

HY

DOSSIER: SUDAFRICA
TEATROMONDO: BERLINO,
BARCELLONA, PARIGI
LEPAGE, SPREGELBURD, SARTRE
PREMIO HYSTRIO 2010

ANNO XXIII 3/2010 LUGLIO-SETTEMBRE



HY

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via Volturmo 44, 20124 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Albarosa Camaldo, Giorgio Finamore, Simona Lomolino (segreteria),
Roberto Rizzente, Marta Vitali (promozione), Claudia Zambianchi (web), Iris Brusamolino,
Valeria Carboni, Marco Cruccu (stagisti)

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e ,0impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Elena Basteri, Massimo Bertoldi, Laura Bevione,
Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Davide Carnevali, Sara Chiappori, Tommaso
Chimenti, Lucia Cominoli, Giorgio Finamore, Renato Gabrielli, Gigi Giacobbe, Pier Francesco
Giannangeli, Gerardo Guccini, Katia Ippaso, Margherita Laera, Barbara Leonesi, Giuseppe
Liotta, Enrico Luttmann, Rita Maffei, Stefania Maraucci, Laura Mariani Meldolesi, Antonella
Melilli, Giuseppe Montemagno, Andrea Nanni, Simone Nebbia, Pier Francesco Piccolomini,
Sergio Pierattini, Gianni Poli, Andrea Porcheddu, Eugenia Praloran, Valeria Ravera, Ricci/
Forte, Domenico Rigotti, Paolo Ruffini, Rodolfo Sacchettini, Francesco Tei, Pino Tierno,
Francesco Urbano, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Marta Vitali, Itala Vivan, Giusi Zippo

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,
hystrio@fastwebnet.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.
Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).
Distribuzione: Joo, via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02 8375671

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono.
È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi
con l'editore.

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 50

versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via De Castillia 8, 20124 Milano
oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT66Z0760101600000040692204

oppure

on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo
completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.

Un numero euro 10,00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivi-
sta, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

MASSIMO DEZZANI, illustratrice

Massimo Dezzani, che ha appositamente realizzato per *Hystrio* la copertina e
l'immagine di apertura del dossier, è nato a Torino nel 1975. Attualmente vive tra Torino
e Milano, dove lavora come grafico. Come illustratore
collabora con testate e case editrici nazionali. Suoi
lavori si possono trovare nella mostra itinerante "Colors
Nootobook", curata da Fabbrica, e nella pubblicazione
Colors Nootobook Faces, edita da Birkhauser. Nel 2008
e nel 2010 è stato selezionato per "Subway - Copertine
al tratto", illustrando i racconti *Testimone mancato* e *Un
metro ancora*. Nel 2009 è stato selezionato nel contest
"Good 50x70" per la comunicazione sociale, esponendo
alla Triennale di Milano e in mostre itineranti per il
mondo. Info: dezzamax@inwind.it, tel. 328.3074929.



PUNTI VENDITA

Ancona

Librerie Feltrinelli
c.so G. Garibaldi 35
tel. 071 2073943

Bari

La Feltrinelli Libri e Musica
via Melo 119
tel. 080 5207501

Bergamo

Libreria Fassi
largo Rezzara 4/6
tel. 035 220371

Bologna

Feltrinelli International
via Zamboni 7/B
tel. 051 268070

Libreria di Cinema, Teatro
e Musica
via Mentana 1/C
tel. 051 237277

Librerie Feltrinelli
p.zza Ravegnana 1
tel. 051 266891

Librerie Feltrinelli
via dei Mille 12/A/B/C
tel. 051 240302

Bolzano

Libreria Mardi Gras
via Andreas Hofer 4
tel. 0471 301233

Brescia

Libreria Rinascita
via Calzavellia 26
tel. 030 45119

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

Ferrara

Librerie Feltrinelli
via G. Garibaldi 30/A
tel. 0532 248163

Libreria Mel Bookstore
piazza Trento/Trieste
(pal. S. Crispino)
tel. 0532 241604

Firenze

Librerie Feltrinelli
via dei Cerretani 30/32 R
tel. 055 2382652

Genova

La Feltrinelli Libri e Musica
via Ceccardi 16-24
tel. 010 573331

Macerata

La Feltrinelli Libri
corso Repubblica 4/6

Milano

Anteo Service
via Milazzo 9
tel. 02 6587732

La Feltrinelli Libri e Musica
c.so Buenos Aires 33/35
tel. 02 2023361

Librerie Feltrinelli
via U. Foscolo 1/3
tel. 02 86996903

Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Cuesp/Iulm
via Carlo Bo 8
tel. 02 89159313

Joo Distribuzione
via Argelati 35
tel. 02 4980167

Libreria Skira
viale Alemagna 6
tel. 02 72018128

Napoli

La Feltrinelli Express
varco corso A. Lucci
tel. 081 2252881

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cappella Vecchia 3
081 2405401

Librerie Feltrinelli
via T. D'Aquino 70
081 5521436

Padova

Librerie Feltrinelli
via San Francesco 7
tel. 049 8754630

Palermo

Broadway Libreria
dello Spettacolo
via Rosolino Pilo 18
tel. 091 6090305

Parma

Librerie Feltrinelli
via della Repubblica 2
tel. 0521 237492

Perugia

L'Altra Libreria
via U. Rocchi 3
tel. 075 5736104

Pescara

Librerie Feltrinelli
c.so Umberto 5/7
tel. 085 295288-9

Piacenza

La Feltrinelli libri e dischi
via Cavour 1
tel. 0523 315548

Pisa

Librerie Feltrinelli
c.so Italia 50
tel. 050 24118

Ponte S. Giovanni (PG)

Libreria Grande
via della Valtiera 229/L/P
tel. 075 5997736

Prato

La Feltrinelli Libri
via Garibaldi 92/94
tel. 0574 29334

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via IV Novembre 7
tel. 0544 34535

Reggio Emilia

Libreria La Compagnia
via Pancioli 1/A
tel. 0522 541699

Roma

La Feltrinelli Libri e Musica
l.go Torre Argentina 5/10
tel. 06 68663316

Librerie Feltrinelli
via V. E. Orlando 78/81
tel. 06 4870171

Libreria Indiateca presso
Teatro India
Lungotevere V. Gassman
tel. 06 55136745

Salerno

La Feltrinelli Libri e Musica
c.so V. Emanuele 230
tel. 089 225655

Siena

Librerie Feltrinelli
via Banchi di Sopra 64/66
tel. 0577 44009

Siracusa

Libreria Gabò
corso Matteotti 38
tel. 0931 66255

Torino

Libreria Comunardi
via Bogino 2
tel. 011 19785465

Librerie Feltrinelli
p.zza Castello 19
tel. 011 541627

Trento

La Rivisteria
via San Vigilio 23
tel. 0461 986075

Trieste

Indertat
via Diaz 22
tel. 040 300774

Libreria Einaudi
via Coroneo 1
tel. 040 634463

Verona

Libreria Rinascita
corte Porta Borsari 32
tel. 045 594611

Vicenza

Librarsi
contrà Morette 4
tel. 0444 547140

- | | | |
|-----|---------------------|---|
| 2 | speciale | Premio Hystrio 2010: la cronaca, i premiati, il Premio Hystrio-Occhi di Scena — di Laura Bevione e Fabrizio Sebastian Caleffi |
| 12 | vetrina | Robert Lepage, l'ingegneria del racconto — di Roberto Canziani Rafael Spregelburd: 2+2 fa sempre 4? — di ricci/forte Jean-Paul Sartre a 30 anni dalla morte — di Fabrizio Sebastian Caleffi Tagli al Fus, decreto lirica e soppressione dell'Eti: scacco matto in tre mosse al teatro italiano — di Roberto Rizzente La meglio gioventù della nostra scena — di Roberto Canziani Percorsi di teatro nelle carceri minorili — di Lucia Cominoli |
| 26 | teatromondo | Berlino, Theatertreffen 2010: è di scena la crisi — di Davide Carnevali ed Elena Basteri Barcellona: Ibsen secondo Daniel Veronese — di Davide Carnevali Parigi/Milano: Misteri Buffi oltre Dario Fo — di Giuseppe Montemagno e Diego Vincenti Dalla Cina, Il padiglione delle peonie incanta l'Italia — di Barbara Leonesi |
| 33 | teatro ragazzi | Emma Dante e Babilonia Teatri a Maggio all'infanzia — di Nicola Viesti |
| 35 | dossier | Sudafrica, scenari in chiaroscuro — a cura di Pino Tierno e Diego Vincenti, con interventi di Itala Vivan, Roberto Rizzente, Domenico Rigotti, Pier Francesco Piccolomini, Margherita Laera, Enrico Luttmann e Rita Maffei |
| 66 | exit | Addio a Kazuo Ohno, José Saramago ed Edoardo Sanguineti — di Roberto Canziani, Diego Vincenti e Laura Bevione |
| 69 | biblioteca | Le novità editoriali — a cura di Albarosa Camaldo |
| 72 | critiche | Dostoevskij demone della scena/Donna Rosita secondo Pasqual/Generazione Scenario 2009/Il dolore della Melato/Pro & Contro: L'avarò del Teatro delle Albe/Finale di partita per Castri/Teatro Sotterraneo incontra Darwin/Cesar Brie e la strage dei campesinos/Gassman e il suo cucciolo/Inferni di coppia per Lavia e Guerritore/Primavera dei Teatri a Castrovillari |
| 98 | danza | La danza contemporanea? Non ci si capisce niente — di Andrea Nanni Chi è di scena: MK, Gruppo Nanou, Cristina Rizzo, Alessandro Carboni, Frédéric Flamand e i festival della primavera milanese — di Paolo Ruffini, Andrea Nanni e Diego Vincenti |
| 103 | lirica | Verdi e Donizetti al Covent Garden/Tannhäuser secondo la Fura dels Baus/Maria Stuarda nel Regno delle Due Sicile/Teshigawara alla Fenice di Venezia — di Giuseppe Montemagno e Andrea Porcheddu |
| 106 | teatro di figura | Olandesi all'IF Festival/I Colla per Macbeth/Gesù e Pinocchio secondo Brunello e Molnar — di Valeria Ravera, Claudia Cannella ed Eugenia Praloran |
| 108 | testi | Un mondo perfetto — di Sergio Pierattini |
| 118 | la società teatrale | Tutta l'attualità nel mondo teatrale — a cura di Roberto Rizzente |

Nel prossimo numero DOSSIER: Regia, le ultime generazioni / TEATROMONDO: i festival di Edimburgo, Avignone e Lhasa / LE CAPITALI DEL TEATRO: Mosca / CRITICHE: tutte le recensioni dei festival estivi e molto altro...

Premio Hystrio alla

Vocazione 2010



VINCITORI

Stefano Moretti
Giulia Scudeletti
(Premio Pieve Ligure)

SEGNALATI

Luca Damiani
Andrea Germani
Barbara Ronchi
Claudia Salvatore

FINALISTI

Matteo Ali
Alessia Bedini
Giulia Briata
Andrea Cappadona
Chiara Cardea
Silvia Comassimo
Yuri D'Agostino
Alessandro Damerini
Manuela De Meo
Matteo de Mojana

Marco Di Giorgio
Maximilian Dirr
Giorgia Furbetta
Giulia Gibbon
Liliana Laera

Giandomenico Ledda
Anna Paola Leso
Gianluca Lombardi
Alessandra Lombardo
Andrea Luini
Claudia Manini

Rosanna Marangelli
Alessandro Marini
Dionisa Mazzoccoli
Linda Montechiari
Andrea Ozza
Davide Paciolla
Leana Palmieri
Eleonora Panizza
Mauro Parrinello
Luca Pignanoli
Gabriele Portoghese

Luna Romani
Alessandro Rugnone
Rosa Sarti
Graziella Spadafora
Lorenzo Tulusso

SCUOLE RAPPRESENTATE

Scuola del Piccolo Teatro, Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Accademia M.a.s. e Scuola internazionale del Teatro Arsenale (Milano); Scuola del Teatro Stabile di Genova; Scuola di Teatro del Teatro Stabile di Torino; Civica Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe" di Udine; Scuola del Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" di Padova; Scuola di Teatro di Bologna "Alessandra Galante Garrone"; Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", Scuola Ribalte di Enzo Garinei e Libera Accademia dello Spettacolo Teatro del Sogno (Roma); Scuola del Teatro Biondo Stabile di Palermo; Scuola di Arte Drammatica "Umberto Spadaro" di Catania.

La lunga marcia della vocazione

di Laura Bevione



Un unico vincitore – maschio, dopo l'edizione tutta "in rosa" dello scorso anno – e quattro segnalati: quest'anno il concorso per premiare la vocazione teatrale ha sicuramente segnato un passo diverso rispetto al passato, dove la componente femminile tendeva a prevalere per preparazione e personalità. Si va ad anate, come per il vino.

Ma procediamo con ordine. Perché lungo è stato il percorso per arrivare alle finali di Milano. Prima di tutto le pre-selezioni, svoltesi negli ultimi dieci giorni di maggio, aperte a tutti i giovani aspiranti attori con formazione da autodidatti o provenienti da scuole e corsi non istituzionali. Si sono dati appuntamento al Teatro Vittoria di Roma, all'Everest di Firenze o al Libero di Milano, spazi legati al Circuito Teatri Possibili, che ormai da tre anni supporta *Hystrio* nell'organizzazione del Premio alla Vocazione. Prime ansie, primi entusiasmi, con dietro trolley da cui spuntano costumi e oggetti di scena. La selezione è tosta: dei circa cento iscritti approdano alla finale delle pre-selezioni a Pieve Ligure solo in diciotto.

La tappa, svoltasi fra l'11 e il 12 giugno nella cittadina ligure, grazie alla partecipata ospitalità del Comune di Pieve e sotto l'egida organizzativa di Teatri Possibili Liguria, vede primeggiare Giulia Scudeletti, capace di conquistare la giuria con la sua freschezza e la sua disinvoltata antiretorica, e ammessa anche alla finale milanese. A lei la borsa di studio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure (euro 1.000).

Da Pieve a Milano, sola andata

Dalla verde Liguria il Premio Hystrio si è dunque trasferito a Milano per le audizioni finali, dal 17 al 19 giugno, a cui hanno partecipato 44 ragazzi. Nella Sala Bausch dell'Elfo Puccini – accogliente e modernissimo teatro inaugurato da pochi mesi in quella specie di *grand boulevard* che è corso Buenos Aires – i giovani attori hanno affrontato la giuria presieduta da Claudia Cannella e composta da Marco Bernardi, Fabrizio Caleffi, Monica Conti, Sergio Maifredi, Andrea Paolucci, Lamberto Puggelli, Carmelo Rifici, Ricci/Forte, Gilberto Santini e Andrée Ruth Shammah. Nuovo format, quest'anno. Tutti i candidati vengono ascoltati il primo giorno su

In apertura, alcune audizioni (Giulia Gibbon, Marco di Giorgio, Matteo Ali, Manuela De Meo, Rossana Marangelli e Matteo de Mojana); a lato, un momento dei lavori della giuria.



un unico brano: pochi minuti per dimostrare la sincerità e la consistenza della propria "vocazione": da qui l'ansia, l'insicurezza, la difficoltà nella scelta del pezzo "giusto". E, a questo proposito, dobbiamo registrare un certo conformismo e una qualche – per altro comprensibile – ritrosia al rischio.

Così sono tanti gli Shakespeare, i Cechov, i classici greci, i Pinter, i Müller, i Koltès, le Ginzburg e, poi, un Molière della *Scuola delle mogli* in una traduzione anni '50 e la medesima scena di *Topdogs* proposta da due concorrenti. Per fortuna alcuni non esitano a rischiare d'azzardo, benché con esiti opposti: sciapo il monologo finale di *Forrest Gump* recitato da Alessandro Damerini, al contrario efficace *La costa dell'utopia* di Stoppard tradotta e interpretata da Stefano Moretti. E, ancora, l'«essere o non essere» di un Amleto-donna – Graziella Spadafora - emula di Sarah Berhardt ma forse più ascrivibile ai discepoli dei Marcido, e il Pinter di *Una serata fuori* recitato da Barbara Ronchi con l'ausilio di una spalla muta. Claudia Salvatore, invece, aggiorna il suo *Cormorano* alle recentissime vicende della macchia nera nel Golfo del Messico. L'ansia di far bene, nondimeno, prevale e non si esprime soltanto nella scelta convenzionale dei brani ma, per esempio, nei continui cambi di costume, particolarmente curati, allorché basterebbero i classici jeans e maglietta. C'è, addirittura, chi si preoccupa di allestire un abbozzo di scenografia: basti pensare a Manuela De Meo che ricostruisce con cuscini e sacchi a pelo la collinetta in cui è conficcata la sua Winnie di *Giorni felici*.

Così dai 44 candidati di giovedì si passa ai venti che vengono riascoltati in modo più approfondito nei due giorni successivi. In questa occasione i concorrenti si esibiscono in più pezzi, sono invitati dalla giuria a modificare la chiave interpretativa inizialmente scelta, viene chiesto loro di recitare nel proprio dialetto originario, di recuperare parti tratte dagli spettacoli a cui hanno partecipato o a cui si preparano a partecipare, e, infine, di interpretare alcuni brevi testi di Pinter scelti dai giurati e consegnati loro poche ore prima. Ecco finalmente apparire qualche diamante grezzo. Ecco ribaltarsi (sia in positivo che in negativo) l'esito di alcune performance.

Un verdetto tinto di azzurro

Ascoltati i candidati, la giuria si riunisce e ha inizio il dibattito, vivace e partecipato. Si definisce la differenza sostanziale fra "premio" e "menzione", si cerca di capire a che cosa realmente corrisponda la "vocazione" a cui allude la denominazione ufficiale del concorso. Si devono avvantaggiare talenti *in nuce* o attori "fatti"? Non si rischia di "fare beneficenza" premiando soltanto la buona volontà e la potenzialità appena accennata? Bisogna tener conto anche della biografia di ciascun ragazzo? Alla fine, fra definizioni dettagliatamente ritagliate e riflessioni sulla necessità di sapersi affrancare da stereotipi e moduli appresi – considerazioni, queste ultime, che valgono in primo luogo per i diplomati delle varie "accademie" - si giunge al verdetto, questa volta tutto color azzurro. Poiché, infatti, Stefano Moretti ha dimostrato qualità e capacità che lo pongono in decisivo risalto rispetto ai compagni (e soprattutto alle compagne), si decide di assegnare il Premio Hystrio alla Vocazione soltanto a lui, trentenne piemontese, nato ad Acqui Terme e diplomato alla Scuola del Piccolo. Menzioni, invece, vengono riconosciute a quattro concorrenti, distinti per la loro personalità ovvero per il sicuro possesso degli strumenti del mestiere dell'attore. Si tratta di Luca Damiani, Andrea Germani, Barbara Ronchi e Claudia Salvatore. Una novità per questa edizione del Premio Hystrio è l'opportunità di esibirsi durante la serata di premiazione concessa, oltre che ai vincitori, anche ai segnalati.

Tutti in scena appassionatamente

Alle 21 di sabato 19 giugno, dunque, ha inizio la serata-spettacolo delle premiazioni. In un'affollatissima sala Fassbinder – molti rimangono in piedi, altri vengono rispediti a casa – Claudia Cannella e Albarosa Camaldo, coadiuvate dall'affabile presentatore Domenico Pugliese,

danno il via al leggiadro balletto dell'assegnazione dei premi, le coloratissime targhe dipinte a mano da Arteca.

Prima i giovani del Premio Hystrio alla Vocazione, ovviamente emozionati e felici, incaricati poi di intervallare con le loro applauditissime esibizioni le premiazioni dei vincitori del Premio Hystrio, assegnato da redattori e collaboratori della nostra rivista. Primi a salire in palcoscenico sono Jolanda Cappi e Giordano Sangiovanni del Teatro del Buratto, premiato per IF Festival Internazionale Teatro di Immagine e Figura. Poi arrivano gli esuberanti ragazzi protagonisti del progetto Punta Corsara a Scampia. Il loro contagioso e fresco entusiasmo è duplicato dalla sorridente e felice soddisfazione dei fiorentini Teatro Sotterraneo, a cui è andato il Premio Hystrio-Castel dei Mondì, destinato a una giovane compagnia e novità di quest'anno nata dalla collaborazione tra la nostra rivista e l'omonimo festival di Andria (Ba). Ma allegria e voglia di divertire e divertirsi senza dover rispettare rigidi cerimoniali contraddistinguono anche l'intervento di Filippo Timi, che porta in palcoscenico tutta la sua compagnia, scherza sul suo balbettare, auspica un'orgia spensierata. Allo stesso modo, Emma Dante ringrazia Claudia Cannella perché, grazie a *Hystrio* che si è incaricato di pubblicare alcuni testi dei suoi spettacoli, si è finalmente decisa a scrivere copioni completi e non di appena due-tre pagine. Maria Paiato, invece, rivela di sognare di interpretare Riccardo III, mentre Saverio La Ruina racconta del ruolo fondamentale giocato da sua madre come "consulente" linguistica dei suoi testi, scritti in puro dialetto calabrese. Senza dimenticare un'emozionata Laura Arlotti che ritira il Premio Hystrio-Occhi di Scena per le sue belle foto teatrali di gusto hopperiano. Una serata che scorre intensa e festosa e si conclude dando appuntamento all'edizione 2011. ★

Le motivazioni

PREMIO HYSTRIO ALL'INTERPRETAZIONE Maria Paiato

Attrice versatile e di forte temperamento, capace di passare dalla tragedia classica al più arduo autore contemporaneo con grande autorevolezza, Maria Paiato è una delle più apprezzate protagoniste della scena italiana contemporanea. Un'artista in grado di infondere verità e concretezza a ogni personaggio affrontato, a ogni testo che ha avuto occasione di incontrare sotto la guida dei registi più interessanti del nostro teatro. Lo ha dimostrato in *Ritter Dene Voss* di Thomas Bernhard e ne *Il silenzio dei comunisti* firmato da Ronconi, in *Un cuore semplice*, dove era la misera e mirabile Félicité del racconto di Flaubert, e in *Quattro atti profani* di Antonio Tarantino, ancora ne *L'intervista* di Natalia Ginzburg o ne *La Maria Zanella* di Sergio Pierattini fino al recentissimo *Precarie età* di Maurizio Donadoni. E sono solo alcune delle sue moltissime prove, perché l'artista veneta da sempre coltiva la spregiudicata golosità di esperienze eterogenee. Per questa sua costante ricerca di personaggi sempre diversi e non facili da interpretare, ma anche per la sua onestà intellettuale e la fiducia nel valore di un teatro che evita avanguardismi di facciata, a Maria Paiato va il Premio Hystrio all'interpretazione.



