vanni. Prod. Marche Teatro, Ancona - Teatro Dell'Elfo, Milano - Teatro Nazionale di Genova - Fondazione Teatro di Napoli-Teatro Bellini, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

È una storia molto vicina al nostro presente quella che la Compagnia Carrozzzeria Orfeo racconta con il suo ultimo spettacolo, *Miracoli metropolitani*. Una storia che parla di un microcosmo umano sviluppatosi perché il mondo esterno - come per reazione ai continui e dissennati abusi ambientali - è reso quasi inabitabile da immondizia e rifiuti tossici. In quella che era una vecchia carrozzzeria, dunque, in una situazione di reclusione forzata, un gruppo di persone sopravvive gestendo un ristorante per solo asporto, specializzata nella preparazione di pietanze adatte a intolleranti alimentari: Plinio, ex chef di successo, frustrato; sua moglie Clara, che da lavapiatti s'è trasformata

in rampante imprenditrice; Igor, figlio di Clara, diciannovenne con seri problemi comportamentali; Patty, madre di Plinio, vitalissima ottantenne, ex brigatista latitante, tornata per combattere l'ennesima battaglia sociale; Cesare, aspirante suicida che si ritrova nel gruppo per caso; Mosquito, un detenuto impegnato in lavori socialmente utili, che Clara ha ingaggiato per ricevere fondi europei; Hope, lavapiatti di colore, donna misteriosa e perennemente arrabbiata. Esempi di varia umanità che, sebbene a fatica e non senza scontri, riescono a trovare una sintonia emotiva proprio facendo i conti con le difficoltà della vita, con il disagio, i fallimenti, la solitudine personale e collettiva in un mondo che, sopraffatto dalla superficialità, dalla soggezione al superfluo e all'effimero, si sta condannando inesorabilmente all'autodistruzione. Due ore e mezza di spettacolo che volano, letteralmente, grazie all'ottima qualità del testo, alla sottile ironia che pervade la messinscena e che nulla toglie, anzi casomai valorizza la profondità dei temi trattati, e a un cast strepitoso nel quale spiccano una Beatrice Schiros e un Federico Vanni davvero portentosi. *Stefania Maraucci*

**WEEK-END**, di Annibale Ruccello. Regia di Enrico Maria Lamanna. Scene di Massimiliano Nocente. Costumi di Teresa Acone. Luci di Stefano Pirandello. Con Maria Pia Calzone, Totò Onnis, Matteo Bossoletti. Prod. Teatro Stabile di Napoli-Teatro Nazionale. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Testo mediano della trilogia del Teatro da Camera di Annibale Ruccello, *Week-end*, preceduto e seguito nell'ordine

da *Le cinque rose di Jennifer e Notturmo di donna con ospiti*, appare nei temi il testo meno datato dell'autore, quello più resistente all'usura del tempo. La figura "deportata" di Ida, seppure sradicata dalla sua cultura d'appartenenza, in un mondo lontano, resiste nella sua fragilità di donna combattuta tra le sue aspirazioni e le sue sconfitte. Ida soffre di solitudine, insoddisfatta, disillusa, sbarca svogliatamente il lunario, dividendosi tra scuola e ripetizioni private. Le sue fantasie erotiche nascondono un disperato bisogno di amore, di essere capita e accettata. La sua tensione emotiva è veicolata da un tessuto musicale che conferisce una connotazione particolarmente distintiva allo spettacolo. Una vera e propria drammaturgia musicale con scelte precise che accompagnano stati d'animo e situazioni. Nello spettacolo di Lamanna piccole licenze amplificano il carattere della protagonista, che ama la musica classica ma anche le canzoni di Mina e Gianni Bella. Il palcoscenico accoglie una scenografia composta da un mobilio usurato che sottolinea la precarietà della vita della protagonista. Il *noir* che pervade la drammaturgia, confonde realtà e finzione con una carica suggestiva che determina un dissacrante e articolato gioco psicanalitico. Ida uccide veramente i suoi amanti oppure il suo subconscio punisce le sue pulsioni macchiandola di delitti non realmente perpetrati? E l'andamento claudicante della protagonista è reale oppure solo metafora di qualcosa che la spinge ai margini dell'accettazione altrui? Un ambiguo gioco di rimandi rende la pièce elegante e spiazzante. Lo spettacolo di Lamanna, sostenuto dalla bravura e dal potenziale espressivo di Maria Pia Calzone, appare tuttavia un po' troppo ancorato a un realismo che ne riduce la portata emozionale. *Giusi Zippo*

**PLASTILINA**, di Marta Buchaca. Traduzione di Enrico Ianniello. Regia e scene di Mario Gelardi. Costumi di Alessandra Gaudioso. Luci di Alessandro Messina. Con Ivan Castiglione, Teresa Saponangelo, Vincenzo Antonucci, Mariano Coletti, Giampiero De Concilio, Arianna Iodice. Prod. Nuovo Teatro Sanità, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Madre, padre, figlio. Medio-alta borghesia, complicità intergenerazionale,

sincero affetto reciproco. Gli abbracci, qualche battuta, la partita di tennis vista assieme in tv, l'orlo dei pantaloni aggiustati sorridendo. *Plastilina* di Marta Buchaca ha per punto di partenza un idillico alveo casalingo in cui tutto pare avvenire serenamente. Eppure nel quadro familiare d'improvviso si manifesta, violenta, una crepa. È il giovane che detona la tranquillità supposta divertendosi, assieme agli amici, con imprese bullistiche, come dare fuoco a un senzatetto, provocandone la morte. Conseguenze? L'arresto del giovane, certo. E lo sfaldamento d'ogni certezza: come ci è potuto succedere? Quando ci siamo persi di vista, non badando più a ciò che stavamo diventando? E in che giorno, a che ora, abbiamo tradito i valori nei quali credevamo e che davamo per acquisiti? Mario Gelardi dirige con mano sicura l'opera - nell'ambito del progetto Rua Catalana che, ospitato dal Ntff, mette in relazione nuova drammaturgia *made in* Catalogna e compagnie indipendenti italiane - facendone un limpido specchio del reale perché chi osserva (si) rifletta prendendo consapevolezza di quanto il tema, e il suo portato emotivo, lo riguarda, gli sia prossimo. Compose dunque per meri accenni un interno (domina, in particolare, un divano centrale) e vi colloca attori che aderiscono del tutto al ruolo, lasciandoli tuttavia ai margini dell'assito - visibili - quando non sono direttamente chiamati ad agire la trama. È teatro, sia chiaro, ci dice così facendo Gelardi, ma fate attenzione, perché tocca da vicino la (nostra e la vostra) vita. Buona dunque la regia, buona nel complesso la prestazione attoriale. Attendono repliche al chiuso le luci di Alessandro Messina, che non possono incidere in uno spettacolo dato all'aperto, in pieno pomeriggio; sono indumenti del quotidiano i costumi di Alessandra Gaudioso. *Alessandro Toppi*

**DAVID**, di Vucciria Teatro. Drammaturgia e regia di Joele Anastasi. Con Joele Anastasi, Federica Carruba Toscano, Eugenio Papalia, Enrico Sortino. Prod. Fondazione Teatro di Napoli-Teatro Bellini - Fondazione Campania dei Festival, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Figure mute si aggirano su una scena attraversata da chiaroscuri che rimandano a uno stato d'animo pervaso da un dolore sordo, istantanee di vita



familiare attraversate da una accorata malinconia. Al simbolismo a cui le scene continuamente rimandano, fa da contrappeso una narrazione di vuoti e pieni dettati da una un'ingruezza drammaturgica. Un dramma familiare si consuma nei silenzi e nell'impossibilità di comunicare. Un uomo e una donna, probabilmente marito e moglie, un ragazzo, probabilmente un figlio. Tre figure a fare i conti con un'assenza ingombrante. Ma un'assenza causata da cosa? Sembra una morte accidentale agli inizi dello spettacolo, ma man mano che la storia prende corpo sembra sempre più trattarsi di un aborto. Un argomento controverso e difficile da trattare, un gesto dovuto a motivi individuali e non generalizzabili, una rinuncia dettata da sconfitte. Una rinuncia che procura sempre e comunque drammi, dolore, sensi di colpa. Un tema da affrontare sempre e comunque con una grande onestà morale e intellettuale, e soprattutto rispetto. Sulla scena prende vita un intenso e suggestivo linguaggio di corpi che si allontanano continuamente e che, al di là della seduzione visiva, non è esaustivo. Una vasca piena d'acqua campeggia a più riprese al centro della scena. Acqua come elemento primordiale, liquido amniotico che culla, nutre, prepara alla vita. Liquido amniotico come fonte di vita. Qualsiasi motivo sottenda alla negazione di una vita meriterebbe attenzione e mai giudizio. Ed è qui che la poetica dello spettacolo zoppica, offrendo una estetizzazione del dolore intensa nelle immagini che crea, ma che non indaga né tantomeno accenna a una motivazione da cui non si può prescindere. *Giusi Zippo*

**LE ECCENTRICITÀ DI UN USIGNOLO, di Tennessee Williams. Regia di Sarah Biacchi. Scene di Andrea Ceriani. Luci di Francesco Barbera. Musiche di Mimosa Campironi. Con Sarah Biacchi, Riccardo Eggshell, Alessandra Frabetti, Paila Pavese, Paolo Perinelli. Prod. Sicilia Teatro, Florida (Sr) - Castellinaria, Alvito (Fr). NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.**

Riportare alla luce il nerbo da cui l'autore trasse poi *Estate e fumo*. È questo il merito de *Le eccentricità di un usignolo*: il recupero cioè di un testo, inedito per le scene italiane, che nella sua acerbità anticipa i *topoi* della poetica dello scrittore americano. E dunque ci sono in quest'opera: il contra-

sto tra la malattia e la voglia di vivere, l'ombra della pazzia, la passione bramata e impossibile, la relazione violenta tra l'uno e il coro e la religiosità moralistica, la tentazione dell'alcool, il senso di sconfitta, la perdizione definitiva. C'è già tutto Williams insomma nella storia di Alma Winemiller, figlia del reverendo del paese, eccelsa cantante da chiesa, chiacchierata fanciulla strana della città, innamorata vanamente di John jr: tra i due finirà come deve finire, con lui destinato a concretizzare l'imposizione materno-borghese di un buon matrimonio e di una carriera brillante e con lei dedita invece, anni dopo, alla prostituzione ovvero alla dissipazione quotidiana di sé. Se interessante è dunque la riscoperta drammaturgica non altrettanto si può dire della messinscena. Il motivo? Una regia che accumula segni e dinamiche in maniera incoerente: il taglio della platea da parte degli attori e l'aderenza assoluta al personaggio, l'uso della quarta parete e le proiezioni sul fondo, i cambi di scena vedibili in penombra e i dettagli d'arredo da realismo novecentesco. Ne viene quindi uno spettacolo confuso, a cui non bastano le buone prove, già al debutto, di Riccardo Eggshell, Alessandra Frabetti e Paolo Perinelli. *Alessandro Toppi*

**EDIPO - UNA FIABA DI MAGIA, di Chiara Guidi con Vito Matera. Scene, luci, costumi di Vito Matera. Musiche di Francesco Guerri e Scott Gibbons. Con Francesco Dell'Accio, Francesca Di Serio, Chiara Guidi, Vito Matera, Filippo Zimmermann. Prod. Societas Raffaello Sanzio, Cesena - Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.**

Forme che si trasformano in un perpetuo divenire, l'allegoria della caverna, un paesaggio brullo, arido e inospitale per un giovane Edipo, raffigurato come un reduce sorretto da stampelle. Claudicante, si aggira per una scena avvolta da velatini e immersa in una luce tenue. Un velo che inibisce la visuale e da cui emergono ricordi confusi. Un paesaggio, fatto di sabbia e rocce, avvolge i personaggi che, come simboli archetipici, rievocano l'immutabile e paradigmatica vicenda. Un tubero, gomitolini di membrana in attesa di srotolarsi che, carponi, si muovono nervosamente, diventano metafora dell'incipit della vita. Il ragno in procinto di «tessere»



**NAPOLI**

## Jan Fabre, concerto per immagini in onore della Madre Terra

**RESURREXIT CASSANDRA**, ideazione e regia di Jan Fabre. Testo di Ruggero Cappuccio. Drammaturgia di Mark Geurden. Costumi di Jan Fabre e Kasia Mielczarek. Luci di Jan Fabre e Wout Janssens. Musiche di Arthur Lavandier. Con Stella Höttler. Voce maschile di Gustav Koenigs. Prod. Troubleyn/Jan Fabre, Antwerp (Be) - Fondazione Campania dei Festival-Napoli Teatro Festival Italia e altri 3 partner internazionali. **NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.**

Una straordinaria Stella Höttler dà corpo e voce alla profetessa protagonista dell'ultima creazione di Jan Fabre, *Resurrexit Cassandra*. Una vestale in connessione profonda con i vari livelli di esistenza e con la natura: sensuale, ammalatrice, eppure inesorabilmente e perpetuamente condannata a non esser mai creduta nei suoi presagi negativi, a essere associata a qualcosa di malefico, di funesto, a essere emarginata come una pazza delirante, nonostante i suoi vaticini diventino puntualmente realtà.

In un tempo e in uno spazio sospesi, innalza con forza la sua voce inascoltata, cadendo e risorgendo ogni volta dalla polvere. Con voluttuosi movimenti di danza del ventre, per ben cinque volte si spoglia per poi indossare lo stesso abito, ma di tinte differenti: ora verde, ora nero, ora blu, ora rosso, ora bianco, colori emblematici dei vari elementi naturali che nelle sue profezie sono destinati al disastro a causa degli sciagurati comportamenti umani. E cinque sono pure gli schermi che pendono in scena, sui quali, a un certo punto, viene proiettata una lunga performance della stessa Höttler/Cassandra in preda a un violento delirio orgiastico. Geme, sospira, grida, bacia e lecca i gusci di tartarughe vive con una reiterazione estenuante, per lei e, forse ancor di più, per chi la guarda.

Un concerto per immagini - così lo definisce il regista belga - che denuncia la pericolosità delle violenze inflitte dall'umanità al suo pianeta: dall'inquinamento che ha determinato la formazione di un'isola di plastica nell'Oceano Pacifico allo scioglimento dei ghiacciai e alla deforestazione. Una denuncia che tuttavia resta piuttosto in superficie e alla quale stavolta sembra non basti la cifra registica, sempre così peculiarmente riconoscibile nei lavori di Fabre, che in questo caso, nonostante la consueta e inappuntabile pulizia formale, è apparsa un po' datata e decisamente didascalica. *Stefania Maraucci*

la sua tela, e la vicenda diventa così emanazione dell'essere. La parabola del figlio di Laio nello spettacolo della Guidi, in dialogo con Vito Matera, viene raccontata attraverso le suggestioni di una fiaba, arcaica e visionaria. Un paesaggio straniato e lunare, un pia-

neta agli albori della vita, accompagna le sorti sventurate di un bambino condannato e reietto che compirà da adulto terribili gesta. La ricerca della propria identità, «io chi sono?» domanda che, insistente, Edipo rivolge alla talpa Tiresia. Una fiaba dal sapore primitivo

scevera da morale, concentrata sulla forza visiva di un racconto che conferisce una suggestiva fisicità al suono e alla parola. Una costruzione onirica della scena, con segni che si dipanano con semplicità e immediatezza. Il coro di voci diventa personaggio fisico attraverso un'affascinante partitura vocale. Il finale stravolge le sorti del mito, il protagonista sceglie di vedere oltre l'abisso, ma confidando in una rinascita. *Giusi Zippo*

**CUORE**, di Sergio Casesi.  
Drammaturgia e interpretazione di Fulvio Cauteruccio e Flavia Pezzo. Regia di Fulvio Cauteruccio. Prod. Associazione Culturale Impresa Fulvio Cauteruccio, Firenze. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Il *Cuore* (testo di Sergio Casesi, sulla vita di Davide Astori) ritorna come un passo di samba, il cuore che serve nella vita come nello sport, metafora dell'esistenza. Un uomo in pigiama, perché è morto nella notte, racconta, nel suo ultimo sogno prima del trapasso, inaspettato e prematuro, i suoi miti di ragazzo, le sue passioni, i gesti che lo hanno portato a essere un professionista nel suo sport preferito, il calcio. Il giallo ritorna come un tocco solare: ciabatte, pallone, una maglia. Accanto a lui un uomo di spalle: ha la maglia azzurra della Nazionale, il numero 6 sulle spalle ben visibile e il nostro lo chiama «Gaetano». Per Fulvio Cauteruccio (sua la regia) si apre una nuova fase della carriera lontana dalla fisicità punk dei suoi lavori più sudati, lontano dal regionalismo della sua lingua madre, il calabrese. Qui è

puro narratore, che interpreta in maniera solida con piccoli gesti e che apre le porte dell'immaginazione, del ricordo, della nostalgia, di tutte quelle voci sentite per radio, Ciotti, Martellini, *Tutto il calcio minuto per minuto*, che fanno parte della nostra storia moderna, che ci riportano all'infanzia, all'adolescenza, a quel nazional-popolare puro e semplice, alla famiglia. Esiste un Paradiso dei Campioni dove poter continuare a giocare, come ragazzi e non come professionisti, per sempre? Fanno capolino Maradona e Pelè, e tutti i morti sui campi di calcio, ragazzi stroncati da un cuore che non ha retto l'urto, la gioia, la fatica, il dolore, come quello evocato dal dialogo col bimbo paziente oncologico dell'ospedale Mayer. Alla fine sarà Gaetano (Flavia Pezzo-Angelo della Morte, brava nella sua fissità, di spalle per tutta la durata e che alla fine sfodera un monologo compatto e deciso) a rivelare al protagonista chi realmente lui sia, in un gioco prima di disvelamento, poi di teatro nel teatro, efficace quanto preciso che rimette a posto i pezzi del puzzle. *Tommaso Chimenti*

In apertura, Federica Rosellini e Lino Musella in *Nella solitudine dei campi di cotone* (foto: Salvatore Pastore); a pagina 78, nel box, *Il colloquio* (foto: Mali Erotico); a pagina 79, *Antichi maestri* (foto: Salvatore Pastore); a pagina 80, *Miracoli Metropolitan* (foto: Salvatore Pastore); nella pagina precedente, nel box, Stella Höttler in *Resurrexit Cassandra* (foto: Wonge Bergmann); in questa pagina, Fulvio Cauteruccio in *Cuore* (foto: Ivan Nocera).



## Attraverso l'*Inferno*, tra Dante e il kathakali

**FRAMMENTI DIVINI DI UN VIAGGIO IN INFERNO**, di Mario Barzaghi. Regia di Alberto Grilli. Luci di Marcello d'Agostino. Con Mario Barzaghi. Prod. Teatro dell'Albero, Milano. FESTIVAL RAME, CROTONE.

Dalla vetta della torre aragonese della frazione a mare di Melissa, vicino Crotona, guardiamo in basso, come in un teatro anatomico. Vuota all'interno, la torre di avvistamento è l'ambientazione scelta da Simone Bevilacqua, direttore artistico del Festival RaMe (Radici del Mediterraneo), per ospitare *Frammenti divini di un viaggio in Inferno*, di Mario Barzaghi. Un Vian-Dante e il suo Virgilio intrecciano la vita del protagonista, una sorta di *freak* di strada che, in contrappunto al verso dantesco, invoca la madre utilizzando un linguaggio quotidiano, per spiegarle la sua scelta d'arte, fra cadute agli inferi e risalite. Barzaghi viene dal "teatro di base", quella serie di esperienze di militanza artistico-politica radicate nel territorio negli anni Settanta, praticate da attori o giovani che avevano un proprio lavoro e che dedicavano le ore extra-lavorative al teatro. A inizio anni Ottanta Barzaghi entra a far parte del Teatro Tascabile di Bergamo, diretto da Renzo Vescovi, grazie al quale scopre il kathakali, forma di teatro-danza classica indiana fra le più importanti e conosciute, utilizzata per il suo rigore nella fase di *training* da maestri come Grotowski, Barba, Brook, per il connubio tra teatro, musica, danza, canto, testo, trucco, costume. Molti dei segni di questa disciplina rigorosa ritornano in questo lavoro che, proprio per la sintesi espressiva fra esperienze e pratiche dell'artista Barzaghi e codici espressivi invero rari da incontrare sulla scena italiana, offre spunti alla visione di non marginale portata. L'allestimento, povero e privato della sua ordinaria veste scenografica, esalta il gesto e la forma raccontata dall'attore, in uno scenario, quello architettonico antico, che si adatta a questo genere di proposta, in un percorso itinerante nel bastione, comunque ben ragionato. Dentro una drammaturgia forse perfettibile, riverberano comunque la potenza mimica ed espressiva e il lavoro sulla metrica, che rimanda al cunto siciliano di Cuticchio, con momenti intensi e potenti. *Renzo Francabandera*

## Vetrano/Randisi, un Martoglio inedito

**LU CORI NON 'NVECCHIA**, dall'opera di Nino Martoglio. Adattamento e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Scene e costumi di Mela Dell'Erba. Luci di Gaetano La Mela. Con Daniele Bruno, Cosimo Coltraro, Greta D'Antonio, Valentina Ferrante, Luciano Fioretto, Luca Fiorino, Lydia Giordano, Marcello Montalto, Manuela Ventura. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Sembra proprio non possa mancare nella programmazione dello Stabile catanese un'opera di Nino Martoglio, reclamato e preteso dal pubblico di amanti di una tradizione che rivede nel grande drammaturgo ottocentesco il punto di non ritorno per l'universo teatrale etneo. Così la direttrice, Laura Sicignano, se da un lato accontenta le richieste territoriali, dall'altro prova a spargliare le carte, chiamando a dirigere i testi dell'autore Vetrano e Randisi, grandi innovatori della scena italiana, che, senza eccessi e tradimenti, sanno dare una lettura diversa, inusitata e misteriosa, del drammaturgo catanese, mettendo in scena *Lu cori non 'nvecchia*. La giusta intuizione è, nei fatti, premiata da una messinscena di grande sintesi che scopre un volto inedito dell'autore e che supera la patina di facile comicità tipica della lingua catanese e il macchiettismo, per aprire a un universo poetico e cogliere la lacrima nascosta dietro ogni sorriso. Vetrano e Randisi presentano un'antologia di testi, alcuni molto conosciuti, altri quasi inesplorati, in una tessitura drammaturgica che coglie i nessi fra le opere e collega i frammenti attraverso passaggi tonali giocati sul contrasto. Complici le scene e i costumi di Mela Dell'Erba, il lavoro ha un forte equilibrio ed è scevro da un oleografismo di maniera. Sulla scena un ottimo cast: Daniele Bruno, Cosimo Coltraro, Greta D'Antonio, Valentina Ferrante, Luciano Fioretto, Luca Fiorino, Lydia Giordano, Marcello Montalto, Manuela Ventura, che danno una prova attoriale eccellente, a riprova che queste battute e questo teatro scendono nelle vene del pubblico, degli attori, di quanti amano il teatro, almeno qui, alle pendici dell'Etna. *Filippa Ilardo*

## SIRACUSA

I segni arcani del presente  
in una stagione per voce sola

Come al tempo di Edipo. Pia-  
gati dall'epidemia, eppure  
nuovamente a teatro, a inter-  
rogare i segni del presente.  
Rinviato il programma inizial-  
mente previsto, l'Istituto Na-  
zionale del Dramma Antico di  
Siracusa non rinuncia a sette  
appuntamento, *Per voci sole*,  
opportunamente adattato alle  
esigenze sanitarie a partire  
dalla rivoluzione copernica-  
na che - forse per la prima vol-  
ta nella storia del monumen-  
to - vede il pubblico collocato  
nell'orchestra, mentre la ca-  
vea diventa la scena ideale di  
monologhi con ricercati *soun-  
dscape*, illuminata da bagliori  
che fanno rivivere l'antico fas-  
cino del teatro di pietra. Pri-  
me mondiali e nazionali rian-



nodano i legami tra gli eroi della tragedia antica e l'eco contemporanea che da questi promana: taglia il nastro *L'isola della luce*, cantata per soli, coro e orchestra concertata e diretta da Nicola Piovani, che federa il talento di Tosca e Massimo Popolizio con la freschezza della Compagnia della Luna e degli allievi del Conservatorio "V. Bellini" di Catania a partire dall'Epitaffio di Sicilo («Finché vivi, sii gioioso, non rattristarti mai oltre misura: la vita dura poco e il Tempo esige il suo tributo»), il documento musicale più antico che si conosca.

Poi è la volta di Lunetta Savino, per la regia di Fabrizio Arcuri, che in *Da Medea a Medea* trascorre dall'originale di Euripide, nell'adattamento di Margherita Rubino, alla demitizzazione - e demistificazione - di *Cara Medea* di Antonio Tarantino, la prima con il poderoso sostegno di Rita Marcotulli e la seconda in odore di *sitcom*; mentre Lella Costa ha vestito i panni di Santippe per il debutto nazionale della *Vedova Socrate* di Franca Valeri, appena una settimana prima dell'atteso genetliaco centenario, in un "discorso ai Siracusani" che, in loco, avrebbe dovuto guadagnare in follia e sostanza comica. L'unico ritratto maschile spetta all'intenso *Aiace* di Ghiannis Ritsos, affidato a Luigi Lo Cascio, mentre Laura Morante - ancora per la cura registica di Arcuri - legge *Fuochi*, di Marguerite Yourcenar nella lezione italiana di Maria Luisa Spaziani, che raccoglie le storie di Antigone, Fedra, Clitemnestra e Lena - l'etera amata da Aristogitone - su musiche di Nick Drake.