PREMIO HYSTRIO ALLA REGIA Emma Dante

Un premio, quello assegnato a Emma Dante, che vuole riconoscere un percorso artistico folgorante, culminato quest'anno con quella *Carmen* scaligera che ha dato stimoli nuovi anche al mondo della lirica. Personalità poliedrica - regista, attrice, drammaturga, romanziera - Emma Dante è da considerare l'artista che nell'ultimo, rugginoso decennio, più ha saputo leggere con sensibilità personalissima l'inquietudine, il tormento e la spietatezza del mondo contemporaneo. Prova ne sono anche *Le Pulle*, lavoro arrivato dopo una serie di straordinari e incandescenti spettacoli, da *mPalermu* a *Carnezzeria a Vita mia*, senza dimenticare *Medea*, *La scimia*, *Mishelle di Sant'Oliva*, *Cani di bancata* e *Il festino*. La forza e la novità del creare di Emma Dante, sacerdotessa e compagna di viaggio di una "generazione ferita", sta in quell'onda

d'urto emotiva che talvolta sembra rasentare la ferocia, ma che nasce da un autentico sentire poetico e morale. Onda che trattiene in sé *pathos*, dolore, rabbia, sarcasmo, ma anche furente gioia di vivere e di consumare bellezza. Onda che ha colpito un pubblico, negli anni sempre più vasto, conquistato da quel suo saper elaborare una partitura drammaturgica dove tutto è profondamente materico e carnale.



PREMIO HYSTRIO ALLA DRAMMATURGIA Saverio La Ruina

Saverio La Ruina commuove con lo sguardo che appena sfiora la platea. Oppure inquieta muovendo lieve la testa, prima di irretire con un tic nervoso. E questo perché è un grande attore. Ma, dietro quello sguardo, quella testa, quel tic nervoso, scorrono parole che rimangono sotto la pelle e non se ne vanno,

In apertura, in senso orario,
Emma Dante, Filippo Timi,
Maria Paiato e Saverio
La Ruina; in basso, i ragazzi
di Punta Corsara/Scampia.

che ci si porta a casa un po' a disagio, fosse solo perché non si è più capaci di ripeterle. In un teatro che troppo spesso scavalca le parole perché incapace di usarle, testi come *Dissonorata* o *La Borto* ricordano invece quanto la bellezza della scena passi ancora dal linguaggio, dalla comunicazione verbale. Da *La stanza della memoria* alla trilogia calabro-scespiriana dedicata a Otello e Amleto, Saverio La Ruina, autore, regista e interprete degli spettacoli realizzati dalla compagnia Scena Verticale, da lui fondata a Castrovillari insieme a Dario De Luca, insegna a non impigrirsi di fronte alla superficialità delle grammatiche contemporanee, sotto e sopra il palcoscenico. A scavare nella ricchezza nascosta della strada, dei dialetti come delle letterature. Con un'eleganza formale capace di piegarsi all'invettiva come alla chiacchiera da bar, al gioco dell'ironia come alla delicatezza di certe passioni colme d'umiltà. E improvvisamente, anche le vicende più dure parlano la lingua della poesia. A lui un meritatissimo Premio Hystrio alla drammaturgia.

PREMIO HYSTRIO-ALTRE MUSE Punta Corsara/Scampia

Promosso dalla Fondazione Campania dei Festival e nato nel 2007 sotto la direzione artistica di Marco Martinelli e organizzativa di Debora Pietrobono, Punta Corsara è il progetto più coraggioso del panorama teatrale italiano di questi ultimi anni. Il gruppo di lavoro che si è creato intorno ai due direttori,

Pieve Ligure: cappon magro, giovani talenti e vasto mare aperto

«Ma misi me per l'alto mare aperto... con quella compagnia picciola da la qual non fui deserto»: squisite memorie dantesche si associano alla deliziosa *location* ligure dove siamo tornati a incontrare i giovani concorrenti al Premio Hystrio alla Vocazione, uno (o una) dei (delle) quali otterrà il Premio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure, che va a incoronare il vincitore delle pre-selezioni e a selezionare un drappello di candidati per la finale milanese. L'appuntamento annuale è, di anno in anno, più goloso. Ci permette di scoprire talenti "ogm free" (cioè di formazione extra accademica) e sapori di raffinata tradizione locale, categorie entrambe da noi predilette. Questa volta, siamo stati iniziati al marinaresco cappon magro, *star food* di una crociera gastro-enologica memorabile e gratificati dalla visione e dall'ascolto di attori in crescita (anagrafica e creativa). La Piccola Compagnia dei Giovani Hystrioni non ha tradito le aspettative: con tutti loro si potrebbe formare una ciurma in ulisside viaggio oltre le Colonne d'Ercole del teatro "*stabile*" nella sua immobilità. Ottimo livello medio, insomma, pur senza personalità di spicco. La vincitrice Giulia Scudeletti ci ha convinti con la solidità della sua cordialità espressiva e il suo impegno formale e contenutistico a cui gioverà una bella "botta di vita" espressivamente vacanziera. Bravi gli altri, come si diceva un tempo in coda alle recensioni: bravi, ma scarsamente competitivi per fraintesa o malintesa propensione all'omologazione e aspirazione alla professione più che alla creazione. Fa eccezione Luna Romani, romana, aspetto e grinta attuali, autentica urgenza interpretativa, in cerca del completamento di una personalità autorevolmente poetica, già espressa recitando in un fortunato spettacolo diretto da Sepe (il bravo regista, non l'arcivescovo di Napoli).

Fabrizio Sebastian Caleffi

che oggi hanno passato il testimone a Emanuele Valenti e Marina Dammacco, ha infatti saputo crescere e resistere giorno per giorno, realizzando quella che per molti era una *mission impossible*: mettere insieme attività teatrale, formazione professionale e rapporto con un territorio di aspra difficoltà. Luogo di incontro di queste attività è l'Auditorium di Scampia, in passato per lo più inutilizzato, oggi sottratto all'incuria e restituito - proprio grazie a Punta Corsara e alla granitica volontà di coloro che la animano - alla sua funzione naturale e, soprattutto, al quartiere che lo ospita e ai suoi abitanti. Parte fondamentale del progetto è infatti la ristrutturazione (ancora in corso e non priva di difficoltà) di questo spazio, con l'idea ostinata di stare nei luoghi, parlare alla gente comune e alla società civile così come agli "addetti ai lavori", lasciando che sia il territorio stesso a restituire il proprio racconto.

PREMIO HYSTRIO TEATRO FESTIVAL MANTOVA Filippo Timi

Perugino doc e nuovo *testimonial* della città, Filippo Timi è personaggio spettacolare a tutto tondo: passa con disinvoltura dall'ardua comunicazione privata all'eloquenza pubblica, si autopresenta per frammenti sincopati e subito legge Dante come se avesse scritto lui la *Divina Commedia*. È poeta nella vita, romanziero originale, Amleto originalissimo sulla scena, Mussolini "umano troppo umano" sul grande schermo. È abituato a *Vincere* con la regia di Bellocchio (ma anche con quelle di Ozpetek, Montaldo, Salvatores e altri) e ad allestire spettacoli memorabili a teatro. A Filippo Timi, formatosi con il Ronconi della Valdoca e con Bob Wilson, affermatosi con il romanzo *Tuttalpiù muoio* e poi con *E lasciamole cadere queste stelle* e *Peggio che diventare famoso*, premiato con l'Ubu e candidato ai David di Donatello, autore con Stefania De Santis de *Il popolo non ha il pane?* *Diamogli le brioche* nel 2009, tragedia ridicola del Principe di Danimarca, figura sempre sorprendente con il culto dell'Inatteso, va dunque il Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova. L'ardua stagione dell'omologazione trova in lui un *competitor* validissimo, un'alternativa palese, un artista pienamente contemporaneo.

PREMIO HYSTRIO - CASTEL DEI MONDI Teatro Sotterraneo

Capofila della nuova generazione teatrale, Teatro Sotterraneo nasce nel 2004 a Firenze dall'incontro di quattro performer (Sara Bonaventura, Iacopo Braca, Matteo Ceccarelli, Claudio Cirri) e un dramaturg (Daniele Villa), adottando, fin dall'esordio con *11/10 in apnea*,





una felice modalità collettiva, poco praticata in Italia, in cui i cinque componenti del gruppo si mettono in gioco senza distinzioni di ruolo. Nell'arco di soli sei anni Teatro Sotterraneo si misura con produzioni rivolte all'infanzia, performance di breve formato e spettacoli di più ampio respiro, rivelandosi capace di rinnovare la scena grazie a un linguaggio in cui si intrecciano rigore formale e gusto dello sberleffo. Da *Post-it a La Cosa 1*, fino al dittico composto da *Dies Irae* e *L'origine delle specie*, Teatro Sotterraneo ha indagato con caparbità e leggerezza il tema della fine, sia del singolo che della società occidentale, avvicinando a problematiche complesse pubblici diversi per età e formazione grazie a una pratica scenica che riesce a coniugare profondità e accessibilità. Così il collettivo fiorentino, a cui va il nuovo Premio Hystrio-Castel dei Mondi destinato a una giovane compagnia, non smette di interrogare il presente con spirito caustico, insinuandosi in formati pop per innescarvi inedite linee di fuga costantemente in bilico tra affresco epico e ritratto generazionale.

PREMIO HYSTRIO PROVINCIA DI MILANO IF Festival Internazionale Teatro di Immagine e di Figura

IF, il Festival internazionale teatro di immagine e di figura organizzato dal Teatro del Buratto, è una rassegna giovane ma già grande. Propone le eccellenze della scena italiana e internazionale con un giusto bilanciamento tra scelte popolari e raffinate, in sole tre edizioni IF ha fatto scoprire al pubblico milanese il teatro di figura nelle sue molteplici e spesso sorprendenti declinazioni. Diviso in due sezioni – una rivolta a spettatori di tutte le età, l'altra ai bambini –, il festival valorizza la commistione tra il teatro e gli altri linguaggi artistici (musica, danza, arte, video, performance, installazione), presentan-

do le tecniche e i temi più vari grazie ad artisti divenuti rapidamente di culto come i Familie Flöz e Neville Tranter, protagonisti di spettacoli che hanno la capacità di coinvolgere, divertire, emozionare e, soprattutto, stupire per bellezza, originalità e inventiva. A IF viene assegnato il Premio Hystrio-Provincia di Milano, destinato a una realtà operante sul territorio, per aver creato un festival inedito per la città che, per la varietà e la qualità delle proposte, ha saputo rapidamente conquistarsi un pubblico affezionato e partecipe, divenendo un appuntamento imperdibile non solo per gli appassionati del teatro di figura.

RINGRAZIAMENTI

Il Premio Hystrio ha raggiunto la sua dodicesima edizione milanese grazie anche al supporto di istituzioni pubbliche e private. Al **Comune di Milano-Settore Cultura**, alla **Fondazione Cariplo** e al **Teatro Elfo Puccini**, che ci ha generosamente e affettuosamente ospitato, va la nostra gratitudine e il nostro più sincero grazie! Ma un grazie di cuore va anche ad **Andrea Messana**, curatore del Premio Hystrio-Occhi di Scena e della mostra relativa, realizzata con l'aiuto di **Mammafotogramma Studio**, alle fotografe **Margherita Demichelis** e **Viviana Cangialosi** e ai nostri stagisti **Iris Brusamolino** e **Valeria Carboni** e **Marco Cruccu**.

In senso orario, i ragazzi di Teatro Sotterraneo; Antonio Calbi e Claudia Cannella; Albarosa Camaldo; Jolanda Cappi e Giordano Sangiovanni del Teatro del Buratto.



Premio Hystrio - Occhi di Scena 2010 vince Laura Arlotti

Hystrio e il Centro per la Fotografia di Spettacolo di San Miniato hanno organizzato per il secondo anno il **Premio Hystrio-Occhi di Scena** dedicato alla fotografia di scena. Il premio vuole essere un'occasione per segnalare fotografi capaci di produrre, nella loro collaborazione con teatri e compagnie, progetti fotografici di qualità che sappiano coniugare la lettura dell'evento performativo con modalità visive e rappresentative in grado di darne una visione critica e interpretativa.

Il premio, dedicato a fotografi europei under 35 che lavorano in tutti i settori dello spettacolo (teatro, danza, musica, performance, circo, cinema, ecc.), ha visto anche quest'anno una partecipazione ampia e qualificata. Il tema dell'edizione 2010 era **"Il corpo e lo spazio"**.

Nella prima selezione, la giuria – composta da Massimo Agus, Claudia Cannella, Enrico Casagrande/Motus, Cosimo Chiarelli, Joëlle Garcia, Silvia Lelli e Andrea Messana – ha ritenuto possedessero una coerenza interna e una ben definita unità progettuale i lavori di **Laura Arlotti**, **Michele Brancati**, **Viviana Cangialosi**, **Alvise Nicoletti** e **Daniele Vita**. Le loro fotografie sono state esposte nel foyer del Teatro Elfo Puccini nel corso del Premio Hystrio e lo saranno nuovamente a ottobre, a San Miniato, nel corso della manifestazione Occhi di scena 2010.

Tra questi cinque finalisti, la giuria ha infine assegnato il **Premio Hystrio-Occhi di Scena 2010** a **Laura Arlotti** per il suo lavoro fotografico *Motel*, prima e seconda stanza con la seguente motivazione: «Il progetto di Laura Arlotti, sullo spettacolo Motel. Prima e seconda stanza, ideato e messo in



scena dal gruppo Nanou, rappresenta una notevole e approfondita ricerca sul rapporto tra attori e spazio scenico. Gli ambienti della scena vengono ricreati dalle immagini attraverso dettagli e punti di vista che riescono a rendere il clima dello spettacolo producendo nello stesso tempo anche immagini di grande bellezza e significato».



I vincitori del Premio Hystrio alla Vocazione

Si sono iscritti da tutta Italia per partecipare alle selezioni del Premio Hystrio alla Vocazione edizione 2010, un riconoscimento per le giovani generazioni di attori che, di fronte a una giuria di registi e di addetti ai lavori, si sono sfidati a colpi di audizioni pubbliche culminate nelle giornate di giovedì 17, venerdì 18 e sabato 19 giugno al Teatro Elfo Puccini di Milano, dove sono stati decretati i vincitori.

Il premio è rivolto a giovani attori che non abbiano superato i 30 anni e mette in palio delle borse di studio da 1.500 e 1.000 euro. Quest'anno ad aggiudicarselo sono stati **Stefano Moretti**, unico vincitore del Premio Hystrio alla Vocazione, e **Giulia Scudeletti**, Premio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure. Hanno invece ricevuto una menzione: **Luca Damiani**, **Andrea Germani**, **Barbara Ronchi** e **Claudia Salvatore**.



Queste le motivazioni formulate dalla giuria composta da Marco Bernardi, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Monica Conti, Sergio Maifredi, Andrea Paolucci, Lamberto Puggelli, Ricci/Forte, Carmelo Rifici, Gilberto Santini, Andrée Ruth Shammah:

Stefano Moretti vince il Premio Hystrio alla Vocazione 2010 «per la capacità di declinare il bagaglio tecnico acquisito negli anni della formazione in una gamma variegata di toni ed espressioni manifestati nell'istrionico Filottete dell'omonima pièce di Heiner Müller e nel misurato e sobriamente persuasivo Tom Stoppard de La costa dell'utopia».

Giulia Scudeletti vince il Premio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure «per la peculiare capacità comunicativa espressa in una sorta di istintivo straniamento neobrechtiano nei brani di Koltès e di Bonne: il suo Daewoo "civile"

convince per precisione, accuratezza e totale assenza di retorica».

Ricevono una **menzione**, i seguenti partecipanti (in ordine alfabetico):

Luca Damiani «per la personale e tenace capacità interpretativa evidenziata nella scelta dei brani presentati, attinti al repertorio italiano contemporaneo».

Andrea Germani «per l'ironica gestione della sua fisicità e del suo bagaglio tecnico-interpretativo, che mettono in luce una potenzialità destinata a esprimersi in più direzioni».

Barbara Ronchi «per la freschezza nell'uso dell'abc attoriale e la disinvolta semplicità della sua recitazione nei brani proposti».

Claudia Salvatore «per l'autenticità dell'ispirazione e la personalità espresse nell'interpretazione di brani eterogenei».



Lepage, l'ingegneria del racconto

Finalmente in Italia, al Napoli Teatro Festival, *Lipsynch* del regista canadese. Nove capitoli, otto ore e mezza. E qualche utile riflessione sul linguaggio, sulla parola, sulla voce, sulle nuove generazioni e il teatro, sui luoghi e sui tempi della creazione teatrale.

di Roberto Canziani

Dovessimo trovare un paragone, sarebbe Leonardo. L'intelligenza e il senso pratico, la pittura e l'ingegneria, la bottega e i segreti. Si intitolava proprio *Vinci* (1986), il primo assolo importante di Robert Lepage, la prima occasione in cui si era trovato nello stesso tempo autore, attore, produttore, protagonista (e si esibiva pure in una bizzarra imitazione di Mona Lisa).

Ma il mondo e l'arte contemporanea non sono quelli al Rinascimento. Se oggi un artista ha risonanza mondiale è perché alle sue spalle c'è un gruppo, intelligenza e cuore plurale. E lui ne è piuttosto il magnete, il punto di snodo, il movente spirituale. Così si può leggere meglio la collocazione di Lepage dentro il sistema dello spettacolo internazionale. Regista e autore, attore e sceneggiatore, produttore e *filmmaker*, senza che alcuna di queste etichette comba-

ci in modo esatto col ruolo che di volta in volta egli assume all'interno del gruppo di Ex Machina, certe volte "organizzando e smistando il traffico" negli allestimenti di più ampia portata, le grandi creazioni, magari fuori formato (*La trilogia dei dragoni*, 1975; *Sette bracci del fiume Ota*, 1984; *Zulu Time*, 1999, per citare i passaggi più noti), altre volte lasciandosi aperta la via talentuosa di un assolo (com'era *Vinci* e come saranno poi *Gli aghi e l'oppio*, 1991; *Elsinore*, 1995; *La faccia nascosta della luna*, 2000).

«Lavorare su entrambi i fronti non è più una scelta, ma un imperativo - spiega Lepage - Al lavoro d'attore non saprei rinunciare. Ma è anche impossibile, mentre mi impegno altrove come regista, partecipare alla tournée di una produzione. Allora scelgo l'agilità di un assolo, un *one man show* in cui posso e devo contare soprattutto su me stesso. E che saprò più tardi delegare a qualcun altro. Consapevole tuttavia che

dietro l'assolo c'è il lavoro di gruppo, perché idee, soluzioni, l'esistenza stessa di uno spettacolo, nascono sempre e soltanto da un *team*». Ci diceva così, tre anni fa a Salonicco, quando, riconoscente per l'assegnazione del Prix Europa per il Teatro, replicava a un pubblico internazionale non con uno spettacolo pronto e impacchettato, come fanno solitamente gli altri vincitori, ma con il farsi continuo di due creazioni di Ex Machina, il laboratorio-compagnia in cui viene prodotto tutto ciò che nel mondo intero va sotto il nome di Lepage.

Lingue e storie tra Europa e America

Da solo, e con soltanto un riflettore in mano, dava vita ad alcune scene di *Andersen*, progetto nato per il bicentenario della nascita dello scrittore danese, 1805-2005. E con altrettanta economia d'oggetti affidava agli attori di Ex Machina il compito di mostrare uno dei

nove capitoli di *Lipsynch*, mastodontica riflessione su linguaggio, parola e voce, che intanto prendeva forma, in quella stessa stagione, tra Newcastle (Gran Bretagna), Santa Cruz de Tenerife (Spagna) e Montreal (Canada), dimostrazione immediata del fatto che interculturalità, multilinguismo e meticcio professionale sono i pilastri fondanti della sua idea di teatro.

Mentre *The Andersen Project* sarebbe passato sia a Roma (nel cartellone dell'Auditorium), sia a Milano (in quello del Piccolo Teatro), il formato maiuscolo di *Lipsynch* doveva attendere un tempo più lungo, un'occasione come il Napoli Teatro Festival, per dispiegarsi in Italia. E così è capitato. In apertura del programma 2010 (anzi anticipandolo di qualche giorno), nel sito postindustriale dell'ex-birreria di Miano, su una distanza di 9 capitoli per 8 ore e 25 minuti di spettacolo, con l'intreccio, ma anche la sovrapposizione, di 5 lingue (inglese, francese, spagnolo, tedesco, più indispensabili soprattutto in italiano), nel pacchetto coprodotto di 14 istituzioni mondiali, con le 2 repliche napoletane, *Lipsynch* poteva già qualificarsi come spettacolo dell'anno, se non degli anni passati e di quelli a venire. Però soltanto vederlo scorrere, avvincente in quelle sue otto ore piene, assaporarne la ricchezza drammaturgica e partirne la sincerità emotiva, ridere e asciugare lacrime di commozione, abbandonare un personaggio al proprio destino per ricatturarlo più tardi, a un'altra svolta narrativa, potevano diventare agli occhi del pubblico le prove tangibili e definitive dell'altezza di questo spettacolo sull'orizzonte del teatro mondiale.

Hystrio ne ha raccontato (nel numero 4.2008) la progressiva costruzione. Ha cercato di tirare i fili della complessa macchina di racconto. Ha inseguito tra Europa e America la storia di un bambino che perde la madre su un volo transoceanico e la ritrova trent'anni dopo, quando è diventato un cineasta, nelle immagini di un'inchiesta riemersa dagli archivi televisivi. Mentre attorno a lui cantanti, neurochirurghi, schiave del sesso, speaker radiofonici, logopedisti, librai, tecnici del suono, ruotano e deviano a ventaglio l'attenzione dello spettatore su manifestazioni e alterazioni della voce e del linguaggio, fisiologia e patologia, memoria e ge-

ografia, trattamento in consolle, scivolamento semantico, doppiaggio... *Lipsynch*, del resto, sta precisamente per "sincronizzazione labiale". Ripercorrere ora assieme a Lepage le osservazioni su questo spettacolo, serve a illuminarne la genesi e a soddisfare l'intelletto, oltre che le emozioni.

La semplicità è figlia del tempo

Fa bene, ad esempio, sentirlo parlare di nuove generazioni. «C'è una grossa differenza tra la generazione a cui noi oggi raccontiamo queste storie e la mia, o quella che l'ha preceduta. Il pubblico giovane - ci dice - a cui io mi rivolgo, si nutre incessantemente di narrazioni. I serial televisivi, i video rock, internet, la pubblicità sono una fonte continua di storie. Gli esperti ci dicono che è un pubblico che non ha studiato. Ammesso che sia vero, è però un pubblico intelligente, dimostra una competenza straordinaria in fatto di montaggio narrativo. Intendo perfettamente una *flashback*, riconosce subito un *fast forward*. Di sicuro è per questo che i ragazzi non sopportano il teatro, almeno quel teatro che non è sufficientemente veloce, che si muove ancora a passo lento, che utilizza un vocabolario antiquato. I ragazzi oggi arrivano alla fine di uno spettacolo teatrale molto prima che lo spettacolo finisca. E di questo, mentre si lavora, bisogna tenere conto. Noi dobbiamo affrontare e decifrare il vocabolario culturale contemporaneo, un vocabolario molto filmico, molto melodrammatico, molto rock. Dobbiamo recepire le sue regole e applicarle, se vogliamo che il teatro viva ancora. Io lo voglio: non so se lo faccio sempre nella maniera giusta, ma il mio sforzo è raccontare in scena alla velocità con la quale il pubblico sa recepire la storia. Non posso arrivare alla fine dopo che lo spettatore ci è già arrivato. Trovo che questo sia il difetto di molto teatro odierno, che è scritto alla vecchia maniera, anche quando reinterpreta e riscrive in senso contemporaneo. È pesante, faticoso. Dobbiamo invece recuperare la semplicità del racconto "teatrale" e opporla alla complessità del racconto "industriale", che sia cinema, televisione, o internet. Dobbiamo far emergere questa semplicità, far sì che sia lei a raccogliere assieme tutte le tec-

Un ritratto di Robert Lepage (foto: Sophie Grenier).



nologie dello *storytelling*. Che è esattamente ciò che aveva fatto, nel 19esimo secolo, il linguaggio dell'opera, quando riuniva in sé differenti discipline».

E fa ancora bene sentirlo parlare dei luoghi e dei tempi con cui preferisce creare uno spettacolo: «Montreal è una bellissima città, l'adoro, ma non ci vorrei vivere, non ci potrei lavorare, come non saprei farlo nemmeno a New York o a Parigi. Québec, la mia città, ha una dimensione diversa. È fuori dal circo mediatico, non ti distrae con ogni genere di sollecitazioni, qui le cose si sviluppano con il proprio ritmo. E il mio lavoro le è molto legato. Ogni progetto che mi vede coinvolto, si sviluppa qui, seguendo i propri tempi, e tutto converge in Ex Machina, la compagnia, e nella sua sede, la vecchia caserma dei pompieri. Come la Cartoucherie parigina di Ariane Mnouchkine, anche La Caserne non è necessariamente un luogo di rappresentazione, ma è uno spazio di sviluppo, un laboratorio in cui gli spettacoli possono maturare, nel tempo a loro necessario. Tre anni, quattro anni, non importa. La costruzione di uno spettacolo non si ferma al debutto. Comincia anzi proprio da lì. Ho passato i cinquant'anni e ho finalmente capito che non bisogna fidarsi della prima impressione. Uno spettacolo al debutto può riuscire male. Solo le repliche, i viaggi, le tournée lo fanno maturare. E la semplicità si ottiene con il tempo, affrancandosi via via da quel peso. D'accordo, cominciamo pure accumulando idee, complicazioni, riflessioni inutili, anche il superfluo. Ma poi facciamo in modo che il tempo ce ne liberi». ★

Una scena di *Lipsynch*, di Robert Lepage.



Rafael Spregelburd: 2+2 fa sempre 4?

Star incontrastata della scena teatrale internazionale, l'eccentrico artista argentino racconta il suo modo di fare teatro, la situazione culturale del suo Paese, il rapporto con il Vecchio Continente e con i mass media, i lavori in corso e i progetti futuri.

di ricci/forte



Torino. Festival Prospettiva, ottobre 2009. Il primo incontro con Rafael Spregelburd avviene al Teatro Gobetti, all'interno di un dibattito organizzato da Fabrizio Arcuri e Sergio Ariotti sul tema del *reality*, ovvero raccontare oggi sul palcoscenico la scomparsa del reale. Spenti i fari della dimensione ufficiale, e constatata l'assoluta affabilità di Rafael, la conversazione prosegue in forma amichevole per compilare un certificato di sana e robusta costituzione, attraverso il confronto con un collega d'oltreoceano, a quella che è oggi la ricerca drammaturgica contemporanea.

Drammaturgo, regista, fondatore della compagnia El Patròn Vázquez, attore di cinema teatro, tv, traduttore, insegnante di recitazione. Rafael, da camaleonte che muta pelle in loop, tu osservi il mondo. In che modo trasporti sulla scena quello che ti circonda?

Ritengo che la chiave di tutta l'arte si collochi giustamente nella parola "trasportare". La realtà è inaccessibile. Solo che noi crediamo di conoscerla attraverso i sensi. Ma è evidente che tra noi e la realtà esiste un muro. Ciò che riceviamo della realtà è sempre il segno di qualcosa'altro con cui la nostra psiche costruisce un fatto visibile. Il problema è che i meccanismi del potere hanno un forte interesse a far sì che la versione da comprare sia funzionale al sistema di "ciò che appare è". Se dimostriamo che la realtà è una costruzione opportunistica, un artificio del potere, allora il nostro teatro andrà ad aggiungersi a una lunga serie di tentativi storici atti a dimostrare che la vita è molto più complessa di quanto siamo abituati a percepirla.

I tuoi lavori non sono mai puro intrattenimento digestivo. Semini debiti emotivi e posizioni deflagranti; inneschi riflessi per cui lo spettatore torna a casa con un soprabito di

dubbi rispetto al budino pastoso in cui tutti galleggiamo. Come dice Eugenio Barba, il teatro è "politico"? Qual è, oggi, il valore politico di un teatro possibile?

Il teatro è sempre politico per sua stessa natura fisica: è una rappresentazione che si verifica di fronte a una *polis* che si riunisce per riflettere insieme sul proprio presente. Quando in un'opera di teatro qualcuno ride del Male, e questo infastidisce gli altri spettatori, l'opera non fa altro che mettere in evidenza le divisioni enormi (estetiche, ideologiche) che sono alla base di questa società. Quello che di politico c'è nel teatro è la sua forma di sottomettere al giudizio della comunità le intuizioni senza nome di un gruppo di artisti. Poiché la reazione del pubblico può modificare la rappresentazione (il suo "clima"), l'atteggiamento di fronte al teatro è molto più politico di quello che si assume mentre si legge un romanzo o si guarda un film (la nostra reazione non altererà alcunché

sullo schermo). D'altro canto, la "politica" è una condizione del teatro, ma non l'unica o la più importante, vanno prese in considerazione anche quella giocosa e poetica.

Globalizzazione, crescente appiattimento e inclinazione a una prudenza esasperante, prona aderenza ai modelli dominanti: c'è ovunque, e in Italia ora più che mai, una sorta di Grande Livellatrice, la cui falce si accanisce su creazioni "artistiche" ritenute un fatale spreco di tempo e denaro. In che modo sei riuscito a mettere in discussione le regole del sistema teatrale del tuo paese, l'Argentina?

Il teatro è una cosa insignificante, qualcosa di molto piccolo nella vita della gente. Nessuna regola di rappresentazione teatrale cambierà l'ambiente in cui il teatro si produce. A Buenos Aires ci sono più di 300 teatri, tra quelli grandi, di proprietà statale, commerciali, indipendenti, off, gli "illeghi": aprire un teatro non è un buon affare. Nessuno guadagna facendolo. Sembrano comunque esserci altri vantaggi. Un gruppo che decide il lavoro che vuole fare, come volerlo fare e come si divideranno gli utili (pochi) o le perdite (molte) è un po' come una fabbrica con i suoi lavoratori. Naturalmente non produciamo pane ma altri beni: senso. Ci sono altri modi per transitare in questo mondo senza pensare esclusivamente all'accumulo di capitale. Sembra ingenuo, lo so, ma in che altro modo spiegare il fatto che ci sono ancora molti teatri, tanto pubblico e gente che studia recitazione in un paese così povero e incerto come il nostro?

Bombardati da un immaginario qualunque siamo convinti che 2 + 2 faccia sempre 4 e non 5, come diceva Dostoevskij alludendo ai prodigi che la Fantasia ha in serbo per noi. Viviamo soggetti alla dittatura del 4, del banale, dello scontato causa-effetto. Resta l'utopia del Teatro, inteso come luogo di metamorfosi. Cosa ti spinge a metterti continuamente in discussione da un lavoro all'altro per non cristallizzarti in una "forma" che a lungo andare equivarrebbe a una sorta di decesso creativo? Un processo di vivificazione generabile anche con il pubblico?

Ogni forma è il risultato di un conflitto. Arrivare a una forma è l'obiettivo: plasmare il caos inte-

riore, le intuizioni informi. E voi lo sapete bene, col teatro violento e iperperformativo che fate. La vera maturità consiste nel rimanere sempre con lo stesso atteggiamento di stupore di un bambino. Quasi sempre è proprio la pressione del pubblico che spinge a chiudere i processi creativi in prodotti più "di consumo", facilmente integrati in una comunità di senso. Il paradosso è eterno: il pubblico chiede certamente ai suoi artisti di volare liberamente; ma chiede anche di volare con loro. A volte questo è impossibile. Quando si vola tutti insieme il carico può essere troppo pesante e si rischia di volare basso. All'interno di una comunità di senso le persone sviluppano sensibilità diverse ed è impossibile accontentare tutti i gusti.

C'è questo enorme fraintendimento tra contemporaneo e ordinario: a noi succede di raccontare l'assurdo del quotidiano anche attraverso un'imbastitura onirica. Piattaforma cara anche a te, del resto è nei sogni che cominciano le responsabilità. Come nei film di David Lynch, incubi emotivi, labirinti dell'irreale, atmosfere sospese si affollano nella tua Eptalogia di Hieronymus Bosch: qual è la scintilla che ti ha portato a scrivere un'opera morale sui sette peccati capitali di oggi?

In effetti mi interessa questa condizione onirica che sfugge al controllo delle nostre parole e delle nostre categorie razionali. Forse è per questo che ho deciso di realizzare questo mega progetto: per discutere di questioni morali. Il peccato è l'esacerbazione di un'attività naturale. Il peccato non è puro Male, è semplicemente il superamento di un limite oltre il quale inizia l'innocente desiderio di essere eticamente sbagliato. Voler riposare quando si è stanchi è naturale; voler riposare di più è pigrizia. Ma chi lo decide il "di più"? Sicuramente non la Chiesa, che fonda i suoi dogmi metaforici sulla menzogna e l'ipocrisia. I sette peccati capitali sono pura convenzione. I peccati possono essere altri: perdita di appetito, stravaganza, modestia, stupidità, panico, paranoia e caparbieta, seguendo l'indagine della mia *Heptalogia*, e quindi potremmo vedere fino a che punto tutta la legge morale è poco naturale. Ma tutte le leggi in assoluto creano il desiderio di trasgressione. Questa è la loro funzione principale. Tra il de-

SCHEDE D'AUTORE

Nato nel 1970 a Buenos Aires e formatosi come attore con Mauricio Kartun, José Sanchis Siniesterra, Daniel Marcove Ricardo Bartis, Rafael Spregelburd esordisce giovanissimo in Argentina anche come drammaturgo e regista. Il suo formidabile talento lo porta immediatamente in Europa: nel 1998 viene selezionato dal British Council, invitato come autore ospite al Royal Court Theatre di Londra e in residenza presso il Deutsches Schauspielhaus di Amburgo, la Schaubühne di Berlino e il Theaterhaus di Stoccarda. *Destino de dos cosas o de tres* (1992), *Remanente de invierno* (1995), *Raspando la cruz* (1997), *Satánica* (1998), *Un momento argentino* (2001), *Bizarra* (2003), *Lúcido* (2006), *Bloqueo* (2007), *Acassuso* (2007), *Buenos Aires* (2007), *Todo* (2009), sono solo alcuni titoli tra le oltre trenta pièces che compongono l'affresco Spregelburd. Ma è *Heptalogia Hieronymus Bosch (Eptalogia. I sette vizi capitali, vol. I e II, pubblicati in Italia da Ubulibri)* che occupa un posto d'eccezione. Ispirato alla tavola dei vizi capitali del pittore fiammingo - e sviluppato sull'idea del peccato, della morale e della deviazione - è un ciclo composto di sette pezzi distinti: *La inapetencia* (1996), *La extravagancia* (1997), *La modestia* (1999), *La estupidez* (2003), *El pánico* (2003), *La paranoia* (2007), *La terquedad* (2008). Nel 2007 esordisce come attore in Tv nella sit-com *Mi señora es una espía* di Andrea Garrite. Anche il cinema lo corteggia: quest'anno parteciperà a tre film di registi argentini, mentre sono in uscita altri quattro lungometraggi: *El hombre de al lado* di Mariano Cohn-Gastón Duprat; *Agua y sal* di Alejo Taube; *Argentinien* della tedesca Josephine Frydetski e *La soledad de los cuartos* di Daniel Rosenfeld. È insignito di numerosi riconoscimenti e premi teatrali internazionali. Le sue opere, tradotte in inglese, francese, italiano, tedesco, portoghese, svedese, catalano, ceco, slovacco, russo, polacco, croato e olandese, sono programmate in teatri e festival di prestigio: Münchner Kammerspiele (Monaco), Staatstheater (Stoccarda), Schauspiel Frankfurt (Francoforte), Teatro Helénico (Città del México), Kosmos Theater (Vienna), Studio 66 (Vancouver), Sala Beckett (Barcellona), Théâtre de Chaillot (Parigi) e al Napoli Teatro Festival Italia 2010, dove la regista Manuela Chirubini (che ha già portato in scena *La Stravaganza, L'inappetenza e Il Panico*) debutterà con la teatro-novela *Bizarra*.



In apertura, una scena di *La paranoia*; nella pagina precedente, un ritratto di Rafael Spregelburd; in questa pagina, un momento di *Buenos Aires*.

I sette vizi capitali come incubi onirici

Rafael Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch* – vol. I: *L'inappetenza, La stravaganza, La modestia, La stupidità*

introduzione di Manuela Cherubini, traduzioni di Antonella Caron e Manuela Cherubini, Milano, Ubulibri, 2010, pagg. 208, 21 euro.

Come lui stesso ammette – anzi, rivendica – l'equilibrio non è una delle virtù del "teatrista" argentino Rafael Spregelburd e delle sue opere; eppure, all'apparente dismisura barocca delle sue costruzioni drammaturgiche sono sottese coerenza ideologica e una sorta di rigore formale. Questo volume, curato da Manuela Cherubini, regista cui è in gran parte dovuta la conoscenza di questo importante autore nel nostro paese, raccoglie le prime quattro di sette *pièce* ispirate alla tavola di Bosch "I sette vizi capitali" e scritte tra il 1996 e il 2008. Con voluto effetto straniante, Spregelburd ha trasformato la lussuria in inappetenza, l'invidia in stravaganza, la superbia in modestia e l'avarizia in stupidità, senza rendere mai del tutto trasparenti le motivazioni di tali scelte e la relazione dei titoli con le vicende via via messe in scena. In effetti, la scrittura di Spregelburd costituisce una costante sfida interpretativa per il lettore e lo spettatore: slittamenti d'identità, mancata coincidenza tra attore e personaggio, diversioni ingannevoli della trama sono all'ordine del giorno; e spesso ciò che più conta viene taciuto, o si mimetizza nello sfondo. La finzione teatrale non cessa mai di auto-denunciarsi come tale e la critica dei vizi della società contemporanea non si applica ai contenuti, bensì si manifesta nella scomposizione del linguaggio. Tutto ciò può suonare alquanto cerebrale; per fortuna, però, i testi di Spregelburd sono innervati da un puro piacere del gioco scenico e del mimetismo linguistico. Fermo restando il valore dei

primi due lavori, è nella misura ampia di *La modestia* e soprattutto del fluviale "road-movie" *La stupidità* che tale piacere si dispiega pienamente, dando gli esiti più compiuti e originali.
Renato Gabrielli



siderio e la realizzazione formale del desiderio c'è un abisso, e non tutti decidono di attraversarlo. Ma l'esistenza del desiderio si basa sulla distanza, sulla creazione del divieto.

Realtà, finzione mediatica: secondo te è ancora possibile immedesimarsi nella tragedia, riflessione su sofferenza e atrocità attuali, di fronte all'indifferenza dettata dal postmodernismo? Qual è il compito dell'artista nei confronti di un pubblico dallo sguardo saturo e disabituato al pensiero?

L'artista può avere gli stessi problemi etici di uno che non è artista. Solo che quando produce la sua opera, questa deve essere amorale. La sospensione dei principi convenzionali della morale è ciò che garantisce la creazione di un mondo sufficientemente "altro" da creare riflessione. L'unico impegno dell'artista è la creazione di alterità. Senza di essa non c'è libertà di pensiero. Naturalmente il problema è che l'arte ha cominciato a trovare molta concorrenza in questo essere amorale. I mass media sono sempre più selvaggi nel loro desiderio di costruire una realtà attraente, la scena politica con la sua architettura semi-criminale, tutto sembra entrare in competizione con i presupposti dell'arte. Ecco perché a volte alcuni artisti commettono il suicidio di diventare morali. È il loro modo per far comprendere la loro mancata adesione alla condizione di infermità del mondo che li circonda. Io sostengo che si tratta di un problema extra-artistico, che noi artisti dobbiamo risolvere nella nostra vita civica di cittadini. Non nel lavoro, che è sacro: in esso non devono entrare la nostra rabbia o il disgusto, perché di solito generano una sensazione di oppressione.

Negli allestimenti che rapporto hai con lo stesso autore e con i tuoi attori? Alla stregua di Shakespeare, Molière o Eduardo, ti ritieni un "autore di compagnia"? La parola viene scritta in precedenza pensando a un deter-

minato cast o, come nella nostra personale metodologia di creazione, diventa carne nascendo/trasformandosi durante le prove?

Dipende dal progetto. In genere scrivo le mie commedie più complesse già pensandole per la mia compagnia. Ma a volte i limiti mi pesano e mi sento più libero quando scrivo, come nel caso di *Bizarra*, per 50 attori con i quali volevo lavorare, ma era stato impossibile nei progetti "seri". L'unica cosa invariabile è che non scrivo "letteratura", ma penso per situazioni. In questo senso non mi sento un vero scrittore. Ma piuttosto un *designer* di situazioni drammatiche.

Come nei *combines* e assemblaggi di *objet trouvé* cari a Rauschenberg, nella tua scrittura farcisci idiomi contemporanei e della cultura pop con elementi del passato, mescoli le carte ibridando i generi. In questo incessante impasto, tra metafore e minacce concrete, viaggi assistito da una coscienza ideologica che assimila il molteplice della tua produzione: qual è, come uomo di teatro, la tua personale via di scampo al disagio?

Dovrei cominciare chiarendo un punto: in società giovani, come quella americana, il patto culturale avviene con la cultura meticcica, e non con la "cultura alta", come accade in Europa. Cioè, è del tutto lecito decidere di lavorare con influenze medievali ed elementi pop allo stesso tempo. O con strutture molto complesse e colte, come la musica dodecafonica e registri linguistici del tutto volgari. La nostra cultura è ibrida. Non viviamo assoggettati all'illusione di un glorioso passato culturale (come succede in Europa), e in ogni caso, quand'anche questo passato esistesse, non ha nazionalità né bandiere. Posso trovare tranquillamente influenze nel classico Shakespeare come nel contemporaneo Murakami. Forse è un modo molto speciale per capire il presente e il futuro dell'arte, un modo che nel mio paese è inteso come assolutamente normale, ma che a latitudini euro-

pee richiede una serie di spiegazioni. Con le dovute eccezioni, ovviamente, e voi - con la vostra compagnia - siete una di queste. Ho imparato molto dal mio rapporto con la vecchia Europa e con intelligenti artisti emergenti da un lato all'altro dell'Atlantico. Ma è chiaro che si tratta di universi culturali con regole diverse.

Parlando di una tua evoluzione artistica ed umana, ci sono nuovi lidi su cui desideri approdare?

Attualmente sto preparando un adattamento di due vecchi lavori per l'Opera; sarà presentato in anteprima nel mese di ottobre al Teatro Colón di Buenos Aires. Sto scrivendo anche una sorta di conferenza-teatrale sui 200 anni dell'Argentina che sarà pronta nel mese di agosto, in collaborazione con il Goethe Institut. Ho adattato un mio lavoro, *Accasuso*, per uno *script* cinematografico: girerò il mio primo film a partire da dicembre. A luglio di quest'anno sarà presentato a Buenos Aires il mio ultimo testo, *Todo*. Porterò, anche nel mio paese, *Buenos Aires*: un lavoro già presentato in molti paesi (Galles, Francia, Germania, Messico, Spagna, Italia, Slovacchia, Repubblica Ceca), ma non nella nostra città. Come se tutto questo non bastasse, ho coordinato una squadra di calcio di drammaturghi argentini. Saremo presenti alla Fiera del Libro di Francoforte con una partita contro i nostri equivalenti tedeschi e a Roma dovremmo riuscire a fare altrettanto con gli autori italiani. È un evento completamente anedddotico, ma a volte vale la pena ricordare quanto gli autori sono anche amanti del gioco e che a noi interessa il gioco tanto quanto la poesia o la politica. La cosa più singolare di tutte è che io sono un giocatore terribile. I miei colleghi mi tollerano perché hanno molto stima di me, ma la verità è che mai nella mia vita sono stato a contatto con un pallone fino al presentarsi di questa occasione. E siccome sono un attore e mi piacerebbe poter vivere tutte le vite possibili, ora mi ritrovo a fare l'allenatore come se per me ci fossero ancora speranze. E voi, Ricci/Forte, come ve la cavate voi col pallone?

Ridiamo senza freno e, di fronte alla sconvolgente immagine di noi in braghe corte e scarpini, decidiamo di chiudere il conviviale incontro con Rafael: chissà se una simile apparizione sarebbe stata degna del suo maestoso progetto su Hieronymus Bosch! ★

SPREGELBURD/CHERUBINI

Politica, melodramma e gusto *movida* per la telenovela argentino-partenopea

BIZARRA, di Rafael Spregelburd. Traduzione e regia di Manuela Cherubini. Con 45 attori. Prod. NAPOLI Teatro Festival Italia - Teatro Bellini-Fondazione Teatro di NAPOLI.

La politica e la sua mistificazione. Il melodramma e la sua presa in giro. Che nulla vi è di serio, tanto meno le disgrazie. E domani è pur sempre un altro giorno... Forse questa la lezione principale delle telenovela: per quanto improbabili, lasciano un barlume di speranza, tutto può succedere nella puntata successiva. Spregelburd, drammaturgo (meritatamente) in espansione, ne fa proprie forme e sostanze, innesta il tutto nel recente contesto di crisi economico-liberista della sua Argentina e crea la prima teatronovela della storia (se così si può dire). *Un posto al sole* drammaturgico, sviluppato in una ventina di puntate per trenta ore di spettacolo e 45 attori coinvolti. Bella follia. E grande successo. Per quello che è forse il miglior risultato della riflessione sul concetto di tempo e fruizione proposta dal Napoli Teatro Festival Italia. Tutti a impazzire per le vicende delle sorelle Velita e Candela, separate alla nascita e dai destini diversi assai. Il resto è inutile, anche se ce n'è d'ogni genere: rapimenti, comizi, rivolte, corna, aggressioni e quant'altro. Manuela Cherubini è brava a mantenere il controllo di una materia vastissima, in un carrozzone divertito che sempre vira verso la commedia, flusso continuo di battute fresche, talvolta meravigliosamente idiote, altre lucide sui contesti politici, con un complessivo gusto almodovariano che dona colore. Gusto *movida*. E se la traduzione sceglie giustamente di mantenere i riferimenti culturali argentini (anche per un'inquietante vicinanza con le vicende italiane), davvero ruffiane le trovate di contorno: dalle sigle al "fan" seduto in platea, dalle *quest star* alle canzoncine o i riassunti delle puntate precedenti. Si crea il fenomeno (e il passaparola), facendo leva su un pubblico complessivamente radical-chic. Ma non ci si confonda: sotto i colori pulsa la sostanza, d'un testo limato con grande cura e gestito da mano esperta, critico nei confronti della società globalizzata, delle istituzioni, di una polizia assente o violenta. Con la scena (quasi) vuota a enfatizzare le ridicolaggini di personaggi bidimensionali, sempre a un passo dal melodramma o dal finale felice. Da riproporre, magari aumentandone le repliche. La fighettissima Milano ne impazzirebbe.

Diego Vincenti



Sartre Memorial Game (over?)