Il finale ha dato vita e volto a un'altra eroina negletta, *Crisotemi*, ormai «vecchia signora» nella fascinosa lettura di Ritsos, che Isabella Ragonese restituisce alla cavea grazie all'impegno polifonico di Teho Teardo, autore della rutilante partitura che ne stimola i ricordi. L'ultimo accordo spetta a *Il suono del mio corpo* è la memoria della mia presenza, una creazione *site-specific* di Mircea Cantor, un assolo di campane eseguito da Denis Latišev a corredo dell'unica apparizione degli allievi dell'Accademia d'Arte del Dramma Antico, guidati da Simonetta Cartia ed Elena Polic Greco. Con tre anteprime sulla stagione che verrà - Galatea Ranzi nelle *Nuvole*, Anna Della Rosa in *Ifigenia in Tauride* e Lucia Lavia nelle *Baccanti* - che sono ben più che una speranza, in attesa di tempi migliori. **Giuseppe Montemagno**

Lella Costa in *Vedova Socrate* (foto: Franca Centaro)

Teatro del Lemming,  
un rito per 4 spettatori

**METAMORFOSI - DI FORME MUTATE**,  
drammaturgia, musica e regia  
di Massimo Munaro. Con Alessio  
Papa, Diana Ferrantini, Fiorella  
Tommasini, Katia Raguso, Marina  
Carluccio, Massimo Munaro.  
Prod. Teatro del Lemming, Rovigo.  
FESTIVAL DEI TACCHI, JERZU (Og).

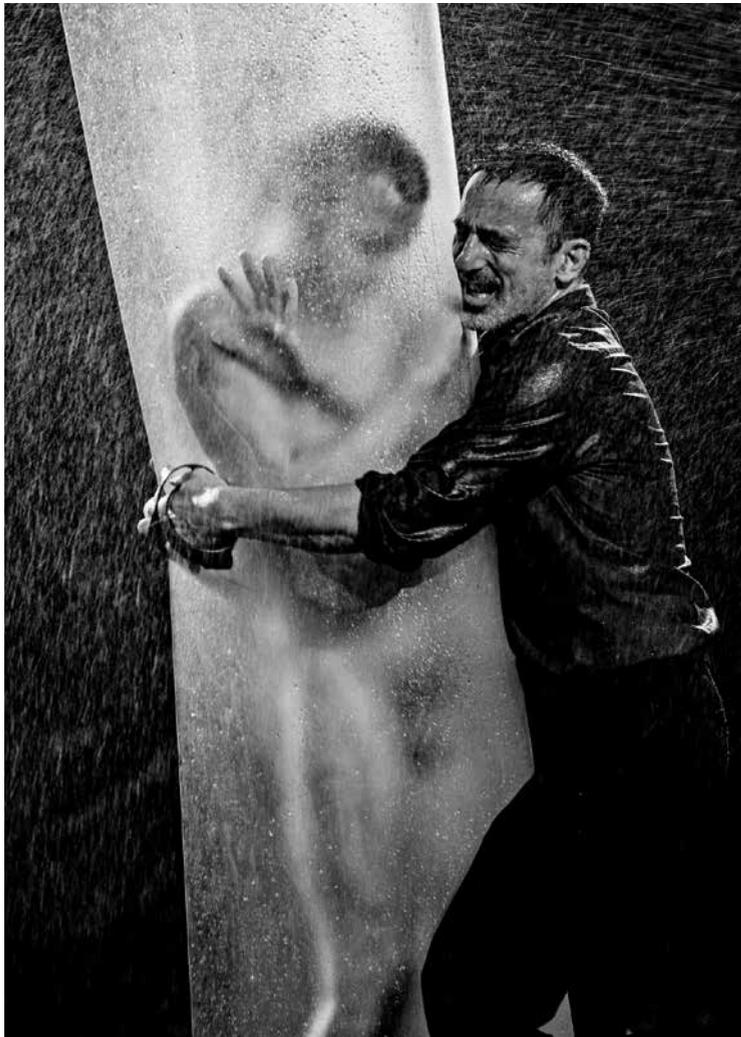
Beato chi riesce ancora a mantenersi, sinceramente, nella luce sacrale del rito teatrale! Il Lemming di Massimo Munaro (Rovigo), ha affrontato - più di altri per la significativa prossimità richiesta dal "teatro dello spettatore" - limiti antivirus che hanno costretto una metamorfosi per lo studio di *Metamorfosi-Di forme mutate* ispirato a Ovidio. La compagnia ha fatto dello stretto rapporto fisico tra attore e spettatore la cifra del proprio lavoro, creando un'emozione privata con ognuno. I quattro spettatori sono invitati a lasciare scarpe e orologi in un'anticamera/membrana, devono indossare una tunica bianca. La musica, un poco incoerente con il tono mitologico, è sintetica, prodotta con elaborazioni elettroniche. Noi siamo disposti come i punti cardinali, ognuno nel proprio tondo, si forma così un grande cerchio il cui centro diventa l'area scenica sacrificale, il fulcro dove irrompe il caos di un'anguria frantumata, dove la ricerca di adesione al primordio è una danza a seno nudo con cocomero; uno spazio che attira i quattro attori come una calamita primigenia ma da cui desiderano allontanarsi. La voce di Massimo Munaro registrata diffonde parole oracolari sul senso di precarietà: essenziali frammenti di testo alludono alle trasformazioni umane. In un ambiente illuminato da candele, i sensi sono sottilmente sollecitati da parole evocative e gesti che lasciano galleggiare impressioni. La presenza di Munaro, unico in nero, sembra controllare gli allievi, come un padre guida. Gli attori si avvicinano a turno davanti a noi, ci guardano, ci sorridono, agiscono con acqua, sassi, trottole, toccano un punto raffinato quando ci mettono in mano uno specchietto, si mettono alle nostre spalle suggerendo la funzione retrovisore: di sguincio si vede l'altro, il passato, i desideri, tutto ciò che fugge, risucchiato dal mondo che sta al di là della membrana, dove torneremo. *Elena Scolari*

Agricoltura e green deal  
nell'epica di Cada Die

**PESTICIDIO**, di Pierpaolo Piludu e  
Andrea Serra. Regia di Alessandro  
Mascia. Scene di Marilena Pittiu e  
Mario Madeddu. Con Pierpaolo Piludu.  
Prod. Cada Die Teatro, Cagliari.  
FESTIVAL DEI TACCHI, JERZU (Og).

Davide sta a Bachisio come Golia sta a Bentulare. Ecco i quattro termini dell'equazione: Bachisio è un contadino sardo, con un figlio laureato in agraria che vuole continuare e migliorare il lavoro del padre e una moglie amatissima e asmatica; Bentulare (che significa "sventolare" in sardo) è un'azienda agricola che sta comprando a prezzi generosi i terreni dei contadini per coltivarli in maniera "intensiva", spruzzando pesticidi ai quattro venti. Bachisio rifiuta cocciutamente l'offerta mentre tutti intorno a lui cedono per desiderio di tranquillità economica. Le macchine sventola-veleno cominciano a spruzzare intorno alla sua tenuta, fanno tornare l'asma alla moglie (la malattia l'aveva lasciata con l'inizio della vita in campagna) esasperando il senso di giustizia del figlio Michelangelo, che finisce per fare una sciocchezza e andrà così sotto processo. Il narratore snocciola il racconto in una scena pulita, "arredata" solo da un modellino della fattoria di Bachisio, modernissima e intelligente: pannelli solari, mattoni che contengono lana per mantenere caldo e fresco, e altri accorgimenti ingegnosi. La recitazione di Piludu è piena di umanità, calda, ci fa arrivare tutta l'apprensione e l'incredulità per una vicenda in cui è evidente chi sia il vero prepotente, simbolo di mille altre storie poco edificanti in cui è il profitto a vincere. Il testo disegna bene i personaggi, pecca forse ancora - in questa anteprima dello spettacolo - di una separazione troppo netta tra buoni e cattivi, non necessaria dato il contesto già chiarissimo. C'è una relazione tra il conflitto con la ditta, anche doloroso (*pars destruens*), e l'ingegno personale che sfrutta le risorse isolate naturali con metodi astuti e non dannosi (*pars costruens*); questo equilibrio piega ancora lievemente verso l'aspetto negativo ma *Pesticidio* è un racconto epico che sa parlare di una resistenza intelligente e non ideologica. *Elena Scolari*

# Universi danzati tra la terra e il cielo



**INK**, di Dimitris Papaioannou. Scene e costumi di Dimitris Papaioannou. Luci di Stephanos Droussiotis e Dimitris Papaioannou. Con Šuka Horn e Dimitris Papaioannou. Prod. 2WORKS, Atene - Torinodanza Festival - Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale - Festival Aperto I Teatri di Reggio Emilia. TORINODANZA FESTIVAL - FESTIVAL APERTO, REGGIO EMILIA.

Il fruscio della pioggia, il buio del palcoscenico illuminato dai riflessi argentei delle gocce: lo spettacolo che il poliedrico artista e performer greco ha creato nei mesi di *lockdown* è

una sorta di raffinatissima variazione sui motivi del chiaroscuro e dell'acqua. In scena lui stesso, pantaloni e camicia neri, Papaioannou manovra pompe e semplici sistemi di irrigazione, riempie e svuota ampie sfere di vetro, sperimentandosi quale maestro delle acque e vedendo variamente riflessi i propri atti sui teloni di plastica trasparenti che circoscrivono sui tre lati il palcoscenico. La solitudine dell'artista è, nondimeno, spezzata dall'ingresso in scena del giovane performer Šuka Horn: la sua apparizione, quasi una nascita, rimanda implicitamente al valore generativo dell'acqua, liquido amniotico primigenio, ed espli-

ca, invece, la naturale autonomia di ciascuna esistenza. Fra i due, non a caso, s'instaura immediatamente una relazione conflittuale, che si concreta nei successivi tentativi di imprigionarsi l'un l'altro ricorrendo a un rigido telo di plexiglas. Una manifestazione del rapporto padre-figlio, allo stesso tempo visceralmente carnale e allusivamente simbolica: bolle d'acqua, un polipo, il simulacro inquietante di un bambino che, fra l'altro, svela l'orrorifico gusto per il perturbante proprio dell'originale linguaggio di Papaioannou. Nel finale, ancora, rinsecchite spighe di grano che alludono alla necessità di "dissetare" tanto la natura quanto le relazioni umane. Lo spettacolo somma intuizioni visive imprevedibilmente allusive e capaci di celare ingegnosamente disparate citazioni pittoriche e cinematografiche; accompagnate da scelte musicali non scontate e dall'esaltazione di una fisicità classicamente libera e potente. Una cura formale che assicura alla messinscena un'impeccabile eleganza ma che genera pure una certa algidità, che impedisce un reale coinvolgimento empatico dello spettatore. *Laura Bevione*

**DIALOGO TERZO: IN A LANDSCAPE**, coreografia e regia di Alessandro Sciarroni. Con Simone Arganini, Margherita Elliot, Carmine Parise, Angelo Pedroni, Francesca Pennini, Stefano Sardi. Prod. CollettivO CineticO, Ferrara - Festival Aperto Fondazione I Teatri di Reggio Emilia - OperaEstate Festival Veneto, Bassano del Grappa (Vi) - Marche Teatro, Ancona - Centrale Fies, Dro (Tn). B.MOTION DANZA, BASSANO DEL GRAPPA (Vi) - FESTIVAL APERTO, REGGIO EMILIA - DRODESERA CENTRALE FIES, DRO (Tn).

Neanche in piena emergenza sanitaria B.Motion Danza, costola di OperaEstate Festival legata ai linguaggi della danza, ha rinunciato al suo carattere sperimentale, e lo ha fatto con una proposta di spettacoli dal vivo rimasta fedele al tempo presente. Se il senso dell'arte derivasse dalla ricerca

di un'alterità che permetta comunque allo spettatore di rispecchiarsi, di rileggere qualcosa di sé, potremmo dire con certezza che a Bassano Del Grappa ci siamo calati nel cuore di questo aspetto estetico. Spazi pubblici all'aperto e in pieno giorno: il Chiostro del Museo Civico, il Giardino Parolini, la Palestra Vittorelli. Scelte vincenti nello spazio e nel tempo che hanno valorizzato le performance *site-specific*. La scelta di Roberto Casarotto, curatore di questa sezione del Festival, è stata chiara: il distanziamento fra i corpi è sia una necessità del momento storico, sia, ribaltando la prospettiva, una possibilità. Di relazione, di comunicazione entro un certo limite fisico. E questo può partire da un orizzonte ludico capace, per un attimo, di distoglierci dalle pesanti conseguenze in cui l'emergenza sanitaria ci ha trascinato nella vita di tutti i giorni. Dal gioco di tradurre un'attività quotidiana in sequenze di movimento personale, riportato nel progetto realizzato durante il *lockdown* con la partecipazione di sessantaquattro cittadini, *Diary of a Move* di Masako Matsushita, a quella sorta di caccia al tesoro che è *3 passi* di Chiara Frigo/Silvia Gribaudo/Marigía Maggipinto, alla costruzione di un altrove diversamente legittimato dal distanziamento dei corpi.

Esempio perfetto e memorabile di quest'ultimo, *Dialogo terzo: in a Landscape*, coreografia e regia di Alessandro Sciarroni per CollettivO CineticO. I cinque performer in scena mantengono le distanze a causa della presenza di un oggetto che circonda il proprio baricentro: un cerchio per l'*hula hoop* in moto perpetuo. Ci troviamo nel cortile di una scuola usato per l'attività motoria. Proprio qui si dà vita a una prova di enorme concentrazione psicofisica, in cui si mescolano competizione ed esibizione (in pieno spirito Sciarroni), con il rischio di fallire sempre dietro l'angolo. I corpi, resi ingombranti dalle circonferenze, ammalianti allo sguardo, sperimentano un paesaggio alternativo ma normale in quanto normativo, perché fondatore di nuova logica di prossimità fisica.

Anche **Practicing Empathy** di Yasmeen Godder, andato in scena nel suggestivo Chiostro del Museo Civico, verte sulla relazione tra due entità fisiche, ma si tratta di entrare in sintonia con il ritmo dell'altro per afferrare anche la sua parte emotiva: effetto dilatato dall'atmosfera metafisica della *location*, che abbraccia le due performer e riconduce i loro gesti, riprodotti a specchio da due spettatori partecipanti, a una dimensione puramente umanistica.

Sulla stessa linea **Louder and Louder** di Siro Guglielmi e Rosa Brunello. I corpi cercano altre forme di incontro emotivo, con un semplice sguardo o un sorriso. Restano in ascolto reciproco: ma stavolta la musica c'è. Dal vivo. E persino un contrabbasso assume l'umana morfologia di una Venere sdraiata sul fianco. *Renata Savo*

**TURNING ORLANDO'S VERSION**, di **Alessandro Sciarroni** con **Maria Cargnelli, Francesco Saverio Cavaliere, Lucrezia Gabrieli, Sofia Magnani, Roberta Racis. Musiche di Aurora Bauzà e Pere Jou. Prod. Marche Teatro, Ancona - corpoceleste\_C.C.00##, Ancona - Centrale Fies, Dro (Tn). DRODESERA CENTRALE FIES, DRO (Tn).**

Alessandro Sciarroni ha fatto del movimento rotatorio il nucleo di un'azione performativa a tappe, in dialogo continuativo con chi segue il suo lavoro. Ciò che potrebbe sembrare ripetizione si traduce, ogni volta, in qualcosa di nuovo che aggiunge segno a segno. Così è per *Turning Orlando's Version* in cui si assiste alla ricerca di equilibrio di un gruppo di danzatori che, sulle punte, cercano la loro posizione armonica nello spazio. Tenta e ritenta, paura e gioia, i volti si rabbuiano e si rasserenano. Lo spettatore assiste a questo piroettare che è il movimento celeste, ma anche una vertigine straniante. Il riferimento a Orlando è al romanzo di Virginia Woolf, personaggio androgino che attraversa i secoli, cambiando sesso, diventando altro da sé pur rimanendo se stesso. Tutto ciò è forse suggestione pre-performativa, ma all'atto della visione di *Turning Orlando's Version* ciò che passa è il flusso di uno stare nel mondo, di un cercare un equilibrio che è dei danzatori, ma che appartiene anche a ciascuno di noi. Nei volti e nei sorrisi del performer

ci si ritrova, nei loro corpi si proietta la fatica dello stare nel mondo, il bisogno di armonia, la distanza e la prossimità, la possibilità remota di un contatto. Come sempre Alessandro Sciarroni sa suscitare pensieri e non solo proporre danza e forse sta in questo la forza del suo agire artistico: trasformare il pensiero in movimento. *Nicola Arrigoni*

**ALCUNE COREOGRAFIE**, ideazione, regia e coreografia di **Jacopo Jenna. Con Ramona Caia. Costumi di Eva di Franco. Luci di Mattia Bagnoli. Musiche di Francesco Casciaro. Prod. Klm-Kinkaleri, Prato - Centrale Fies, Dro. DRODESERA CENTRALE FIES, DRO (Tn) - SHORT THEATRE, ROMA.**

Un corpo danzante in scena, un grande schermo in cui sono proiettati spezzoni di celebri coreografie, danze popolari e poi animali, paesaggi, fiori che si aprono, api che danzano sui pistilli... *Alcune coreografie* è il titolo del lavoro concettuale di Jacopo Jenna, in collaborazione con Roberto Fassone (video) e la presenza danzante di Ramona Caia. La danzatrice in scena costruisce le proprie azioni nello spazio facendosi mimetica, riflettendo e mixando - come un dj coreutico - i diversi movimenti. Ciò che accade in video è riflesso nel qui e ora del movimento della danzatrice. Lo sguardo dello spettatore deve in continuazione modularsi sulla presenza fisica in scena e sull'immagine, inevitabilmente perdendosi un po' dell'uno e un po' dell'altra, oppure scegliendo di abbandonare il video in favore del corpo o viceversa. In questa azione visiva sta la sfida messa in atto da *Alcune coreografie* e il *concept* del lavoro. La presenza del corpo di Ramona Caia è destinata a esaurirsi, a essere schiacciata dalle immagini, dal video di Fassone che, nell'enumerazione di nuove coreografie, sposta l'attenzione dall'uomo all'ambiente, dal movimento codificato della danza a quello codificato ma naturale degli animali, dei vegetali, del mondo creato. In questa seconda parte l'occhio dello spettatore è naturalmente risucchiato nello schermo, ma lo scarto è altro: mostrare il movimento continuo, la *panta rei* di una danza che permane e perdura e di cui siamo parte, basta averne coscienza. Ancora una volta il valore aggiunto del lavoro di Jacopo Jenna

è nel concetto, nel pensiero che si fa passare con intelligenza e che lo spettatore si porta a casa. Non male di questi tempi. *Nicola Arrigoni*

**GENEALOGIA\_TIME SPECIFIC**, coreografia di **Luna Genere. Musiche di Renato Grieco. Con 23 performer di diversa provenienza. Prod. Compagnia Körper, Napoli - Oriente Occidente Dance Festival, Rovereto (Tn). ORIENTE OCCIDENTE DANCE FESTIVAL, ROVERETO.**

La giovane autrice Luna Genere sta compiendo una delicata fase di passaggio nel proprio percorso artistico con la trasmissione del linguaggio sperimentato sul suo stesso corpo ad altri interpreti. Ne è un esempio *Genealogia\_time specific*, nuova creazione frutto del medesimo progetto biennale che ha visto gemmare lo scorso anno *Zoé/Appunti sulla nuda vita*. *Genealogia* ha chiamato in causa i cittadini, spingendosi verso le danze di comunità, e scelto come luogo deputato lo scenario della Campana dei Caduti "Maria Dolens", magnifico monumento di Rovereto in ricordo delle vittime della Grande Guerra. Un cambiamento totale di prospettiva, quindi, per Luna Genere che, dalla ricerca puramente estetica, è migrata verso il versante rituale, giocando qui con alcuni elementi del teatro classico. Accolti all'imbrunire nella cavea che attornia il monumento abbiamo, infatti, ammirato un delicato coro, composto da ventitré performer seminudi che, sulle sonorità di Renato Grieco, ha officiato una suggestiva "messa civile" richiamando, attraverso diverse posture, i movimenti degli aerei per poi sciogliere il tutto in un respiro collettivo, forse retaggio olistico del con-

tatto tra uomo e paesaggio. A parte la riuscita dello spettacolo, è di sicuro giovato a Luna Genere confrontarsi con l'altro da sé per accogliere così nuova linfa all'interno del proprio percorso. *Carmelo A. Zapparrata*

**CENTAUR**, direzione e coreografia di **Pontus Lidberg. Drammaturgia di Adrian Guo Silver. Costumi di Rachel Quarmby-Spadaccini. Luci di Raphael Frisenvænge Solholm. Con Danish Dance Theatre. Prod. Danish Dance Theatre, Copenhagen - Oriente Occidente Dance Festival, Rovereto (Tn) e altri 2 partner internazionali. ORIENTE OCCIDENTE DANCE FESTIVAL, ROVERETO (Tn).**

La pandemia non può cancellare lo spirito, né tantomeno la storia, di una manifestazione che ha festeggiato quest'anno la sua 40a edizione. Così, per far fronte alle norme sul "distanziamento sociale", la platea del Teatro Zandonai di Rovereto si è riempita di diverse sagome di cartone raffiguranti i coreografi ospiti delle edizioni passate. L'inaugurazione è stata affidata al Danish Dance Theatre con la prima assoluta di *Centaur*, lavoro coprodotto da Oriente Occidente. Fondato nel 1981 dall'anglo-norvegese Randi Patterson e dal 2018 diretto dallo svedese Pontus Lidberg, che qui firma anche le coreografie, l'*ensemble* danese ha lasciato un segno indelebile nelle nostre menti. Oltre ai suoi nove superlativi danzatori, lo spettacolo ha infatti infranto una barriera estetica grazie all'introduzione dell'Intelligenza Artificiale, soprannominata "David", quale vero e proprio performer agente in scena a più livelli. Attraverso l'udito e lo sguardo avvertiamo la presenza di David, intento a dare





con la propria voce indicazioni registi- che ai danzatori per poi analizzare i lo- ro *bios*, mostrandoci così i dati raccol- ti in diversi grafici proiettati sul fondale. Affascinati, non stacciamo mai gli occhi dalla scena, dove si com- pongono diversi quadri coreografici e i danzatori, sintetizzati in dati, vengono messi a nudo nella loro essenza più in- tima. Sciolta la tensione in una fluida sequenza sulle note di Schubert, i dan- zatori scoccano frecce evocando l'im- magine del mitico centauro Chirone si- no a spezzare il giogo frustrante voluto da David, lasciandoci meravigliati dalle possibilità per il futuro. Eclettico e sa- gace, Pontus Lidberg qui supera le co- muni aspettative regalandoci uno spettacolo che ci interroga con varie domande: nella dualità tra uomo e hardware/software, a chi spetta la paternità sulla coreografia? Sino a che pun- to è lecito fare dei danzatori materiali di analisi? Domande aperte per un la- voro tanto raffinato quanto imperscrutabile. *Carmelo A. Zapparrata*

**HYENAS. FORME DI MINOTAURI CONTEMPORANEI**, coreografie di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni. Luci di Andrea Gentili. Musiche di Tommaso Monza. Con Marco Bissoli, Sara Cavalieri, Cristian Cucco, Ludovica Messina, Francesco Pacelli. Prod. Compagnia Abbondanza/Bertoni, Rovereto (Tn). ORIENTE OCCIDENTE DANCE FESTIVAL, ROVERETO (Tn).

La stupidità attonita della pecora e il ghigno narcisistico della iena: il desti- no della preda e l'istinto del predatore animano, a corrente alternata, i pro- tagonisti del nuovo spettacolo di Abbon- danza/Bertoni. Costruito in distanzia- mento, il lavoro collettivo utilizza l'archetipo del ballo in maschera

per evocare l'atmosfera post-moderna del gregge, anestetizzato dal rumore di fondo e quasi privo di qualità sog- gettive. Nel prologo la coreografia di- spone i personaggi come pedine su assi cartesiani, aggiungendo via via gesti, codici, sorrisi inebetiti, ammic- camenti, il simulacro di uno *schuhplattler* (la spigolosa danza tra- dizionale tirolese), la reminiscenza di un *twist*, lo stordimento di un *rave*. I meravigliosi mascheroni di capridi an- tropomorfi, uno per ciascun interpre- te di *Hyenas*, vanno e vengono dai por- ta-parrucche su cui vengono riposti ai lati del palco, quando non fungono da copricapo integrale. A un tempo attori e servi di scena, i cinque protagonisti, tre uomini e due donne, esplorano tut- te le varianti combinatorie nell'esibi- zione del corpo e dello sguardo, libero di dardeggiare a favore dei compagni e delle prime file di spettatori (anch'essi imbavagliati dalla masche- rina d'ordinanza) o protetto e reso anonimo, ma non meno inquietante, dall'insolita "celata". Nell'arco di un'ora il movimento dell'azione teatrale attraversa ciclicamente zone e segni apparentemente uguali, affinché nella ripetizione ossessiva del medesimo emerga lo scarto, la differenza, la no- vità di una neolingua in grado di imba- stire ponti e patti generazionali, men- tre ci si avventura, senza buonismi né censure, in territori sconosciuti, abita- ti da molteplici verità, maschere, sve- lamenti. Dove accade persino che anti- chi animali mitologici e sfacciati minotauri contemporanei si scatenino avvolti dalle luci stroboscopiche di una discoteca virtuale. *Paolo Crespi*

**EDEN SECONDO MICHELE**, coreografia di Michele Di Stefano. Musica di Jeff Buckley. Con Luciano Ariel Lanza. Prod. Klm-Mk, Prato.