A trent'anni dalla morte, cosa resta del suo teatro? Molto letto, ma poco frequentato sulle scene, sembra mostrare la corda del déjà-vu, salvo trovare nuove strade di rilancio futuro.

di Fabrizio Sebastian Caleffi



L'inferno sono i biografi! I biografi giocano con l'ego altrui come i bambini d'antan giocavano col Lego: costruiscono movimenti per poi divertirsi a distruggerli, a demolirli. Un tempo usava dire: a smitizzarli. Ma chi è, che cos'è stato JPS? La griffe di un'epoca e di un'epopea intellettuale che è bene ora destinare al *vintage*. Ah, la Paris Rive Gauche! Altro che l'attuale Gauche Caviar! Quelli eran giorni, sì, quelli eran giorni (e notti: che notti quelle notti): quello era teatro di strada, al Deux Magots e teatro *underground*, recitato nelle buie caves dell'esistenzialismo. Il maglioncino da regia di Strehler viene da lì.

Del teatro sartriano restano titoli, ricordi, impressioni e una generale sensazione di déjà-vu e di tempo perso, più che perduto. *Bariona o il figlio del tuono* (*Bariona ou le Fils du tonnerre*, 1940), *Le mosche* (*Les mouches*, 1943), *A porte chiuse* (*Huis clos*, 1944), *La puttana rispettosa* (*La putain respecteuse*, 1946), *Morti senza tomba* (*Morts sans sépulture*, 1946), *Le mani sporche* (*Les mains sales*, 1948), *Il Diavolo e il buon Dio* (*Le Diable et le bon Dieu*, 1951), *Kean* (1954), *Nekrassov* (1955), *I Sequestrati di Altona* (*Les Séquestrés d'Altona*, 1959), *Le Troiane* (*Les Troyennes*, 1965): questo il suo teatro. In Italia è stato di moda, mai, però, davvero di successo. Che resta, dunque, di Jean Paul Sartre? L'icona di un Brutto Che Piace, di uno Stronzo Che Affascina, di un Commediografo di lotta & da boulevard: di un uomo triste, intelligente, seduttivo e sedativo al tempo stesso, da rileggere più che da riallestire, forse.

Oppure, si può riscoprirlo: anzi, scoprirlo, cioè metterlo a nudo, come personaggio, come *camarad* della de Beauvoir, come fumatore di una pipa-che-questa non è una pipa, come maoista con un certo retrogusto collabò e via spogliando fino al burlesque più intellettuale. A *propòs* di burlesque: non sarà Madame Clotilde coniugata Savoia l'interprete ideale di *La putain respecteuse* per un rilancio alla grande della moda JPS? La prima dello spettacolo, pudicamente ribattezzato in Italia *La sguarldrina timorata*, debuttò l'8 novembre 1946 al Théâtre Antoine di Parigi, accoppiato, il solito eros&thanatos, a *Morti senza sepoltura*, regia di Michel Vitold. La meretrice del titolo allude al tema, che svolge polemica antirazzista rivolta agli Stati Uniti, con Lizze, la protagonista, redenta in sottofinale. Sog-



Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre.

getto rivisitato dal cinema a opera di Marcel Pagliero, con risultato non memorabile: non regge il confronto (scrittura e film) con *Il buio oltre la siepe*, sulla stessa problematica.

Se parlavano, comunque, di rilancio, bisogna che ne valga la pena. Che può dare ancora il Fenomeno Sartre alla platea globale del terzo millennio? *Huis Clos*, per esempio, è una porta ancora aperta sul teatro d'oggi? L'atto unico, scritto nel 1943, debuttò l'anno successivo al Vieux-Colombier per la regia di Max Douy, dopo che Camus aveva declinato l'invito a dirigere, interpretando anche il ruolo di Garcin, il protagonista. Ebbe fortuna, anche al cinema (nel 1955 Audry lo portò sul grande schermo, del 1962 una versione argentina) e affrontò nel 1965 la prova televisiva, con la direzione di Michel Mitrani. Oggi come oggi, in Italia, potrebbe ben figurare in cartellone? Forse sì, ma andrebbe fortemente contestualizzato, fino a costituire una critica al momento culturale che ha espresso questo testo troppo scritto per essere emozionalmente "parlato" in palcoscenico. È una caratteristica che riguarda l'intera produzione sartriana e, addirittura, la personalità stessa di Jean-Paul. Fanno eccezione, per motivi opposti, *Le mani sporche* (1948) e *Nekrassov* (1955), il primo per una carica eversiva che lo portò all'indice del Sant'Uffizio (leggi Inquisizione, la lettura attuale si confronterebbe immediatamente con "les main sale du Vatican") e il secondo per un'ironia mediatica che investirebbe per analogia certe testate schierate sul fronte governativo. In ultima analisi, un buon uso di Sartre può ancora essere gustoso. Ma l'eccesso schematico può dare, effetto collaterale, Nausea. ★

EXIT

Addio ad Aldo Giuffrè, attore a 360 gradi

È un altro pezzo di teatro che se ne va. Aldo Giuffrè è morto all'Ospedale San Filippo di Roma la notte del 27 giugno in seguito ad un'operazione di peritonite. Nato a Napoli il 10 aprile 1924, esordisce non ancora ventenne come annunciatore radiofonico a Napoli, prima del trasferimento negli studi Rai di via Asiago a Roma, da cui annuncia, il 25 aprile 1945, la fine della guerra. Di nuovo a Napoli, torna nella compagnia del suo talent-scout Eduardo De Filippo, «il primo e l'unico maestro», con il quale affina, tra il 1946 e il 1952, le proprie doti di caratterista e attore drammatico in spettacoli come *Filumena Marturano*, *Questi fantasmi!*, *Le bugie con le gambe lunghe*, *Le voci di dentro*, *La grande magia* e *La paura numero uno*. È del 1950 il debutto nel teatro non dialettale con *Chéri* di Colette, con Andreina Pagnani, prima tappa di un percorso costellato di successi, a fianco di maestri come Visconti, Puecher e Strehler (*Le notti dell'ira*, 1956), fino al fratello Carlo, col quale fondò, nel 1972, una propria compagnia, vincitrice, nel 1983, del premio Positano (*Francesca da Rimini* di Petito; *A che servono questi quattrini?* e *I casi sono due* di Curcio; *La fortuna con l'Effe maiuscola* di Curcio e De Filippo). Giuffrè è stato anche un polare attore cinematografico (*Assunta Spina* di Mattoli; *Ieri, oggi, domani* di De Sica; *Il buono, il brutto e il cattivo* di Leone), radiofonico (*O di uno o di nessuno* di Pirandello; *Il compleanno* di Pinter) e televisivo (*La trincea* di Dessi; con cui inaugurò, nel 1961, le trasmissioni di Rai2; *La figlia del capitano*, 1965, e il varietà *Senza rete*, da lui condotto a partire dal 1973). **Roberto Rizzente**



Tagli al Fus, decreto lirica e soppressione dell'Eti: scacco matto in tre mosse al teatro italiano

di Roberto Rizzente

In un momento come questo, con i 14,8 miliardi di euro investiti per la salvezza della Grecia, il debito pubblico salito a 1.800 miliardi, la contrazione del Pil, le speculazioni in Borsa e il tasso di disoccupazione attestato sull'8,5%, era facile aspettarsi dal Governo qualche tiro mancino. I segnali erano inequivocabili: le infauste leggi sull'editoria, le parole spese da Bondi e Brunetta contro il «culturame parassitario» che infesta il Paese, e che la dicono lunga sulla considerazione di cui gode la cultura in Italia. Ma nessuno poteva aspettarsi che le decisioni del Governo fossero così drastiche.

Per l'entità dei tagli, innanzitutto: secondo il decreto 112/2008 di Tremonti, meglio conosciuto come "decreto tritattutto", il taglio complessivo alla cultura nel triennio 2009-2011 sa-

rà di 550 milioni, il 2,8% dei 33 miliardi complessivi preventivati dal Ministro. Roba da far rabbrivire il liberista più incallito, se è vero che la cultura grava sul bilancio dello Stato solo per lo 0,28%, ben al di sotto della media europea. I dati parlano chiaro: nel 2009 il Fus è stato ridimensionato a 378 milioni, contro i 567 previsti in precedenza, cui vanno sommati gli ormai famosi 60 milioni aggiunti per decreto, ma di cui, a onor del vero, hanno beneficiato principalmente le Fondazioni liriche. Per il biennio successivo la situazione si preannuncia addirittura catastrofica: nel 2010 il Fus ammonta a 400 milioni, invece di 563, sia pure con la previsione di un reintegro di 50 milioni, e nel 2011 dovrebbe scendere addirittura a 307, invece di 511. Senza contare, poi, i tagli sulla produzione culturale di Regione, Provin-

cia e Comuni, penalizzate dalla soppressione dell'Ici, e solo appena compensati da manovre virtuose come la concessione del credito d'imposta e la detassazione degli utili, riservata però alle sole imprese di produzione cinematografica.

Braccio di ferro Stato-Fondazioni Liriche

Ma c'è dell'altro. È al vaglio della Camera il decreto n.64 del 30 aprile 2010, che introduce sostanziali modifiche alle leggi vigenti in materia di lirica. Nulla da eccepire, se andiamo a considerare lo stato di crisi in cui versa il settore, dove 5 delle 14 Fondazioni sono state commissariate, il deficit ha raggiunto livelli di guardia (quello complessivo tra il 2002 e il 2008 ha superato i 200 milioni), e il 70% dei bilanci è regolarmente destinato a copri-

re le spese del personale (costato nel 2008 340 milioni contro un finanziamento statale di 235.500.000 euro). Oltretutto, il decreto fissa importanti parametri come la triennialità dei finanziamenti, il pensionamento a 45 anni dei ballerini (contro i 52 per gli uomini e i 47 per le donne ora in auge), e si sforza, nonostante i limiti (mancanza di ammortizzatori sociali, blocco indiscriminato delle assunzioni e dei turn-over, taglio drastico dei contratti integrativi), di regolamentare il contratto nazionale, fermo al 2003.

Quello che non va, tuttavia, e che desta preoccupazione tra gli addetti ai lavori, è il tentativo, da parte del legislatore, di limitare la sovranità delle Fondazioni, a vantaggio dello Stato. Sotponendo il contratto nazionale al controllo del Ministero della Funzione Pubblica, spalleggiato dall'Aran (Agenzia per la rappresentanza negoziale nelle pubbliche amministrazioni), il decreto allontana, di fatto, i direttivi delle Fondazioni dalla contrattazione collettiva, vanificandone ogni tentativo di autonomia e di privatizzazione, che pure, in tempi non sospetti, erano state incoraggiate dal Governo.

C'è, poi, il discorso intorno alle eccellenze. Nel progetto originario ne erano indicate due, cui veniva attribuita l'autonomia: la Scala e l'Accademia di Santa Cecilia. Qualche giorno dopo, a seguito delle proteste del Maggio Fiorentino, del San Carlo di Napoli e del Carlo Felice di Genova, dinanzi alla prospettiva di creare inique divisioni tra teatri di serie a e teatri di serie b, il riferimento è stato eliminato. A prescindere dal valore dei singoli Enti – vero è che la Scala, con un bilancio finanziato al 60% da capitali privati, contro la media del 3% e del 4%, rappresenta un'anomalia – quello che i sovrintendenti lamentano, a ragione, è l'intelligibilità dei criteri (livelli qualitativi, produzione, regolarità gestionale, affluenza di pubblico) che dovrebbero presiedere alla valutazione delle singole Fondazioni, e la cui spiegazione viene demandata a futuri emendamenti.

10.000 firme per l'Eti

Ma ancora non basta. È recente la notizia della discussione, in Parlamento, del famigerato decreto legge n.78 del 31 maggio, che ridimensiona pesantemente un buon numero di enti deputati alla ricerca, la cultura e lo sviluppo. Nell'originaria lista di proscrizione, stilata da Tremonti

e Calderoli con l'intenzione di punire coloro che non avevano risposto alla richiesta di presentare i bilanci della propria attività, ne figuravano addirittura 232, un centinaio dei quali finanziati dal Ministero della Cultura, come il Festival di Spoleto, la Fondazione Rossini di Pesaro, l'Inda, l'Arena di Verona e il Petruzzelli di Bari. Successivamente, complici le proteste dello stesso Bondi, che si è visto esautorato da Tremonti, e le riserve del Presidente Napolitano, la lista è stata ridimensionata, pur confermando il taglio del 50% agli stanziamenti.

Nulla da eccepire, anche qui, purché la scure vada a colpire enti di interesse provinciale o le centinaia di comitati nazionali per celebrazioni di seconda categoria, la cui esistenza costa allo Stato, secondo le parole del Ministro, la bellezza di 3 milioni. Quando però i tagli vanno a colpire i pesci grossi, più attivi e virtuosi degli altri, sorgono dei dubbi sui criteri e la liceità degli interventi. È il caso dell'Eti, la cui soppressione, a sorpresa, è stata confermata dal sottosegretario dei Beni Culturali, Francesco Giro, e dall'onorevole Carlucci, che hanno puntato il dito contro le fallimentari trattative per le dimissioni del Teatro Duse, le spese per il mantenimento della sede, 650.000 euro all'anno, il numero vertiginoso delle assunzioni e i conflitti d'interesse all'interno del consiglio di amministrazione.

Indubbiamente, le osservazioni dei due politici hanno un fondo di verità. È un fatto che, prima del commissariamento, solo una piccola parte dei 12 milioni allora destinati all'Eti ha finanziato progetti speciali e che l'ingerenza dello Stato, cui spetta la nomina dell'intero consiglio d'amministrazione, ha spesso pregiudicato la trasparenza dei bilanci. Nonostante questo, dal 1942 a oggi, l'Eti ha segnato la storia teatrale italiana e rimane l'unico interlocutore di analoghe organizzazioni europee.

La politica di rinnovamento condotta negli ultimi anni ha dato i suoi frutti, riportando il bilancio in pareggio (le spese per il personale, pari a 6.670.000, non hanno raggiunto nel 2009 il 40% delle entrate complessive), esternalizzando i servizi (nel 2008 sono stati affidati in concessione i servizi di gestione del Teatro Quirino), valorizzando le strutture a disposizione (il Valle ha recuperato il 39% di presenze paganti nell'ultima stagione, totalizzando un +20% di incasso totale) e intensificando le relazioni in-



In apertura il Teatro Valle di Roma gremito in occasione della serata a sostegno dell'Eti svoltasi il 9 giugno scorso; in questa pagina un momento della protesta contro i tagli al Fus.

ternazionali (i progetti Santiago a Mil, Face à Face e la Nouvelle Ecole des Maitres).

Un accorpamento dell'Eti al Ministero dei Beni Culturali, come prefigurato dal sottosegretario Giro, oltre al danno subito dai dipendenti (solo gli assunti a tempo indeterminato passerebbero al Ministero), suonerebbe, a questo punto, a dir poco fuori luogo, perché condizionerebbe in senso politico tutte le decisioni della dirigenza e avrebbe serie ripercussioni sulla gestione dei teatri della Pergola e Duse.

Senza contare, poi, gli irrisori vantaggi fiscali derivanti al Governo che, dalla manovra, secondo l'opinione di Ferrazza, risparmierebbe 164.671 euro, lo 0,45% sui 25 miliardi complessivi preventivati.

Non c'è dunque da stupirsi che l'intero mondo dello spettacolo si sia mosso in difesa dell'Eti: la petizione pubblicata sul sito dell'ente (www.enteteatrale.it) ha raggiunto a giugno le 10.000 firme, e le rimostranze degli artisti al Teatro Duse, al Premio Luzi e al Teatro Valle, durante la serata del 9 giugno, hanno avuto sulla carta stampata un'invidiabile risonanza mediatica. Segno che la misura, ormai, è colma e che urgono nuovi, stringenti provvedimenti per far fronte alla crisi del settore: il confronto con le parti, la regolamentazione delle figure professionali, il rifinanziamento del Fus, e la riorganizzazione dell'assetto produttivo e distributivo che è alla radice del sistema spettacolo in Italia. ★



La meglio gioventù della nostra scena

Sono cresciuti con il teatro, che continuano a frequentare con successo. Hanno scelto il cinema. Li ha resi popolari la tv. Gifuni, Lo Cascio, Boni, Bergamasco, Toffolatti, Battiston: ecco la generazione che non ha risparmiato il proprio talento.

di Roberto Canziani

«**C**i sono stati tempi, mica tanto lontani, in cui i registi di cinema non mettevano piede in teatro. Convinti di trovarvi chissà che strane creature, che si aggrappavano alle tende. E noi, che in quegli anni uscivamo dall'Accademia, pensavamo di dover nascondere quel marchio, neanche fosse un marchio di infamia». Con Fabrizio Gifuni si parla di cambiamenti. Di come sia cambiata negli ultimi vent'anni la percezione che i registi hanno degli attori. E che gli attori hanno di se stessi.

Uscita dalle accademie teatrali all'inizio degli anni '90, una generazione che allora aveva 23, 24, 25 anni ha davvero cambiato, se non il mestiere, sicuramente le inclinazioni e le pratiche del mestiere. «A noi tutti, freschi

di diploma, una cosa stava a cuore. Trovare una strada diversa. Capire se saremmo riusciti a cambiare un preesistente rapporto di potere. Tutto il rispetto per chi aveva scelto di passare la propria vita accanto a un regista, anche a costo di farsi sevizare, artisticamente parlando s'intende. Noi no. Noi sentivamo il bisogno di un altro rapporto. Ci avevano insegnato che era passata da un pezzo l'era teatrale del capocomico, e che i registi avevano spazzato via i suoi vizi e i suoi difetti. Ma noi sentivamo che stava passando anche un'altra epoca: quella dei registi. Una terza via, una terza strada, sentivamo di doverla aprire noi, assumendone anche i rischi».

Fabrizio Gifuni. Luigi Lo Cascio. Alessio Boni. Erano compagni di studio in Accademia, a Roma. E anche compagni di esperienza e di avventure. C'era poi chi si era formato Milano, alla scuola di Strehler, Sonia Bergamasco. E chi si era preso la briga di emigrare, lasciandosi alle spalle magari Udine, periferia delle scene, come Giuseppe Battiston o Sandra Toffolatti. Esempi di una generazione che non ha voluto risparmiare il proprio talento. Che è cresciuta senza pregiudizi, ha afferrato l'opportunità del cinema, non si è sentita svilita dalla televisione, e che ha continuato a coltivare il teatro. Felicamente trasversale. Alcuni l'hanno acchiappata subito, quell'opportunità. Lo Cascio con *I cento passi* di Marco Tullio Giordana. Gifuni e Bergamasco con *L'amore, probabilmente* di Bertolucci. Giuseppe Battiston con *Pane e tulipani* di Soldini. Un titolo pasoliniano, ma declinato in maniera molto particolare, *La meglio gioventù*, avrebbe stretto alcuni di loro in un'avventura più intensa, coronata a Cannes e da un sacco di Nastri d'argento. Doveva essere una miniserie televisiva: diventò un epos generazionale. E può essere il loro stemma.

Eccola, "la meglio gioventù" del teatro italiano. Adesso è diventata adulta, si è sposata, ha fatto anche dei figli. Ma ha conservato intatta l'identità, la responsabilità del proprio compito. E una complicità di famiglia, una corrente di simpatia nei volti e nei giudizi del pubblico, che ancora li accomuna. Sapiienti nel giocare al cinema, perché intuiscono che il cinema è immagine che rimane, e sanno che la macchina da presa reclama tecnica e nervi saldi, oltre a una bella faccia. Disposti a darsi alla televisione, felici di venire a patti con la familiarità e la riconoscibilità che il piccolo schermo assicura. Da *Incantesimo*, a *Tutti pazzi per amore*, alle *Cinque giornate di Milano*. E infine innamorati, ma proprio cotti, del teatro. Di un personalissimo teatro, tagliato e cucito su loro stessi, a loro misura, coltivato come un pianta preziosa e rara, tra tante

altre offerte, tante sollecitazioni. Vedi Lo Cascio, che ha impegnato tutto se stesso in un monologo da Kafka (*La tana*), lo ha portato in scena, e non soddisfatto ancora, si è messo a riscrivere Euripide (*La caccia*). Vedi Gifuni, che ha triplicato la posta, e dopo Pasolini (*'Na specie de cadavere lunghissimo*) e Pavese (*Non fate troppi pettego-lezzi*) se l'è voluta anche vedere con il mica facile Gadda (*L'ingegner Gadda va alla guerra*). Bergamasco ha messo a frutto gli studi musicali ed eccola là a sfogliare, in *I Kiss your hands*, il catalogo semiserio delle lettere mozartiane. Con il quartetto delle Miti Pretese, Toffolatti ha provato a ricostruire la cronaca di un boom che avrebbe potuto farci migliori (*Roma Ore Undici*). Tutti determinati, impegnati, attivissimi, e soprattutto capaci di consegnare i più complicati calendari pur di mettere assieme i tre mezzi, i tre linguaggi, i tre modi diversi, ma un identico stile nell'essere attori. Di nuovo tipo.

Anche adesso, ora che Gifuni e Toffolatti si sono ritrovati a impersonare Franco e Franca Basaglia in un'altra di quelle ricostruzioni biografiche che tanto successo hanno in tv (lui, che è stato pure Alcide De Gasperi e Paolo VI, ne sa qualcosa). Ora che Alessio Boni si è misurato con una coppia già molto esperta nel coniugare il cinema al teatro (Anna Bonaiuto e Silvio Orlando, suoi compagni di palcoscenico in *Il dio della carneficina*). Ora che Battiston mostra la sua monumentale aderenza al cinema diventando una copia perfetta di un maestro dell'invenzione filmica (*Orson Welles' Roast*). Ora che i fili sembrano tendersi più chiaramente, "la meglio gioventù" del teatro italiano è là, sempre più forte nel dimostrare che un nuovo modello d'interprete non è solo auspicabile, ma è addirittura possibile. E quindi è possibile anche una nuova percezione del teatro. Lo diceva pure Marco Tullio Giordana, regista della *Meglio gioventù* cinematografica e loro primo garante: «Tornare a lavorare con gli attori di teatro non è solo necessario: per un regista di cinema è anche stimolante. Sui palcoscenici puoi trovare un sacco di cose orrende, ma puoi scoprire anche cose a cui mai avresti pensato. La scena rimane un luogo dove si sperimentano tecniche».

Torniamo allora a sentire Gifuni, interrogiamolo ancora sui cambiamenti: «Così, per un naturale gioco di rispecchiamento, a molti registi di cinema è venuta una gran voglia di fare teatro. Mi è capitato più volte, sul set, di sentirmi proporre da loro un'opzione teatrale». Facciamo dei nomi, se possibile: «Nei progetti di Marco Tullio Giordana il teatro c'è da tempo. E non parlo neppure di Giuseppe Bertolucci che si è sempre mosso fuori

In apertura, in senso orario, Alessio Boni, Giuseppe Battiston e Luigi Lo Cascio; in questa pagina, Fabrizio Gifuni con Sonia Bergamasco e Sandra Toffolatti.



dal coro, e proprio in teatro aveva cominciato, facendo ad esempio scoprire al pubblico un certo Roberto Benigni. Il lavoro che Bertolucci e io abbiamo fatto su Pasolini e su Gadda è lì a testimoniare. Anche Marco Turco, appena abbiamo terminato la fiction su Basaglia, mi ha espresso il suo interesse».