**EDEN OF CAROLYN**, coreografia di Carolyn Carlson. Musica di Guillaume Perret. Con Sara Orselli. Prod. Carolyn Carlson Company, New York - Bolzano Danza/Tanz Bozen. **EDEN SELON RACHID**, coreografia di Rachid Ouramdane. Musica di Samuel Barber. Con Agnès Canova. Prod. CGN2-Grenoble - Bolzano Danza/Tanz Bozen. **BOLZANO DANZA/TANZ BOZEN.**

Lungi dal proporre recuperi, il festival ha sfoderato tre prime assolute, dan- do a ogni singolo spettatore il lusso di vivere il Teatro Comunale e assapora- re gli spettacoli da solo, in un'espe- rienza quasi mistica. Azzeccatissimo, quindi, il titolo *Eden* voluto per questa edizione, in cui il Paradiso Terrestre è stato declinato da tre coreografi del calibro di Michele Di Stefano, Carolyn Carlson e Rachid Ouramdane.

Con luci in sala accese e un'apertura di sipario "all'imperiale", Michele Di Ste- fano per il suo *Eden secondo Michele* pone subito l'accento sui meccanismi di visione, qui accentuati dalla costru- zione progressiva dell'intera macchina teatrale tra quinte, cieli e fondali. Sul palcoscenico l'interprete Luciano Ariel Lanza inanella movimenti arcuati in un crescendo progressivo senza mai staccarci gli occhi di dosso. E sulle me- lodie della canzone *You & I* di Jeff Buc- kley abita la scena in ogni suo anfratto sino alla ribalta. È lì che ci lancia un ul- timo sguardo penetrante per suggella- re l'antico patto tra scena e platea.

Spirituale e paladina di una poesia vi- siva senza eguali, la californiana Ca- rolyn Carlson, in *Eden of Carolyn*, ci ha regalato un raffinato cameo, gio- cato tra il colore del cielo e il riverbe- ro delle acque. Immersa nel blu, Sara Orselli ha sviluppato, sulle musiche di Guillaume Perret, dei movimenti fluidi ed evocativi *sur place*, lanciando però il suo sguardo verso un altrove indefi- nito. Qui è come se l'interprete fosse la chiave utile ad aprirci mondi meta- fisici e lontani dall'ordinario.

Sulle raffinate partiture dell'*Adagio per archi* di Samuel Barber ha preso forma, invece, *Eden selon Rachid* del francese Rachid Ouramdane, acuto co- reografo e codirettore del Centro Co- reografico di Grenoble. Nella sua bella presenza Agnès Canova, attraverso movimenti circolari e rotatori, pare giocare su forme concave e convesse, plasmando abbracci simbolici lanciati verso la platea. *Carmelo A. Zapparrata*

**VIOLIN PHASE**, concept di Thierry De Mey. Coreografia di Anne Teresa De Keersmaeker. Con Soa Ratsifandrihana/Yuika Hashimoto. Prod. Rosas, Bruxelles. **FABBRICA EUROPA, FIRENZE.**

Dopo trentotto anni, Anna Teresa De Keersmaeker riprende (non più co- me interprete) uno dei quattro brani della sua performance d'esordio a Bruxelles, *Phase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, sorta di reinvenzione coreografica dello stile del minimalismo musicale di Reich. Fabbrica Europa, in apertura del Fe- stival, compie la scelta - azzeccata - di ambientare il breve (17 minuti) *Violin Phase* in mezzo al bosco del parco fiorentino delle Cascine. È quindi con una cornice "verde", na- turale, che si trova a dialogare, con un effetto suggestivo, il corpo dell'interprete, collocata comunque su un palcoscenico cosperso di sab- bia bianca. A eseguire la partitura coreografica del 1982 (per nulla in- vecchiata) la danzatrice Soa Rat- sifandrihana, che nelle repliche si è alternata con Yuika Hashimoto. Soa libera piano piano la sua forza con- trollata e compressa, insospettabile all'inizio, l'energia vigorosa della sua fisicità sposata a rigore e aggraziata compostezza. Rigore e compostezza con cui la coreografia della De Keer- smaeker cerca di riprendere il *pha- sing*, la logica della scrittura musi- cale della pagina di Reich: il corpo della danzatrice, come il violino di Shem Gubbory, parte da ripetizioni di brevi cellule di movimento, come di suono, per poi riproporre vere e proprie frasi gestuali e musicali, ac- cumulando e stratificando nuovi ele- menti, in una crescente complessità che rende travolgente la scrittura sonora. E nella danza sta il senso marcato di ritmi, gesti aerei o pe- rentori, spezzati, liberi o addirittura atletici, in un'alternanza via via più convulsa e serrata di movimenti, mentre i piedi della danzatrice trac- ciano una sorta di disegno sulla sab- bia del palco, un circolo netto che sia fa via via più mosso e intricato. *Francesco Tei*

In apertura, *Ink* (foto: Julian Mommert); nella pagina precedente, *Genealogia\_Time Specific* (foto: Sarah Melchiori); in questa pagina, *Violin Phase* (foto: Monia Pavoni).

# Con trucchi, magie e adattamenti l'opera attraversa l'epidemia

Nelle Marche niente era scontato, dopo che i numeri, nella prima fase della pandemia, erano stati piuttosto preoccupanti, sommati a un conto pesante in termini di vite umane perdute. Così la riapertura, in agosto, dello storico **Rossini Opera Festival**, di cui il sovrintendente Ernesto Palacio aveva annunciato già il 19 maggio la presenza. Certo, con un programma rivoluzionato che ha rimandato all'anno prossimo alcuni appuntamenti, ma comunque capace di attrarre la parte che ha potuto di quel pubblico fedele ed entusiasta che ne ha segnato la fortuna per decenni. Alla fine, tra il Teatro Rossini e la piazza, la cantata *Giovanna D'Arco* e l'opera *La cambiale di matrimonio*, regia di Laurence Dale, insieme ad alcuni concerti, hanno raccolto quasi seimila spettatori. Il pubblico straniero, da sempre punto di forza del Rof, anche quest'anno non è mancato, pur ovviamente in misura minore rispetto al passato (33% degli spettatori). Il Festival, prima dell'estate 2021, tornerà in autunno, con un'appendice dal 1° al 29 novembre e un cartellone che, tra l'altro, riproporrà l'elegantissimo *Barbieri di Siviglia* firmato due anni fa da Pier Luigi Pizzi.

Entusiasmo e pubblico presente anche a tutte le serate del **Macerata Opera Festival**, tra luglio e agosto allo Sferisterio e in varie zone della città. Obiettivo raggiunto, come tengono a sottolineare il sovrintendente Luciano Messi e la direttrice artistica Barbara Minghetti, con oltre diecimila biglietti venduti. Sul palcoscenico da cento metri dell'arena neoclassica all'aperto è andato in scena il *Don Giovanni* di Mozart con la regia di Davide Livermore e, tra l'altro, il *Trovatore* in forma di concerto, oltre ad alcune serate *crossover*, occasioni diventate nel tempo tradizionali per mettere in dialogo arti molteplici e protagonisti di estrazione diversa, sempre nel segno dell'opera. Tra i tanti appuntamenti del Mof anche l'ormai celebre *Notte dell'Opera*, che quest'anno si è moltiplicata per tre date e altrettante *location* cittadine. La consolidata dimensione internazionale del festival è stata poi confermata anche da un originale passaggio di mano

dei biglietti: diversi spettatori che, a causa dell'emergenza sanitaria mondiale, non hanno potuto raggiungere Macerata, hanno deciso di donare i loro tagliandi già acquistati ad altre persone. *Pierfrancesco Giannangeli*

**BASTIANO E BASTIANA**, di Wolfgang Amadeus Mozart. Regia e scene di Davide Livermore. Costumi di José María Adame. Luci di Antonio Castro. Quintetto d'archi del Teatro Carlo Felice, direttore Aida Bousnelma. Con Valentino Buzza, Giorgia Rotolo, Jorge Eleazar Alvarez Mora e 5 attori. Prod. Teatro Nazionale di GENOVA - Teatro Carlo Felice, GENOVA.

La pastorella Bastiana (Giorgia Rotolo), corteggiata da Bastiano (Valentino Buzza), frequenta il bosco dove il sedicente mago Colas (Jorge Mora) millanta i suoi prodigi. Sfoggiando arie, recitativi e cori, l'operina già preannuncia la grazia, arguta e suadente, distintiva del geniale compositore. La vicenda è introdotta, quale affettuosa parodia del genere operistico, dal Nano narratore e dai suoi comparì, guitti d'un teatrino da fiera. Le *gags* da farsa accompagnano gli incontri dei due innamorati. La pastorella si sente trascurata perché il suo amoroso è distratto da una misteriosa Dama del Castello. La coppia in crisi chiede allora consiglio e aiuto a Colas. Il mago suggerirà alla ragazza di mostrarsi fredda e frivola e per il giovane esasperato, che minaccia il suicidio, chiede frecce a Cupido oltre a preparare le sue magie. Attraverso duetti, cori e sequenze danzate, si perviene al lieto fine, pure segnato da una soave malinconia. Nei facili versetti rimati, il "libretto" in italiano concede un omaggio all'ambientazione genovese con inserti in dialetto per i dialoghi fra Colas e Bastiana. I toni delle scene, dal bianco e nero alla variopinta natura favolosa, ben s'accordano con le tonalità delicate o sgarbiate dei costumi. Fluida l'amalgama di canto e recitazione - già collaudato nell'edizione spagnola di Valencia (1917) da cui il lavoro

deriva - in questa ripresa ricca di innovazioni, suffragate dalla qualità canora degli interpreti (nitida e potente la voce di Bastiana) e dalla guida orchestrale di Aida Bousnelma. L'abilità della regia di Davide Livermore, la sua disinvolta maestria giocosa, conduce al limite del paradosso teatrale uno spettacolo che mantiene l'equilibrio proprio rischiando qualche ammiccamento allo spettatore, comunque divertendolo. *Gianni Poli*

**GIANNI SCHICCHI**, di Giacomo Puccini. Regia di Valentina Carrasco. Scene e costumi di Mauro Tinti. Luci di Peter Van Praet. Ort-Orchestra della Toscana, direttore John Axelrod. Con Bruno Taddia, Elisabetta Zizzo, Alessandro Fantoni, Rossana Rinaldi e altri 10 interpreti. Prod. Festival Pucciniano, TORRE DEL LAGO (Lu).

Nello spazio della Cittadella del Carnevale di Viareggio, anziché sul palco del consueto Teatro al Lago, il Festival dedicato al grande operista lucchese ha aperto l'edizione 2020 presentando il primo allestimento in forma scenica di un'opera lirica in Italia e in Europa dopo la chiusura dovuta al Covid-19. Ma l'epidemia è protagonista, sia pure in chiave ironica, a momenti grottesca, come era appropriato per un'opera comica. Buoso Donati muore, molto probabilmente di Covid, fulmineamente irrompe sul palco una squadra di disinfezio-

ne e sanificazione in tuta protettiva, la Firenze evocata e celebrata dal testo cantato è quella desertica del *lockdown* - ritratta in suggestive, inquietanti, liriche immagini. Tutti i personaggi portano la mascherina, anche quando cantano (salvo nei momenti solistici di maggiore impegno vocale). Ma tute, protezioni, mascherine, gel igienizzanti e rapide misurazioni della febbre col termometro inflitte ai nuovi personaggi che arrivano in scena diventano - nello spettacolo di Valentina Carrasco - ingredienti ideali di una sorta di caos organizzato, un divertimento colorito, anche un po' cialtronesco, con una punta di trasgressione (la bambola gonfiabile che custodisce il testamento di Buoso), completato dall'accumularsi d'invenzioni sui costumi. Le mascherine riportano le figure bizzarre alle atmosfere della Commedia dell'Arte. Un'idea felice, evidente in alcuni passaggi, come durante l'aria del mattatore Gianni (*Si corre dal notaio*), un Bruno Taddia convincente sia nel canto sia nelle doti d'attore indispensabili per la parte. Tra gli altri interpreti meglio la Lauretta di Elisabetta Zizzo del Rinuccio di Alessandro Fantoni. Il finale - non patetico ma, giusto e toccante - ha previsto un bis di *O mio babbino caro*, sulle immagini dei volti o delle mani di tanti dei "babbini" e delle "mammine" persi nell'ecatombe di anziani causata dal coronavirus. *Francesco Tei*

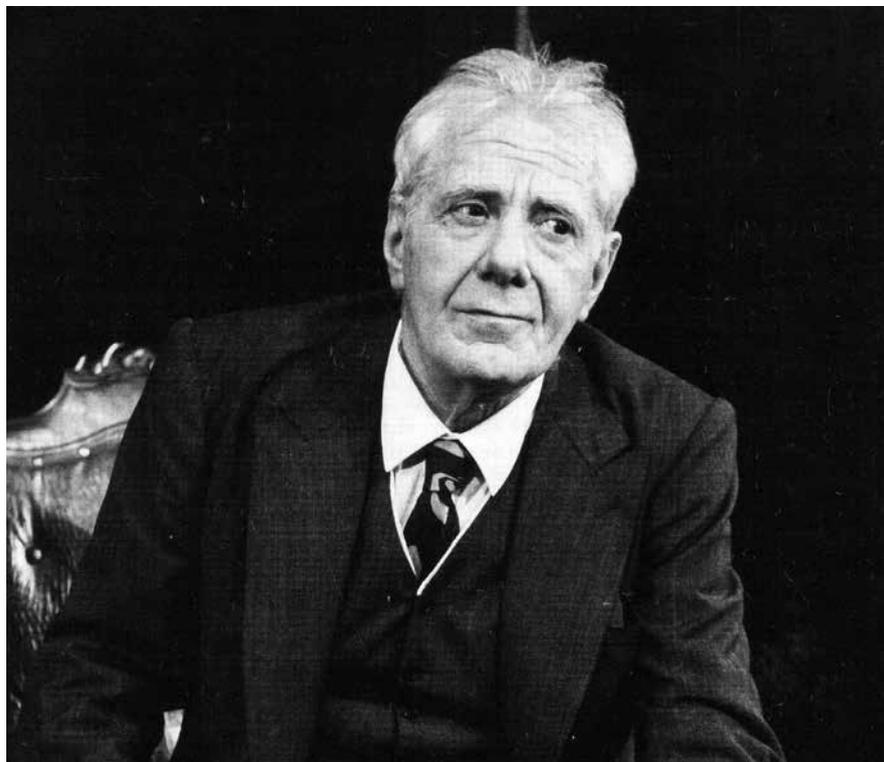
*Gianni Schicchi*  
(foto: Lorenzo Montanelli)



# Franca Valeri, Gianrico Tedeschi: due vite lunghe giusto un secolo

In sintonia, due eccellenze del teatro italiano ci hanno lasciato, solo un attimo dopo aver compiuto i cent'anni. Una doppia uscita di scena, traguardo di due esistenze straordinariamente ricche.

di Roberto Canziani



**N**on perché il numero è tondo. Non perché ci sta dentro tutto un secolo. Cent'anni sono piuttosto un simbolo. Se poi sono stati cent'anni di vita piena e coerente, allora sono anche un traguardo. E dopo il traguardo, come un atleta, anche la vita ha bisogno di riposare. Quasi si fossero parlati attraverso il filo della loro arte, quasi si fossero segretamente accordati, Gianrico Tedeschi e Franca Valeri sono scomparsi subito dopo aver festeggiato due vite durate un secolo. Lui il 27 luglio. Lei il 9 agosto.

## La donna che visse mille donne

Spirito audace, Franca Valeri deve averla preparata lei stessa la sua trionfale uscita di scena. Anniversario compiuto, festeggiamenti esauriti: signori miei, io lascio, statemi bene.

Anche *Hystrio*, nel numero precedente a questo, non si era sottratto alle celebrazioni. Uno speciale di una decina di pagine, che di lei aveva detto tutto. Gli esordi, la carriera, i film, il teatro, le scenette, i caroselli, i libri, la lirica, gli amori, i disamori, le acconciature, gli abiti, i cani. E tutte le sue donne in fila. Le più famose, le più sconosciute. Le parlacione, le argute. Le snob, le scostumate. L'atlante femminile che in settantacinque anni di carriera, lei, l'instancabile Valeri aveva completato.

Per giorni e giorni il vorace mondo dell'informazione aveva continuato a rimettere in gioco tutte le tessere di una vita per molti versi esemplare. Come attrice e come osservatrice. Del mondo e di chi lo abita. E di noi soprattutto, di noi italiani e italiane, che abbiamo riconosciuto in lei il più spiritoso dei nostri psicanalisti.

Quasi in regalo, in cima ai festeggiamenti, era anche giunto un libro. Un volumone di quasi settecento pagine (*Tutte le commedie*, La Tartaruga-La nave di Teseo, 22 euro), concluso dalla bella post-fazione di un'altra attrice, Patrizia Zappa Mulas. Che dice: «Per la prima volta nel nostro Paese cattolico e mammine, una donna ha puntato lo sguardo e ha raccontato con feroce lucidità le distorsioni mentali e i vaneggiamenti di tante donne scompensate da una modernità improvvisata». E ancora: «Per la prima volta una donna è riuscita a raccontare ciò che di tragico e ridicolo stava accadendo alle donne italiane, stonate e travolte dalle circostanze, strappate dal torpore provinciale dei centrini, da secoli di vita di paese e analfabe-

tismo, di chiacchiere da salottino, davanti a finestre che inquadrano sempre lo stesso orizzonte immobile, e buttate di colpo, senza cautele, in un universo veloce, tecnologico e male informato».

Ecco: fra tante immagini, tante interviste, tanti ricordi, che ognuno di noi può aver distrattamente sfogliato in quei giorni, quelle parole colgono il lato, a mio avviso più interessante, di Franca Valeri. Non solo l'ironia, non solo l'educazione, non solo il senso della battuta. Soprattutto, la capacità di cogliere, in una frase, in un accento, i tempi e i modi di un'Italia che in cent'anni – i suoi cent'anni – si è andata trasformando. Senza accorgersene.

Nella sua galleria di femmine c'erano sì le signorine snob, le Cesire milanesi, le romanesche Cecioni. Erano le più popolari, le più spendibili, le più imitate. Ma l'intuito di Franca Valeri andava ben oltre il filo del telefono e la testa con i bigodini. Coglieva il senso di un'Italia che cinema, radio, televisione erano stati capaci di rendere finalmente unita, nel costume e nei modi di pensare.

Osservatela con attenzione, magari in *Il sogno di Venere* (1955). Con il suo trench alla moda, con il suo muoversi disinvolto. Cogliete in lei, spavalda ma romanticamente innamorata, le trasformazioni delle giovani donne metropolitane che con il lavoro, con una diversa morale, con un abbigliamento nuovo, dagli anni Cinquanta in poi, avrebbero rimesso in piedi l'Italia. Lo stesso punto di osservazione con cui il nostro Paese veniva osservato da Pasolini e da Eduardo, da Fellini e da Arbasino. Ma loro erano uomini. Lei aveva la determinazione, la lucidità, l'ironia per mettersi alla stessa altezza. Così, di sketch in sketch, di film in film, di regia in regia, di libro in libro, "la Franca" diventava un mito. Pop e intellettuale.

Costretta ormai sulla sedia a rotelle, dopo una brutta caduta, non si occupava più del proprio mito. Rilasciava di tanto in tanto interviste, spiritosissime. Non leggeva i giornali. La televisione l'accendeva solo per le prime della Scala. Rifletteva forse sul significato di quei cento anni, sull'avvicinarsi della conclusione. Paura? Curiosità? «Voglio proprio vedere che cosa c'è dall'altra parte», aveva detto nell'ultima intervista.

### **Semplice, buttato via, moderno**

Anche Gianrico Tedeschi quel traguardo l'aveva raggiunto. E anche lui aveva forse pensato di potesse-

ne andare: sereno, in punta di piedi, consapevole di aver operato bene. E per il bene. Un'esistenza piena e onesta. Una specchiata vita d'attore. Sarebbero tanti gli aggettivi utili a raccontare Tedeschi. Molti sono stati già spesi per raccontare il compleanno centenario. Ma volendo trovare adesso termini ancora più giusti, altro non viene in mente, se non il titolo dell'affettuosa biografia che una delle sue due figlie, Enrica, aveva voluto dedicargli: *Semplice, buttato via, moderno* (Viella Editore, 222 pagg., 27 euro). Così era lui. Così era il suo lavoro.

Tedeschi non somigliava a quegli attori che usano la scolorina per correggere la data di nascita sui documenti. Della sua lunga vita nell'arte, andava fiero. Se di qualcosa si rammaricava, era della memoria. Del non poter mettere in fila tutti i nomi, i personaggi, i copioni che in più di settant'anni di carriera aveva interpretato, alternando teatro, cinema, televisione e – certo – anche le microscopiche storie degli spot pubblicitari che lo avevano reso popolare ovunque. Cavalcando o affondando nelle onde dei ricordi aveva perciò deciso di intitolare *Smemorando, ballata del tempo ritrovato* lo spettacolo in cui, quindici anni fa, aveva raccontato la propria vita.

Raccontava di essere cresciuto, come attore, nella Milano della ricostruzione, alla fine degli anni Quaranta. E di aver scalpitato per debuttare sul rivoluzionario palcoscenico che sarebbe presto diventato il Piccolo Teatro di quella grande città. Sarà protagonista, anni dopo, nell'*Opera da tre soldi* di Brecht e un indimenticabile Pantalone nello storico *Arlecchino*. La professione gli aveva riservato presto grandi incontri: con la Magnani sul set, con Visconti e Mastroianni in un'altrettanto storica *Locandiera*. Anziano, di Mastroianni raccoglierà anche la staffetta in *Le ultime lune* di Furio Bordon. Per rispecchiarsi poi in *La rigenerazione* di Svevo, che sembrerebbe scritto apposta per lui. L'ultimo suo spettacolo aveva qualcosa di presago. Scritto da Franco Branciaroli e interpretato insieme a Ugo Pagliani e Massimo Popolizio, si intitolava, scaramanticamente, *Dipartita finale*.

Ma, con lo spirito allegro che pur ultranovantenne si ritrovava addosso, Tedeschi preferiva rievocare quanto si fosse divertito a stare in tv con Cochi e Renato. E quanta fortuna avesse portato, con i Caroselli, a formaggi spalmabili e caramelle. Lo strillo pubblicitario più pop lo ricordava alla perfezione: «Il cofanetto di caramelle Sperlari non si incarta mai». ★

## Estremo e post-moderno: il teatro di Vyrypaev

Ivan Vyrypaev  
Teatro

a cura di Fausto Malcovati e Teodoro Bonci del Bene, Imola (Bo), Cue Press, 2019, pagg. 242, euro 29,99



Libro che nasce da un innamoramento. Quello di Teodoro Bonci del Bene per il teatro (e la scrittura) di Ivan Vyrypaev. Tanto da portarlo di peso in Italia, tradurlo di suo pugno e porlo al centro di un ampio progetto artistico e divulgativo accolto dall'Arboreto di Mondaino.

Un cantiere. Dedicato a questo autore idolatrato in patria e seguito con interesse in Francia, Polonia, Germania. Non solo per la sua attività teatrale, visto che l'elenco di opere cinematografiche è generoso e comprende il fortunato *Ejforija*, presentato a Venezia nel 2006. Innamoramento quindi per nulla bizzarro. Ha parecchi estimatori il quarantaseienne regista siberiano. Italia compresa. Tanto che il professore di orizzonti russi Fausto Malcovati nell'introduzione non teme di definirlo «il più importante autore teatrale russo del ventesimo secolo. Almeno della prima metà. Ne arriveranno in futuro altri, certamente, magari più importanti di lui. Ma per ora c'è lui». Mica detto però che arrivi un nuovo Čechov. Quindi meglio approfondire questa scrittura facilmente etichettabile come post-moderna per quell'attitudine divertita e disperata di citare, riciclare, manomettere tutto e tutti. Di entrare e uscire dal patto di finzione con il pubblico e con i lettori. Di mischiare con cura i vari piani della (ir)realtà, sempre ponendo al cuore del proprio lavoro la complessità dell'uomo. E dell'autore. La presenza del drammaturgo è infatti dichiarata, esplicita ammissione di onnipotenza che assume sfumature ironiche o di sfasamento a seconda delle circostanze. Spesso con effetti scenici perentori. Un intreccio ispirato. Di forma e di sostanza. Di sperimentazione linguistica e di profondità tematica. La raccolta di Cue Press è ampiamente esaustiva. In indice si ritrovano infatti: *Ossigeno*, *Genesis n.2*, *Illusioni*, *Ufo*, *DreamWorks*, *Ubrjachi*, *Linea solare*, *Agitazione*. Ovvero i racconti di una varia umanità alle prese coi propri limiti, la violenza, le contraddizioni, la marginalità, le droghe, la volgarità. Spesso di fronte a quell'estremismo consumistico di cui continua a ubriacarsi la Grande Madre Russia dalla fine dell'Unione Sovietica. Anche se la mancanza frequente di precise indicazioni geografiche, rivela una tensione dichiaratamente universale. Dove è un attimo ritrovarsi. *Diego Vincenti*

## Pane e palcoscenico, Vachtangov il Maestro

Evgenij Bagrationovic Vachtangov  
Il sistema e l'eccezione

a cura di Fausto Malcovati, Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 390, euro 49,99

A leggere vien voglia di fare teatro. Di capirlo, di lasciarsene irrimediabilmente sedurre. Come ogni anno succede a migliaia di studenti alle prese con l'arte e il pensiero di Vachtangov. Per alcuni è stato il perfezionatore del metodo di Stanislavskij. Per altri l'anello di congiunzione fra la bellezza formale e le rigidità teoriche del naturalismo psicologico. Ma prima di ogni altra cosa, nelle sue parole emerge forte (fortissima) la passione instancabile per il teatro. Un amore non fraintendibile, di chi è cresciuto a pane e palcoscenico, pronto a dedicare ogni minuscola parte di se stesso allo studio e alla creazione, nonostante gli innumerevoli ostacoli di una malattia che lo porterà alla morte prima dei quarant'anni. Il volume della Cue Press raccoglie stralci di diario, taccuini, lettere e appunti, per un'edizione riveduta e ampliata che rimane fondamentale per chiunque voglia avvicinarsi al regista russo. Anche per l'ampissima introduzione firmata da Fausto Malcovati, dove si sottolinea la tensione pedagogica di Vachtangov, la predilezione per il lavoro di gruppo, la pratica innovativa, la frequente ferocia contro gli esiti artistici di maestri e colleghi. Le ultime pagine sono dedicate alle immagini d'archivio. Peccato per il prezzo, non proprio popolare. *Diego Vincenti*



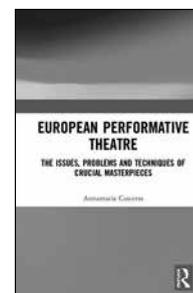
## La scena performativa, capolavori cruciali

Annamaria Cascetta  
European Performative Theatre.  
The Issues, Problems and Techniques  
of Crucial Masterpieces

Abington (Uk), Routledge, 2020, pagg. 298, euro 130/40

Il teorico più esaustivo è stato, probabilmente, Richard Schechner. Ma il tema della performance attraversa un po' tutto il Novecento, da Artaud a Grotowski, passando per Lehmann e Beckett. Merito del volume di Annamaria Cascetta, docente di drammaturgia alla Cattolica di Milano, è quello di ampliare l'orizzonte del dibattito, ricollegandolo alla filosofia del linguaggio di Austin la fenomenologia di Husserl e determinati assunti della post-modernità. Così per l'uso sinestetico di tutte le arti, nella presente mitologia di una perce-

zione che si voglia ommicomprensiva. Così per la rivalutazione del corpo, vero e proprio feticcio mass-mediale. O per il coinvolgimento del pubblico, con-partecipe della visione, presupposto essenziale nell'era dei *reality*. Per il superamento della parola, facilitando i processi di comunicazione e trans-migrazione. E, da ultimo, per la valorizzazione dei processi, più che dei prodotti, come Mariana Mazzucato insegna, per cui il valore di una merce è determinato dalle competenze e dall'interazione tra i pari che l'hanno prodotta. Né rimangono, quelle della Cascetta, teorie per addetti ai lavori ma l'occasione per esemplificare, attraverso l'analisi di performance degli ultimi vent'anni del Novecento e dei primi del Duemila, alcuni inossidabili - e popolarissimi, anche su Google - nuclei concettuali: il conflitto tra globalizzazione e ricerca delle radici nell'*Odyssey* di Robert Wilson; la destrutturazione dell'io in *Je suis un phénomène* e *The Valley of Astonishment* di Peter Brook; la problematicità del corpo in *Mdsx* dei Motus e *Bestie di scena* di Emma Dante; l'eredità cristiana ne *Oresteia* e *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* di Castellucci e *Golgota Picnic* di Rodrigo Garcia; le prospettive salvifiche in *Orchidee* e *Vangelo* di Pippo Delbono; la storia, la politica, la guerra in *Gaudeamus* di Lev Dodin, *Oh What a Lovely War* di Joan Littlewood, *The Blind Poet* di Jan Lauwers e *Cajira* di Joël Pommerat; l'urbanistica e le società multietniche in *Bodenprobe Kazachstan* e *Remote X* dei Rimini Protokoll. Il volume, in inglese, è completato da un ricco *corpus* di immagini che illustra le performance analizzate. *Roberto Rizzente*



## Marco Paolini tra media e pubblico

Fernando Marchiori  
Media teatro memoria. Ustica  
e il teatro reticolare di Marco Paolini

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 72, euro 16,99

Marco Paolini, attore-autore-narratore dalla forte personalità di intellettuale-testimone, è qui oggetto di una riflessione quantomai necessaria oggi che si discute delle relazioni pericolose tra teatro "dal vivo" e "in video". Punto di partenza è il progetto che Paolini realizza, tra il 2000 e il 2003 dedicato alla strage di Ustica, tornandoci più volte, con il *Canto*, con il *Racconto*, in teatro, in video... Non è la prima volta che Paolini racconta fatti della storia contemporanea, ferite aperte nel corpo civile e democratico del Paese. Attraverso una ricostruzione minuziosa e rigorosa, che integra le voci di Paolini stesso e di Davide Ferrario, regista delle versioni video del *Racconto per Ustica* e di successivi lavori dell'attore veneto, Marchiori ricostruisce la storia dello spetta-

colo e getta un più ampio sguardo sullo *status* del teatro di Paolini, analizzandone il senso delle relazioni con i diversi *media* e con il pubblico. Il racconto del Paolini narratore, la sua perizia, la sua intelligenza nell'uso sapiente delle tecniche linguistiche e comunicative della "persona di consiglio", si affianca così a uno studio sul senso del lavoro complessivo del Paolini intellettuale, capace di far uso dei diversi *media* con altrettanta intelligenza. Dopo il "caso" di Ustica, Marchiori segue Paolini nella sua ricerca in scena e fuori, laddove la sua presenza in video è reiterata con diverse proposte (*Gli album*, i monologhi per *Report*, *Il sergente*), nate dal teatro e concepite per il video, che nel tempo hanno costruito una comunità di spettatori vasta e variegata. «L'appassionato di questo tipo di teatro sa che lo spettacolo che va a vedere viene (o è stato o verrà) ripreso, che ne nascerà un video mai esattamente coincidente con l'evento cui ha partecipato, e neppure con l'eventuale diretta televisiva. Sa che farà bene a non perderne nessuno dei tre, se vuole avere una visione d'insieme dell'opera. E sa che Paolini cambia testi, "riporti", montaggi dei suoi lavori,



quindi meglio tenerlo d'occhio, tornare a rivederlo». Ne viene una visione ampia di che cosa è e può essere teatro e dei possibili esiti della sua multimedialità "reticolare", dove canali e linguaggi molteplici dialogano fra loro potenziandosi e dove il teatro vince sempre. E non è poco. *Ilaria Angelone*

## Renato Carpentieri, l'attore e il suo *duende*

Grazia D'Arienzo

**Renato Carpentieri - L'attore, il regista, il dramaturg**

Napoli, Liguori Editore, 2018, pagg. 246, euro 22,50

Un'esaustiva monografia su Renato Carpentieri, straordinario e versatile attore contemporaneo il cui operato spazia dalla pedagogia alla regia, alla *dramaturgie*, connotandosi per «un *duende* attoriale capace di attraversamenti osmotici fra dispositivo teatrale, cinema e televisione» (pag. 7). Il volume, scritto dalla studiosa Grazia D'Arienzo, con la prefazione di Isabella Innamorati, analizza i vari modi in cui l'attività artistica di Carpentieri si è manifestata, a partire dal percorso "irregolare" di una formazione teatrale proficuamente «impura». Nella florida Napoli, contraddistinta dagli ambienti della poesia visiva e dalle riviste d'avanguardia, si collocano gli studi di architettura che lo dirigono verso una concezione dello spazio e della scenografia, prima di subire il fascino per l'opera di Mejerchol'd. Più volte sottolineato da Carpentieri in dialogo con l'autrice,

il magistero "pratico" di una vocazione arricchita dalla militanza politica che, brechtianamente - ma anche sulla scorta del Living Theatre che fece tappa a Napoli nell'aprile 1965 - ha condotto Carpentieri, dalla metà degli anni Settanta, a fare del teatro un canale privilegiato di espressione. Lo sguardo della D'Arienzo rimbalza, così, dalla successione cronologica di eventi influenti, come la parentesi bolognese (anni Ottanta) al fianco dello studioso e amico Claudio Meldolesi (con cui Renato realizzò un progetto scenico su Gustavo Modena) o il lavoro al cinema diretto da Gianni Amelio che gli permise di scoprire il modello di recitazione di Gian Maria Volontè, alla zoomata sul lavoro sopra e davanti il palco, compiendo un'analisi critica del pensiero registico e della fisicità dei suoi mezzi espressivi. Infine, si sofferma in modo scrupoloso sul progetto *Museum* (1999-2011, Museo della Certosa di San Martino a Napoli), che suggella una funzione ancora in ombra di Carpentieri, quella del *dramaturg*, descritta, seguendo la definizione di Meldolesi, piuttosto che come "riduzione" per la scena, «"riattivazione", fatta con logica alternativa» di racconti, romanzi, saggi, biografie, componimenti poetici. *Renata Savo*



## Pirandello e i *Giganti*, un mistero da svelare

Paolo Puppa

**Fantasmia contro giganti.**

**Scena e immaginario in Pirandello**

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 164, euro 34,99

La grandezza del teatro di Luigi Pirandello si misura attraverso la capacità dei testi di saperci parlare e interrogare ancora oggi. Quella dell'autore è una riflessione, per larga parte ancora insuperata, sull'uomo, sulle sue contraddizioni, sui suoi tormenti, sul suo posto nel mondo come unità facente parte di un tutto con cui si relaziona (proprio all'interno del concetto di relazione si innesca la miccia che fa esplodere il dramma). In alcuni casi, poi, tali forme di interrogazione sul senso dell'umano sono ampliate dal sottofondo di mistero, di non svelato, che avvolge il testo, spesso in grado di coinvolgere il lettore in rimandi da capogiro. Su uno dei testi più misteriosi di Luigi Pirandello, l'incompiuto *Giganti della montagna*, si confronta uno studioso del calibro di Paolo Puppa con questo *Fantasmia contro giganti*, frutto di uno sviluppo organico di un saggio degli



anni Settanta. L'aspetto più evidente di questo studio è la complessità del problema, che viene affrontato in un gioco di rimandi che coinvolge tutta la produzione dello scrittore siciliano, non solo teatrale, ma a partire dal capolavoro dei *Sei personaggi*, attraverso una scrittura altrettanto felicemente complessa, che proietta nell'affascinante turbinio della fertile mente pirandelliana. *Pierfrancesco Giannangeli*

## Raccontare il presente per anticipare il futuro

Marco Martinelli

**Drammi al presente, Salmagundi e Rumore di acque**

a cura di Gerardo Guccini, Editoria & Spettacolo, Spoleto-Roma, 2020, pagg. 229, euro 16

«Scrivere non significa prevedere il futuro ma piuttosto scrutare il buio del presente», dice Marco Martinelli, in uno dei passaggi della preziosa e lunga conversazione con Gerardo Guccini, a proposito di *Rumore di acque*, fatta a marzo 2020. L'occasione è la recentissima ripubblicazione di due testi capisaldi del Teatro delle Albe, *Salmagundi* e, appunto, *Rumore di acque*. Due testi, del 2004 e del 2010, che si sono rivelati anticipatori di questioni e urgenze esplose in questi mesi. Entrambi sono tracce fondamentali del percorso di teatro politico delle Albe e della scrittura pura di Martinelli che non si sottrae mai al confronto doloroso con la contemporaneità. *Salmagundi* - dal titolo di una rivista di bozzetti satirici creata dallo scrittore americano Washington Irving - ha come fulcro lo scoppio di una pandemia mondiale di stupidità in una società-*reality*, dove i protagonisti parlano per *slogan*, la vecchiaia è bandita e la giovinezza mercificata. *Rumore di acque* invece nasce nel 2008, mentre Marco Martinelli, Ermanna Montanari e Alessandro Renda sono a Mazara del Vallo per lavorare su un testo di Sofocle: le notizie sui naufragi erano assillanti. Martinelli racconta allora dell'impulso di farsi testimone e di scrivere. Il libro, oltre a contenere i due testi integrali con l'introduzione di Guccini, colleziona interventi di critici e artisti come Ermanna Montanari e i fratelli Mancuso, e una conversazione con Martinelli. Una rara occasione per ragionare, a distanza di anni, non tanto sull'impatto, ma sulla genesi di un lavoro. Per Martinelli e Montanari, il teatro è il luogo di Dioniso, il luogo del capro sacrificato. «Con tutti i millantati progressi dell'odierna civiltà, le vittime continuano a salire il calvario, il mondo continua a produrle e il teatro, da Euripide a oggi, quando fa onore alla sua natura, continua a essere luogo di disvelamento e memoria». Per fortuna. *Francesca Saturnino*



**Donatella Orecchia**  
**STRAVEDERE LA SCENA.**  
**CARLO QUARTUCCI. IL VIAGGIO**  
**NEI PRIMI VENTI ANNI 1959-1979**

Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis, 2020, pagg. 366, euro 28

Il volume racconta gli inizi dell'attività di Carlo Quartucci: dall'esperienza nel teatro universitario di Roma alla Compagnia della Ripresa, al Festival beckettiano di Prima Porta, alla Biennale di Venezia e alle collaborazioni con la Rai di Torino, ai viaggi nel Camion bianco per le periferie. Si evidenziano così anche i grandi temi del panorama teatrale dell'epoca: la rivoluzione di Beckett, il rapporto fra teatro di ricerca e istituzioni, la ridefinizione dei concetti di attore e regia, il montaggio in rapporto alla nuova scrittura scenica, il rapporto con le tradizioni popolari, la fusione del teatro con altri linguaggi come radio e tv e il decentramento teatrale. Numerose le testimonianze orali raccolte dall'autrice.

**William Shakespeare**  
**AMLETO**

a cura di Stefano Geraci, versione di Gerardo Guerrieri, Roma, Bulzoni, 2020, pagg. 180, euro 19

Attraverso l'edizione critica dell'*Amleto* di Gerardo Guerrieri nel 1963 per il regista inglese Frank Hauser e poi per Franco Zeffirelli, il volume ricostruisce il lavoro di uno dei maggiori traduttori di teatro italiani, Guerrieri, il quale riteneva che il traduttore dovesse comportarsi come l'attore trovando, con rigore filologico, una linea di narrazione che coinvolgesse lo spettatore. Nelle pagine si ricostruisce anche la costante fortuna di Shakespeare in Italia, dal punto di vista degli allestimenti di *Amleto*.

**MAUERSPRINGER. FORME**  
**DI ESPRESSIONE ARTISTICA**  
**E DI PARTECIPAZIONE**  
**NEL TEATRO DI STRADA**

a cura di Cristina Valenti, Corazzano (Pi), Titivillus, 2020, pagg. 200, euro 16

*Mauerspringer* (saltatori di muri) erano chiamati coloro che scavalcavano il muro di Berlino: nasce da qui un progetto di cooperazione europea

su nuove forme di espressione artistica di teatro di strada, svoltosi tra luglio 2018 e aprile 2020, con l'intento di proporre nuove modalità di incontro fra artisti e spettatori, con l'obiettivo di superare i "muri" attraverso l'arte, sviluppare nuovi linguaggi teatrali e promuovere la partecipazione attiva del pubblico, coinvolgendo in particolare i soggetti più fragili, gli stranieri e i migranti. La prima parte del volume raccoglie gli interventi dei registi in occasione dell'incontro internazionale "Saltare muri, percorrere strade", mentre la seconda parte traccia un bilancio conclusivo del triennio. Completano il volume un percorso fotografico e un film-documentario.

**Pier Paolo Pasolini**  
**L'ORESTIADE DI ESCHILO**

Milano, Garzanti, 2020, pagg. 192, euro 15

Pier Paolo Pasolini ha già una lunga consuetudine con la traduzione della poesia classica quando, su commissione di Vittorio Gassman, si dedica all'*Orestide*, non consultando volutamente altre versioni italiane, ma seguendo il suo gusto e istinto. Propone, quindi, una rilettura in chiave politica e civile del linguaggio di Eschilo, e che, dal debutto del 19 maggio 1960 al Teatro Greco di Siracusa fino a oggi, continua ad andare in scena con successo.

**Thomas Ostermeier**  
**IL TEATRO E LA PAURA**

Bologna, Luca Sossella editore, pagg. 180, euro 15

Questo libro raccoglie le principali posizioni etiche, estetiche e politiche di Thomas Ostermeier su Ibsen e su Shakespeare. Si ripercorrono poi le tappe della sua carriera, dalla guida della Baracke am Deutschen Theater a quella dello Schaubühne, una delle istituzioni più prestigiose e significative del teatro della Germania Ovest, con sede nella parte occidentale di Berlino, dove concepisce un'idea di direzione condivisa e apre il suo teatro a discipline artistiche diverse, in particolare la danza.

**Guillaume Apollinaire**  
**TEATRO**

a cura di Franca Bruera, Roma, Carocci, pagg. 284, euro 29

Viene pubblicata, per la prima volta in Italia, l'opera teatrale integrale di Apollinaire (1880-1918) che ha segnato un punto di svolta nel panorama culturale europeo del primo Novecento. Primo scrittore "surrealista", in bilico tra invenzione e tradizione, Apollinaire contribuisce al rinnovamento teatrale che ancora oggi risente della sua inventiva.

**Andrea Porcheddu**  
**e Cecilia Carponi (a cura di)**  
**LA MALATTIA CHE CURA IL TEATRO.**  
**ESPERIENZA E TEORIA NEL RAPPORTO**  
**TRA SCENA E SOCIETÀ**

Roma, Dino Audino, 2020, pagg. 176, euro 20

Dall'incontro tra artisti, studiosi, critici e operatori, coordinati da Antonio Viganò e dalla sua compagnia Teatro La Ribalta-Accademia Arte della diversità di Bolzano, si propone uno studio su pratiche, percorsi e pensieri tesi a rinnovare i codici del teatro nel confronto e incontro con l'Altro e con il valore della differenza. Numerosi i testimoni, tra cui Piergiorgio Giacchè, Guido Di Palma, Fabrizio Fiaschini, Stefano Masotti, Oliviero Ponte di Pino, Susanne Hartwig, Andrea Porcheddu, Alessandro Garzella, Alessandro Argnani, Rosita Volani, Thomas Emmenegger, Michela Lucenti, Gianfranco Berardi e Gabriella Casolari, Gianluigi Gherzi e Ugo Morelli.

**Mario Masini**  
**I MIEI FILM CON CARMELO BENE**  
**MY FILMS WITH CARMELO BENE**  
**MES FILMS AVEC CARMELO BENE**

a cura di Carlo Alberto Petrucci, Damocle, Venezia, 2020, pagg. 130, euro 15

Masini fu direttore della fotografia dei film di Carmelo Bene, nonché tenace artefice della realizzazione di *Nostra Signora dei Turchi* (1968), *Don Giovanni* (1970), *Salomè* (1972) e *Un Amleto di meno* (1973). Nel volume si ricostruiscono retroscena ed episodi sconosciuti sui quattro film che hanno segnato l'incontro/scontro di Bene con il cinema. Se ne ripercorrono le regie, le caratteristiche peculiari e le innovazioni introdotte da Masini. Il libro, scritto in tre lingue con Carlo Alberto Petrucci, è corredato da fotografie anche inedite.

**Marina Gellona**  
**ASCOLTARE E NARRARE LE VITE**  
**DEGLI ALTRI. OLTRE GLI STEREOTIPI,**  
**I SILENZI, LE INGIUSTIZIE**

Roma, Dino Audino, 2020, pagg. 144, euro 18

Un pratico manuale per chi vuole diventare narratore di storie di vita comprendendo passaggi essenziali della scrittura: dallo studio del personaggio e delle modalità d'intervista, alla stesura del testo definitivo. L'autrice, utilizzando la propria esperienza giornalistica e didattica, presenta un facile percorso per imparare a dare spessore ai racconti delle vite reali, illustrando ogni passaggio con esercizi ed esempi.

**Kaj Munk**  
**IL VERBO**

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 60, euro 14,99

Viene pubblicato in italiano uno fra i più clamorosi successi del teatro danese, scritto nel 1925 da Munk, pastore protestante, che rielabora l'episodio della resurrezione di Lazzaro, suscitando polemiche e perplessità. Messo in scena nel 1932, a Copenaghen, dalla regista Betty Nansen, venne in seguito messo in ombra dalla versione in film di Carl Theodor Dreyer, *Ordet* (Leone d'oro a Venezia 1955). Ora è riscoperto anche grazie alla messinscena di Lars Norén al Teatro Reale di Copenaghen nel 2008.

**Federica Festa**  
**FARE TEATRO CON I PICCOLISSIMI.**  
**LABORATORI TEATRALI CON PERSONE**  
**DI DUE E TRE ANNI**

Roma, Dino Audino, 2020, pagg. 104, euro 12,35

Un libro dal taglio laboratoriale, diviso in sedici *step* che corrispondono a viaggi immaginari in cui condurre i piccolissimi. Per i bambini in età prescolare fare teatro diviene un'esperienza formativa importante, perché potenzia le doti immaginative, favorisce lo sviluppo della persona e migliora il senso di appartenenza a un gruppo. Utile per educatori e genitori.

---

**Marzia Pieri**

**LA SCENA BOSCHERECCIA  
NEL RINASCIMENTO ITALIANO**

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 256,  
euro 32,99

Una riedizione, arricchita e approfondita, del libro del 1983 che proponeva per la prima volta una sintesi della drammaturgia pastorale cinquecentesca tra cui egloghe, contrasti, farse rusticali e componimenti lirici di vario genere che confluiscono, a metà secolo, nel cosiddetto "terzo genere della favola pastorale".

---

**Armando Rotondi**

**LA ROMANIA DI CEAUSESCU TRA  
FARSA E TRAGEDIA. IL SENTIMENTO  
TRAGICO DELLA STORIA**

Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis,  
2020, pagg. 144, euro 12

A partire dalla dialettica tra tragedia e Storia, il volume procede a una doppia lettura di un contesto storico preciso, quello della Romania di Nicolae ed Elena Ceausescu, identificando gli atti attraverso cui la tragedia della Storia si struttura, per poi ripresentarsi sotto forma di farsa. Sotto analisi sono il teatro delle minoranze magiare romene, i testi di autori quali Stanesco, Matei Visniec e Norman Manea.

---

**Andrea Taddei**

**HEORTÉ. AZIONI SACRE  
SULLA SCENA TRAGICA EURIPEA**

Pisa, Ets, 2020, pagg. 228, euro 31,90

L'autore analizza alcune tragedie euripidee, soffermandosi in particolare sui modi, le forme e le finalità dell'evocazione all'interno della rappresentazione tragica, di una festa o di una sequenza specifica di azioni sacre. Nelle tragedie, feste e rituali divengono oggetto di un'allusione indiretta, tesa alla partecipazione collettiva alla dimensione religiosa, che avvicina, nel rito collettivo, autore e spettatore.

---

**Simon Critchley**

**A LEZIONE DAGLI ANTICHI.  
COMPREDERE IL MONDO  
IN CUI VIVIAMO ATTRAVERSO  
LA TRAGEDIA GRECA**

Milano, Mondadori, 2020, pagg. 322,  
euro 20,90



Un momento di teatro di strada durante il Progetto Mauerspringer, tratto dal volume *Mauerspringer. Forme di espressione artistica e di partecipazione nel teatro di strada*, a cura di Cristina Valenti, Titivillus.

Di fronte alle tragedie contemporanee, come guerre, ingiustizie, violenza e povertà, ci si ricollega ai classici, reinventandoli, attingendo dal passato qualcosa che permetta di decifrare il presente. Un'ennesima riprova dell'attualità della tragedia greca.

---

**Guido Paduano**  
**TEATRO. PERSONAGGIO  
E CONDIZIONE UMANA**

Roma, Carocci, 2020, pagg. 212, euro 19

Il volume indaga la capacità del teatro di mettere in scena personaggi che si offrono a un'identificazione emotiva esaltata nello spettatore dalla condivisione della stessa esperienza, dei suoi tempi e dei suoi ritmi. Questo legame viene evidenziato nel libro attraverso il contatto diretto con molti capolavori, nelle epoche salienti della storia del teatro: l'Atene del V secolo a.C., Seneca, Shakespeare, il classicismo francese, il fervore progressista dell'Ottocento, la crisi e la rivolta anti-aristotelica del secolo scorso.

---

**Enrico Petronio**  
**DODICI STELLE DI SHAKESPEARE**

Roma, Lit Edizioni, 2020, pagg. 216,  
euro 20,50

Si ripercorre l'opera di Shakespeare attraverso i dodici segni zodiacali, considerando che, secondo l'*astrologia naturalis* del Cinquecento, esiste un intenso rapporto fra universo ed esseri viventi. Un modo decisamente inedito di analizzare i capolavori e il pensiero shakespeariano.

---

**Kunst Antonio**  
**NINA DE PADOVA,  
DALLA FILODRAMMATICA  
AL TEATRO DI EDUARDO**

Napoli, Guida, 2020, pagg. 256, euro 18

Nina, insieme al marito Antonio, anche lui appassionato di recitazione, verso la fine della guerra, fonda una filodrammatica che porta in scena i lavori di Scarpetta, Di Giacomo, Murolo, Bovio; inoltre, grazie al marito, sottufficiale dell'esercito, li rappresenta prima presso la Casa del Soldato e, in seguito, nel teatro del Circolo Ufficiali, dove diventa famosa e viene scoperta da Eduardo De Filippo. Inizia così una collaborazione durata più di dieci anni. Questa biografia nasce grazie ai racconti dei familiari della De Padova, e con testimonianze di Anna Maria Ackermann, Giulio Baffi, Antonio Casagrande, Giuliana Gargiulo, Hilde Maria Renzi.

---

**Stephen Greenblatt**

**SHAKESPEARE. UNA VITA NEL TEATRO**

Milano, Garzanti, 2020, pagg. 480,  
euro 16

Raccogliendo con precisione indizi, tracce e ipotesi, Stephen Greenblatt, il massimo studioso mondiale di teatro elisabettiano, propone un ritratto particolareggiato del Bardo, e rievoca la sua capacità di dare corpo e immagine a sentimenti potenti e universali che già dalla sua epoca conquistano persone di ogni estrazione sociale.