Resta da capire quali siano le ragioni della trasformazione. Come sia riuscita questa generazione a svincolarsi dall'impronta registica, fosse quella di Strehler, di Ronconi, o di Castri. Come abbia fatto a inventarsi una versatilità inusitata. Merito loro? Merito di scuole e accademie che stavano cambiando? «Posso fare riferimento solo alla mia esperienza personale, anche se sento che c'è qualcosa di condiviso. L'Accademia Silvio D'Amico, durante il mio corso di studi, versava in uno stato comatoso. La nostra fortuna è stata intercettare il ritorno alla pedagogia di Orazio Costa, che ritornava a insegnare dopo un periodo di lontananza. Con lui abbiamo lavorato, chi due, chi tre anni, chi addirittura per un quarto anno di perfezionamento. Non saprei parlare del Costa regista, non l'ho mai conosciuto in quel ruolo. Posso parlare delle sue lezioni, del suo metodo pedagogico. E soprattutto, in quegli ultimi anni della sua vita, della totale e disperata ricerca di capire di che cosa è fatto questo lavoro: due anni interi con noi, tutti dedicati ad Amleto, un'apertura furiosa e sconsiderata verso le radici dell'essere attore, una tensione fortissima. E anche un potenziale eversivo, molto diverso dal giudizio che superficialmente si sarebbe potuto dare su Costa, vedendolo così legato a un'epoca, a un tipo di scrittura, a una matrice cattolica. Ciò che lui invece faceva era dotare gli attori di quanti più strumenti possibile, senza richiedere l'adesione a un modello, senza volerli tutti "costiani"».

È allora qui il segreto genetico della "meglio gioventù" teatrale: insospettabili maestri eretici, un'Accademia "a parte"? «Le accademie restano un punto di riferimento, vanno attraversate. È un processo indispensabile per ogni disciplina. Anche per il teatro, naturalmente. Bisogna frequentarle, e solo dopo, magari, farle a pezzi. Ma, se non hai attraversato nulla, cosa distruggi? A che cosa vai contro?». ★

Il cuore oltre le sbarre percorsi di teatro nelle carceri minorili

Puntozero Teatro a Milano, Paolo Billi a Bologna, Claudio Collovà a Palermo e Kismet Opera a Bari continuano a essere punti di riferimento fondamentali del lavoro all'interno degli istituti di pena minorili pur tra mille difficoltà, sia nel reperimento delle risorse, sia nel rapporto con le istituzioni.

di Lucia Cominoli



«**S**i dovrebbe riconquistare la libertà di un orizzonte che muta». Queste parole le ha scritte Paolo Billi, direttore artistico della cooperativa Bloom Teatro del Pratello, da undici anni regista all'Istituto Penale per Minorenni di Bologna, nella prefazione del libretto *Dialoghi sul limite 2010*, risultato, anche quest'anno, del consueto laboratorio di scrittura condotto nelle classi di alcuni licei e istituti professionali del territorio emiliano-romagnolo insieme ai giovani detenuti del carcere. Parole che, in un periodo d'incertezza diffusa, ci paiono tracce di percorsi testardi, di esperienze in continua evoluzione capaci di proliferare in opposizione, proprio lì, dove gli sguardi si credono con presunzione preclusi al cambiamento. Quelle nelle carceri minorili, invece, sem-

pre di più sono oggi tutto tranne che sperimentazioni nascoste, riconosciute non solo per occupazione educativa ma anche e soprattutto quali effettive realtà teatrali da un pubblico sempre più consapevole e numeroso.

Il merito senza dubbio sta nella qualità della proposta come nell'avvio di nuovi tentativi di fusione tra il dentro e il fuori che, pur nelle ossessive difficoltà di ricerca fondi, si sono rivelati essenziali per originali attraversamenti di scambio, condivisione e incontro.

Tracciare ora un'indagine complessiva da nord a sud dell'attuale crescita non può che finire a catapultarci a due anni di distanza dal progetto Equal "Ipm di scena-On stage" (2005-07), che nella rassegna "Re Lear. Variazioni", aveva per la prima volta coinvolto gli Ipm di Milano, Bologna, Palermo e Catania (tra i più attivi, nonché affollati, insieme a Bari, sul panorama nazionale) in una personalissima reinterpretazione del capolavoro shakesperiano, sfociata rispettivamente nel *King Lear* del gruppo Puntozero, nel *Fool bitter fool* del Teatro del Pratello e *Quel che resta del mio regno* di Officine Ouragan e Cooperativa Dioniso. Cambi strutturali e metodologici sono quelli che hanno premuto sul cammino delle tre compagnie in nome di una comune idea formativa inscindibilmente legata alla crescita creativa e artistica dei suoi protagonisti.

A **Milano** per cominciare, come ci racconta il regista Giuseppe Scutellà, Puntozero Teatro, all'Ipm C. Beccaria da quindici anni, ha iniziato un percorso collettivo di ridefinizione e rinnovamento interno a partire dalla stessa compagnia. Non più interventi sporadici ma un gruppo stabile di attori professionisti ha scelto infatti di affiancare da ora in poi il lavoro dei ragazzi, coadiuvati in più dalla presenza di due ex detenuti entrati ormai a far parte integrante del gruppo, dimostratisi capaci di abilità e di ruoli di mediazione sorprendenti. A darne prova sono state due stagioni teatrali: "Errare humanum est" (2008-09) ed "Errare humanum est reloaded" (2009-10), che hanno visto la ripresa, oltre che del *King Lear*, del precedente *Antigone* di Sofocle con l'aggiunta della lettura spettacolo *Erasmus* (2008), tratto da *L'elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam e dell'ultimo *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll (2009). Tutto questo, che ha eccezionalmente permesso ai ragazzi di scontrarsi con la realtà quotidiana della replica fuori dall'istituto, ha visto partecipare nella sede di Fabbricateatro, situata nello storico quartiere periferico Bovisa, un pubblico attento e affezionato. Ciononostante i problemi non sono mancati, dall'impossibilità tecnica di aprire le porte del teatro del carcere

In apertura un momento delle prove di Paolo Billi a Bologna; a lato una scena di *Antigone*, di Puntozero Teatro di Milano.



appena ristrutturato, alla decisione imposta dall'amministrazione comunale di lasciare presto la consolidata sede per trasferirsi a Busto Arsizio (Va), in futuro, spiega Scutellà, luogo privilegiato di produzione. Il gruppo tuttavia non cede e auspica la fiduciosa possibilità di ottenere un piccolo spazio prove sul territorio, fondamentale per consentire ai ragazzi gli spostamenti e una reale interazione con l'esterno, la vera radice, per Puntozero, di ogni sicurezza.

Dialoghi consolidati a parte, anche a **Bologna** non sono mancati sorprese ed ostacoli. Un taglio del 35% delle risorse è stata infatti la prima condizione con cui Paolo Billi e Bloom-Teatro del Pratello, appena passato dallo statuto di associazione culturale a quello di cooperativa sociale, hanno dovuto fare i conti, cosa che, tuttavia, se ha ridotto le aspettative non ha certo ridotto l'approfondimento delle pratiche in atto. Gli spettacoli *I viaggi di Gulliver* (2008) e *Il fascino indiscreto della stupidità* (2009), hanno chiuso la quadrilogia "erasminiana", legata cioè, ci dice il regista citando Gianni Celati a «capolavori che comicamente esaltano le stranezze della mente umana e i prodigi delle parole», in cui i ragazzi hanno potuto confrontarsi con i temi del viaggio, del pregiudizio, della stupidità e del limite, partecipando, come sempre in prima persona, alla stesura del testo. *Il fascino indiscreto della stupidità*, liberamente tratto da *Bouvard e Pécuchet* di Gustave Flaubert, ha visto altresì i detenuti accompagnati da un gruppo di giovani esterni, i partecipanti ovvero delle Botteghe Molière, progetto di formazione introdotto quest'anno che proseguirà nella costituzione stabile di un gruppo aperto di affiancamento in continuo ricambio, un'offerta pedagogica *sui generis* dedicata ai non professionisti che desiderano l'esperienza di un doppio confronto con la scena e con la realtà carceraria. Il confronto ovviamente è ancora *in fieri* e destinato a debuttare l'anno prossimo con un *Don Chisciotte* che Billi non esita a definire "scabroso". Diversa ma non meno interessante l'aria che si respira a sud a **Palermo**, come a Bari. Chiusi i battenti del bel *Quel che resta del mio regno*, Officine Ouragan e Claudio Collovà, da ottobre 2009 rinnovato direttore artistico delle Orestidi di Gibellina, hanno preferito concentrarsi per un po' esclusivamente all'interno del Malaspina, dando tuttavia l'avvio a un denso laboratorio incentrato sull'opera di Samuel Beckett i cui esiti vedranno probabilmente luce nel marzo 2011.

A **Bari**, il Kismet Opera di Carlo Formigoni, dal 1997 attivo nella Sala Prove attrezzata dell'Ipm "N. Fornelli", ha

dato invece il via quest'anno a una stagione interamente dedicata al ritratto, declinato in fotografie, documentari e spettacoli che hanno per la prima volta permesso ai detenuti, accanto al costante lavoro laboratoriale, di confrontarsi non solo in sede di spettacolo con il pubblico. È bastata infatti una semplice carta, la Carta Kismet, per accedere gratuitamente dalla città alla serie d'incontri e ospitalità susseguitisi da settembre a maggio nella Sala, con la partecipazione tra gli altri di Marco Martinelli, Lello Tedeschi e Fibre Parallele, culminati con il piccolo Festival "Esercizi per un'arte civile".

Se è vero che le porte del carcere sono aperte già da un po' e che il teatro degli istituti di pena vanta ormai il suo rilievo, questa carrellata di esperienze ci dimostra quanto l'apertura sia inutile se non consistente di fruizione. I problemi del reinserimento e la minaccia della recidiva vanno di pari passo con fili sottili, sospesi nelle mani di chi si arroga il diritto della gestione degli spazi e della proposta lavorativa. Raramente le borse di lavoro consentono ai ragazzi accesso alla professione, professione peraltro generalmente concentrata in attività legate a un'ottica del lavoro di più o meno accentuato stampo punitivo. Il teatro nel suo ruolo di pratica artistica ha in questo senso ancora molto da chiedere e molto di cui fare lo spettatore partecipe. L'economia dei fondi non può sviare dalle sue responsabilità civili, così come non lo può fare la poesia. Permettere ai ragazzi e al pubblico di non esaurire la messa in gioco in avventura ma di farne costanza deve essere il passo successivo, proprio come oggi ci insegna, in ambito maggiorile, la lotta di Armando Punzo alla Fortezza di Volterra. Non solo Milano, Bologna, Palermo e Bari. Sono molte le realtà teatrali che hanno intrapreso in questi anni percorsi laboratoriali all'interno dei diciotto Istituti Penali Minorili sparsi nel paese con partecipazioni tuttavia spesso discontinue. Tra i tanti però si distinguono il lavoro di Centro Keré a Catania e Acireale in collaborazione con Officine Ouragan (www.centrokere.it), Associazione Osa Teatro a Firenze (www.cultura.toscana.it), Associazione I Refrattari ad Ariola (Bn) (www.irefrattari.it) e Officina di Teatro Sociale-Adynaton e Fiore del Deserto (www.adynaton.it; www.ilfioredeldeserto.it) a Roma. ★

Berlino, Theatertreffen 2010 il teatro ai tempi della crisi

Il potere del denaro, la disoccupazione, il disagio sociale: le difficoltà economiche dell'Occidente sono state al centro della maggior parte degli spettacoli selezionati per la più prestigiosa rassegna tedesca.

di Davide Carnevali

Molto più di una rassegna di teatro, il Theatertreffen è un'occasione di ritrovo e dibattito, che mira a mantenere aperto il dialogo tra operatori e spettatori, tra teatro e collettività; dimostrazione ne sia la copiosa attività che nutre il programma, al di là del consueto invito delle dieci migliori produzioni da paesi di lingua tedesca. A cominciare dagli incontri con il pubblico che seguono le prime, sempre plenissimi; passando per lo Stückmarkt, la sezione dedicata a nuovi dramma-

turghi europei, non solo un'importante vetrina durante il periodo del festival, ma anche punto di partenza per un rapporto che l'istituzione berlinese mantiene con gli autori nel tempo: un appoggio concreto, insomma, alla nuova drammaturgia. Senza dimenticare i workshop aperti ai giovani talenti internazionali; fino ad arrivare al "Meet International Theatre Makers", che raduna intorno ai tavoli dell'Haus der Berliner Festspiele direttori artistici e drammaturghi, registi e critici, operatori e teorici, a confrontarsi non solo su ciò che è la situazione del teatro te-

desco ed europeo, ma anche e soprattutto su ciò che potrà essere in futuro. Centro del dibattito di quest'anno è stata la parola "crisi", nel senso economico del termine, e il forte interesse per la questione sembra aver influito nella scelta della giuria per quanto riguarda gli spettacoli ospiti, che per la stragrande maggioranza trattavano effettivamente il problema economico. Al margine, solo qualche rara eccezione, che andremo a trattare in apertura di questa panoramica.

Di Andreas Kriegenburg abbiamo già parlato a



Una scena di *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*, di Elfride Jelinek, regia di Nicolas Stemann.

Due momenti rispettivamente di *Kleiner Mann - Was nun?*, regia di Luk Perceval, e di *Der goldene Drache*, testo e regia di Roland Schimmelpfennig.



lungo nello scorso numero della rivista; del suo *Diebe (Ladri)* per il Deutsches Theater va sottolineata almeno la bravura nel gestire un patrimonio di tante piccole storie di vita quotidiana che Dea Loher ha tracciato con ironia, tingendo il tutto di un'atmosfera bizzarra, ai limiti dell'assurdo. Per quanto riguarda *Life and Times. Episode 1 (La vita e i tempi)* del Nature Theater of Oklahoma, coprodotto dal Burgtheater di Vienna, e *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten (L'ora in cui non sapevamo niente l'uno dell'altro)* di Peter Handke, messo in scena da Viktor Bodó al Schauspielhaus Graz, rimandiamo invece all'approfondimento del box. Vale la pena però rimarcare che la loro presenza al Theatertreffen conferma il lungimirante interesse per la sperimentazione del codice teatrale, linguaggio e movimento: il primo si costruisce come un flusso ininterrotto di parole (si tratta della trascrizione di una conversazione telefonica!) riportate nella forma del canto; il secondo come un flusso ininterrotto di immagini senza parole, in cui è il video a modellare lo spazio della scena.

La depressione nel cuore d'Europa

Come si è detto, gli altri sette lavori affrontano invece apertamente tematiche - il potere del denaro, la disoccupazione, il disagio sociale - di scottante attualità. La giuria si è orientata dunque alla drammaturgia più contemporanea, con il risultato di un'assenza totale di classici, a meno di voler considerare tale il *Kasimir und Karoline* di Ödön von Horváth, dal Schauspielhaus di Colonia. La parabola dei senza lavoro degli

anni Venti all'Oktoberfest di Monaco può far certo meditare sulla depressione attuale che rischia di colpire anche il cuore più ricco della Mitteleuropa. Lo spazio disegnato da Bert Neumann (scenografo volksbühniiano tanto amato da Castorf), due piani di tralicci e impalcature provvisorie costellati di luci al neon, restituisce bene l'idea della desolata condizione dei protagonisti. Ciononostante la regia di Johan Simons e Paul Kroek non sempre sfrutta a pieno tutte le sue potenzialità, e la recitazione strascicata che ben si addice alla tristezza dei personaggi rischia più volte di appiattire il ritmo dello spettacolo, invece di inserire lo spettatore nella giusta atmosfera; raggiunta, chissà, solo verso il finale, anche grazie all'apporto della musica dal vivo, sempre d'impatto.

La Germania del periodo infrabellico è protagonista anche dell'adattamento dal romanzo di Hans Fallada *Kleiner Mann - Was nun?* (*Piccolo uomo - E adesso?*) dai Kammerspiele di Monaco, che ha invece pienamente convinto pubblico e critica anche per la stupenda prova attoriale di Paul Herwig e Annette Paulmann, non a caso vincitori del premio speciale del festival. Ma in generale è evidente che l'intuizione registica di Luk Perceval ha portato a esiti felici, trovando un perfetto equilibrio fra dialoghi, narrazione in prima persona e intermezzi musicali, ballate malinconiche accompagnate da una grande macchina da musica, unico elemento scenografico che spicca in uno spazio povero e oscuro come la vita del proletariato berlinese agli albori del nazismo.

Una lente d'ingrandimento sulle condizioni del proletariato, ma quello più basso, è anche il bel *Die Schmutzigen, die Hässlichen und die Gemeinen*, ancora da Colonia, rivisitazione di quei *Brutti, sporchi e cattivi* del nostro Scola, che Karin Beier ha relegato qui dietro le grandi vetrate dei loro prefabbricati di periferia. Al pubblico, costretto ad assistere a quel carosello dalla distanza di chi guarda e (anche se non vorrebbe) giudica, arrivano poche, pochissime parole: aumenta così la distanza tra due mondi che appaiono ora lontanissimi. Certo è che dei dialoghi non si sente la mancanza, se un ensemble di prima categoria sa trasmettere praticamente solo con gesti e borbottii la crudeltà di una vita di miseria al margine della società, l'attaccamento al denaro, le speranze strozzate, ma anche tutta l'umanità di chi da bestia è costretta a vivere. Un gioco corale molto ben riuscito, forse anche più del *Riesenbutzbach* di Marthaler, di cui già si è parlato qualche mese fa (si veda il numero di ottobre 2009), e che qui è sembrato sottotono rispetto a certi lavori precedenti, eccessivamente monocorde, soprattutto in quei passaggi dialogati sul male del capitalismo, carenti a tratti della consueta autoironia a cui ci ha abituato il geniccio svizzero.

Le vittime del capitalismo

L'ultima parte del festival ha visto invece protagonisti tre testi di oggi, che esplicitamente affondano il dito nella piaga del sistema economico occidentale. Orfano del mentore Jürgen Gosch, Roland Schimmelpfennig si è diretto

BERLINO/2

Coreografie e musical l'altra faccia dei Theatertreffen

Da un paio di anni i Theatertreffen aprono una finestra sul teatro off invitando a Berlino lo spettacolo vincitore di Impulse, il festival che seleziona le migliori produzioni indipendenti della scena tedesca. Il primo posto quest'anno è andato al duo Monika Gintersdorfer e Knut Klaßen per il loro *Othello c'est qui*: un dialogo interculturale tra il coreografo ivoriano Franck Edmond Yao e l'attrice tedesca Cornelia Dörr, in cui un processo di traduzione linguistica simultaneo dal francese al tedesco accompagna un tentativo di traduzione coreografica, basato sul «mettersi nei movimenti dell'altro». Ne nasce un racconto orale e corporale in cui il confronto tra le reciproche pratiche non serve a una conciliazione ma a far emergere, a volte in maniera ironica a volte conturbante, *cliché* e tensioni che accompagnano l'incontro col diverso.

Una coreografia collettiva è la messa in scena del testo di Peter Handke *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* da parte di Viktor Bodó per la Schauspielhaus Graz e selezionata tra i dieci migliori spettacoli del festival. Prendendo spunto dal testo di Handke, Bodó crea un ritratto collettivo metropolitano dall'energia futurista. La musica dal vivo accompagna il flusso di movimenti generati dalla folla che a tratti si muove all'unisono e a tratti esplose in maniera schizofrenica. Primi piani e vicende individuali, ripresi *live* da una telecamera e proiettati su uno schermo, vengono subito riassorbiti nel flusso collettivo e si ripetono come in un *loop* coinvolgendo di volta in volta individui diversi.

Nella rosa dei migliori dieci quest'anno ha trovato posto anche l'originale musical *Life and Times* del Nature Theater of Oklahoma prodotto dal Burgtheater di Vienna. Il testo, cantato a squarciagola per quasi quattro ore da giovani interpreti in simpatiche divise da assistenti di volo, si basa su una telefonata di sedici ore in cui l'artista Kristin Worrall ricostruisce, con dettagli maniacali, i primi sei anni della sua vita. La coreografia, di una semplicità geometrica da saggio di fine anno, accompagna il testo ricco di dettagli intimi e quotidiani ed eseguito, ora in coro ora singolarmente, con una solennità ironicamente fuori luogo. Lo spettatore diventa di volta in volta un *voyeur* a cui offrire in pasto la propria autobiografia incensurata, una vittima costretta ad ascoltare i minimi dettagli dell'infanzia altrui ma anche il complice che si riconosce, tra l'imbarazzo e l'ilarità, in varie delle situazioni raccontate.

Elena Basteri

Una scena di *Life and Times*, del Nature Theater of Oklahoma.

da solo il suo *Der goldene Drache* (*Il drago d'oro*), per il Burgtheater viennese. L'impronta del maestro nella scelta registica era comunque ben evidente: nella scena sgombra, pochi oggetti, tinte di sangue artificiale che non si nascondono alla vista, e attori che avanzano dal fondo fino al proscenio per alternarsi nel presentare le vicende personali di chi vive intorno a un poco pulito ristorante cinese. È lo Schimmelpfennig che conosciamo, divertente e amaro, spocchiosamente polemico per chi non lo ama, crudelmente sincero per chi lo apprezza. Che le due fazioni siano entrambe ben rappresentate, lo dimostra la difformità di giudizio nella platea del Berliner Ensemble (una provocazione, la scelta di ospitarlo qui?) sul buio conclusivo, quando fischi e applausi si contendono il punto finale sullo spettacolo; ma la polemica è indice di una vitalità del pubblico necessaria; e per la cronaca, comunque, vincono gli applausi.

Dal Thalia Theater di Amburgo arrivano i due spettacoli che chiudono il festival: *Liebe und Geld* (*Amore e soldi*) di Dennis Kelly, spietato bozzetto di una tragedia piccoloborghese, allestita da Stephan Kimmig all'interno di una sorta di cellula abitativa che ruota come le sorti dei protagonisti, costretti a condividere spazi angusti da cui si liberano solo narrando direttamente al pubblico il proprio punto di vista sulla storia. Sicuramente lo spettacolo più atteso, ha messo tutti d'accordo il meraviglioso *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftscomödie* (*I contratti del commerciante. Una commedia economica*), che Elfride Jelinek ha consegnato al pubblico del Theatertreffen in una versione ancora più attuale, ancora più lunga. Che Nicolas Stemann fosse un regista da tenere d'occhio si sapeva, ma in questo caso la conferma è eclatante: quattro splendide ore di show ininterrotto (ma a porte aperte, così che allo spettatore è permesso uscire e rientrare a piacimento), in cui il magma verbotico della Jelinek viene dato al pubblico in un susseguirsi continuo di situazioni, al ritmo caotico della protesta collettiva. Lupi e pecore, c'è chi ingoia denaro masticando una banconota dietro l'altra e chi il denaro

lo raccoglie in platea per bruciarlo in diretta, un rito apotropico da far stridere i denti. E ancora, naturalmente, i video proiettati sulle pareti della sala o su grandi palloni che galleggiano a mezz'aria; musica dal vivo, e il coro che sottolinea i momenti di maggior *pathos* - difficile togliersi dalla testa l'arguto ma terribile motto cantilenato più e più volte: «Der Rest von uns ist Bank» (da intendersi più o meno come: «i nostri destini sono ipotecati in banca»). Il palco diviene uno spazio multiforme in mano ai performer, che non esitano di tanto in tanto a cor-

rere giù, per parlare faccia a faccia con lo spettatore. Si ride, perché il riso è in fondo il segno più tangibile di una sofferenza che non vuole essere ammessa: la Jelinek ci dice senza mezzi termini che il capitalismo ha già fallito ed è un morto che cammina. Al teatro spetterebbe fare in modo che ce ne accorgiamo, risvegliare insomma questa coscienza collettiva. Almeno questo ci si auspica qui in Germania, terra in cui per tradizione il teatro pretende ancora, fortunatamente, essere uno specchio piuttosto fedele della società. ★

Hedda, Nora e il fantasma di Bergman dittico ibseniano per Daniel Veronese

di Davide Carnevali

Chi avesse visto i Checov precedenti non si stupirà nel ritrovare in questi Ibsen la stessa necessità di eliminare il superfluo, cominciando da costumi, luci, componenti sonore: il fascino di Veronese sta nel mistero della sua apparente semplicità. Dove poggia le basi questa linea estetica è facile intuirlo, le condizioni di produzione a Buenos Aires non sono delle migliori, il budget è quello che è e il teatro si fa con quello che si può. Un esempio: la scena, un angolo di mura domestiche - due porte e una finestra interna con banco, sofà, tavolo, qualche sedia - è stata recuperata da uno spettacolo di amici (*Budín inglés*, di Marianna Chaud).