---

**Victor Hugo**

**WILLIAM SHAKESPEARE**

Milano, Feltrinelli, 2020, pagg. 384,  
euro 12

Nato come introduzione alla traduzione integrale in francese delle opere di Shakespeare, questo scritto di Hugo volle essere anche un "manifesto per un teatro del diciannovesimo secolo". La riflessione sulla poetica shakespeariana è il punto di partenza per una riflessione generale sull'arte e sul suo rapporto con il potere, con una specifica e appassionata perorazione a favore dell'impegno politico e sociale degli artisti.

STAGIONE 2020 - 2021  
CAPITOLO 2

OTTOBRE - DICEMBRE 2020

GUIDA GALATTICA PER  
GLI AUTOSTOPPISTI

UN MARZIANO A ROMA

MATTATOIO N.5

THE MOUNTAIN

POSSIAMO SALVARE IL  
MONDO PRIMA DI CENA



FRAGILI COME  
LA TERRA

**MENOTTI**  
TEATRO FILIPPO PEREGO

TEATRO MENOTTI  
via Ciro Menotti 11 MILANO  
TEATROMENOTTI.ORG  
0236592544

**EL SINOR**

CENTRO DI PRODUZIONE TEATRALE

GLI SPETTACOLI IN TOURNÉE

LA GRANDE ABBUFFATA

DI MICHELE SINISI, FRANCESCO M. ASSELTA  
REGIA MICHELE SINISI

FESTEN

TRADUZIONE E ADATTAMENTO LORENZO DE JACOVO, MARCO LORENZI  
REGIA MARCO LORENZI

TRADIMENTI

DI HAROLD PINTER  
TRADUZIONE ALESSANDRA SERRA  
REGIA MICHELE SINISI

SUPERMARKET

A MODERN MUSICAL TRAGEDY  
DI GIPO GURRADO, LIVIA CASTIGLIONI  
REGIA GIPO GURRADO

L'OPERAZIONE

LO SPETTACOLO DA VEDERE... PER FORZA!  
TESTO E REGIA ROSARIO LISMA

PLATONOV

UN MODO COME UN ALTRO PER DIRE CHE LA FELICITÀ È ALTROVE  
DA ANTON CECHOV  
REGIA MARCO LORENZI



foto: Luca Di Pila

+39 02 69 01 57 33  
elsinor.net

STAGIONE 20/21



FACTORY  
32

DIRETTO DA VALENTINA PESCIOTTO

STAGIONE  
TEATRALE 2020  
2021

www.factory32.it

Via Watt 32, 20143 Milano



facebook  
@Associazione Scenario  
twitter  
@PremioScenario  
instagram  
@Associazione Scenario

**PREMIOScenario 2021**

nuovi linguaggi per  
la ricerca e per  
l'inclusione  
sociale

ON LINE IL BANDO DELLA DICIOTTESIMA EDIZIONE - SCADENZA 31 OTTOBRE 2020

www.associazionescenario.it

TPE

FESTIVAL  
DELL'EC  
C  
OLINET  
ORINESI

TEATRO  
ASTRA  
RE/START



FONDAZIONE  
PIEMONTE  
DAL VIVO  
CIRCUITO REGIONALE MULTIDISCIPLINARE

Il più grande  
palcoscenico del Piemonte

Teatro, danza, musica e circo  
in tutte le province del Piemonte

PIEMONTE  
DAL VIVO



REGIONE  
PIEMONTE 50

f t i y  
piemontedalvivo.it

MET

MOMENTO TEATRALE

settembre 2020 \ maggio 2021

*il fil wo*  
esserci, essere



[metastasio.it](http://metastasio.it)

TEATRO METASTASIO PRATO  
PRODUZIONI  
PRIMO MOMENTO TEATRALE

ABOUT LOLITA

un progetto di Biancofango

LE GATTOPARDE

L'ultima festa prima della fine del mondo  
uno spettacolo Nina's Drag Queens

OTTANTANOVE

drammaturgia e regia Elvira Frosini  
e Daniele Timpano

NAUFRAGIUM

di Sonia Antinori, regia Daria Lippi  
con Silvia Gallerano

TUTTA LA VITA

uno spettacolo ideato da Amor Vacui

DON JUAN

coreografia Johan Inger  
dramaturg Gregor Acuña-Pohl

NON TRE SORELLE

di Enrico Baraldi

**testi**

# MARIO E SALEH

di Saverio La Ruina



*In una tenda, all'interno di una tendopoli.*

MARIO - *(Al telefono)* No... Mi stai a senti... Sì, ma... Adesso però devi stare zitto e mi devi stare a sentire. Io ho già perso casa, ho perso tutto, ho i nervi a fior di pelle, non so manco di che morte muoio e devo stare pure attento a quello che dico e a come mi muovo? Ma che vi dice la testa a voi? No, no, non ne ho più pazienza, io. Con il terremoto s'è finita tutta la mia pazienza. Ma poi perché non mettete il simile col simile? Come hai detto? Non ho capito... Ah, è lui che non vuole stare insieme agli altri musulmani. E perché, lui non è musulmano? E allora perché non ci vuole stare insieme agli altri musulmani? Lo vedi, a me già 'sta cosa mi puzza. Come perché? Ma secondo voi perché un musulmano non dovrebbe volere stare insieme agli altri musulmani? Vi pare una cosa normale? Ve lo ripeto: a me questa cosa mi puzza. Ma poi perché insieme a me? Mancano i posti in questa tendopoli? Non ce ne sono altri cristiani? Perché non lo mettete con un ebreo? O meglio ancora con un ateo. Ecco, insieme a un ateo sarebbe la soluzione ideale. Così non si creerebbero questioni e staremmo tutti tranquilli. Ah, no, non è possibile. Allora sai che c'è? *(Chiudendo la telefonata)* Ma andatevene tutti quanti...

*Entra Saleh, poggia a terra la sua valigia, va da Mario e gli allunga la mano. Mario risponde con un cenno, senza ricambiare. Saleh parla tra sé e sé in arabo.*

MARIO - Chiariamo subito una cosa: qua si parla in italiano.

*Saleh non risponde, sistema il suo bagaglio ed esce. Mario vede un tappeto arrotolato all'ingresso, lo prende e lo sistema accanto al suo letto. Rientra Saleh e lo trova seduto sulla sponda del letto a piedi scalzi sul tappeto.*

SALEH - Quello è il mio tappeto.

MARIO - Intanto è uno scendiletto.

SALEH - Ma quale scendiletto? Ti dico che è un tappeto.

MARIO - E io ti dico che è uno scendiletto.

SALEH - Vuoi che non sappia che è un tappeto?

MARIO - Cosa te lo fa pensare?

SALEH - Il fatto ch'è mio.

MARIO - Si dà il caso ch'è mio, invece.

SALEH - Ah, sì? E dove l'hai preso?

MARIO - L'hanno portato quelli della protezione civile.

SALEH - Quando?

MARIO - Non lo so. L'hanno lasciato davanti alla tenda.

SALEH - È caduto a me quando sono entrato.

MARIO - Oh, ma voi ci provate sempre.

SALEH - Voi chi?

MARIO - Voi, voi musulmani.

SALEH - Vuoi dire che io sono musulmano come tu sei italiano?

MARIO - Perché, non è così?

SALEH - Pensavo che l'Islam fosse una religione, non una cittadinanza.

*Pausa.*

MARIO - Non ti ho mica capito. Comunque, inutile che provi a distrarmi, tanto non mi fregghi.

SALEH - Guarda che non ho nessuna intenzione di fregarti. Voglio solo quello che è mio.

MARIO - E allora dimostralo.

SALEH - Come te lo dimostro?

*Pausa.*

MARIO - Se vola è tuo.

*Pausa.*

La Locandina

**MARIO E SALEH**, scritto e diretto da Saverio La Ruina. Scene e costumi di Mela Dell'Erba. Luci di Michele Ambrose. Musiche di Gianfranco De Franco. Con Saverio La Ruina e Chadli Aloui. Prod. Scena Verticale, Castrovillari (Cs).

Lo spettacolo ha debuttato a Roma, il 26 e 27 ottobre 2019, in occasione di Romaeuropa Festival, ed è stato in tournée nei mesi successivi a Potenza, Catania, Cosenza, Bologna, Lecce, Pieve di Cento e Modena. Annullata invece, a causa dell'emergenza Covid-19, la settimana prevista presso il Piccolo Teatro Grassi. Per la stagione 2020-21 sono previste le seguenti repliche: il 30 settembre a Racconigi (Cn), il 2 ottobre a Lumezzane (Bs), il 13 ottobre a Castrovillari/Primavera dei Teatri, il 12 dicembre a Calenzano (Fi).

SALEH - Cominciamo dal fatto che non è uno scendiletto.

MARIO - Vuoi che non sappia com'è fatto uno scendiletto?

SALEH - Com'è fatto?

MARIO - *(Indicando il tappeto)* Così.

SALEH - Ti sbagli, gli scendiletto sono più spessi e più morbidi.

MARIO - Non sempre.

SALEH - Non vedi ch'è un tappeto arabo?

MARIO - Voi arabi non avete mica l'esclusiva sui tappeti arabi. E poi questo c'era e questo hanno portato.

SALEH - E l'hanno portato usato?

MARIO - Dove lo vedi che è usato?

SALEH - Dai bordi, vedi che sono rovinati?

MARIO - Da quando li fanno i cinesi sono tutti così.

SALEH - E all'interno? La stoffa non ti sembra un po' consumata e anche il colore?

MARIO - Comunque, anche ammesso che sia usato non significa ch'è tuo.

SALEH - Sì, ma se guardi sotto c'è ricamata una "s". Eccola.

MARIO - Che significa?

SALEH - Sta per Saleh.

MARIO - E chi sarebbe 'sto Saleh?

SALEH - Io.

MARIO - Tu saresti l'uomo della "s"?

SALEH - Esatto.

MARIO - Complimenti.

SALEH - Grazie.

MARIO - E chi ce l'avrebbe ricamata?

SALEH - Mia sorella.

MARIO - Mmm...

SALEH - Se poi vuoi vedere pure il documento d'acquisto quello non ce l'ho. O cominciamo a fidarci o non ne usciamo più. Se tu mi dici ch'è tuo io mi fido.

*Pausa.*

MARIO - E pure io mi fido se tu mi dici ch'è tuo.

SALEH - È mio.

*Saleh afferra il tappeto e se lo porta via, mentre Mario lo guarda perplesso. Saleh sistema il tappeto accanto al suo letto, poi si infila l'abito tradizionale. Mario ingoia una pillola e si avvia verso l'uscita.*

MARIO - Bello 'sto pigiama.

*Saleh lo guarda senza rispondere, poi si inginocchia sul tappeto e comincia a pregare. Mario rientra con una radio mangianastri che difonde a tutto volume Ricominciamo di Adriano Pappalardo. Si rivolge a Saleh che però non risponde.*

MARIO - Saleh?

SALEH - (*Silenzio*)

MARIO - Ehi, Saleh, mi stai a sentire?

SALEH - (*Silenzio*)

MARIO - Oh, quando uno ti parla potresti pure rispondere, non ti pare?

SALEH - (*Silenzio*)

MARIO - Non pensavo ch'eri così scostumato, però, eh?

SALEH - (*Silenzio*)

MARIO - Oh, ma mi dai retta o no?

SALEH - (*Silenzio*)

MARIO - Ma guarda questo, fa pure finta di non sentire. Ma non è colpa tua, sono io che sbaglio a dare sempre fiducia alla gente. Comunque, mi hanno detto di riferire e io riferisco. (*Spegne la radio*) Ha detto il capo campo, non Alfredo, quello non c'è più, Giuseppe, il nuovo, che qua ogni settimana ne cambiano uno, non bastano i problemi che abbiamo, dobbiamo cominciare pure ogni settimana da capo. Comunque, 'sto Giuseppe ha detto che stasera alle undici e mezza fanno il trattamento anti-zanzare e per quell'ora dobbiamo stare tutti chiusi nelle tende. Questo è quanto. E comunque, sei un grande maleducato!

*Saleh finisce di pregare.*

SALEH - (*Levandosi la tunica*) Scusa, ma non potevo rispondere, hai frainteso...

MARIO - Ah, alla fine ho pure frainteso? Da dieci minuti che ti parlo, manco ti degni di rispondere e ho pure frainteso?

SALEH - Non potevo rispondere.

MARIO - Sì, ma bastava dire: scusa, adesso non posso.

SALEH - Ma se t'ho detto che non potevo rispondere.

MARIO - Manco se stavi parlando con Dio...

SALEH - (*Silenzio*)

MARIO - No, no, aspetta... Dici seriamente? Vabbè, ho capito, non c'è bisogno di spiegazioni.

SALEH - Invece, sì.

MARIO - Ti dico che non ce n'è bisogno.

SALEH - Mi vuoi stare a sentire o no?

MARIO - Fino a prova contraria sei tu quello che non sta a sentire.

SALEH - Posso spiegarti?

MARIO - Ma che c'è più da spiegare?

SALEH - Se me lo fai spiegare lo capisci.

MARIO - Ok, dai, avanti, spiega.

*Pausa.*

SALEH - Perché mi sei passato davanti?

MARIO - Eh?

SALEH - Perché mi sei passato davanti?

MARIO - Guarda, tu non ci stai bene con la testa, credimi.

SALEH - Rispondimi, invece di parlare a vanvera.

MARIO - Quand'è che ti sarei passato davanti?

SALEH - Mentre stavo pregando.

MARIO - In quel modo?

SALEH - Perché, che c'è che non va "in quel modo"?

MARIO - Non sembrava che stavi pregando.

SALEH - E che sembrava?

MARIO - Che facevi ginnastica.

SALEH - Ginnastica?

MARIO - Sì, ginnastica. E fino a prova contraria, ti ricordo che questa è una tenda, non è una palestra.

SALEH - Perché, tu come preghi?

MARIO - Ma che te ne frega?

SALEH - Visto che dici che faccio ginnastica, fammi vedere come preghi tu.

MARIO - Sono fatti miei come prego io.

SALEH - Mi fai vedere?

MARIO - Ma che ne vuoi fare?

SALEH - Per favore. (*Pausa. Poi Mario siede e prega*) Così?

MARIO - Così.

SALEH - Seduto?

MARIO - Seduto.

SALEH - E basta?

MARIO - E basta.

SALEH - Ecco perché hai fatto la pancia.

MARIO - (*Toccandosi la pancia*) Ma che c'entra?

SALEH - C'entra, perché se preghi così, fermo come una statua, non consumi manco una caloria.

MARIO - Ma saranno pure fatti miei.

SALEH - Sto scherzando.

MARIO - E meno male.

SALEH - Comunque, avevi dei motivi per passarmi davanti?

MARIO - Sì, dovevo controllare una cosa di là.

SALEH - Quante volte dovevi controllarla?

MARIO - Tante.

SALEH - Che motivo c'era di controllarla continuamente?

MARIO - Oh, a casa mia sarò pure padrone di andare dove mi pare e piace.

SALEH - Sì, ma quante volte ci devi andare?

MARIO - Ma che te ne frega? Mica devo dare conto a te. Chi ti credi di essere? Ma guarda questo. E poi perché non dovrei passarti davanti?

SALEH - Perché quando parlo con Dio non può esserci niente tra me e lui.

MARIO - E chi c'era tra te e lui?

SALEH - Tu.

MARIO - Io?

SALEH - Sì, proprio in mezzo.

MARIO - Cioè io stavo tra te e Dio?

SALEH - Sì, parlo seriamente, non puoi stare tra me e lui.

MARIO - Perché, non vi vedevate?

SALEH - Non fare lo spiritoso.

MARIO - E quindi, fammi capire, praticamente non posso più passare di là?

SALEH - No, puoi passare quando vuoi, ma non mentre prego. E poi c'è un'altra cosa...

MARIO - Un'altra?

SALEH - Sì, la radio.

MARIO - La radio? Cioè pure lei occupa la visuale di Dio?

SALEH - Intendo la musica ad alto volume.

MARIO - Vedi come siete? Gliel'avevo detto io a quello della Protezione Civile che la cosa non poteva funzionare. Che con voi basta poco e nasce una questione. E che avete sempre da ridire su tutto. Normale che la gente non vi sopporta. Avete troppe pretese. Cioè tu vieni a casa mia, io ti accolgo pure, non dico di no, e poi hai pure tutte 'ste pretese?

*Mario prova più volte ad accendere la radio mangianastri. Saleh gliela sottrae, sistema qualcosa e gliela restituisce mentre riprende a trasmettere Ricominciamo di Adriano Pappalardo.*

MARIO - Comunque, se poi troviamo un modo tu di pregare e io di sentire la radio senza darci fastidio ne riparliamo.

SALEH - Beh, veramente un modo ci sarebbe...

MARIO - E qual è?

SALEH - (*Allungandogli un paio di auricolari*) Questo.

*Mario lo guarda perplessa, poi infila gli auricolari e ascolta per un po'. Saleh gli sorride.*

SALEH - (*Dandogli la mano*) Saleh.

MARIO - (*Ricambiando titubante*) Mario.

*Saleh va a sistemare le sue cose. Mario lo osserva.*

MARIO - Mi spieghi perché hai chiesto di stare insieme a un cristiano?

SALEH - Poi te lo dico.

MARIO - No, no, Saleh, me lo devi dire adesso, questa cosa non mi ha convinto dal principio.

SALEH - Non c'è niente di cui non essere convinto.

MARIO - E allora perché non me lo dici?

SALEH - Perché non è il momento.

MARIO - E quando sarebbe il momento?

SALEH - Quando arriva.

*Saleh esce. Mario lo guarda infastidito. Poi nota qualcosa in alto nella tenda. Cerca invano di raggiungerla. Prende un libro di Saleh, lo poggia a terra e ci sale sopra. Rientra Saleh che gli si scaglia addosso inveendo in arabo.*

MARIO - Ehi, leva le mani di dosso. Ma che vuoi? Sei impazzito?

SALEH - Tu giochi col fuoco.

MARIO - Ma perché, che t'ho fatto? Manco avessi ammazzato qualcuno.

SALEH - Forse è anche peggio.

MARIO - E certo, per come ammazzate voi la gente.

SALEH - Ripeti quello che hai detto! Ripeti quello che hai detto!

MARIO - Oh, ma che vuoi? Sei tu che hai detto che è anche peggio.

SALEH - Sai cosa significa mettere i piedi sul sacro libro del Corano?

MARIO - Era il Corano? Io non avevo visto manco che libro è.

SALEH - Perché fai le cose senza pensare.

MARIO - Oh, ma con chi ti credi di parlare? Se non vuoi che succedono disguidi allora scrivi su un foglio tutto quello che non si può fare e appendilo in bella vista.

SALEH - Invece di un foglio basterebbe un po' di attenzione. (*Pausa*).

A te piacerebbe che io salissi coi piedi sulla Bibbia?

MARIO - Ma se ti ho detto che non sapevo ch'era il Corano.

SALEH - Bastava leggere, guarda come è scritto in gra...

*Saleh si accorge che il libro non è il Corano, lo abbandona sul tavolo e comincia a cercare dappertutto fino a quando non lo trova.*

MARIO - Vedi come siete? E stavi quasi per ammazzarmi...

*Saleh è mortificato. Dopo un lungo silenzio, Mario scioglie la tensione.*

MARIO - È in arabo o in italiano?

SALEH - In arabo, con la traduzione in italiano a fronte.

MARIO - Ah, sì? Fammi vedere?

SALEH - No.

MARIO - Come no?

SALEH - Ho detto di no.

MARIO - E dai, mica te lo rubo.

SALEH - Ci sono delle regole.

MARIO - Che regole?

SALEH - Devi essere pulito.

MARIO - Ma non le ho mica sporche le mani, sono pulite.

SALEH - No, pulito in senso islamico.

MARIO - Cioè?

SALEH - Cioè devi farti una doccia dalla testa ai piedi.

MARIO - Ma se io lo tocco solo con le mani, perché devo lavarmi dalla testa ai piedi?

SALEH - Se no non sei pulito.

MARIO - Cosa vuoi dire, che sono sporco?

SALEH - No, ma può darsi che non sei pulito dentro.

MARIO - E basta che io mi lavi per essere pulito dentro? Sempre fuori mi pulisco, mica dentro. Dai, fammi vedere.

SALEH - (*Ritirando il libro*) Se non sei musulmano non sei pulito.

MARIO - Vuoi dire che sono una persona sporca?

SALEH - Voglio dire che non sei musulmano.

MARIO - Però se tu vuoi toccare la Bibbia io te la faccio toccare, perché non posso toccare il Corano?

SALEH - Mario, noi musulmani prima di toccare il Corano ci laviamo le mani. Prima di pregare facciamo le abluzioni, laviamo tutto il corpo, ci purifichiamo... E poi la preparazione ha un significato spirituale. Sei tutto il giorno stressato, pieno di preoccupazioni, agitato. Già il rumore dell'acqua ti rilassa. Poi metti l'acqua fredda sulle varie parti del corpo ed è come spegnere il fuoco, le preoccupazioni. Sai cosa dice il muezzin, quello che sale sulla torre? «Venite, venite a meditare e lasciate tutto quello che ha a che fare con la materia». In qualunque moschea, al centro, c'è sempre una fontana. Tu arrivi, ti lavi con l'acqua fredda ed è come buttare qualcosa di freddo su qualcosa che è caldo. Così spegni il fuoco, il nervosismo, le preoccupazioni. E poi cominci a pregare verso la Mecca. Anche la gestualità è importante, sia per la salute fisica che psichica. È tutto un rituale che ti aiuta a ritrovare la pace con te stesso.

*Buio. Luce.*

*Saleh parla al telefono. Mario lo osserva.*

SALEH - Ciao Aisha, come va? Sì, mi hanno trovato una sistemazione. In attesa di quella definitiva. No, siamo in due solamente. Sì, è una tenda piccola. Adesso sono qua col mio nuovo amico. Si chiama Mario. Mario, Aisha, mia sorella, ti saluta. (*Mario risponde con un cenno, imbarazzato*) Anche lui ti saluta. Sì, stavamo parlando. Anche tu hai fatto nuove amicizie? Stai attenta a chi frequenti. Stasera andate a un concerto? Hmm... I soldi te li mando appena posso, col terremoto si è ridotto il lavoro... Aisha! Aisha! (*A Mario*) Ha già staccato. Va sempre di fretta. Lei è nata qui. Adesso è a Londra e sta cercando lavoro. Sai, il tempo di sistemarsi. Mario, tu hai figli?

MARIO - No.

*Pausa.*

MARIO - Che facevi prima alla fontana?

SALEH - Le abluzioni, le abluzioni minori...

MARIO - (*Imitandone i gesti*) E che significano tutti quei maometti?

SALEH - Non storpiare il nome del Profeta.

MARIO - Ma è un modo di dire, Saleh. Oh, con voi non si può manco scherzare. Cosa ho detto di così sconveniente? Ma poi perché prendi sempre tutto male? Guarda che così non campi a lungo. Sai qual è il problema vostro?

SALEH - Vostro di chi?

MARIO - Vostro, vostro, di voi musulmani.

SALEH - Ancora "voi"? Ma uno deve portare per forza il peso di un miliardo e seicento milioni di persone sulle spalle?

MARIO - Lo vedi? La dimostrazione di quello che dicevo. Sai qual è il problema vostro?

SALEH - Qual è?

MARIO - Che non ridete mai, prendete tutto sul serio. E rideteci sopra una buona volta. Che vuoi che succeda? Guarda che così Maometto non ci fa mica una bella figura.

SALEH - Mo' che c'entra Muhammad? Teniamolo fuori, per favore.

MARIO - Vedi? Manco lo nomino che subito scatti. Non sai nemmeno se sto per dire una cosa buona o cattiva che subito scatti. E calmati. Siete troppo rigidi. Così Maometto lo fate passare per uno sempre arrabbiato. Diciamoci la verità, così lo fate sembrare pure un poco antipatico.

SALEH - Possiamo parlare d'altro?

MARIO - Ecco! Sempre sulla difensiva. Come se Maometto avesse bisogno di essere difeso. Guarda che Maometto si difende benissimo da solo, non ha certo bisogno di voi. E poi dove sta scritto che a Maometto non piacciono gli scherzi? Ma secondo te, gli andava dietro tutta quella gente s'era sempre arrabbiato? Non penso. Gli andava dietro perché era sempre sorridente, accogliente, perché era uno che stava allo scherzo. Dove s'è visto uno che riunisce milioni di persone facendo l'antipatico? Gesù Cristu era antipatico? No. Buddha era antipatico? No. E lo stesso Maometto. Non era certo per maloso come voi. E poi... Ma lasciamo perdere, va, ch'è meglio.

SALEH - No, no, di' pure.

MARIO - No, no, ci manca solo che apriamo un'altra questione.

SALEH - Non ne apriamo altre questioni, dai, di.

MARIO - Me lo stai chiedendo tu.

SALEH - Te lo sto chiedendo io.

*Pausa.*

MARIO - Perché portate tutti la barba? Che poi tutti la stessa. Che pare che andate tutti dallo stesso barbiere.

SALEH - Il Profeta portava la barba.

MARIO - Pure Gesù Cristu portava la barba, ma non per questo la portiamo tutti noi cristiani! Cambiano i tempi e cambiano le abitudini. Se no, visto che allora non c'erano i letti, dovremmo dormire ancora tutti quanti per terra? Volevo vedere se c'erano i materassi se Maometto dormiva per terra. Non credo. E siccome allora non c'erano i cucchiali, dovremmo mangiare ancora tutti con le mani? Adesso ci sono i cucchiali e mangiamo tutti con i cucchiali, ch'è pure più igienico. E la stessa cosa con la barba. Non dovete assomigliarmi di fuori, vi direbbe Maometto, ma dentro. Che fuori non ci vuole niente, è dentro ch'è difficile. Se la barba vi piace, vi direbbe, tenetevela, se la tunica vi piace, tenetevi pure quella, ma per cambiare potete mettere pure un bel paio di pantaloni, una gonna, un blazer. Così vi distinguete pure l'uno dall'altro, invece di sembrare un gregge di pecore...

*Brusca reazione di Saleh che fa cadere una sedia. Silenzio.*

MARIO - L'importante, vi direbbe, è che non cambiano le cose fondamentali: la misericordia e l'amore verso il prossimo.

SALEH - Questo lo dice il Corano.

MARIO - No, questo lo dice la Bibbia. Adattatevi ai tempi, vi direbbe Maometto, se no non vi capisce nessuno. E che fate? Solo monologhi? Che poi è pure quello che dicevi tu l'altra sera.

SALEH - Quando?

MARIO - Domenica sera, davanti alla tenda, prima di andare a dormire. Com'è che dicevi? «Vi abbiamo creato da un maschio e una femmina...»

SALEH - «...e abbiamo fatto di voi popoli e tribù, affinché vi conosciate a vicenda».

MARIO - Bellissimo. Non c'è più niente da aggiungere. Dio, Allah, quello che è, ha detto tutto.

*Pausa. Saleh rimette a posto la sedia.*

SALEH - Buonanotte.

*Buio.*

VOCE SALEH - Mario, potresti evitare, per favore?

*Luce.*

MARIO - Adesso basta, Saleh. Va bene che fai il ramadan, ma avrò pure il diritto di mangiare.

SALEH - Me lo devi fare proprio in faccia?

MARIO - In faccia? Adesso basta, Saleh! Fai pure quello che vuoi, basta che non limiti la mia libertà. Da quando ci sei tu qua, non posso muovere manco un dito che scoppia subito una questione. Non si può vivere così. Uno non può stare sempre attento a quello che fa, a come si muove, a come parla, a come mangia. Ci manca solo che mi dici come devo dormire. Dai, come devo dormire? Di lato, a pancia all'aria, a pancia in giù? Se volete seguire le vostre regole statevene nel vostro Paese, invece di venire a rompere i coglioni in Italia.

SALEH - Ah, sì? Alla fine noi limitiamo a voi la libertà? Ma se noi qua non possiamo stringere gli occhi, non possiamo fare una smorfia, non ci possiamo arrabbiare, non possiamo scappare, tra poco non possiamo manco più ridere che subito: «Vedi che sono violenti, vedi che sono sporchi, vedi che sono ladri, vedi che sono dell'Isis?» E poi noi limitiamo a voi la libertà?

MARIO - Di quello che succede a voi in Italia non mi interessa. Già è tanto se vi ci teniamo. Siete ospiti, lo volete capire che siete ospiti? Mo' qua va a finire che siamo noi che ci dobbiamo integrare. Che così sta andando a finire. Oh, guarda che tu sei a casa mia, fino a prova contraria, e a casa mia le regole le decido io. Non mi porti le tue regole a casa mia.

SALEH - La tenda non è casa tua.

MARIO - Sì, ma dove sta la tenda? In Africa o in Italia? Si dà il caso che sta in Italia, a casa mia. Vedi quella casa dove manca il balcone? Quella là sotto, a destra. Quella era casa mia e quello a terra il balcone di casa mia. E quella casa era di mio nonno che l'ha lasciata a mio padre che l'ha lasciata a me. Noi stiamo qua da sempre, l'abbiamo costruita questa nazione, noi conosciamo anche gli odori di questa terra. Guarda, qua c'era il gelsomino, qua la genziana... Ti dicono qualcosa? No, perché questi non sono i profumi della tua terra. E tu mo' vieni qua a dirmi quando devo passare, quando devo parlare, come devo tenere il volume della radio... Oh, ma hai capito che se sei qua devi solo ringraziare.

SALEH - Devo ringraziare te che sei appena tornato dalla Germania? Tu manco c'eri quando io sono arrivato in Italia.

MARIO - Sì, ma c'era mio padre, i miei zii, c'era il sangue del mio sangue. Da sempre il sangue dei Di Lorenzo scorre su questa terra.

SALEH - Ma poi casa tua perché? Solo perché ci sei arrivato prima? Guarda che se sei nato qua non è mica merito tuo.

MARIO - È merito di mio padre che è lo stesso. E comunque, visti tutti i problemi che avete con noi, perché non te ne sei andato a stare in tenda con gli altri musulmani? (*Silenzio*) Me lo dici perché?

SALEH - Poi te lo dico.

MARIO - Invece me lo dici adesso, hai capito?

SALEH - E perché dovrei dirtelo?

MARIO - Perché mi riguarda, tu che pensi?

SALEH - Certo che ti riguarda.

MARIO - Ah, l'ammetti.

SALEH - A te non cambia niente.

MARIO - Lo decido io se mi cambia o non mi cambia.

SALEH - Lo saprai, non preoccuparti.

MARIO - Mi preoccupo, invece.

SALEH - È ancora presto.

MARIO - E chi l'ha deciso ch'è presto? Tu sicuro hai in mente qualcosa. Ma forse non hai capito con chi hai a che fare. Te lo faccio vedere io con chi hai a che fare. Ma senza metterti le mani addosso, caro il mio musulmano. Che questo vorresti tu. Che io ti metto le mani addosso. Tu mi stai provocando apposta per farti mettere le mani addosso. Per dimostrare che cosa? Che siete delle povere vittime? Che siamo noi quelli violenti? Ma con me non funziona. Io ti denuncio prima. Hai capito? Ti denuncio prima.

SALEH - E va bene, denunciarmi. (*Fa per uscire, poi si blocca*) Un'ultima cosa... Il gelsomino c'è anche in Tunisia.

*Buio. Luce.*

*Saleh prega. Mario ascolta la radio con gli auricolari. D'un tratto se li leva.*

MARIO - No, basta, non mi ci trovo con queste cose nelle orecchie...

*Saleh finisce di pregare.*

SALEH - E certo, se no come puoi continuare a darmi fastidio...

MARIO - Ma chi è che ti vuole dare fastidio, Saleh? Ti ho detto che non mi ci trovo. Se non mi ci trovo non mi ci trovo.

SALEH - A fare cosa?

MARIO - A sentire la musica con queste cose nelle orecchie. Non mi ci trovo, non posso farci niente.

SALEH - Perché non ti ci trovi?

MARIO - Mi ci sento costretto.

SALEH - E perché ti ci senti costretto?

MARIO - Mi ci sento costretto a stare così, fermo, con la canzone nelle orecchie. Ma perché, non mi ci posso sentire costretto? Ma tu guarda a questo, mo' non mi posso manco sentire costretto.

SALEH - Che cambia con questi o senza questi?

MARIO - Tutto. Con questi non sento niente, mi sento isolato da tutto, come quando sto chiuso in un tubo, mi manca l'aria. Sembra che mi stanno facendo la risonanza magnetica.

SALEH - Non ti pare di esagerare?

MARIO - No, non esagero niente. Mi viene la claustrofobia con queste cose nelle orecchie, va bene? Io devo sentire quello che mi succede intorno: il vento, il rumore della pioggia, il rumore della neve...

SALEH - Sì, pure il rumore della neve...

MARIO - E invece sì, pure il rumore della neve. Ma perché non dovrei sentire il rumore della neve? Vedi qual è la differenza tra me e te? Io ho sempre sentito il rumore della neve. Mia moglie di notte la svegliavo: «Filomè, sta nevicando, andiamo a vedere». Salivamo sulla terrazza...

*Porta la sedia davanti alla tenda e invita Saleh a raggiungerlo. Dopo qualche esitazione, Saleh va a sedere accanto a lui.*

MARIO - Sedevamo sulle sdraio e la guardavamo mentre scendeva: *fop, fop, fop*. E poi mangiavamo la neve nel bicchiere. Tu hai mai mangiato la neve nel bicchiere? La neve col vino cotto? Ma dove la volevi vedere tu la neve in quel deserto. Altro che caviale e champagne. Fortuna che i ricchi non lo sanno, se no a terra la neve non ce la farebbero manco arrivare.

SALEH - E adesso tua moglie dov'è?

MARIO - Non c'è più. (*Gli viene da piangere, si trattiene*) Ma forse è meglio così. Almeno non ha visto tutto questo sfracello. Comunque, aspetta questo inverno e te lo faccio vedere io se lo sento o non lo sento. E poi, Saleh, sono fatti miei che sento, fosse pure la sirena del 118, che poi è il rumore che m'è rimasto impresso per sempre.

SALEH - Perché?

MARIO - Perché, perché, chiedi sempre perché, come i bambini.

## AUTOPRESENTAZIONE

### Noi e l'Islam, dallo scontro tra idee all'incontro tra persone

Il modo migliore di parlare di questo testo per me è attraverso ciò che ha provocato. Dato il tema, ho voluto a tutti i costi un attore di origini arabe e musulmano. Avevo messo in conto che, specchiandosi nel personaggio, avrebbe potuto in parte ritrovarsi in lui e in parte contro di lui, o entrambe le cose, come poi è successo.

Ma non avevo messo in conto che in presenza degli spettatori, al debutto, potesse entrare in lotta col personaggio al punto da riscrivere il finale. Esito giudicato bene o male a seconda della prospettiva dalla quale si è guardato lo spettacolo. Nonostante ciò, ho voluto proseguire con lo stesso attore per ritrovare gli equilibri raggiunti durante le prove. Scelta che si è rivelata giusta, perché abbiamo ritrovato ancora più forza e coesione, mentre la verità del vissuto personale emersa, o meglio ancora esplosa, al debutto continua a scorrere come un fiume carsico sotto la superficie dello spettacolo, impedendoci di adagiarci nella convenzione teatrale. Non so se lui sarà d'accordo con ciò che sto per dire, ma credo che questa esperienza gli abbia portato un pizzico di consapevolezza in più sul suo essere uomo e attore e musulmano in Occidente.

Certo, ci siamo presi un grande rischio. Ma in fondo non è così che il teatro ci dimostra in toto la sua specificità, la sua grandezza, la sua bellezza, la sua capacità di metterci in pericolo, visto che nel qui e ora niente è controllabile o almeno lo è solo fino a un certo punto? Non è proprio in questo slittamento inaspettato e non più controllabile che si dimostra più potente di qualsiasi altro *medium*? E non è così che allarga la nostra conoscenza dell'umano? **Saverio La Ruina**



Perché è stato l'ultimo viaggio che abbiamo fatto insieme con Filomena. Gli infermieri non mi ci volevano mica portare nel 118, ma lei ha detto «Senza Mario, non ci salgo sul 118». Perché lei se lo sentiva ch'era l'ultimo viaggio. «Ci siamo fidanzati viaggiando», m'ha detto, «e ci voglio pure morire viaggiando insieme a te». Le ho chiesto di sposarmi tornando una domenica dal mare. Abbiamo cantato tutto il tempo *Ricominciamo*. «Ohi Mario», m'ha chiesto Filomena nel 118, «pensi che finisce tutto qua o ci rivediamo?» Tu, Saleh, che avresti risposto?

SALEH - Che ci rivediamo.

MARIO - (*Lo guarda stupito*) E così ho risposto pure io, anche se in quel momento... Ma almeno lei se n'è andata convinta che ci rivediamo. E comunque mo' è lei che mi sveglia di notte: «Mariù, Mariù, sta nevicando». Salgo sulla terrazza, mi siedo sulla sdraio e guardo la neve mentre scende: *fop, fop, fop*. Poi guardo il cielo, chiudo gli occhi e Filomena mi pizzica sulle guance, sulla bocca, sul naso. Adesso, Saleh, hai capito perché?

SALEH - Sì, adesso ho capito perché.

MARIO - Ma mo' perché ti sto raccontando 'ste cose? Non le ho mai

raccontate a nessuno. (*Si alza*) E comunque, Saleh, io non ci riesco a stare fermo sentendo una canzone, ho bisogno di muovermi, guardare fuori, aggiustare i panni, preparare il caffè. No, no, te li puoi riprendere, non fanno per me questi così.

*Va accanto al suo letto, prende una pillola e la ingoia.*

SALEH - E comunque, Mario, io l'ho vista la neve nel deserto.

MARIO - Hai visto la neve nel deserto? Ma che racconti, avrai avuto le allucinazioni.

SALEH - Sembrava proprio un'allucinazione, infatti, perché è durata pochissimo, e poi si è sciolta.

MARIO - Non ci credo.

SALEH - Che si è sciolta?

MARIO - No, che hai visto la neve nel deserto.

SALEH - Perché non rientra nell'idea che ti sei fatto del deserto, così come altre cose non rientrano nell'idea che ti sei fatto di un musulmano.

MARIO - Questa del deserto non la sapevo.

SALEH - E quella del musulmano?

*Mario lo guarda, poi raggiunge Saleh davanti alla tenda. Si sente il frinire delle cicale.*

SALEH - Che ore sono?

MARIO - Le undici. (*Sedendo accanto a Saleh*) Ah, questo è il momento più bello. Sono quasi tutti a dormire, i volontari al distributore del caffè e le file davanti alle docce sono finite. Sembra che al campo arrivi la pace. Lo so che poi col giorno i problemi escono di nuovo alla luce del sole, ma pure che lo so, mio caro Saleh, questa pace me la voglio godere. E voglio credere che la verità sta dalla parte della sera e non dalla parte del giorno. Non ti pare?

SALEH - Sai che mi piace qua?

MARIO - Addirittura che ti "piace"?

SALEH - Sì, assai.

MARIO - Cos'è che ti piace?

SALEH - Il rispetto.

MARIO - Il rispetto?

SALEH - Sì, senti suonerie? Vedi qualcuno che fuma nelle tende? Sia davanti ai bagni che alla mensa la gente fa la fila composta, danno sempre la precedenza agli anziani, qualcuno la dà pure a me. C'è più solidarietà. Pare che i furbi si sono persi per strada.

MARIO - O si sono infilati in una più comoda.

SALEH - Sai che tutti i pomeriggi la gente si riunisce nel capannone centrale a discutere di come deve essere ricostruita la città? Io ci vado sempre a seguire le discussioni. Stanno uscendo fuori idee bellissime. Con il bene comune che prevale sempre sull'interesse del singolo. Cioè il terremoto sta diventando un'opportunità per costruire una città ancora più bella e una comunità ancora più unita.

MARIO - Speriamo che con l'inverno non cambi tutto. Ma mo' è estate e con l'inverno ci facciamo i conti quando arriva. E, grazie a Dio, è ancora lontano.

*Silenzio.*

SALEH - Senti, Mario, potresti farmi un favore?

MARIO - Cosa?

SALEH - Domani devo mandare dei soldi a mia sorella. È urgente. Solo che l'officina è da una parte e le poste dall'altra. Potresti farlo al posto mio?

MARIO - Ti fidi?

SALEH - Se no non te li darei. Allora, qua ci sono i soldi e sul foglietto le istruzioni. Ti ringrazio. Buona notte, Mario.

*Saleh rientra nella tenda. Mario compone un numero.*

MARIO - Ciao, Nicò, domani come sei messo con la macchina? Ti devo chiedere una cortesia...

*Buio.*

*Inverno.*

*Mario ascolta la radio che diffonde la notizia di un terribile attentato al grido di Allah Akbar. Rientra Saleh. Mario lo fissa.*

SALEH - Perché mi guardi così?

MARIO - (*Silenzio*).

SALEH - Cosa c'è che non va?

MARIO - Siete stati voi!

*Pausa.*

SALEH - Sai cosa mi è successo oggi sul tram? Appena sono salito, una signora ha detto: «Oddio, un terrorista». Sono anni che sto zitto o che sorrido, ma stavolta le ho risposto. «Io sto qui da trent'anni, mia cara signora, le ho detto. Mi guardi bene, non sono un'immagine della televisione. Può toccarmi se vuole. Mi tocchi. Mi tocchi. Sentirà una pelle liscia come la sua, lo stesso calore della pelle, il sangue che scorre esattamente come il suo. Questa è solo la busta della spesa. Dentro c'è il pane per me e mia sorella, che anche se non c'è glielo compro lo stesso. Abito in un appartamento in via Canova, proprio vicino alla fontanella dove mi portava mio padre. Da quindici anni lavoro e pago le tasse, non ho mai saltato un affitto, non ho mai dato fastidio a nessuno, salgo sul tram, timbro il biglietto, forse lei neanche ce l'ha il biglietto, e devo sentirmi dire: "Oddio, un terrorista". Non sono io che la spavento, signora. È lei che spaventa me». (*Pausa*) L'Islam condanna l'uccisione di un innocente. Il Corano lo dice molto chiaramente: «Chiunque avrà ucciso una persona è come se avesse ucciso l'umanità intera e chiunque avrà salvato una persona è come se avesse salvato l'umanità intera». (*Pausa*) Sai quando il mondo si è diviso tra noi e voi? (*Silenzio*) Dopo l'attentato alle Torri Gemelle. Da là è cominciato tutto. Da quel momento il mondo si è diviso tra noi e voi. Io sono sicuro che dopo l'attacco alle Torri Gemelle tu ricordi dov'eri. (*Silenzio*) Lo ricordi?

MARIO - Sì, lo ricordo.

SALEH - Pure io. È incredibile. Di tantissime altre cose nemmeno ci ricordiamo. Invece quella è stata una cosa talmente... Tra l'altro il terrorista non può sapere che lì c'è il cristiano, c'è il musulmano... Quella è stata una cosa talmente...

MARIO - Grande.

SALEH - Sì, talmente grande che tutti ricordiamo dove ci trovavamo in quel momento, con chi eravamo, cosa facevamo.

MARIO - E con questo cosa vuoi dire?

SALEH - Che ricordo esattamente dov'ero. (*Riponendo le sue cose in una valigia*) Avevo nove anni. Eravamo qua da qualche anno. Mi trovavo dai miei nonni adottivi. Due vecchietti che abitavano al primo piano del nostro palazzo. Per noi era veramente come se fossero i nostri nonni. I miei erano sempre fuori per lavoro e io stavo quasi sempre da loro. Il pomeriggio in cui c'è stato l'attentato ero a scuola. C'è stata una grande agitazione, ma nessuno ci ha detto nulla, forse perché non sapevano come dirlo a dei bambini. Tornato a casa, mia nonna già mi guardava strano. Eravamo tutti seduti a tavola. Quel giorno il Tg ha parlato solo dell'attentato. La cosa che mi ha turbato di più è stata vedere la gente che si buttava giù dai grattacieli. Finito il servizio, mia nonna si è girata verso di me, mi ha guardato come se fossi un'altra persona, e mi ha detto: «Siete stati voi», come hai detto tu. Quel giorno il mondo si è diviso tra noi e voi, tra noi e gli altri,

tra noi musulmani e il resto del mondo. Quel giorno il mondo si è diviso tra te e me, Mario. Se un attimo prima eravamo il Paese delle *Mille e una notte* e dei tappeti volanti, subito dopo siamo diventati dei terroristi. I tappeti volanti si sono trasformati in missili e hanno distrutto la reputazione di tutti i musulmani, anche quella di Saleh. «Siete stati voi»... (*A uno spettatore*) Ma sei stato anche tu. Per ogni bomba sei stato tu. La conoscevi Bagdad? Bellissima. E Damasco? La conosci o no? La culla della civiltà. Per ogni bomba siete stati voi. (*A Mario*) «Siete stati voi»... Io avrei voluto buttarmi giù dal balcone. Sono stato dieci minuti a guardare la ringhiera. Non so cosa sarebbe successo se mio nonno non mi avesse chiamato. È come se la sua voce mi avesse detto: «No, Saleh, tu non c'entri, non sei stato tu». Basta poco per salvarti in certi momenti. Quasi sempre il fatto che qualcuno ti vuole, che per qualcuno sei importante, che per qualcuno non sei stato tu. Ma da lì sono cominciati gli incubi. Perché il «siete stati voi» continuavo a leggerlo negli occhi della maestra, in quelli dei genitori degli altri bambini, ma la cosa più grave nell'imbarazzo di mio padre, che diventava ogni giorno più impacciato, ogni giorno più goffo. E più lui risultava goffo e impacciato e più si rafforzava nella gente quel «siete stati voi». Perfino io mi stavo convincendo che eravamo stati noi. (*Pausa*) Ogni volta che mio padre mi portava a bere acqua dalla fontanella di via Canova, diceva: «Vedi quest'acqua, figlio mio? Ogni volta che la bevi devi ringraziare questo Paese». A lui che veniva dall'Africa non gli sembrava vero che quell'acqua scorresse liberamente per tutti. Ma dopo l'11 settembre, prima di tornarsene in Africa, mi ha chiesto: (*prima in arabo e poi in italiano*) «Saleh, perché non te ne torni in Tunisia?» (*Prima in arabo e poi in italiano*) «E perché?», gli ho chiesto. (*Prima in arabo e poi in italiano*) «Perché là hanno la nostra stessa faccia e nessuno potrà mai mandarti via». L'acqua di via Canova si era avvelenata.

*Squilla il telefono. Saleh guarda il display. Non risponde fino a quando Mario non esce. Parla quasi esclusivamente in arabo.*

SALEH - Ciao, Aisha. Sì, sto bene. Tu? No, lasciali stare! Aisha, non ti fidare! Loro non ci vogliono. Anche questo ragazzo che frequenti. Ci ha un fine. Lo sai cosa pensano di noi, no? Ah, i tuoi amici non fanno di tuttata l'erba un fascio? Ti sembra, sorella mia. Tu sei troppo ingenua. Non ti fidare... Aisha, non chiudere... Aisha, Aisha!

*Saleh rimane per un attimo assorto, poi solleva la valigia e fa per uscire. Arriva agitatissimo Mario con un portafoglio in mano.*

MARIO - Cazzo, m'hanno rubato tutto quello che avevo, cinquecento euro... Come faccio adesso?

*Pausa.*

SALEH - Sicuro che non li hai lasciati da qualche parte?

MARIO - Ma che lasciati, me li hanno rubati.

SALEH - Quando?

MARIO - Adesso, prima, ieri, non lo so, so solo che volevo comprare una bibita al distributore e non ci avevo più i soldi nel portafoglio.

SALEH - Ti ricordi quando l'hai preso l'ultima volta?

MARIO - Forse ieri... No, no, ieri ha offerto Nicola. No, non mi ricordo. Ma tanto cosa cambia?

SALEH - Come cosa cambia? Possiamo ricostruire dove li hai lasciati.

MARIO - Ancora? Ma cosa credi, che ci ho l'Alzheimer?

SALEH - Che c'entra l'Alzheimer, capita a tutti di lasciare le cose.

MARIO - A me no, va bene?

SALEH - Va bene, a te no. (*Pausa*) Hai guardato nella tasca interna?

MARIO - Certo che ci ho guardato. (*Pausa*) Ma tu che ne sai della tasca interna?

SALEH - Tutti i portafogli hanno la tasca interna.

MARIO - No, quello che avevo prima io non l'avevo. E a parte questo, io non ho mai avuto un portafoglio con la tasca interna.

SALEH - Io invece sempre.

MARIO - Vediamo.

*Saleh tira fuori il suo portafoglio.*

SALEH - No, ricordavo male, manco il mio ha la tasca interna.

MARIO - E come facevi a sapere che il mio ce l'aveva?

SALEH - Lo do per scontato che un portafoglio ha la tasca interna.

MARIO - Tanto scontato che il primo a non averla è il tuo?

SALEH - Mario, fammi capire, cosa vuoi dire, che te li ho presi io i soldi?

MARIO - Non voglio dire questo, però è curioso questo fatto, non trovi?

SALEH - A volte ci si convince di cose senza motivo.

MARIO - Difficile che uno si convince senza motivo, Saleh.

SALEH - Mario, se pensi che sono stato io dillo chiaramente.

MARIO - E che cambia?

SALEH - Cambia che so con chi ho a che fare.

MARIO - Pure io vorrei sapere con chi ho a che fare.

SALEH - Ma sai che ti dico? Secondo me i soldi non te li hanno rubati, li hai dimenticati da qualche parte, perché ormai sei vecchio, rincoglionito e malato...

*Pausa.*

MARIO - E tu come fai a sapere che sono malato? Hai spiato nella mia valigia?

SALEH - Ma che stai dicendo? Era per dire che i soldi li hai lasciati da qualche parte... (*Pausa*). Comunque, mi dispiace, Mario, non lo sapevo...

MARIO - A quanto pare invece sai fin troppe cose. Allora cominciamo dalla prima. O mi dici perché sei voluto stare insieme a me o da qua te ne vai.

SALEH - (*Rimettendo a posto la sua valigia*) Da quando in qua comandi tu qua dentro?

MARIO - Allora mi faccio trasferire io in un'altra tenda.

SALEH - E fatti trasferire, che aspetti?

MARIO - Oh, lo decido io quando, d'accordo?

SALEH - Visto che ci avevi tutta questa fretta...

MARIO - Ti piacerebbe che la lasciassi tutta per te! Guarda che io t'ho capito. Di sicuro tu stai tramando qualcosa, ma se ti denuncio hai finito. Ti spediscono seduta stante al tuo Paese.

SALEH - Il mio Paese è questo.

MARIO - No, fino a prova contraria sei nato in Africa.

SALEH - E questo cosa vuol dire?

MARIO - Che sei un africano di m...

SALEH - Attento a come parli. Guarda che io ci ho vissuto più di te qua.

MARIO - Se ci hai vissuto, sicuramente non ci muori qua. Se non mi dici perché sei voluto stare in tenda con me, sicuro che non ci muori qua, perché ti denuncio prima. Guagliò, è finita la vacanza.