Entrambe le vicende si svolgono lì, in quello spaccato di realtà palesemente finto, come ricorda ironico l'assessore Brack. Hedda e Tesman alloggiano nel teatro che aveva visto svolgersi la storia di Nora, lo spazio fornisce coerenza al dittico, aprendo a un interrogativo che coinvolge il destino delle due eroine: può essere vista Hedda come una Nora "da grande"? D'altra parte il titolo *El desarrollo de la civilización venidera* proviene proprio dall'intestazione del libro di Lövborg, che nella *Hedda* è il motore, galeotto, del conflitto drammatico.

Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo è invece l'amara constatazione di Brack, che un po' come il Treplev de *Il gabbiano* (non a caso uno dei prossimi progetti del regista) invoca la necessità di nuove forme. La componente metateatrale in Veronese ha un ruolo importante, non si tratta di autoreferenzialità, il problema non è solo estetico ma soprattutto politico: interpretare il teatro è il primo passo per interpretare il mondo, al di là dell'artificio, alla ricerca della verità. Helmer lo spiega a Nora, in un'interpolazione voluta dal regista, che dà inizio a *Casa di bambola* con la coppia di ritorno dal cinema dopo la visione di *Scene da un matrimonio*: preparare lo spettatore alla riflessione è una questione di atmosfera, è l'insegnamento mutuato da Bergman. Una dichiarazione di poetica che calza a pennello a Veronese, che gioca ancora una volta sulla prossimità fra attori e spettatori, condizione necessaria perché si crei l'ambiente intimo adatto a quella discorsività prettamente quotidiana, così viva nella rapidità degli scambi e nei silenzi, così umana e viscerale come la lingua argentina, che tocca nel profondo e si lascia dietro un che di malinconico.

Il lavoro sul classico si basa per Veronese su questa riduzione all'essenziale, al nocciolo della questione, perché il

testo si integri al meglio nel tessuto dell'attualità: «essere chiari senza essere superficiali; ambigui senza essere criptici; combattere il naturalismo avvalendosi dell'astrazione», sono i suoi autocomandamenti. Lo stupendo risultato è uno spettacolo per attori di prima classe, costruito con pochi mezzi materiali ma non certo povero; fortuna vuole che l'esercizio della creatività non dipenda direttamente dall'esercizio economico. Una lezione che, dati i tempi i tempi che corrono, può servire apprendere anche in Europa. ★

EL DESARROLLO DE LA CIVILIZACIÓN VENIDERA (*Lo sviluppo della civiltà a venire*), da *Casa di bambola* di Henrik Ibsen. Regia di Daniel Veronese. Scene di Ariel Vaccaro. Con Mara Bestelli, María Figueras, Ana Garibaldi, Carlos Portaluppi, Jorge Suárez. Prod. Compañía Daniel Veronese, BUENOS AIRES.

TODOS LOS GRANDES GOBIERNOS HAN EVITADO EL TEATRO ÍNTIMO (*Tutti i grandi governi hanno evitato il teatro intimo*), da *Hedda Gabler* di Henrik Ibsen. Regia di Daniel Veronese. Scene di Ariel Vaccaro. Con Claudio da Passano, Osmar Nuñez, Elvira Onetto, Silvina Sabater, Marcelo Subioto. Prod. Compañía Daniel Veronese, BUENOS AIRES.

Una scena di *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, regia di Daniel Veronese.



Mistero Buffo: la libertà della storia o la storia della libertà

Alla Comédie-Française a Parigi e con Paolo Rossi in Italia, il capolavoro di Dario Fo trova inedite strade di rappresentazione e di successo affrancandosi dall'ineguagliabile (e inimitabile) modello incarnato dal suo autore-attore.



Una scena di *Mystère Bouffe et Fabulages*, di Elfride Jelinek, regia di Muriel Mayette

Al suono di festevole marcia la scena è invasa da un'allegria brigata di musicisti e commedianti, attori e giullari. Il loro compito, umile e al contempo mai così periglioso, era quello di raccontare: lo hanno fatto nelle strade e nelle piazze, nelle corti e nelle fabbriche, ora si trattava di espugnare l'inclita Salle Richelieu, dove *Mistero Buffo* di Dario Fo – quarto autore italiano ad avere il privilegio di entrare nel blasonato repertorio della Comédie, dopo Goldoni, D'Annunzio ed Eduardo – è stato accolto con vibrante partecipazione e corale divertimento. La storia da raccontare era, *tout court*, la Storia, ma vista “dal basso”, secondo la libera interpretazione di chi è solito subirla, nell'impossibilità di esserne protagonista. Ne è scaturito uno spettacolo grottesco che Muriel Mayette – amministratrice del teatro ormai da un quinquennio – declina in due serate, tale è la mole di episodi e giullarate abilmente intrecciati senza soluzione di continuità. Comune è il quadro d'insieme, la scelta di un fondale bianco, sul quale si stagliano le *silhouettes* degli attori, gli estremi dello spettacolo e gli intermezzi visivi, affidati agli allievi della *troupe*, impegnati nel tentativo di rappresentare la passione e la morte di Cristo. Una volta poste le coordinate della drammaturgia di Dario Fo, un manipolo di *comédiens* si produce allora in una serie di folgoranti, scoppiettanti assolo, autentico trionfo di una parola scenica resa con magistrale capacità di penetrazione del testo. Su tutti, alcuni episodi s'impongono con immediatezza, evocati con quell'ineffabile, esplosiva miscela di apparente improvvisazione e capacità di dialogare con un pubblico particolarmente reattivo. Così è per il primo miracolo di Gesù e per la nascita del giullare – episodio posto a suggello dell'intero spettacolo – che nella lingua e nei gesti di Hervé Pierre deflagrano con fiammeggiante impatto contestatario; per la resurrezione di Lazzaro e la politica di Bonifacio VIII – con riferimenti esplicitamente mordaci quando il pontefice ammaestra i *pueri cantores* – affidati alle strepitose capaci-

tà mimetiche di Christian Hecq; e ancora per la strage degli innocenti e la passione di Maria davanti alla Croce, che in Catherine Hiegel trovano l'incarnazione stessa di una lacerante, intensissima *mater dolorosa*; fino alla moralità dei porci cui Dio dona (temporaneamente) le ali, gratificati dalla comicità contagiosa e spassosissima di Stéphane Varupenne. Ma autentico vertice emozionale diventano le immagini di una passione (in)volontaria, di una crocifissione impossibile che svogliati centurioni armeggiano su un legno infido e scivoloso: metafora della difficoltà di rappresentare l'estremo sacrificio di chi non riesce a salvare un'umanità distratta, pronta a sfrecciare sul motorino o, peggio, a cambiare canale. E quando finalmente la croce s'innalza imponente, al centro della scena, sarà circondata da una mandria di porci ignari e festanti, tutti travolti dallo sberleffo finale. *Giuseppe Montemagno*

MYSTÈRE BOUFFE ET FABULAGES, di Dario Fo. Traduzione francese di Ginette Herry, Valeria Tasca, Claude Perrus, Agnès Gauthier. Drammaturgia di Laurent Muhleisen. Regia di Muriel Mayette. Scene e luci di Yves Bernard. Costumi di Virginie Merlin. Video di Joseph Crosland. Musiche di Arthur Besson. Con Yves Gasc, Catherine Hiegel, Véronique Vella, Christian Blanc, Alexandre Pavloff, Hervé Pierre, Stéphane Varupenne, Christian Hecq e gli allievi della Comédie-Française. Prod. Comédie-Française, PARIGI.

«**S**e il Cristo venisse in Italia e dicesse a un infermo “alzati e cammina” questo risponderebbe “Prima per favore...”». Estremizzando, sta tutto in questa battuta *Il Mistero Buffo* di Paolo Rossi. Ovvero, nella capacità di osservare la realtà e renderla sintesi (fulminante), veicolata in una forma già compiuta e dalla grassa storia, con la quale non si teme di confrontarsi. Si trovano nuove (e proprie) declinazioni e il raffronto con il maestro si risolve in uno degli spettacoli più felici della stagione. Diverse le ragioni. Prima fra tutte che si ride, spesso emozionandosi nel profondo in attesa della risata liberatoria. E in un panorama penitenziale, dove per troppi ricerca significa castigo, non è poco. Poi c'è Paolo Rossi: risorto, in formissima, trascinato al solo vederlo sorridere, è (finalmente) nel pieno del suo talento. Offre un caleidoscopio di registri (si veda l'episodio della nascita del giullare, lo stupro) fra i quali si muove con sicurezza, a proprio agio. In un primo atto di rara efficacia e asciuttezza scenico-drammaturgica. Terza ragione d'un successo, il fatto che l'omaggio non diviene mai imitazione. Troppo distanti i due per mimica, sensibilità, umorismo, linguaggio (ovviamente). Più mobile Rossi, più esplosivo

Emanuele dell'Aquila e Paolo Rossi in *Mistero Buffo* di Dario Fo, regia di Carolina De La Calle Casanova.



nonostante la falcata bassa, mai tuttavia sopra le righe, mai eccedendo (la via di fuga dell'insicurezza). Con sberleffo e anarchica misura, ché sarà una risata a seppellire tutto e tutti. Scivolando nella maniera solo nell'episodio della *Resurrezione* di Lazzaro forse perché inflazionato, forse perché davvero troppo legato nella memoria a Dario Fo. Debole invece l'intervento di Lucia Vasini, unico sprazzo di narrazione al femminile dei *misteri*. Prova d'attrice di rara intensità ma fine a se stessa, ancora disomogenea col tutto. Sono parentesi. In un allestimen-

to vagamente circense, dove la musica dal vivo ha il sapore della strada e della serata fra amici. Verso un finale carico di simbolismo, dove si riscopre tutta la radice politica del testo e dei suoi interpreti. *Diego Vincenti*

IL MISTERO BUFFO DI DARIO FO (PS: NELL'UMILE VERSIONE POP), di Paolo Rossi. Regia di Carolina De La Calle Casanova. Con Paolo Rossi, Lucia Vasini, Emanuele Dell'Aquila. Musiche di Emanuele Dell'Aquila. Prod. La Corte Ospitale, RUBIERA (RE) – Compagnia del Teatro Popolare, MILANO.

SAN PIETROBURGO

Dodin, Williams e il quartetto dei cuori infranti

A LOVELY SUNDAY FOR CREVE-COEUR (*Una bella domenica a Creve-Coeur*), di Tennessee Williams. Regia di Lev Dodin. Con Elizabeth Boyarski, Irina Tychinin, Helena Salomon, Magdalena Malka. Prod. Malyi Teatr, SAN PIETROBURGO.

San Pietroburgo, aprile. Al 18 di via Rubinstein, a due passi dalla Perspektiva Nevskij, c'è il Malyi Teatr, Teatro d'Europa, un tempio della prosa. Noi milanesi del Piccolo ci sentiamo a casa. In poltrona di prima fila, partecipiamo vis à vis a un vero e proprio party per amanti: amanti del teatro contemporaneo, amanti delle attrici di fascino. Lev Dodin porta in scena *A lovely sunday for Creve-Coeur*, traduzione di Dina Dodina di un atto unico di Tennessee Williams, conosciuto in Italia come *Una bella domenica a Creve-Coeur* (una delle migliori regie di Lorenzo Loris per l'Out Off di Milano dove, nella stagione 1996/97, orchestrava magnificamente il magnifico copione un quartetto di cui ci piace ricordare Laura Ferrari e Camilla Frontini). Dodin ci regala un magistrale Tennessee, inteso come Stato: Stato d'Animo euforico per un Cuore Spezzato. Le sue quattro protagoniste, Elizabeth Boyarski, già Gonerilla in *Re Lear*, qui atletica Dottie bella come una modella di Picasso fotografata da Man Ray, Irina Tychinin (Bodie), Helena Salomon (Helena, già Regana), bella come una top model con l'intelligenza e l'arguzia di Erica Jong, Magdalena Malka, polacca, nel ruolo di Miss Gluck, danno vita a una Notte dell'Iguana traversata da 4 Gatte sul Tetto che Scotta, bruciando di passione la platea *sold out*. Ferrigno apparato scenico biomeccanico per una palestra interpretativa dal ferreo disegno registico. Lo schema millimetrico esalta l'autonomia creativa delle interpreti, alle quali basta una botola dove riversare ogni frustrazione dei personaggi e il filo di un apparecchio telefonico a cui affidare la speranza della disperazione per inscenare il migliore dei mondi teatrali possibili. Così questa Primavera Sanpietrina delle Signorine Sloane, per parafrasare il breve romanzo romano di Williams, dispiega uno spettacolo dove il virtuosismo è ancora una virtù. È la piccola cicatrice (naturale, non naturalistica) della Boyarski a farci innamorare: di lei, più che della sua Dorotea. Com'è bello che accada a ogni spettatore. La funambolica follia della Malka nei panni goffi di Miss Gluck rimanda il pubblico femminile al dolore della rassegnazione, all'accettazione dei soli Uomini Possibili, i mediocri. E rinvia al pubblico maschile il rimorso per aver ciascuno, almeno una volta, perso la testa per Dottie, perdendo però la propria Elisabeth. Magia del teatro! Nostalgia di un teatro dove si va vestiti di vitale eleganza, che è quella di un'intera città.

Fabrizio Sebastian Caleffi

Amori da sogno e sogni d'amore le peonie cinesi incantano l'Italia

di Barbara Leonesi

Due ore dura la magia della raffinatissima edizione dell'opera *kunqu Il padiglione delle peonie* che da Pechino è giunta fino a Torino, Venezia e Bologna grazie all'impegno degli Istituti Confucio con sede in queste tre città. Allestita nella primavera del 2007 per festeggiare l'anniversario dell'inserimento dell'opera *kunqu* nel patrimonio dell'Unesco, va in scena ogni fine settimana negli antichi Granai Imperiali di Pechino con un grande successo di pubblico.

L'opera in stile *kunqu* combina canto, recitativo e danza. Fiorita nell'area di Shanghai, intorno al XVII sec. si guadagnò il favore delle classi colte di tutto il paese grazie alla novità della sua musicalità dolce basata sui toni melodiosi del flauto traverso in bambù. *Il padiglione delle peonie* è probabilmente il dramma più noto dell'intera tradizione teatrale cinese. Questa messinscena condensa in appena otto quadri la complessa e immaginifica trama originale in 55 capitoli di Tang Xianzu (1550-1616) - considerato lo Shakespeare cinese - seguendo il filo conduttore della trama amorosa. I due giovani protagonisti si incontrano in sogno; la fanciulla illanguidisce nella nostalgia del ricordo fino alla morte ma, da fantasma, ritroverà il suo amato, si unirà a lui e infine ritornerà in vita.

Questa edizione "da camera" ricostruisce la sofisticata atmosfera originale del *kunqu* attraverso la riproduzione attenta degli sfarzosi costumi e della pregiata mobilia d'epoca Ming, e attraverso l'ambientazione in uno spazio raccolto, dove un pubblico ristretto siede attorno al quadrato vuoto della scena. Si può gustare così ogni respiro della voce, ogni espressione del viso, fino al fruscio del

le pesanti sete dei costumi che accompagna i movimenti degli artisti. Anche per le rappresentazioni italiane sono stati scelti spazi intimi e suggestivi che, pur lontani nel tempo e nello spazio, sono idealmente prossimi all'ambientazione che fu in lussuose dimore private: a Torino la residenza sabauda di Villa della Regina, a Venezia il giardino di Palazzo Corner, e infine a Bologna il cortile del Palazzo Malvezzi.

Raffinatezza ed eleganza le linee guida di questa produzione, che vede la collaborazione vincente di Wang Shiyu, artista dello stile classico *kunqu*, con Lin Zhaohua, fra i più affermati registi di teatro d'avanguardia. Insieme hanno dato vita a una messinscena che persegue un delicato equilibrio fra la tradizione estetica "ideografica" dell'opera cinese e quella realistica di derivazione occidentale. Come nella tradizione cinese, la scenografia è assente, e la nudità dell'impianto scenico è compensata da ricchi e sfarzosi costumi. Tuttavia, una serie di elementi "reali" si insinuano fra gli arredi di scena: rossi carassi nuotano pigri in vasche di plexiglass, a suggerire il giardino in cui sogna la protagonista; veri petali di rose scendono ad accarezzare il sogno d'amore della fanciulla, e vera pioggia gocciola a piangerne la morte. Questi elementi realistici mantengono tuttavia una forte valenza simbolica e non perseguono un'illusione di realtà, ma concorrono piuttosto a creare quell'atmosfera di godimento estetico che è chiave fondamentale dell'opera *kunqu*. La storia d'amore dei protagonisti diventa occasione per costruire attraverso musica, suoni e colori un tempo di puro godimento del bello che si esaurisce in sé. Un'esperienza estetica dei sensi che commuove per il suo raffinatissimo incanto. ★



IL PADIGLIONE DELLE PEONIE, di Tan Xianzu. Regia di Wang Shiyu e Lin Zhaohua. Musiche dirette da Zhang Jinkui eseguite dalla Zhejiang Kunqu Opera. Con He Zhexing e Zeng Jie. Prod. Shao Donghong - PECHINO.

Una Cenerentola palermitana a "Maggio all'infanzia"

Grande successo hanno riscosso, alla rassegna pugliese, gli spettacoli di Emma Dante e dei Babilonia Teatri, ma anche *La Bella addormentata* interrazziale della Bottega degli Apocrifi e la riduzione di Michelangelo Campanale de *Il vecchio e il mare*.

La tredicesima edizione del "Maggio all'infanzia" - la rassegna pugliese dedicata al teatro per ragazzi - si è conclusa registrando un grande successo. Il festival ha trovato la sua formula giusta nello stretto rapporto con i Teatri Abitati, sedi delle residenze teatrali, una realtà che sta influenzando non poco anche sulla qualità degli spettacoli prodotti in una regione già al vertice per bontà di proposte (vedi i premi Eolo degli ultimi anni). Ma il "Maggio all'infanzia" è sempre stato aperto anche alle novità nazionali e questa volta due erano le messe in scena molto attese: l'ultimo lavoro di Emma Dante, *Anastasia Genoveffa e Cenerentola*, e *Baby don't cry* che ha visto l'inedita accoppiata tra i Babilonia Teatri e il Teatro delle Briciole. Sia la Dante che Valeria Raimondi ed Enrico Castellani di Babilonia nell'accostarsi al mondo dell'infanzia sono rimasti fedeli alle proprie poetiche.

In *Anastasia Genoveffa e Cenerentola* - che ha chiuso la rassegna trionfalmente di fronte a oltre seicento spettatori di ogni età - la celebre fiaba è trasferita nella Palermo che abbiamo imparato a conoscere, quella di contesti familiari sul punto di esplodere, un mondo di forti e carnali emozioni. La Dante gioca con la storia e anche con i suoi precedenti spettacoli, citandosi con ironia e divertimento. Irresistibili la matrigna e le figliole racchie e strepitose il principe azzurro un po' burino, mentre Cenerentola è in fondo come sempre la si immagina. Ogni personaggio utilizza un linguaggio, plebeo il terzetto muliebre ma pronto a impazzirsi di francesismi alla presenza della nobiltà che, dal canto suo, imbastardisce ogni idioma. La regista possiede l'intelligenza della semplicità ricorrendo alla grande bravura dei suoi interpreti e all'utilizzo di canzoni popolari - *Perdere l'amore* di Massimo Ranieri sul tormento del principe fa venir giù il teatro - che paiono più che giuste. Al debutto, *Baby don't cry* di Babilonia Teatri ha fatto molto discutere. Non è semplice l'universo propostoci da una rappresentazione di inquietante fascino disseminata di segni leggibili che si fanno nello stesso tempo misteriosi. Un universo che sprofonda nel buio, solcato dal pianto dei bimbi, dai loro desideri, dal loro

dirci - o tentare di dirci - come sono o come vorrebbero essere e cosa vorrebbero da noi. I due interpreti sulla scena agiscono da *medium*, si fanno attraversare da ondate di fanciullezza, vogliono essere complici degli spettatori, chiedono partecipazione e poi si sottraggono. I suoni sono forti, avvolgenti, ti stordiscono e colpiscono come quella sirena da autoambulanza che lacera lo spazio e lascia senza fiato. *Baby don't cry* è stato creato ascoltando per più di un mese i piccini, vuole parlare il loro linguaggio e dare vita, esorcizzandole, alle loro paure. A nostro avviso ci riesce in maniera superba e sembra dirci che oggi le fiabe non bastano più e che è forse nella realtà che bisogna intraprendere ogni cammino di formazione.

Ma torniamo alle favole come quella della *Bella addormentata* che la Bottega degli Apocrifi rilette dalla parte della fata svanita e che rivede alla luce del lavoro nel sociale che sempre la impregna. La bella messa in scena si lascia andare con ironia e leggerezza a spunti surreali - il forzuto che vuole rubare la luna o lo stesso astro che diventa di sesso maschile e di colore - ma nel medesimo tempo offre spunti assai concreti nel presentarci un principe azzurro dalla pelle nera, l'unico che realmente ama la fanciulla ed è in grado, dopo i cento anni di prammatica, di risvegliarla. *Nel bosco addormentato* è uno spet-

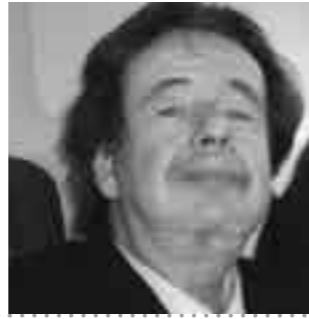
tacolo accuratissimo e molto ben recitato che riesce a inserire nel contesto classico argomenti scottanti che i bambini non possono ignorare. E infine un piccolo capolavoro destinato - si spera - a sicuro successo. Michelangelo Campanale firma la sua opera più bella e matura, *Il vecchio e il mare* tratto dal romanzo di Hemingway. Una prova non facile, in cui il regista riesce a scansare ogni pericolo e sa allontanarsi dalla letteratura per creare una proposta, adatta a tutti, di grande teatralità e emozione. Si inventa il personaggio del Narratore (Hemingway stesso), che prima introduce gli avvenimenti da straniero, utilizzando l'inglese del testo originale, e poi si inserisce come terzo protagonista della vicenda che narra del rapporto tra un vecchio marinaio, che non riesce più a catturare pesci, e un ragazzo che lo ammira ma lo deve lasciare al suo destino. La giovinezza e la vecchiaia, lo scorrere del tempo, il dolore dell'abbandono e di diventare grandi, il corpo e la bellezza e la morte, l'avventura e la vittoria, i desideri e i sogni, il rischio per rimanere fedeli a se stessi: tutto corre limpido in un magma coinvolgente e affascinante, in cui Campanale profonde al meglio anche le sue doti di scenografo e *light designer*. Eccellenti gli interpreti "adulti", e il giovanissimo Bruno Soriano è spesso straordinario. *Nicola Viesti*



Una scena di *Anastasia, Genoveffa e Cenerentola*, di Emma Dante (foto: Carmine Maringola).

G(L)OSSIP

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Un calcio al teatro

SuperMou vince con l'Inter a Madrid, piange, poi passa al Real: che Real-ity! Claudio Marchisio, sabaudo juventino, intona Mameli e nell'ino infila "Roma ladrona" (la Lega calcio non perdona): grande kabarett! Altro che crisi "greca" del teatro: questa rappresentazione è da prima pagina e da mondovisione. Edipo in Sudafrica. Insomma, il calcio è di rigore. Meditate, teatranti, meditate. E Ra-a-fa Be-enitez eia eia e urrà!

Eti telefono casa

Quant'era carino l'Et.i, quant'era bellino. Suscita struggimento vederlo avvizzire, etichettato tra gli E(n)ti inutili. Ma possiamo sperare nell'*happy end* del prototipo cinematografico: assisteremo al rifiorire del nostro ET, rambaldiana macchina teatrale delle brutte fattezze burlescaure e dal pulsante cuoricino di piccolo grande amico dei palcoscenici nazionali.

Demoni di Schrek

A proposito di enti. Parlando di Stabili, *que pasa* nel mondo delle fiabe del teatro pubblico? Prendiamone uno a caso: lo Stabile di Torino. Vara un megaprogetto targato Dostoevskij e lo affida a Capitan Stein, abbandonandolo poi in alto mare: lui, Schrek dell'Indie Shock (al tempo di Bragaglia, si sarebbe detto degli Indipendenti), per amor di teatro e libertà (e della sua Maddalena), autofinanzia i suoi *Demoni* fino al megasuccesso, collaborando con il prode Prod. Russo (nome *omen*, trattandosi di Dostoevskij).

E Shake-spari...

Ci son tre modi per garantirsi una certa tiratura e proporzionale numero di copie vendute: scrivere l'ennesima vita di Cristo, mettere in dubbio l'identità di Shakespeare e il sesso di Omero. Mancando alla drammaturgia contemporanea l'Autore Personaggio, almeno un Miller, cioè uno dei due, ci si trastulla col Bardo. Ma è *vieux jeu*, non serve più: è un *brand*, il giaguaro sul cofano della Jaguar: le sue opere sono la limo, lui è solo l'autista, ci basta chiamarlo per nome, scusa, Bill, ci porti nella bella Verona?

Shakespeare in love on car

Il *commercial* della nuova Alfa Romeo Giulietta mitizza il *brand* trasformando la pièce più infelice del Bardo in un *claim* che cita nel contempo la Bella Verona e Tarantino (Quentin, quello vero). La *testimonial*, personificazione idolatra dell'Auto come feticcio auto-erotico, coniuga Black Mamba (Uma Thurman) e Iris Blond (cfr. Claudia Gerini) secondo lo stile Fanny & Alexander. Siamo, insomma, molto + avanti di Shakespeare's *Romeo+Juliet* di Baz Luhrmann. Con una spregiudi-

cata capriola stilistica, si potrebbe usare il modello Giulietta come *product placement* per una rappresentazione al drive-in: 100 coppie d'attori in 100 vetture del *main sponsor* con 2 spettatori a *car* e la rappresentazione sul palco sotto il *megascreeen* che proietta l'intimità dei Capuleti e dei Montecchi sui sedili posteriori, incoraggiata dall'emulazione degli interpreti seduti davanti.

Riva della Schiavone

Riva degli Schiavoni è un'affascinante *location* veneziana. Schiavone è il *nomen omen* della campionessa di tennis che, trionfando al Roland Garros, affranca la racchetta italiana dalla schiavitù della marginalità. Ma è anche il cognome di un pericoloso clan malavitoso. Sfumature e contraddizioni della scena peninsulare, tra Dolce Vita, eccellenza e baciolemanismo.

Tutti a Scuola

Dice Scola, il patriarca del cinema italiano, non quello di Venezia (in tutti i sensi e doppi sensi), che l'attuale crisi da taglio di fondi per lo spettacolo è analoga a quella del dopoguerra: speriamo in bene. Allora, esplose il neorealismo. Ora, in attesa di un Miracolo, possibilmente a Milano, dovremmo accontentarci di Daniele Luchetti? Meglio i lucchetti a Ponte Milvio, ragazzi!

Baby Blues

Helmut Berger è ridotto allo stato di povero pensionato bello&dannato. Fa coppia ideale con Laura Antonelli, per la quale s'invoca la legge Bacchelli.

HB bello e dannato

or'è un povero pensionato che per campare s'è innamorato

non di Rocco o dei suoi fratelli bensì di

Laura Antonelli

per sommare alle sue misere entrate la legge Bacchelli

andranno a vivere in un film di Samperi

e l'oggi torna tosto ieri

la vita non fa sconti

a chi l'amò Luchino Visconti

che s'ha da fare pe' campare

e pure pe' crepa' non di morte a Venezia

ma in una casa di riposo a La Spezia

o magari a Lamezia

e intanto mezzo litro di rosso sfuso e un po' d'amor trasfuso

e un mazzo di ricordi per giocare a rubamazzo

a rubacazzo

non dimenticar che far l'attore vuol dire non contare i soldi e le ore.

DOSSIER/Sudafrica, scenari in chiaroscuro

a cura di Pino Tierno e Diego Vincenti

Così come in politica, con un lento, arduo eppure inesorabile cammino verso la pacificazione e l'integrazione post-apartheid, anche sulla scena il Sudafrica sta cercando strade consapevoli e originali per accordare le tracce di un teatro di stampo coloniale con una piena rivalutazione delle sue matrici nere. Nel corso degli ultimi decenni, la drammaturgia ha espresso personaggi "internazionali" come Ronald Harwood e Athol Fugard, capaci di raccontare prima le ingiustizie e la lotta per l'uguaglianza, poi le inevitabili contraddizioni e complessità del cambiamento.

La rivoluzione non è un pranzo di gala

Nobel per la Letteratura nel 1991, militante nella lotta contro l'apartheid e per i diritti civili in Sudafrica, Nadine Gordimer parla con la stessa forza con la quale scrive, per raccontare d'un paese ubriaco di rivoluzione, dove il teatro può finalmente portare in scena una realtà multietnica, scissa fra crisi ed entusiasmi.

di Diego Vincenti



Ride come una ragazzina Nadine Gordimer. Splendida (quasi novantenne, vagamente imbarazzata al ricordo delle sue prime e uniche esperienze sul palcoscenico. «Da ragazzina facevo parte di un gruppo di teatro amatoriale – racconta –, aveva sede nella piccola città dove vivevo. In quel posto non c'era molto da fare con la mia vita, m'annoio. Mentre sul palco mi divertivo molto, mi piaceva. E ricordo che ebbi diversi ruoli, anche in uno spettacolo ispirato a Oscar Wilde». Esperienza rapida e conclusa. Ché nel frattempo è successo di tutto. A lei e al suo Sudafrica, descritto in decine di opere letterarie e accompagnate alla libertà con uno scrivere mai salottiero. Mai elitario. Capace di sporcarsi le mani in prima persona, militando nell'African National Congress (ANC), sfidando le censure, piangendo amici scomodi. Non un caso che appena libero da Robben Island, Mandela proprio lei abbia voluto incontrare, amica della prima ora e simbolo d'un Sudafrica anni luce diverso dalle bieche politiche segregazioniste. Come non un caso è stata l'assegnazione del Nobel per la Letteratura del 1991, accolto con un discorso tutto incentrato sul valore della parola (scritta e orale) che rimane saggio lucidissimo sul senso d'essere artista all'interno di una comunità. Libera o meno che sia. Autrice non particolarmente prolifica (fra le opere *Il conservatore*, *La figlia di Burger*, *Luglio*, *Una forza della natura*, *L'aggancio*, *Sveglia!*, fino alla raccolta 2007 *Beethoven era per un sedicesimo nero*, tutte uscite per Feltrinelli, fra i primi a tradurla all'estero), un rapporto stretto con l'Italia («Ci vengo fin dagli anni Cinquanta, mia figlia vi si è anche trasferita a vivere»), attivista anti-apartheid e ora impegnata a sensibilizzare il paese nella lotta contro l'Aids: Nadine Gordimer racconta di una vita da spettatrice appassionata, osservando dall'interno una società (sud)aficana estremamente teatralizzante nei confronti della vita. Dove l'arte del palcoscenico (e non solo quella) ha rivestito un ruolo fondamentale nella presa di coscienza d'un popolo. Verso il cambiamento. La libertà.

In apertura, un ritratto di Nadine Gordimer; in questa pag., James Mthoba in *Black Dog-Inj'emnyama*, regia di Barney Simon.



Miss Gordimer, ha mai scritto per il teatro?

Da ragazzina, quando avevo circa 16 anni. Scrisse una *pièce* basata sui gironi danteschi, che analizzava il senso dell'aver una missione: le cose che avresti dovuto fare ma che non hai fatto. Si trattava di un concorso e il testo vinse, ricordo che fu anche prodotto. Ma parliamo di una ragazza davvero molto giovane... Da allora, non credo d'aver scritto altro, anche se amo molto il teatro e ci vado non appena posso.

Che rapporti ha con il mondo teatrale?

Ho diversi amici e ne ho sempre seguito gli sviluppi, fin dai tempi di Barney Simon. Lui è stato fondamentale con il suo Market Theatre, che fondò nel 1976. Non aveva soldi, ma insieme alle persone che conosceva riuscì a unire alcuni sponsor per acquistare questo vecchio e bellissimo edificio in un distretto di Johannesburg, il palazzo del mercato. Il Market è tuttora attivo anche se Barney ormai non c'è più. Ma i suoi spettacoli vengono ancora proposti.

Fin dall'inizio il Market fu un riferimento multiculturale in opposizione al regime dell'apartheid.

Sì, grazie ad autori e attori di grandissimo talento. Penso a John Kani, che ancora oggi si dedica sia alla scrittura che alla scena, o a Malcolm Purkey, il direttore artistico attuale, che sta aiutando tantissimi giovani a debuttare.

Come si confrontano con il teatro le ultime generazioni?

In tantissimi vanno a vedere gli spettacoli o fanno nascere nuove compagnie, spesso d'ispirazione religiosa o dalle connotazioni strettamente popolari. Preferiscono descrivere la propria vita recitando e cantando. In questo, bisogna tenere in considerazione quanto gli africani siano un popolo molto teatrale nelle manifestazioni d'ogni giorno, e non mi riferisco solamente al Sudafrica, ma a tutto il continente, alle sue origini più profonde. Prima della colonizzazione non c'era la parola scritta,

ogni tradizione e avvenimento diveniva racconto orale e "spettacolo": i conflitti, le attese e le speranze, il lavoro della terra ma anche la politica e la cultura della gente. Con l'Africa che era vissuta come un bellissimo teatro naturale, a cielo aperto, in una relazione che porta fino ai giorni nostri.

E il legame con il passato più recente?

A mio avviso i giovani scrittori guardano fin troppo a quello che è successo con l'apartheid, nei decenni appena prima la loro nascita. Un gran numero di nuove opere, anche molto belle, sia di letteratura che per il teatro, tornano alla vita del passato, alla vita dei loro genitori e dei loro nonni, alla lotta che ci fu per il cambiamento. Ma ora siamo di fronte a un'altra avventura straordinaria, che cerchiamo di vivere un giorno dopo l'altro. È questa che andrebbe raccontata e spiegata alla gente del proprio tempo.

Quale fu il ruolo del teatro durante l'apartheid?

Fu molto importante, con risvolti complessi. Solo tre grandi città come Città del Capo, Johannesburg e Durban avevano le dimensioni per avere un palcoscenico, e questo per assurdo permetteva al teatro di essere più audace nei confronti di quelle tematiche che andavano contro il regime, che, invece, era molto attento nel censurare i libri. Ma questo perché la mentalità che regnava era del tipo «Beh, queste cose descrivono solo la gente in città e quella è tutta gente internazionalista». Da una parte così non li si reputava lavori molto "pericolosi", dall'altra effettivamente i messaggi rivoluzionari contenuti negli spettacoli non furono visti e ascoltati dalla gente, perché impossibilitata ad arrivare alle sale teatrali. D'altronde non abbiamo avuto la televisione fino alla metà degli anni Settanta, perciò non ci fu nessuna forma "teatrale" in grado di essere vista dalle grandi masse. Così il teatro in qualche modo riusciva a farla franca. Un esempio eclatante fu uno spettacolo di Peter Weiss, mi pare si intitolasse *We want our revolution now* (dal Ma-



rat/Sade ndr). Fu prodotto qui senza problemi. Fortunatamente in quel caso tanta gente andò a vederlo, ebbe parecchia visibilità. Anche mia madre andò.

Nel 1994 però il regime crolla

Con l'abolizione di tutte le leggi razziali, finalmente si poteva realizzare un cast misto, cosa prima vietata. Vedevamo in scena i colori delle differenti razze, il teatro tornava a mostrarci e a ricrearci così come siamo. Oltre a poter esaminare le più diverse situazioni umane, esplorare il senso della vita, le normali relazioni d'amore. Adesso per esempio abbiamo uno spettacolo molto bello, *The importance of being gay or bisexual or lesbian* e né qui né altrove abbiamo avuto alcuna censura, un senso di libertà per noi incredibile. L'unica cosa per cui puoi essere condannato è l'istigazione alla violenza, per il resto sei libero di dire qualsiasi cosa tu voglia. Ed è impressionante osservare finalmente tutta l'attenzione che suscitano questi spettacoli. Emergono nuovi scrittori e attori, in un continuo confronto con altri artisti e paesi. Il teatro è diventato un workshop aperto e permanente.

All'epoca dell'apartheid anche i suoi lavori furono censurati.

Sì, tre libri, che subito ebbero molta fortuna all'estero, perché se finivi nella lista nera, cresceva l'interesse per quello che stavi facendo. Ma come scrittore, quello che ti interessa veramente è essere letto dal tuo popolo, nel tuo paese. Essere censurati è una grandissima privazione. La mia generazione si sentiva molto vicina a quello che succedeva nella Germania nazista. La comprensione di ciò che stava succedendo veniva faticosamente diffusa da scrittori e giornalisti, come è successo anche nel 1994, quando la gente è stata letteralmente travolta dal

cambiamento, ha rotto le catene. In quel momento si è iniziato a riflettere sulle relazioni fra le persone e quello che alcuni avevano dovuto subire. E ora è tutto diverso per chi scrive, si è di fronte a un ventaglio meraviglioso di possibilità da esplorare.

Come vede oggi la società sudafricana?

I problemi sociali sono molto molto più grandi di quello che ci aspettavamo. Lottavamo contro un nemico e pensavamo solo al nemico. E quando dico noi, intendo che ero membro dell'ANC quando era una semplice organizzazione, molto tempo prima che diventasse partito politico. Ed è sorprendente la complessità che si innesca: pensi alla liberazione, all'apartheid, e sei talmente occupata con la rivoluzione che non consideri minimamente i problemi che saranno da affrontare. Ora è un po' come dopo una guerra: c'è stata la grande festa, ci si è abbracciati e baciati. Ma poi ci si è trovati in un doposbronza che dura tuttora (*il morning after*). Viviamo i postumi. Nonostante i limitati fondi del Governo, dobbiamo garantire l'educazione a tutti e allo stesso tempo risolvere enormi problemi culturali, sociali, sanitari. Ad esempio, dell'Aids non abbiamo mai potuto parlare e ora siamo il secondo o addirittura il primo paese nel mondo come contagio. È terribile pensare che per anni, giorno dopo giorno, le persone morivano per questo motivo. Ora si può affrontare l'emergenza ma è difficile fare un'unica regola per tutti, ognuno ha la propria vita sessuale, il proprio concetto di moralità. Ma d'altronde siamo liberi dalla censura e dalle più terribili restrizioni da solo sedici anni. Quanti sono sedici anni? Neanche una generazione. Ci stiamo provando, in un certo senso stiamo ancora lottando. ★

Un ringraziamento particolare a Emanuela Furlan e Claudio Cattaruzza del Dedic Festival di Pordenone, Homa Rastegar, Linda Shaughnessy e Nicole Horsten.

Al passo con la Storia

La storia del teatro sudafricano è inevitabilmente intrecciata con le vicende drammatiche attraversate dal Paese: dal colonialismo, prima olandese poi inglese, all'apartheid e da questi all'abbattimento del regime razzista, avvenuto giusto vent'anni fa, con la conseguente nascita di una Costituzione oggi all'avanguardia. Grazie anche all'esperienza del teatro di lotta e anti-coloniale dei primi drammaturghi di colore, l'importazione del gusto inglese si mescola oggi con il graduale ma sempre più netto recupero delle tradizioni teatrali e performative dei nativi africani. Il teatro in Sudafrica, sin dagli inizi del '900 e in tutte le sue forme, non si è mai sottratto al compito di rivelare i soprusi e scuotere le coscienze.

di Itala Vivan



Una scena di *Woza Albert!*, di Mtwana e Ngema.

Nel 2010 il nuovo Sudafrica celebra vent'anni dalla liberazione di Mandela e dall'abrogazione delle leggi razziali. La ricorrenza coincide con un'ondata di popolarità per il Paese che si colloca fra le potenze che contano a livello globale e quest'anno ospita la Coppa del mondo di calcio. Non va però dimenticato che la liberazione dall'apartheid è stata – ed è tuttora – un fatto

culturale in cui le armi della parola e dell'immaginazione hanno giocato un ruolo decisivo. Appare quindi appropriato che le celebrazioni del ventennale comprendano l'apertura di un nuovo teatro, il **Fugard Theatre** di Città del Capo, dedicato al massimo drammaturgo sudafricano della contemporaneità, Athol Fugard, che ha attraversato l'apartheid combattendola dal palcoscenico.

Athol Fugard e gli anni Cinquanta

Sin dall'esordio, Fugard si posiziona su un fronte interculturale che rimarrà il suo segno distintivo: attori di colore diverso, storie intrecciate di esistenze sudafricane che raccontano il dramma quotidiano del vivere in un paese razzista, riflessioni torturanti e torturate sulla condizione umana in un contesto storico e sociale di stampo coloniale. Nato nel 1932 nel



Un ritratto di Miriam Makeba.

karoo sudafricano in una famiglia afrikaner di lontana origine ugonotta, ha avuto una giovinezza nomade e avventurosa. Scrive in inglese, ed esordisce come autore teatrale nel 1958 con *No-Good Friday*, portato in scena da una compagnia interrazziale al Bantu Men's Social Centre di Johannesburg. Nelle sue compagnie teatrali entrano e crescono figure artistiche dalla statura eccezionale, come John Kani, Winston Ntshona e Zakes Mokaie, che collaborano alla stesura del testo oltre che condividere la scena: esemplari sono *The Blood Knot* (1961, *Legame di sangue*) e *The Island* (1965, *L'isola*), in cui la differenza diventa tragedia, sebbene percorsa da uno humour sardonico, nutrito di grottesco. Le produzioni miste, tuttavia, diventano ben presto impossibili per le proibizioni imposte dal regime di Pretoria. Fugard sarà costretto a proseguire da solo su un palcoscenico sempre più arduo e conflittuale che alternerà alla scrittura narrativa (*Tsotsi*) e alla produzione cinematografica, e infine, in anni più tardi, alla rievocazione autobiografica. A questo grande artista il Sudafrica deve moltissimo, sia per la creazione di nuovi testi, sia per l'innovazione drammaturgica e la sprovvincializzazione del panorama culturale nazionale. In Sudafrica, gli anni Cinquanta hanno costituito un periodo di forte vivacità politica e culturale. Mentre lo Stato si sta trasformando nel bunker dell'apartheid dopo la vittoria del Partito Nazionalista alle elezioni del 1948, il paese reale è in subbuglio e la resistenza guidata dall'African National Congress (Anc) si organizza e cerca vie per esprimersi e lottare. È in questo decennio che a Johannesburg nasce la rivista *Drum* con una redazione di brillanti giornalisti e fotografi africani che vengono dai ghetti urbani delle township e ne interpretano la passione musicale e il gusto popolare. Nel 1959 il musical *King Kong* – parabola di ascesa e tragico declino di un pugile nero, musicata da Todd Matshikiza, di *Drum* – porta alla ribalta internazionale la cultura del Sudafrica e lan-

cia la voce di Miriam Makeba, che canta insieme a Hugh Masekela (Dollar Brand). Il genere musical fonde sensibilità musicali e performative radicate nelle tradizioni africane con l'urgenza espressiva delle classi africane urbanizzate ma, anche con le esigenze di *entertainment* e spettacolarità dell'ambiente metropolitano, riuscendo così a soddisfare un pubblico che comprende anche le classi bianche borghesi.

La mano pesante dello Stato – che si sarebbe fatta sentire con crudezza nei decenni successivi – ha appena cominciato a imporre la censura razziale e politica alle manifestazioni culturali, lasciando vivere spettacoli che sembrano destinati soprattutto a divertire e distrarre da preoccupazioni politiche. Ma gli artisti e giornalisti di *Drum* sopravviveranno di poco alla censura e all'oppressione, e negli anni Sessanta il gruppo si disperderà attraverso fughe, esili e tragiche morti. La loro è una intensa ma breve stagione che indica la possibilità – non realizzata a quell'epoca – che in Sudafrica allora si affermasse una libera e innovativa cultura interrazziale. Insieme a *Drum* scompaiono, distrutti dalle ruspe governative, anche i vibranti quartieri misti di Sophiatown (Johannesburg) e District Six (Città del Capo), lasciando cicatrici e squarci ancora oggi visibili nel cuore delle città.

Il periodo coloniale

La vicenda coloniale ha una lunga storia nell'Africa australe, dove la colonizzazione europea è iniziata nel 1652 con gli olandesi – qui detti “boeri” e poi “afrikaner” – che si insediavano stabilmente e durevolmente, anche se furono costretti a cedere agli inglesi un aspramente combattuto dominio della colonia. La lingua coloniale fu innanzitutto l'olandese (poi creolizzato e trasformato in afrikaans) e in un secondo tempo l'inglese, che oggi è nettamente egemonico anche se le lingue ufficiali del Paese sono undici. Il mondo calvinista dei contadini boeri non portò di certo consuetudini teatrali nelle remote province dell'impero. Furono infatti gli inglesi a introdurre fra il pubblico di origine europea un teatro classico e borghese, sebbene di limiti provinciali, che fece conoscere Shakespeare, i cui testi erano usati anche a scopo didattico e vennero tradotti in lingua tswana da un ardito intellettuale romanziere africano, Sol Plaatje. Gli africani avevano proprie tradizioni teatrali e performative legate alle consuetudini sociali

e caratterizzate da una spiccata contaminazione di generi che combinava parola, gestualità, danza e musica in un tutto unico. Le importanti tradizioni letterarie orali dei popoli dell'Africa australe, in cui dominavano l'epica e la narrativa, vennero trascurate dagli europei, che non le consideravano degne di seria attenzione critica. Attraverso la lunga storia della colonizzazione e della evangelizzazione, tuttavia, soprattutto nel secondo Ottocento si ebbero contatti e influenze interculturali di vario tipo, e si diffusero gli strumenti musicali europei, insieme a certe varietà di cultura musicale religiosa e popolare. Con l'avvio dell'industrializzazione, la crescita dei centri urbani e il conseguente afflusso forzato della manodopera nera verso le ricche zone minerarie, esploso nel Novecento a seguito dell'esproprio sistematico della terra da parte dell'autorità coloniale, anche la musica e la danza si appropriarono di modalità occidentali fondendole con quelle indigene. La massima fonte di ispirazione e influenza furono allora gli Stati Uniti con la cultura del jazz e i ritmi di matrice afroamericana.