SALEH - Fino a prova contraria non sono un turista.

MARIO - E che saresti?

SALEH - Un cittadino, un cittadino di questo Paese.

MARIO - Con un difetto d'origine, però.

SALEH - Che vuoi dire? Che sono un cittadino di serie "b"?

MARIO - L'hai detto tu.

SALEH - Sai qual è la tua terra?

MARIO - Quale?

SALEH - Quella dove poggi i piedi.

MARIO - Ah, sì, allora sai che ti dico? Che qua non ce li poggi più i tuoi cazzo di piedi. Facciamo un bel muro qua in mezzo, così tu li pog-

gi dalla parte tua e io dalla mia. E stiamo tutti più tranquilli. *(Tira fuori dalla sua valigia un nastro e divide in due metà la tenda)* Così almeno hai finito di lamentarti perché ti passo davanti, o per il volume della radio, o perché mangio mentre fai il ramadan... Così il cibo non mi va manco più di traverso. E ognuno è libero di fare quello che vuole. Questo lo metto, lo metto, dove lo metto? Qua, a capo del letto...

*Nello stesso momento in cui Mario appende un crocefisso, Saleh appende un quadro con una scritta in arabo.*

MARIO - Ehi, no, non ci puoi mettere quello che vuoi. Tu sai cos'è un crocefisso, io che ne so di quello che c'è scritto là sopra.

*Saleh parla in arabo.*

MARIO - E che cos'è?

SALEH - Una sura del Corano.

MARIO - O ce la metti in italiano o la levi.

SALEH - Che c'entra l'italiano?

MARIO - E che c'entra l'arabo in Italia?

SALEH - È la lingua del Corano.

MARIO - La traduci.

SALEH - Non è la stessa cosa.

MARIO - Perché, mica cambia il significato?

SALEH - Sì, ma il significato da solo non basta.

MARIO - Per fare cosa?

SALEH - Per arrivare al cuore.

MARIO - Ma che volete fare, ci volete cambiare il paesaggio?

SALEH - E tu vuoi che cancelliamo il nostro?

MARIO - Non vi serve il vostro in Italia.

SALEH - Un albero senza radici cade per terra.

MARIO - Non mi interessa, levalo.

SALEH - Ma non avevi detto che ognuno era libero di fare quello che voleva?

MARIO - Sì, ma se io vedo una cosa devo capire cos'è.

SALEH - Vuol dire che il muro non è abbastanza alto.

MARIO - Ci arriviamo, non ti preoccupare. La levi questa cosa o no?

SALEH - Da dove mi vedi?

MARIO - Dal petto in su.

SALEH - *(Appende il quadro più in basso)* Risolto.

*Mario si accascia sul letto disperato.*

MARIO - Quei soldi erano tutto quello che avevo. Come faccio? Di sicuro le medicine non me le regalano. Mia moglie non c'è più, gli amici nemmeno, non c'è più la piazza dove ci incontravamo, il negozio sotto casa, la casa. E non so manco più chi sono: a che serve un portiere con i palazzi tutti a terra?

*Buio. Luce.*

*Mario dorme.*

SALEH - Mario!

MARIO - Che c'è?

SALEH - Ho trovato i tuoi soldi.

MARIO - Cosa?

SALEH - Sì, Mario, ho trovato i tuoi soldi.

MARIO - Non ci posso credere. Dov'erano?

SALEH - Qua fuori.

MARIO - Eppure avevo guardato dappertutto.

SALEH - Ma io tanto ho cercato finché non li ho trovati.

MARIO - Eppure ci avevo guardato e riguardato...

SALEH - Non era facile vederli.

MARIO - Perché?

SALEH - Erano finiti sotto la plastica della tenda.

MARIO - Quale plastica?

SALEH - Quella esterna.

MARIO - E come ci sono finiti?

SALEH - Si erano infilati in un punto scoperto, vieni a vedere così ti rendi conto.

MARIO - No, no, Saleh, non c'è bisogno di vederlo, non mi interessa come ci sono finiti, l'importante è che li hai trovati. Grazie, Saleh. *(Pausa)* Adesso me lo dici perché non sei voluto andare con gli altri musulmani?

SALEH - Adesso no, Mario.

MARIO - Ma che ci vuole? Dai, dimmelo...

SALEH - Devo andare a lavoro.

MARIO - E allora dimmelo subito, no?

SALEH - Ti ho detto di no.

MARIO - E dai.

SALEH - Adesso basta, però, Mario, non mi piace come me lo stai chiedendo.

MARIO - Perché, come te lo sto chiedendo?

SALEH - Male.

MARIO - Ah, te lo sto chiedendo male? Allora adesso basta lo dico io, Saleh. Ti denuncio oggi stesso e poi vediamo quanto ci stai ancora qua dentro.

SALEH - E di che mi denunci?

MARIO - Di che? Ma credi che me la sono bevuta? Pensi che non lo so che i cinquecento euro me li hai rubati tu?

SALEH - M'hai visto?

MARIO - T'hanno visto.

SALEH - Chi m'ha visto?

MARIO - Non ti interessa.

SALEH - Mi interessa invece. Dimmi subito chi è che adesso sono io che vado a denunciarlo.

MARIO - E tu dimmi perché sei voluto stare con un cristiano.

SALEH - Tu dimmi prima chi è.

MARIO - Poi te lo dico. Tu dimmi prima perché sei voluto stare con me.

SALEH - Poi te lo dico.

*Esasperato, Mario cerca di accendere la radio mangianastri che però non dà segni di vita.*

MARIO - E mo' a questa che gli è preso? Proprio adesso doveva smettere di funzionare? Io devo sapere se c'è qualcuno che sta pensando a un provvedimento per tirarci fuori da queste cazzo di case di tela. Ma io scrivo al Presidente della Repubblica, quanto è vero Iddio che gli scrivo. E senza tanti giri di parole. Caro Presidente della Repubblica, gli scrivo, qua ci prendono per il culo. E a proposito di culo, le faccio presente che noi la facciamo ancora nei bagni chimici. Ma io non ci riesco più a farla là dentro, signor Presidente, sono troppo stretti, non posso stendere le gambe, mi ci vengono i crampi. Ci sarà un'età pure per i bagni chimici o no? Si fermi con noi qualche giorno, così verifica di persona. E se manco lei trova una soluzione, ridò indietro la mia scheda elettorale. Che voto a fare un parlamento che mi nega un bisogno fondamentale? *(Dà una botta alla radio)* 'Sta cazzo di radio! Doveva rompersi proprio adesso? Come si può stare in una tenda dopo un terremoto a dicembre con questo gelo? Come si fa a sapere cosa dicono al Governo, al Comune, alla Regione, quei figli di puttana?

*Mario siede a terra sconcolato. Saleh rimette in funzione la radio mangianastri che diffonde ancora una volta Ricominciamo, poi esce. Mario guarda la radio sorpreso. Vede che Saleh ha dimenticato il tele-*

*fono sul tavolo e prova invano a rincorrerlo. Il telefono squilla. Mario guarda a lungo il display, poi si decide a rispondere.*

MARIO - Ciao, Aisha, sono Mario. Sì, l'amico di tuo fratello. Rispondo io perché ha dimenticato qua il telefono. Ma dimmi, se c'è qualcosa di urgente glielo dico io. Perché sei preoccupata? E quanto doveva spedirti? (*Pausa*). Ci... cinquecento euro? (*Pausa*). Sei sicura che non te li ha spediti? (*Pausa*). Aspetta, Aisha, adesso che ricordo, Saleh mi ha detto che te li ha spediti stamattina. Sì, per domani ce l'avrai di sicuro, puoi starne certa. Ciao, Aisha, grazie, un abbraccio anche a te... (*Chiude la telefonata e compone un numero*) Ciao, Nicò, ti devo chiedere un'altra cortesia...

*Buio.*

*Mario e Saleh dormono. Mario si sveglia.*

MARIO - Saleh! Saleh!

*Saleh si gira verso di lui.*

MARIO - Sta nevicando!

*Mario si alza e va davanti alla tenda. Saleh lo segue. Guardano fuori.*

MARIO - Adesso lo senti?

SALEH - Sì, adesso lo sento.

*Pausa.*

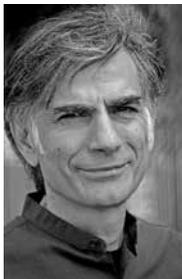
MARIO - Mi dici perché sei voluto stare in tenda con me?

*Pausa.*

SALEH - Per sentire il rumore della neve.

FINE

In apertura e a pagina 101, Saverio La Ruina e Chadli Aloui in *Mario e Saleh* (foto: Tommaso Le Pera); in questa pagina, un ritratto di Saverio La Ruina (foto: Martino Fiorentini).



**SAVERIO LA RUINA** si forma come attore alla Scuola di Teatro Alessandra Galante Garrone di Bologna e debutta in scena con Leo de Berardinis. Laureato presso il Dams di Bologna, continua la sua formazione con Jerzy Stuhr e Ludwig Flaszen. Nel 1992 è tra i fondatori della Compagnia Scena Verticale, organizzatrice del festival Primavera dei Teatri di Castrovillari. È tra i giovani registi selezionati agli atelier di regia diretti da Eimuntas Nekrošius per La Biennale di Venezia (1999 e 2000). Con *Dissonorata* vince due Premi Ubu (2007, miglior attore e migliore testo italiano), un Premio Ubu con *La Borto* (2010, migliore testo italiano), il Premio Hystrio alla Drammaturgia 2010, un Premio Ubu con *Italianesi* (migliore attore), che entra anche nella cinquina dei finalisti al Premio Riccione 2011. Questi primi tre monologhi sono raccolti nel volume *Teatro*, edito da Titivillus, a cura di Leonardo Mello. Con *Polvere* riceve due premi Enriquez 2015 (miglior attore e migliore drammaturgia). Sempre nel 2015 riceve il Premio Lo Straniero dell'omonima rivista diretta da Goffredo Fofi e il Premio Rucello. Con *Masculu e fiammina* debutta al Piccolo Teatro di Milano e ottiene una *nomination* al Premio Le Maschere del Teatro Italiano 2017 come "migliore interprete di monologo". Il suo ultimo lavoro, *Mario e Saleh*, debutta nel 2019 a Romaeuropa Festival. Tradotto in inglese da Tom Simpson, partecipa tramite Zoom a un Play Slam americano sulla drammaturgia contemporanea. I suoi lavori sono stati ospitati in molti Paesi all'estero e i suoi testi sono rappresentati in Francia, Stati Uniti, Lussemburgo, Messico e Venezuela. Dell'autore *Hystrio* ha pubblicato i testi *Dissonorata* (*Hystrio* n. 4.2008) e *Kitsch Hamlet* (*Hystrio* n. 1.2006).

## I registi teatrali e la fascinazione della cinepresa

di Roberto Rizzente



Il grande rivale, il Festival di Cannes, ad aprile era stato annullato per la pandemia. Ma Venezia ci ha provato. Certo sono mancate, alla 77a edizione della Mostra del Cinema, le grandi star sul red carpet. E il film vincitore - *Nomadland* di Chloé Zhao - non è stato esente da critiche.

Passeggiando per un blindatissimo Lido, non abbiamo tuttavia potuto fare a meno di farci sorprendere da alcuni appuntamenti. Il primo e più eclatante è stato il ritorno al cinema di **Emma Dante**, sette anni dopo *Via Castellana Bandiera* (2013), con *Le sorelle Macaluso*, riscritto a partire dall'omonimo spettacolo Premio Ubu 2014. Il secondo l'arrivo, alle Giornate degli Autori, di due film per certo attualissimi, *Samp* di **Rezza e Mastrella**, girato in vent'anni, sulla storia di un killer che uccide le tradizioni, e il *pro migrantibus Il nuovo Vangelo* di **Milo Rau**, col suo Gesù nero, ritratto dell'attivista camerunese Yvan Sagnet. Siamo poi rimasti colpiti dall'arrivo nelle sale, dopo il rinvio forzato dal lockdown, de *Gli anni amari* (2019) di **Andrea Adriatico**, celebrativa biografia dell'anticonvenzionale Mario Mieli, e dalla notizia dell'avvio delle riprese del pirandelliano *L'uomo dal fiore in bocca*, firmato da **Gabriele Lavia**.

Insomma, ai registi teatrali il cinema piace. Non da oggi e non certo per un'effimera fascinazione

per l'immagine. Cinema e teatro hanno un'evidente matrice comune, e non solo per l'imprescindibile presenza dell'attore, ma per la capacità di raccontare altri mondi, di arrivare all'immaginario, al cuore e alla coscienza dello spettatore. Cinema e teatro si parlano, dunque, in un dialogo che potenzia entrambi. Il cinema di George Méliès, del resto, non era che teatro filmato, e con l'avvento del sonoro più di un autore ha sfruttato l'uno per alimentare l'espressività dell'altro: basti pensare a **Ingmar Bergman**, alla teatralità dei suoi piani sequenza, ai monologhi, allo straniamento brechtiano nella successione delle scene. A **Orson Welles** che, prima di rivoluzionare la storia del cinema con *Quarto potere*, fece del *Macbeth* il simbolo della lotta contro i pregiudizi razziali, adottando un cast di afroamericani (*Voodoo Macbeth*), e trovava negli shakespeariani *Otello* e *Falstaff* ineguagliabili spunti per la cinepresa. E pensiamo infine al gusto melodrammatico di **Luchino Visconti** e di **Franco Zeffirelli**.

Se alcuni film sono riproposizioni di quanto fatto sulla scena, altri ne rappresentano la traduzione in un differente linguaggio, che - si sa - comporta sempre una riscrittura. *Il principe di Homburg*, nel 1984, venne commissionato a Gabriele Lavia sull'onda del clamoroso successo della sua versione tea-

trale. *Il sindaco del Rione Sanità* (2019) di **Mario Martone** ha il suo punto di partenza nello spettacolo vincitore delle Maschere del Teatro 2018, ma ne "aumenta" la realtà oggettivata. *Thanks!* - trasposizione per grande schermo dell'*hit* da palcoscenico di **Carrozeria Orfeo** *Thanks for vaselina* - è una riscrittura molto vicina al testo teatrale, che si avvale però di alcuni cambi nel cast a vantaggio di volti noti al pubblico cine-televisivo. Con *Le sorelle Macaluso* Emma Dante recupera il nucleo fondante dello spettacolo teatrale ma ne modifica personaggi e accadimenti. E se il cinema diviene un potente moltiplicatore dell'immaginario della regista, ne recepisce, allo stesso tempo, alcuni punti di forza del lavoro. Sull'attore, per esempio, sugli spazi.

Abituati a lavorare a tu per tu col corpo vivo dell'attore e l'arte sottilissima dell'evocazione, i registi teatrali possono dunque dare alla "settima arte" un *imprinting* diverso. **Carmelo Bene**, tra il 1968 e il 1973, rinnega il cinema col cinema, liberandolo da ogni schema e convenzione narrativa (*Nostra signora dei turchi*, *Hermitage*). **Pippo Delbono** si serve del cellulare per immortalare i momenti epifanici che poi innesta in una più ampia cornice, sempre all'insegna della verità, per comunicare se stesso (*Sangue*, 2013; *Amore carne*, 2011; *La paura*, 2009). *The Congo Tribunal* (2018) di Milo Rau amplifica le potenzialità del *mockumentary*, affiancando la denuncia del pluriennale conflitto alla riflessione sul potere mistificatorio del montaggio e delle immagini. **Marco Martinelli**, in *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi* (2017) torna al formato 4:3 e strizza l'occhio a Jarman e Vertov. Promette bene al debutto a Lugano il "concerto per immagini" *Mephistopheles* di **Anagoor**, musicato in scena, frutto di un lavoro ventennale di ricerca. E poco importa che simili lavori non arrivino al grande pubblico: in un modo o nell'altro, un'incidenza nel cinema *mainstream* - perlomeno a livello di riflessione teorica sulle potenzialità del mezzo - devono pur conservarla (vedi *Dogville* di Lars von Trier).

Insomma, è bello e salutare che i registi teatrali continuino a cimentarsi col cinema. La padronanza del linguaggio per immagini dovrebbe far parte del loro patrimonio. Quanti sono, ormai, gli spettacoli che ne fanno largo uso: *Ritorno a Reims* (2019) di Ostermeier, per citarne uno recente. Il cinema può inoltre essere un modo per documentare il processo creativo a monte dello spettacolo (e che è quasi più importante dello spettacolo stesso), come appunto *Il nuovo Vangelo* di Milo Rau, piuttosto che *Guerra* (2003) o *Vangelo* (2016) di Pippo Delbono. E i benefici sono per entrambe le arti. ★

## Ert, un contributo per gli emergenti

Sono state pubblicate le graduatorie delle compagnie emiliane under 40 che percepiranno un contributo produttivo dall'Ert (120.000 euro il budget complessivo). Segnaliamo, per la sezione A, dedicata ai progetti di nuova creazione, Associazione Iris Teatro-danza e Coppelia Theatre, *ex aequo* con Big Action Money, Kepler452, Concerto, Cesenate Alchemico Tre, Saveria Project, DaNzA, Nerval Teatro, Cinquemini, Teatro del 25-APS e Performazioni Cinetiche-Dance Management. S'impone invece nella sezione B, riservata agli spettacoli già realizzati che non abbiano avuto più di cinque recite, Liberty con *I girasoli*. I progetti dovranno essere realizzati entro il 31 dicembre, la commissione di selezione era composta da Roberto De Lellis, Claudia Di Giacomo, Claudio Longhi, Natalino Mingrone ed Enrico Pitozzi.  
Info: [emiliaromagnateatro.com](http://emiliaromagnateatro.com)

## Residenze digitali: i progetti vincitori

Queste le compagnie vincitrici del bando "Residenze Digitali", un progetto del Centro di Residenza della Toscana (Armunia-Capo Trave/Kilowatt) in collaborazione con Amat e Anghiari Dance Hub, in partenariato con Atcl per Spazio Rossellini: Agrupación Señor Serrano con il progetto *Prometheus*; Nicola Galli con *Genoma scenico/Dispositivo digitale*; Simone Pacini e Giselda Ranieri con *Isadora-The Tik Tok Dance Project*; Enchiridion con *Shakespeare Showdown/Romeo & Juliet*; Umanesimo Artificiale/Joana Chicau e Jonathan Reus con *Anatomies of Intelligence*. Segnalazioni di merito anche per Gabriele Marangoni, Iacopo Resti, Serena Pea, ExvotoTeatro e Illoco Teatro. Per loro un contributo di residenza di 2.500 euro.  
Info: [kilowattfestival.it](http://kilowattfestival.it)

## Beltotto e la critica che non piace

Giampiero Beltotto, presidente dello Stabile Veneto, si è reso protagonista, lo scorso agosto, di una grave esternazione sul ruolo della critica nei confronti del "suo" teatro, affermando che ci sono giornalisti che sarebbe «dove-

roso schiaffeggiare in pubblico», per quanto (non) scrivono (forse non abbastanza o non abbastanza bene sul teatro da lui presieduto). Durissima la replica dell'Ordine dei Giornalisti che parla di «aberrante esortazione» nei confronti dei giornalisti che «rifiutano di inchinarsi al pensiero unico di Beltotto», continuando a svolgere il proprio lavoro in libertà.

Info: [teatrostabileveneto.it](http://teatrostabileveneto.it)

## Premio Enriquez: il palmares

Si è tenuta a Sirolo in agosto la 26a edizione del Premio Nazionale Franco Enriquez «per una comunicazione e un'arte di impegno sociale e civile»: Roberto Brivio vince il Premio alla carriera; Davide Bulgarelli alla drammaturgia; Luigi Diberti, Antonello Fassari, Maurizio Mattioli, Amanda Sandrelli e Arturo Cirillo sono i migliori attori; Piero Maccarinelli, Laura Sicignano, Claudio Di Scanno, Giancarlo Sepe e Michele Mirabella i migliori registi. Completano la rosa, per la sezione teatro, Giorgio Felicetti (drammaturgia e interpretazione); Horacio Czertok (drammaturgia e regia); Velia Papa (direzione artistica); e Stem Mucchi Editore (editoria per il teatro e la letteratura).

Info: [enriquezlab.org](http://enriquezlab.org)

## Connessioni remote, la rivista "attivista"

È online il primo numero di *Connessioni remote*, edita dall'Università di Milano e diretta da Annamaria Monteverdi, sui temi dell'arte digitale e della tecnologia, pubblicata in OJS3 (Open Journal System). Le sezioni sono tecno-teatro (arti performative e tecnologia), activism (media attivismo, *network* come arte), archivio di Giacomo Verde (saggi e materiali video e fotografici inediti), omaggi d'artista (video, animazioni, opere di *net art*), "do it in practise!" (pratiche teatrali e tecno-artistiche) e news.

Info: [riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote](http://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote)

## Arti e Spettacolo contro la Regione Abruzzo

Nel 2019 il Tar dell'Aquila aveva accolto il ricorso dell'associazione Arti e Spettacolo, imponendo, a causa di al-

cune irregolarità, l'esclusione di due finalisti e il conseguente scorrimento della graduatoria del bando regionale per progetti di residenze artistiche in favore della suddetta associazione, arrivata quinta. A oggi, tuttavia, nonostante l'ulteriore sentenza del Consiglio di Stato, la Regione Abruzzo non ha ancora provveduto a sbloccare il finanziamento dovuto.

Info: [artiespettacolo.org](http://artiespettacolo.org)

## A proposito di Covid: Italia vs Inghilterra

Sono stati presentati a giugno i risultati della ricerca "Dopo l'intervallo" sull'impatto della pandemia sul pubblico degli eventi dal vivo in Italia e in Inghilterra. Promossa dallo Stabile del Friuli in *partnership* con Indigo e in collaborazione con Agis e Assomusica, evidenzia un maggior ottimismo in Italia (il 96% ha dichiarato di aver sentito la mancanza degli spettacoli,

contro il 93% in Inghilterra) e una certa omogeneità degli indici positivi tra le regioni. Insanabili rimangono le differenze per età: i più giovani hanno meno remore a tornare a teatro, mentre il 24% dei più anziani aspetterà tre-quattro mesi e il 18% addirittura sei mesi.

Info: [ilosretti.it](http://ilosretti.it)

## Biennale Venezia, le leonesse della danza

Il 14° Festival Internazionale di Danza Contemporanea della Biennale di Venezia, diretto dalla canadese Marie Chouinard, ha le sue vincitrici. Il Leone d'Oro alla Carriera va alla coreografa e performer madrilena La Ribot (celebri le *Piezas distinguidas*); la cesenate Claudia Castellucci, co-fondatrice della Societas Raffaello Sanzio, riceve il Leone d'Argento. La cerimonia di premiazione si è tenuta a Venezia in ottobre.

Info: [labiennale.org](http://labiennale.org)

## Arcuri, De Simone e Cauteruccio premiati a Radicondoli

Sono stati assegnati il 30 luglio, i Premi Radicondoli per il Teatro, 11a edizione. Eredi del precedente Premio intitolato a Nico Garrone, fondatore e direttore del Festival per molti anni, consegnano un riconoscimento a un maestro del teatro, o a un progetto creativo emblematico, e a un giovane critico emergente. La giuria (Sandro Avanzo, Rossella Battisti, Claudia Cannella, Enrico Marcotti, Valeria Ottolenghi, Elena Lamberti: **nella foto**) designa i vincitori scegliendoli in una rosa composta sulla base delle segnalazioni pervenute dalla "base", costituita da artisti e operatori. Quest'anno il premio è stato attribuito al regista **Fabrizio Arcuri** e alla giovane critica **Valentina De Simone**, «capace di offrire saperi nel descrivere ed evidenziare i diversi aspetti di una messa in scena». La seconda edizione del Premio speciale dedicato alla memoria di Valter Ferrara ha riconosciuto in **Giancarlo Cauteruccio** un artista all'avanguardia nell'uso della tecnologia e del video sulla scena. Il Premio è stato ospitato nell'ambito del Radicondoli Festival, svoltosi dal 29 luglio al 7 agosto e dal 4 al 6 settembre, diretto da Massimo Luconi e organizzato dall'Associazione Radicondoli Arte. **Iaria Angelone** Info: [radicondoliarte.org](http://radicondoliarte.org)



## Elfo, la serializzazione sbarca a teatro



Si conclude nel 2020 il progetto triennale "Economie di serie", iniziato nel 2017 dall'Elfo di Milano. Obiettivo dell'iniziativa, supportata da Fondazione Cariplo, è quello di creare efficienze nella gestione della sala teatrale a partire dalla programmazione di spettacoli caratterizzati dall'elemento della serialità. Due i filoni sperimentati, a questo proposito, dalla Compagnia meneghina: il Progetto Wilde è un esempio di racconto corale intorno a una figura d'eccezione, sfruttando la notorietà de *L'importanza di chiamarsi Ernesto* per promuovere il meno noto *Atti osceni. I tre processi di Oscar*

Wilde, al tempo stesso ottimizzando alcuni processi produttivi, dalle prove al cast, alla comunicazione. La ripresa de *Il fantasma di Canterville* serve, in questo contesto, a perfezionare la tematizzazione dell'offerta.

*Afghanistan e Angels in America* (foto: Laila Pozzo), di recente riallestito, appartengono invece al secondo filone: spettacoli in più parti, proprio come una serie televisiva, che al di là della fidelizzazione dello spettatore - portata naturalmente ad affezionarsi a temi e personaggi, se la puntata pilota funziona - consentono di ottimizzare i costi, potendo utilizzare lo stesso spazio scenico e cast. Una bella novità, insomma, ma non così "rivoluzionaria" se si pensa che in fondo, con le tetralogie dell'antica Grecia, proprio a teatro è stata inventata la serialità. **Roberto Rizzente** Info: [elfo.org](http://elfo.org)

## Teatri a prova di virus

Il Carlo Felice di Genova è il primo teatro italiano a ottenere la Biosafety Trust Certification, la certificazione anti-epidemia per i teatri. La società genovese Rina ha realizzato il protocollo che stabilisce pratiche e avvertenze volte a impedire la diffusione di virus, compreso il Covid-19. Una patente che può rappresentare una soluzione per i teatri indipendenti, costretti a restare chiusi a causa del tetto delle duecento presenze. Info: [rina.org/it/biosafety-trust-certification](http://rina.org/it/biosafety-trust-certification)

## Spoletto, gli eroi da non dimenticare

In occasione del 63° Festival di Spoleto, il Premio Carla Fendi, promosso dalla Fondazione omonima, è stato consegnato a Elena Pagliarini, già insignita dell'onorificenza di Cavaliere del Lavoro al Merito. La fotografia dell'infermiera dell'Ospedale di Cremona è diventata simbolo del dramma vissuto negli ospedali a causa del Covid. Il premio, che porta avanti iniziative in campo sociale e culturale, consiste in un contri-

buto di 30.000 euro, quest'anno destinato al Fondo #noicongliinfermieri. Info: [festivaldispoletto.com](http://festivaldispoletto.com)

## Il valore inestimabile del Museo Sartori

Il Mibact ha riconosciuto lo scorso giugno "l'elevato valore culturale" del Museo Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori. La collezione, nata dal lavoro artigianale della famiglia di mascherai, nasce nel 2004 ad Abano Terme e raccoglie oltre trecento esemplari unici e rarissimi di maschere teatrali da ogni parte del mondo, oltre a maschere etniche e all'immenso *corpus* delle opere realizzate da Amleto e Donato. Info: [sartorimaskmuseum.it](http://sartorimaskmuseum.it)

## Monica Gattini-Bernabò confermata alle Civiche

Monica Gattini Bernabò è stata confermata a settembre direttore generale della Fondazione Milano Scuole Civiche. Sotto la sua guida, dal 2012, tutte le Scuole della Fondazione hanno ricevuto l'autorizzazione a rilasciare titoli universitari e la Fondazione ha vinto,

nel 2014, il Premio Ambrogio Lorenzetti per la *governance* e la buona gestione. Info: [fondazionemilano.eu](http://fondazionemilano.eu)

## Ater, Roberto De Lellis è il nuovo direttore

La procedura si era arrestata a febbraio a causa della pandemia. Finalmente a maggio il Cda di Ater Fondazione, presieduto da Orsola Patrizia Ghedini, ha un nuovo direttore, dopo il pensionamento di Roberto Giovanardi: Roberto De Lellis. Classe 1957, De Lellis ha maturato la sua esperienza gestionale a Santarcangelo, Teatro delle Briciole, Teatro GiocoVita e AterDanza. Info: [ater.emr.it](http://ater.emr.it)

## Addio a Liliana Feldmann

È scomparsa il 15 settembre Liliana Feldmann. Nata a Milano nel 1926, esordì ancora bambina, entrò nella Compagnia di rivista della sua città e si distinse come conduttrice radiofonica. Senza dimenticare la televisione (fu la prima attrice della Compagnia stabile della Rai) e il teatro, collaborando con Ruggero Ruggeri, Dario Fo, Giustino Durano, Gino Bramieri, Franco Parenti, Sergio Tofano, Ernesto Calindri e Arnoldo Foà. Nota anche come doppiattrice di Jeanne Moreau, ricevette numerosi premi, come la Maschera d'Argento, il Premio Madonna, il Carlo Porta, il Leone d'Oro, il titolo di Grande Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana, conferitole dall'allora presidente Scalfaro, e la serata d'onore tributatale dal Piccolo Teatro.

## Trento: Renato Zanella al Centro Santa Chiara

Renato Zanella è stato nominato consulente per la danza dal Cda del Centro Santa Chiara di Trento e direttore artistico della stagione InDanza 2021 di Trento, Bolzano e Rovereto. Formato come danzatore e coreografo a Cannes, Zanella ha lavorato a Basilea, Stoccarda, Vienna e Roma. Inizierà il mandato il 1° gennaio 2021, succedendo a Emanuele Masi. Info: [centrosantachiara.it](http://centrosantachiara.it)

## Books for Peace premia il Teatro in Carcere

La quarta edizione del Premio Books for Peace è andata al Coordinamento

Nazionale Teatro in Carcere (CNTiC), che riunisce cinquanta soggetti di quindici regioni che praticano il teatro all'interno dei carceri. Books for Peace nasce per iniziativa di un gruppo di associazioni ed enti internazionali attivi nelle politiche a favore della pace, con lo scopo di valorizzare la cultura, lo sport, l'arte, come strumenti di inclusione sociale e contro le discriminazioni. Info: [teatrocarcere.it](http://teatrocarcere.it)

## Cultura+Impresa: vince il Festival Verdi

È stato assegnato a luglio, con una cerimonia in *streaming*, il Premio Cultura+Impresa 2019-20 promosso da Federculture, Round Table, Acculture e Ales. Per la sezione "Sponsorizzazioni e *partnership* culturali" vince il Teatro Regio di Parma con il Festival Verdi. Grazie alla collaborazione con settanta partner, il Regio ha ottenuto una crescita del valore di bilancio del 44% in cinque anni, con un apporto di fondi privati del 52%.

Info: [culturapiumpresa.ideatre60.it](http://culturapiumpresa.ideatre60.it)

## CollaborAction XL ai giovani coreografi

È andato a Carlo Massari per il progetto *The Right* il premio CollaborAction XL dedicato ai coreografi emergenti, del valore di 13.000 euro. Date le difficoltà del momento, i partner del Network Anticorpi XL, patrocinatore dell'iniziativa, hanno deciso di assegnare un ulteriore premio di sostegno a Marco D'Agostin per il progetto *Saga*, del valore di 6.500 euro.

Info: [networkdanzaxl.org](http://networkdanzaxl.org)

## Alla ricerca del teatro perduto

Lost-Mappa del Teatro Perduto è un progetto di Zo-na Rossa in collaborazione con Theatron 2.0. per mappare tutti i progetti artistici e i processi creativi interrotti e abbandonati durante il *lockdown*. Il form di censimento è disponibile online al link: [bit.ly/2YnRUW3](http://bit.ly/2YnRUW3). L'obiettivo è realizzare un archivio da mettere a disposizione di teatri e istituzioni che recuperi tutto ciò che è stato smarrito a causa dell'emergenza sanitaria.

Info: [focolaiculturali@gmail.com](mailto:focolaiculturali@gmail.com)

## Torna il Premio Otello Sarzi

*Dolce Salato* di Circo Carpa Diem (Merano) e *I tre porcellini* del Teatro delle Marionette degli Accettella (Roma) sono gli spettacoli vincitori del 26° Premio Otello Sarzi, rispettivamente per la giovane compagnia e il teatro di figura. La premiazione si è tenuta a settembre a Montegranaro, in occasione del Veregra Street Festival.

Info: [veregrastreet.it](http://veregrastreet.it)

## Il Sistina non è fallito

Contrariamente alle notizie circolate, il Teatro Sistina non è fallito ma riaprirà, anche se non si sa quando. Lo precisa il direttore Massimo Romeo Piparo che sottolinea come, dopo il *lockdown*, la sala romana sia stata l'unica a rimborsare i biglietti anziché distribuire *voucher*. Inoltre, la Società Nuova Sistina srl sta pagando la cassa integrazione ai suoi lavoratori, operazione non compatibile con un presunto fallimento.

Info: [ilsistina.it](http://ilsistina.it)

## William Kentridge all'Antico Arsenale

L'Antico Arsenale di Amalfi torna a essere luogo espositivo con l'opera *More Sweetly Play the Dance* di William Kentridge. Una proiezione audio-visuale di decine di metri di lunghezza, a cura della Galleria Lia Rumma, che racconta, attraverso una processione di figure, tutti i mali, passati e presenti, che affliggono l'Africa. Visitabile fino al 2 dicembre.

Info: [liarumma.it](http://liarumma.it)

## Rigoletto 2020, un film-doc per i giovani

È stato trasmesso in *streaming* a luglio il *Rigoletto* di Damiano Michieletto, prodotto dall'Opera di Roma con la collaborazione di Francesca Cima della Indigo Film. Per l'occasione, è stato realizzato il documentario *Rigoletto 2020*. Diretto da Enrico Parenti e prosimamente distribuito, mostra il dietro le quinte dell'opera, con lo scopo di avvicinare Verdi ai giovani.

Info: [operaroma.it](http://operaroma.it)

## Gli Arcimboldi per l'arte

Il Teatro degli Arcimboldi di Milano, fino alla fine del 2020, ospiterà sul pal-

coscenico e nel foyer le mostre *Claude Monet-The Immersive Experience* e *Unknown-Street Art Exhibition*. L'iniziativa è voluta dalla nuova proprietà, Show Bees, in collaborazione con Next Exhibition.

Info: [teatroarcimboldi.it](http://teatroarcimboldi.it)

## Il cielo in una stanza

*The Sky in the room*, arrangiamento dell'omonima canzone di Gino Paoli eseguito come una ninnananna da cantanti professionisti, è il titolo della performance di Ragnar Kjartansson alla chiesa di San Carlo al Lazzaretto di Milano. Promossa dalla Fondazione Trussardi, è una sorta di memoriale contemporaneo in ricordo del *lockdown*, passato a immaginare "il cielo in una stanza". Fino al 25 ottobre.

Info: [fondazione Nicolatrusardi.com](http://fondazione Nicolatrusardi.com)

## Premio Flaiano, Binasco miglior regista

Sono stati assegnati a luglio i Premi Internazionali Flaiano, giunti alla 47a edizione. S'impongono, per la sezione teatro, Paola Quattrini ed Edoardo Sivavo (carriera), Valerio Binasco (regia per *Rumori fuori scena*), Giulia Lazzarini e Daniele Pecci (interpretazione, rispettivamente, per *Arsenico e vecchi merletti* e *Un tram che si chiama desiderio*), Lorella Cuccarini (musical per *Rapunzel e la Regina di Ghiaccio*) e Alessandro Longobardi, direttore del Brancaccio di Roma (premio speciale per la produzione di importanti musical).

Info: [premi Flaiano.com](http://premi Flaiano.com)

## Romaeuropa, in arrivo il nuovo presidente

Guido Fabiani - già presidente vicario - è stato nominato a settembre presidente della Fondazione Romaeuropa in sostituzione di Monique Veaute, che invece assumerà la direzione artistica della Fondazione Festival Dei Due Mondi Spoleto Onlus.

Info: [romaeuropa.net.it](http://romaeuropa.net.it)

## Lissner da Parigi a Napoli

Dal 31 agosto Stéphane Lissner non è più direttore dell'Opéra National de Paris, sostituito da Alexander Neef. Da settembre, potrà così dedicarsi a tempo

pieno alla sovrintendenza e alla direzione artistica del San Carlo di Napoli.

Info: [teatrosancarlo.it](http://teatrosancarlo.it)

## MONDO

## La critica francese premia Cristiana Morganti

Cristiana Morganti ha ricevuto dal Sindacato Professionale della Critica francese il riconoscimento come migliore interprete nella categoria Danza 2019 per il suo *Moving with Pina*. Segnaliamo, tra gli altri premiati, *Body and Soul* di Crystal Pite e *Une Mai-*

*son* di Christian Rizzo (Grand Prix); Akram Khan e Lia Rodrigues (personalità coreografica dell'anno); Phia Ménard (performance), Po-Cheng Tsai (rivelazione) e il Ballet de l'Opéra de Lyon (miglior compagnia).

Info: [associationcritiquetmd.com](http://associationcritiquetmd.com)

## Addio a Zizi Jeanmaire

Se n'è andata a luglio la danzatrice e *showgirl* francese Renée Marcelle Jeanmaire, in arte Zizi Jeanmaire. Classe 1924, si forma all'Opéra di Parigi, danzando poi per il Balletto di Montecarlo e degli Champs-Élysées. Nel 1948 fonda i Ballets de Paris, insieme a Roland Petit, di cui è stata compagna e musa per sessant'anni. Insigni-

## Balceni, l'autunno che sa di teatro

Si svolgono tra settembre e ottobre i più importanti festival di teatro nei Balcani occidentali: il Mess di Sarajevo, il più longevo, che brinda al suo sessantesimo compleanno col finanziamento di Creative Europe; il Bitef di Belgrado; il Fiat di Podgorica, il JoakimInterFest di Kragujevac e il Mot di Skopje. La pandemia, che qui si è abbattuta più pesantemente che altrove anche per le decisioni oscillanti dei governi, non ha intaccato la volontà degli organizzatori di tenere in piedi progetti di respiro internazionale. Se il Bitef punta tutto su un prologo con un solo spettacolo, *Uncanny Valley* dei Rimini Protokoll (nella foto), e tanti panel, Fiat amplia gli orizzonti disciplinari e negli spazi all'aperto come terrazze e parchi pubblici propone performance di circo contemporaneo, cinema, letteratura, tanta musica oltre che l'attesissimo *Il dio del massacro* di Yasmina Reza prodotto dal Kraljevsko pozorište Zetski dom di Cetinje con la regia di Siniša Evtimov. Nel programma del Mess spiccano le regie del geniale Andriy Zholdak con *Ivanov* di Cechov, prodotto dal Teatro Nazionale Montenegrino e *Omnia* di Josef Nadj.

«Il nostro festival - afferma Slobodan Savić, direttore del JoakimInterFest di Kragujevac - valorizza le moderne pratiche teatrali e performative, rafforzando il teatro esteticamente sofisticato, socialmente responsabile, sovversivo ed emancipatorio». In scena testi classici e contemporanei che riflettono l'isolamento sociale ed esistenziale, da Orwell (*La Fattoria degli animali*) a Ibsen (*Casa di bambola*), da Heiner Müller (*Filottete*) a Rainer Werner Fassbinder il cui *Why does Herr R. Run Amok?* sarà diretto da Bobo Jelčić che con il suo primo film, *A Stranger*, aveva sorpreso tutti alla Berlinale del 2013. Franco Ungaro Info: [mess.ba](http://mess.ba); [festival.bitef.rs](http://festival.bitef.rs); [fiat-montenegro.org](http://fiat-montenegro.org); [joakimvujic.com](http://joakimvujic.com); [mot.mk](http://mot.mk)



ta in Francia del titolo di Cavaliere delle Arti e delle Lettere, ha partecipato anche a delle produzioni hollywoodiane come *Il favoloso Andersen* del 1952.

### Human Signs, una danza globale

*Human Signs* nasce, durante il lockdown, da un'idea di Yuval Avital, autore di un mantra danzato e cantato che ha coinvolto 150 artisti da tutto il mondo. Un'opera partecipativa globale che riflette sui temi emersi durante la pandemia: isolamento, connessione, singolarità, coro. Il risultato polifonico di *Human Signs* è frutto del lavoro di un team internazionale di cui fa parte anche la coreografa del Teatro alla Scala Stefania Ballone.

Info: [human-signs.com](http://human-signs.com)

### Mauro De Candia lascia Osnabrück

Termina con la stagione 2020-21 la direzione artistica di Mauro de Candia al Teatro di Osnabrück. Ricordiamo, tra i risultati raggiunti nei nove anni di conduzione, insieme a Patricia Stockenmann, i riallestimenti dei lavori di Mary Wigman che hanno valso all'ensemble tedesco il Premio Danza&Danza.

Info: [theater-osnabrueck.de](http://theater-osnabrueck.de)

### Jakob Feyferlik al Dutch National Ballet

Dopo Nikisha Fogo, il Wiener Staatsballett vede l'addio dell'austriaco Jakob Feyferlik che, dalla prossima stagione, entra nel Dutch National Bal-

let sempre in qualità di primo ballerino. La compagnia olandese dovrebbe ritornare in scena a dicembre con lo *Schiaccianoci* e il *Re dei Topi*.

Info: [operaballet.nl](http://operaballet.nl)

### Addio a Frie Leysen

È scomparsa a settembre Frie Leysen. Belga, classe 1950, fondò il centro artistico deSingel ad Anversa, promosse il Kunstenfestivaldesarts a Bruxelles e diresse le Wiener Festwochen e la sezione di teatro e arti performative del Berliner Festspiele. Da ricordare, poi, la curatela del Theater der Welt e del festival itinerante in Medio Oriente Meeting Points.

### Edward Watson, annunciato il ritiro

Kevin O' Hare, direttore del Royal Ballet di Londra, ha comunicato che Edward Watson, *principal dancer* dal 2005, lascerà il ruolo per entrare definitivamente a far parte dello staff artistico della compagnia in veste di *coach*.

Info: [roh.org.uk](http://roh.org.uk)

## PREMI

### Premio Scenario è aperto il bando

È online e con scadenza il 31 ottobre il bando per i premi Scenario (18a edizione) e Scenario Periferie (seconda edizione), rivolto ai nuovi linguaggi per l'interculturalità e l'inclusione sociale. Il Premio è dedicato agli artisti under 35 esordienti e impegnati in nuovi percorsi di ricerca. La fase istruttoria sarà tra novembre e dicembre, la selezione tra marzo e aprile e la finale tra giugno e luglio. La quota d'iscrizione è di 70 euro, le quattro schede vanno inviate per posta al socio dell'Associazione Scenario indicato come referente; in palio un premio di produzione di 8.000 euro, due segnalazioni da 1.000 euro e l'inclusione nella Generazione Scenario 2021.

Info: [associazionescenario.it](http://associazionescenario.it)

### Bando MARteLive

Aperto il bando per partecipare al festival-concorso multidisciplinare MARteLive, rivolto ad artisti emergenti e organizzatori di tutta Italia. Da questa edizione il festival diventa europeo, grazie al riconoscimento di Europa Creativa. Il bando è aperto a quattro nazioni, sono trentadue le residenze artistiche, e in palio ci sono centinaia di altri premi per artisti in sedici diverse categorie. Fino al 31 marzo e, a seguire, il 31 maggio 2021.

Info: [concorso.martelive.it](http://concorso.martelive.it)

### In punta di penna per la drammaturgia

Al via la decima edizione del concorso di drammaturgia "In punta di penna", promosso a Castelfranco di Sotto (PI). I testi, inediti, vanno inviati entro il 30 dicembre all'indirizzo [inpunta@gmail.com](mailto:inpunta@gmail.com). La quota d'iscrizione è di 15 euro, in palio premi in denaro per i primi tre classificati e la possibilità della messa in scena.

Info: [inpuntadipenna.it](http://inpuntadipenna.it)

### Monologare che passione

C'è tempo fino al 7 novembre per partecipare alla prima edizione del Premio Serra-Campi Flegrei, bandito dall'omonima associazione e riservato alla migliore interpretazione *live* di monologhi. Le candidature vanno inviate all'indirizzo [teatroserra@gmail.com](mailto:teatroserra@gmail.com), sono previsti premi in denaro. Il costo d'iscrizione è di 30 euro.

Info: [teatroserra@gmail.com](mailto:teatroserra@gmail.com)

### Belli Corti, il bando

Belli Corti è rivolto ad autori di qualsiasi nazionalità con un testo teatrale corto e/o monologo edito o inedito in lingua italiana. La partecipazione è gratuita e le domande dovranno pervenire online entro il 31 ottobre. Sono previsti premi in denaro.

Info: [nuovoteatrosanpaolo.it](http://nuovoteatrosanpaolo.it)

#### Hanno collaborato:

Ilaria Angelone, Laura Bevione, Francesca Carosso, Arianna Lomolino, Franco Ungaro, Chiara Viviani

# I SEMINARI DI HYSTRIO

## Programma 2020-2021

### Comunicare teatro 3.0. Web, social e universo digitale

9, 10, 11 ottobre 2020

### Per un pugno di dollari: fundraising per il teatro

6, 7, 8 novembre 2020

### Il capitale umano: amministrazione e distribuzione per il teatro

11, 12, 13 dicembre 2020

### Nel paese delle meraviglie: organizzare il teatro ragazzi

15, 16, 17 gennaio 2021

### Seminario sulle drammaturgie contemporanee

19, 20, 21 febbraio 2021

### Da grande voglio fare l'operatore teatrale – livello base

19, 20, 21 marzo 2021

### Da grande voglio fare l'operatore teatrale – livello avanzato

9, 10, 11 aprile 2021

I Seminari di 12 ore sono suddivisi in 3 giornate (4 ore di lezione al giorno) e si svolgono sulla piattaforma Zoom.

Info: Hystrio – redazione e segreteria - via Olona 17, 20123 Milano - tel. 02.40073256 - email: [segreteria@hystrio.it](mailto:segreteria@hystrio.it) - [hystrio.it/i-seminari-di-hystrio](http://hystrio.it/i-seminari-di-hystrio) - Fb Hystrio Trimestrale



# 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:** Annamaria Ajmone, Anna Caterina Antonacci, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Marco Baliani, Chiara Bersani, Simona Bertozzi, Mario Bianchi, Paola Bianchi, Jacopo Biccocchi, Matteo Brighenti, Valentina Brusafarro, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Laura Caparrotti, Laura Caretti, Francesca Carosso, Stefano Casi, Ilaria Cecchinato, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Lorenzo Conti, Eva Corbari, Ilaria Costanzo, Matteo Cremon, Paolo Crespi, Chiara Dattola, Lorenzo De Moor, Mattia Fabris, Mariacostanza Fallacara, Francesca Farcomeni, Renzo Francabandera, Piergiorgio Giacchè, Pierfrancesco Giannangeli, Silvia Gribaudo, Valentina Grignoli, Filippa Ilardo, Saverio La Ruina, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Francesco Manetti, Stefania Maraucci, Lucia Medri, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Cristiana Morganti, Carlo Orlando, Noemi Parroni, Michele Pascarella, Francesca Pennini, Gianni Poli, Ira Rubini, Letizia Russo, Francesca Saturnino, Renata Savo, Elena Scolari, Simone Soriani, Ludovica Taurisano, Francesco Tei, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Valentina Valentini, Elena Vanni, Diego Vincenti, Chiara Viviani, Irina Wolf, Marta Zannoner, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

**direzione, redazione e pubblicità:** via Olona 17, 20123 Milano,  
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,  
segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).

Distribuzione: Messinter S.p.A., via Campania 12, 20098 San Giuliano Milanese (Mi),  
numero verde 800827112.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

**abbonamenti** Italia euro 40 - Estero euro 70  
**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](http://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.



## CHIARA DATTOLA

Chiara Dattola, che ha realizzato appositamente per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier *Soli in scena*, vive e lavora tra Milano e Parigi. Opera nel mondo dell'editoria, del *visual design* e della comunicazione da vent'anni, soprattutto per clienti stranieri. È uno degli illustratori ufficiali del settimanale *Internazionale* e, nel 2016, ne ha realizzato il calendario. Ha cominciato a interessarsi di *surface design* e a progettare *wallpapers* per il *luxury brand* italiano *Ambienta*. Nel 2021 una parte del suo lavoro con tecnica tradizionale verrà esposta in un'antologica milanese che ospiterà anche i nuovi lavori in *collage* e chine colorate. [chiaradattola.com](http://chiaradattola.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

Finice di Firenze/Teatro del Maggio  
Piazzale Vittorio Gui 1

Immaginaria/Einaudi  
Via Guelfa, 2A rosso

### Genova

La Feltrinelli Libri e Musica  
via Ceccardi 16

### Milano

Corraini/Piccolo Teatro Grassi  
via Rovello 2

La Feltrinelli Libri e Musica  
corso Buenos Aires 33/35

La Feltrinelli Libri e Musica  
piazza Duomo

Libreria dello Spettacolo  
via Terraggio 11

Libreria Popolare  
via Tadino 18

### Napoli

Feltrinelli Stazione FS  
piazza 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

Una volta,  
c'era...

Stagione 2020/21 **ERT**



**ERT** EMILIA ROMAGNA  
TEATRO FONDAZIONE  
TEATRO NAZIONALE

[emiliaromagnateatro.com](http://emiliaromagnateatro.com)

**iTEATRI**  
REGGIO EMILIA

**APERTO**



Reggio Emilia  
25 settembre >  
15 novembre 2020

dodicesima edizione

festival

[www.iteatri.re.it](http://www.iteatri.re.it)



What really matters

Michel Godard · Nataša Mirković · Gandini Juggling / Dimitris Papaioannou / Simone Beneventi / O'Janà / Gabriele Marangoni / Walter Prati / Laura Faoro / Livia Rado / Alessandro Serra / Aterballetto · Johan Inger / Francesco Cafiso / Cristina Donà · Daniele Ninarello · Saverio Lanza / Filippo Andreatta · OHT / Fontana Mix · Collettivo In.Nova Fert / Collettivo Cinetico · Alessandro Sciarroni / Giorgio Battistelli · Carmelo Rifici / T&M · Dmitri Kourliandski · Antoine Gindt / Alvin Curran · Muta Imago / Alessandro Sesti / Shaloma Locomotiva Orchestra 42+1 · Orchestra dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini · Mirco Mariani · guests Paolo Fresu, Francesco Bianconi / mk · Michele Di Stefano / Marc Monnet · Arno Fabre / Ciro Longobardi / John De Leo · Grande Abarasse Orchestra / MMCDC · Maguy Marin · Thomas Noone · Michele Merola / Sonia Bergamasco · Emanuele Arciuli / Aterballetto · Diego Tortelli / Silvia Gribaudo / Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai · Tito Ceccherini · Maurizio Baglini / Hofesh Shechter Company · Shechter II

Partner



Produttori



Area di competenza



#RE20/21



teatro stabile  
di bolzano

Teatro Stabile di Bolzano 1950-2020

ISSN 1121-2691  
0.00042  
9 771121 269003