È indispensabile tener presente le origini della scena sudafricana, nata dalla mescolanza e contaminazione di diversi filoni, lingue e consuetudini, per capire come oggi essa si situi a un incrocio di civiltà e tradizioni dalle quali trae succhi molteplici. L'Africa precoloniale, ricca di espressività teatrale e performativa, non collocava tale attività in luoghi deputati e separati – quali erano i teatri degli europei – bensì la riversava negli spazi comunitari e la metteva in scena nelle occasioni in cui la comunità stessa lo richiedeva e lo aspettava: festività, momenti rituali, celebrazioni e incontri di vario tipo e ispirazione. È quindi culturalmente coerente che oggi, nel paese liberato, il nuovo Fugard Theatre riempia uno spazio comunitario a esso antecedente, ricordandone la storia e festeggiando la rinascita di una speranza interculturale avversata e amputata nei decenni dell'apartheid. L'arte africana, come ha osservato lo scrittore nigeriano Chinua Achebe, onora e celebra lo spirito della comunità, il *mbari* in cui si rivela la sua continuità profonda.

Herbert Dhlomo, il primo drammaturgo

La storia sudafricana è costruita lungo un asse interrotto da molteplici fratture e suture che hanno generato brusche e marcate soluzioni



Un ritratto di Sol Plaatje e John Kani in *Othello*.

di continuità tra fasi e generazioni successive, con svolte traumatiche e irreversibili. Nel primo Novecento, l'irruzione della civiltà industriale con la sua etica del profitto a ogni costo sradicò dalla terra le popolazioni autoctone dell'Africa australe e le convogliò verso le aree minerarie e manifatturiere, creando agglomerati urbani neri oggi ingigantiti. La colonizzazione di marca inglese favorì l'afflusso di missionari di denominazioni cristiane riformate, i quali incentivarono e promossero l'alfabetizzazione come premessa necessaria all'evangelizzazione.

Nei primi decenni del Novecento c'era già *in nuce* una classe di africani alfabetizzati e istruiti nelle scuole delle missioni, che però erano solo relativamente assimilati: infatti la colonizzazione di stampo britannico, a differenza di quella francese, non mirava all'assimilazione. Tale embrione di élite intellettuale non era tuttavia politicamente omologata agli schemi dell'imperialismo britannico, in cui intravedeva una minaccia per il proprio popolo; e molti suoi esponenti compresero la necessità di opporsi alla pericolosa deriva coloniale e perciò ricorsero alle armi della parola e della lotta culturale. Fra essi vi furono scrittori come Thomas Mofolo e Sol Plaatje; quest'ultimo fu anche inesausto attivista politico e co-fondatore dell'Anc nel 1912. Nella schiera dei nuovi e già moderni intellettuali (cui qui ci si limita ad accennare) vanno annoverati i due fratelli Dhlomo, originari del Natal e di lingua madre zulu; uno di essi, Herbert Dhlomo, fu il primo importante drammaturgo africano di lingua inglese. Herbert Dhlomo era cresciuto nel contesto delle scuole missionarie in cui si organizzavano recite di testi shakespeariani e si mettevano in scena spettacoli di tema religioso (Natività, Misteri di ispirazione medievale, ecc.); allo stes-

so tempo, viveva in un'epoca in cui si avvertiva l'esigenza di affermare la propria identità culturale recuperando una storia obliterata dall'egemonia europea, al fine anche di organizzare la lotta contro di essa. Negli anni 1920 e '30 in Sudafrica nacquero varie associazioni teatrali, come l'importante Bantu Dramatic Society, con lo scopo precipuo di promuovere gli scrittori africani e incentivare la produzione di testi teatrali che portassero in scena fatti e protagonisti gloriosi della storia africana e quindi dislocassero gli eventi imperiali europei dalla posizione di centralità in cui si erano venuti a porre nel contesto coloniale.

Giornalista e poeta, Herbert Dhlomo scrisse per il teatro negli anni '30 e '40, in un periodo in cui l'influenza della cultura americana e l'avvento del cinema allontanavano gli spettatori dai teatri per europei dai quali comunque gli africani erano esclusi. Nel 1936, per i tipi della Lovedale Missionary Press (che nel 1930 aveva pubblicato il romanzo *Mhudi* di Sol Plaatje), pubblicò *The Girl Who Killed to Save. Nonqause the Liberator* (*La ragazza che uccise per salvare: la liberatrice Nonqause*), drammatizzando la vicenda, storicamente basata, della giovane che nell'Ottocento aveva convinto il popolo xhosa in guerra con i bianchi a sterminare il proprio bestiame nella certezza profetica che il sacrificio avrebbe consentito il ritorno degli antenati e assicurato la sconfitta degli invasori. Questo episodio tragico della storia coloniale è stato ripreso da altri scrittori sudafricani – l'esempio più recente è il bel romanzo *The Heart of Redness* di Zakes Mda, del 2000 (trad. it. *Verranno dal mare*) – a testimoniare il ruolo centrale che esso ha rivestito nella coscienza identitaria sudafricana e la centralità della questione della terra nella resistenza al colonialismo. L'ispirazione eroica che traspariva dalla vicenda



della profetessa xhosa trascolorò in pessimismo e amarezza, come appare dai lavori teatrali successivi di Dhlomo, a partire da *Cetshwayo* del 1936, che ripercorre la parabola dell'omonimo protagonista, ultimo re zulu sconfitto dagli inglesi con una guerra durissima e deposto durante il regno della regina Vittoria. Herbert Dhlomo continuò a impegnarsi nella lotta politica e negli anni '40 fu uno dei fondatori della Youth League dell'Anc, insieme a Mandela e Sisulu; ma la celebrazione della propria cultura africana assunse toni elegiaci e nostalgici nel poema in versi del 1941, *The Valley of a Thousand Hills* (*La vallata dalle mille colline*), che canta la bellezza del KwaZulu, il paese del popolo zulu dall'orizzonte ondulato. Il suo uso della storia, affine a quello dei contemporanei Plaatje e Mofolo, mette in scena il passato africano per creare un palcoscenico utile alla lotta anticoloniale e alla battaglia culturale che sarebbe stata ripresa e portata avanti, in circostanze ancor più drammatiche, dalle generazioni successive.

Il black theatre e la lotta culturale

Non è possibile tracciare un panorama del teatro sudafricano – né, del resto, di nessun altro aspetto culturale del Paese – senza far riferimento alle vicende storiche e alle condizioni sociali in cui esso si colloca. Infatti a partire dalla costruzione dell'apartheid, iniziata nel 1948, i teatri vengono segregati, come ogni altro luogo o locale destinato allo sport, allo spettacolo e all'intrattenimento (cinema, sale di riunione, piscine, palestre, stadi), mentre i fondi governativi vengono erogati con gestioni separate: il che significa che in pratica i neri non hanno teatri né cinema e che non si concedono fondi alle attività ad essi rivolte. Il risultato di tale situazione è un fiorire di tea-



Una scena di *Truth in translation*.

tro scritto dai bianchi per i bianchi, lautamente finanziato dallo Stato – come, ad esempio, la produzione teatrale di Guy Butler – e una emarginazione impietosa del teatro non bianco, che si cerca in ogni modo di far tacere con intimidazioni e repressioni. A partire dagli anni Settanta, in particolare dopo la rivolta di Soweto del 1976, con un acuirsi estremo nella seconda metà degli anni Ottanta, il Paese si trova in aperta guerra civile, presidiato dall'esercito e frammentato in aree residenziali a impianto razziale determinate dal Group Areas Act, ove i neri occupano i gradini più bassi e le *black township* sono accerchiate e isolate. Eppure è proprio in questo quadro che il teatro dimostra nuova vitalità, rigenerandosi in forme originali ispirate alle tradizioni africane ma innervate in uno sperimentalismo audace, e votandosi sino alla morte per la battaglia culturale come strumento di lotta politica. Degli artisti del *black theatre* di quegli anni ben pochi sono sopravvissuti all'aperta persecuzione di regime. Accanto al teatro di guerriglia, strettamente *black*, nascono produzioni teatrali meno sperimentali e audaci, anche se pur sempre politicamente allineate contro l'apartheid, che emergono a partire dal 1960, anno del massacro di Sharpeville che segna l'*escalation* della repressione di Stato. Appunto nel 1960 l'allora giovanissimo Lewis Nkosi, che faceva parte della redazione di *Drum* e aveva lavorato con Fugard in *No-Good Friday*, scrive *The Rhythms of Violence* (*Ritmi di violenza*) pubblicato nel 1964 durante l'esilio in Inghilterra. Il dramma, incentrato su una storia d'amore fra un africano e una ragazza bianca che perisce vittima di un sabotaggio, costituisce una dichiarazione esplicita della necessità della violenza – in linea con il pensiero di Frantz Fanon – in una situazione ormai sen-

za speranza.

Con l'episodio della partenza di Lewis Nkosi e di altri suoi colleghi di *Drum*, si innesca un fenomeno che diverrà caratteristico nel Sudafrica degli anni successivi: lo stillicidio di esilio e abbandono, censura, bando e repressione violenta che riduce al silenzio tante voci del mondo dell'arte e della cultura, e non solo della resistenza politica organizzata. Tale sistematica amputazione allontana molti protagonisti del mondo culturale o li mette a tacere. Athol Fugard rimane nel Paese, a costo però di una emarginazione e di una solitudine espressiva indescrivibili, che gli costano profonda sofferenza e generano una spiccata introspezione autobiografica. Le sue opere successive alla prima trilogia raccontano una disperante frustrazione dinanzi alla sordità, al tradimento, al conformismo: *Hello and Goodbye* (1965, *Ciao e arrivederci*), *Sizwe Bansi is Dead* (1968, *Sizwe Bansi è morto*), *Boesman and Lena* (1970), ma anche *Marigolds in August* (1969, *Fiori d'agosto*), *Dimetos* (1975) e *A Lesson from Aloes* (1978, *La lezione dell'agave*).

Intanto lo Stato provvede a controllare sempre più rigidamente le istituzioni che governano l'*establishment* teatrale sudafricano. Nel 1947 sorge il **National Theatre**; negli anni '60 vengono creati una serie di teatri civici e regionali che agiscono in funzione delle politiche culturali di Stato, come il **Johannesburg Civic Theatre**, e che per vent'anni escludono dal loro palcoscenico le voci sudafricane emergenti che non siano docili nei confronti del potere egemonico. Si sottraggono parzialmente a tale regime alcuni teatri sperimentali universitari; mentre l'espressione teatrale alternativa trova vie di sbocco da un lato nel teatro di guerriglia esclusivamente *black*, dall'altro nella produzio-

ne di una serie di autori neri che sono anche impresari culturali o addirittura agitprop, come **Gibson Kente** e **Matsemela Manaka**, o drammaturghi come **Zakes Mda** e **Maishe Maponya**. In un caso come nell'altro le condizioni di estrema difficoltà costringono gli operatori – scrittori, registi, attori e performer di vario tipo – a elaborare strategie di combattimento e linguaggi teatrali rapidi, efficaci, funzionali alla situazione di rischio e alla ristrettezza di mezzi a disposizione. Negli anni '80 il genere del musical si sviluppa ulteriormente in *township musical*, africanizzandosi nello stile e facendosi sempre più satirico e impegnato su temi civili e politici.

In un sia pur breve quadro riassuntivo non può mancare un accenno alla importante funzione positiva di apertura culturale e politica esercitata dal **Market Theatre** di Johannesburg diretto da Barney Simon. Quando nei primi anni '80 il governo ritocca le leggi segregazioniste (sebbene a livello puramente cosmetico), esso ospita nelle sue sale una serie di opere in controtendenza di autori anche neri, come il celebre *Woza Albert!* (*Ritorna, Albert!*, 1981) di **Mtwa** e **Ngema**, il cui titolo invoca il (defunto) leader zulu Albert Luthuli a ritornare per guidare alla riscossa i sudafricani. Grazie al Market Theatre, artisti come Percy Mtwa e Mbongeni Ngema – che coltivano il genere del township musical con esiti di vivace spettacolarità – passano dal ruolo di attori a quello di autori, come accadrà anche a John Kani uscito dal gruppo creato da Athol Fugard.

Gibson Kente, che aveva studiato nelle scuole della Lovedale Mission, emerge come figura di produttore e autore commerciale del *showbiz*, con compagnie proprie che rilanciano generi popolari legati alla tradizione del musical africano temperato di jazz e gospel (*Manana the Jazz-Prophet*, 1963, e quindi *Sikalo*, messo in scena all'università del Witwatersrand di Johannesburg nel 1966). In seguito, Kente cambia gradualmente con *How Long* (1974; *Sino a quando*) e *Too Late* (1976, *Troppo tardi*), che denunciano lo squallore, la miseria e la disperazione della vita nelle *township*, e gli guadagnano la censura, il bando e l'arresto. Intanto a Soweto nello stesso 1976 esplose la rivolta inarrestabile dei giovanissimi che coglie di sorpresa l'Anc, costringendolo a un mutamento di rotta nella strategia politica.

Dopo la rivolta di Soweto, e ancor più negli anni '80, le generazioni dei neri urbani più giovani passano in gran numero alle formazioni di guerriglia dentro e fuori il paese, oppure si organizzano nei quadri del **Black Consciousness Movement** (Bcm) che si propone una ri-educazione integrale delle masse ricorrendo a tecniche che comprendono il teatro didattico (attento agli esempi espressivi della rivoluzione culturale cinese). La Black Consciousness è stato uno dei movimenti più importanti nella storia politico-culturale sudafricana: la parte migliore delle leve che oggi formano la classe politica dirigente del Paese si è formata proprio nell'esperienza del movimento che ebbe il suo massimo leader e martire in Steve Biko, ucciso nel 1977 nel carcere di Port Elizabeth. La Bcm agisce alla base della società africana e si muove attraverso reti di comunicazione e intervento coraggiose e piuttosto efficienti (compatibilmente con quanto consente la repressione di Stato).

L'esperienza del teatro didattico della Bcm e la felice voga del teatro popolare musicale si combinano negli spettacoli messi in scena negli anni '80 da gruppi di artisti non professionisti che appartengono ai sindacati neri e mirano a spiegare i problemi dei lavoratori e le ragioni degli scioperi: nascono così straordinarie produzioni vicine al teatro di strada, come *The Long March* e *Bambatha's Children*, che segnano un nuovo corso nella storia culturale del teatro sudafricano e i cui effetti risonano negli anni sia nel vero e proprio musical (*Asinamali*, *Sarafina*, *Sophiatown*), sia nel teatro di prosa che viene innervato da una combattiva estetica *black*.

In questo quadro e sempre negli anni '80 si verifica una felice ripresa dello *storytelling* e della poesia orale di marca squisitamente africana. L'importante fenomeno lascia traccia nelle campagne di coscientizzazione intorno agli scioperi dei lavoratori della Dunlop Factory, e nell'attività poetica e teatrale di **Alfred Qabula** e **Mi Hlatshwayo** nella regione del Natal. Basti pensare allo spettacolo collettivo *The Dunlop Play* e al ruolo di *imbongi* (poeti orali zulu) che entrambi assumono nelle circostanze politiche, promuovendo il teatro all'interno delle lotte operaie che porteranno alla creazione del potente sindacato nero COSATU, culturalmente molto attivo.

L'eredità del passato

A partire dalle prime elezioni a suffragio universale del 1994, lo smantellamento del regime dell'apartheid e la liquidazione dello Stato onnipotente e oppressivo si accompagnano alla creazione di un sistema democratico retto da una Costituzione all'avanguardia. L'effetto liberatorio di tale processo appare assolutamente strepitoso, sebbene inizialmente magmatico e confuso, nel clima di euforia e stordimento che si genera nel Paese.

Il nuovo governo, dominato dall'Anc, ha eliminato le barriere governative che strozzavano la produzione culturale e ha gradatamente provveduto a rianimare il panorama nazionale con istituzioni e finanziamenti che cancellassero le iniquità precedenti e ristabilissero un equilibrio. Non è stata, e non è tuttora, un'impresa facile. Ma intanto il teatro sudafricano ha visto ri-entrare autori costretti all'esilio dall'apartheid, primo fra tutti il grande **Zakes Mda**, che oggi divide il suo tempo fra il Sudafrica e una università americana; e ha sollecitato coproduzioni di ogni genere, la più recente delle quali ha dato appunto origine alla creazione del Fugard Theatre, lanciato e diretto dal britannico Mark Dornford-May, proprietario dell'editrice e della rivista *Granta*.

D'altro canto, la straordinaria vicenda della liberazione dall'apartheid e della ricomparsa del leader carismatico Nelson Mandela, insieme al fascino composito del Paese, ha attirato l'attenzione internazionale suggerendo esplorazioni e collaborazioni anche nel campo della produzione teatrale. Un esempio importante di tale processo è la riscoperta di capolavori sudafricani sconosciuti al pubblico europeo come *Sizwe Bansi est mort* (di Fugard) e *Le costume* (*Il vestito*, tratto da un racconto di **Can Themba**, della redazione di *Drum*) da parte di Peter Brook e della sua compagnia parigina, che li hanno proposti in lingua francese, in produzioni magistrali giunte anche in Italia.

Mentre nel Paese si moltiplicano i festival teatrali (il più importante a **Grahamstown**), il palcoscenico sudafricano è stato invaso da spettacoli popolari in cui prevalgono danza e musica, riprendendo il glorioso *township musical* e riaffermando una continuità sotterranea con la tradizione africana attraverso le dolorose cicatrici del tempo. Il teatro di prosa, liberato da censure, ha accolto nuovi testi di autori africani, co-

me *Nothing but the Truth* (2002, *Nient'altro che la verità*) di **John Kani** – oggi direttore del rinato Market Theatre di Johannesburg – e riportato sulle scene drammaturghi e testi cancellati dall'apartheid, come Zakes Mda e il suo *Ways of Dying* (*Si può morire in tanti modi!*).

L'interscambio fra teatro e cinema, che in Sudafrica ha visto importanti risultati a partire dall'attività di Athol Fugard e dei suoi attori-coautori, oggi si è rafforzato grazie anche a fondi statali. I finanziamenti sostengono sia gli schermi che i palcoscenici sudafricani, secondo il principio della *affirmative action* che favorisce le categorie socialmente svantaggiate (africani, donne, giovani). Intanto nelle università i dipartimenti di studi teatrali accolgono artisti precedentemente emarginati, come **Maishe Maponya**, uscito dall'esperienza della Black Consciousness e del **Bahumutsi Drama Group** da lui creato.

Se per certi aspetti il processo di liberazione della scena sudafricana sembra condurre a situazioni di normalità (rispetto alla terribile anomalia della seconda metà del Novecento), dall'altra l'entusiasmo dello spazio espressivo riconquistato apre la strada a sperimentalismi e invenzioni che, insieme alla novità, riportano in scena il senso e i valori di tradizioni oblierate dal disprezzo coloniale. La ricchissima vena dell'oralità africana urge per ridare spazio alle lingue autoctone del continente e trova nuovi modi di impiego con uno stuolo di *storyteller*, poeti e operatori culturali che vedono nella performance un luogo e una modalità di espres-

Una scena del film *Tsotsi*, da un racconto di Athol Fugard.



Un testo nuovo per un nuovo teatro

Il più grande e acclamato drammaturgo sudafricano parla del suo ultimo testo e delle ragioni per le quali ha accettato di farlo mettere in scena, in prima mondiale, a Città del Capo, per l'inaugurazione di un teatro che porta il suo nome.

di Itala Vivan

sione adatti alla modernità contemporanea. Basti pensare a *storyteller* come Gcina Mhlophe, anche attrice e autrice di teatro (*Have You Seen Zandile?* – 1986, *Avete visto Zandile?*), e ai nuovi e giovani poeti delle *township* – in buona parte donne – che producono testi orali proclamandosi *spoken word artists* e li lanciano in animate performance agli angoli delle strade, nei caffè e nei teatri, prima ancora che sulla pagina. Uno di costoro è Mak Manaka, figlio del grande Matsemela che negli anni bui dell'apartheid aveva creato il benemerito Funda Centre di Soweto, bastione di resistenza culturale, e prodotto opere di successo, fra le quali *Egoli* (1979, *La città dell'oro*, come gli africani chiamano Johannesburg).

Infine, per concludere una rassegna inevitabilmente sommaria, va tenuto presente che a fine anni '90 l'intero Sudafrica ha vissuto il prolungato e doloroso dramma collettivo inscenato dalla Trc, la Commissione per la Verità e la Riconciliazione che ha raccolto e offerto sulla ribalta pubblica le voci di migliaia di vittime dell'apartheid e anche quelle dei loro persecutori e aguzzini.

La vicenda ha ispirato varie produzioni teatrali, la più celebre delle quali è *REwind. A Cantata for Voice, Tape, and Testimony*, del 2006. La realtà delle udienze pubbliche ha costituito una sorta di psicodramma collettivo che ha fatto riaffiorare atroci fatti e memorie che si erano volute nascondere e cancellare, e che la Trc ha portato alla luce per stabilire un clima di trasparenza e verità. La cultura africana dell'*ubuntu* (umanità condivisa) e, insieme, l'estetica *black* che mette in gioco la parola nello spazio comunitario e ne fa testo collettivo, hanno rivelato quale teatro si intenda quando si parla di teatro sudafricano. Ciò va detto con un senso di profonda ammirazione nei confronti di un Paese che ha saputo architettare una rivoluzione senza massacri e affrontare il difficile compito di ricostruire un comune corpo liberato, raccogliendo le membra e le parole divise e separate dalla segregazione razzista. Un compito, questo, che appare tuttora in corso, affidato alle voci delle generazioni più giovani cui si cerca di restituire memoria di quanto loro non hanno visto, ma che ha formato il presente in cui vivono. ★

James, Earl Jones, Maria Tucci e Harris Yulin in *A Lesson from Aloes*, di Athol Fugard.



Bibliografia essenziale

- Michael Chapman, *Southern African Literatures*, London and New York, Longman, 1996
- Catherine Cole, *Performing South Africa's Truth Commission: Stages of Transition*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.
- David B. Coplan, *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*, Johannesburg, Ravan Press, 1985.
- Lorenza Coray-Dapretto, *Le théâtre communautaire sud-africain au rythme de l'autre*, Parigi, L'Harmattan, 1996.
- Anne Fuchs, *Playing the Market. The Market Theatre Johannesburg 1976-1986*, Chur-London-Paris-New York-Melbourne, Harwood Academic Publishers, 1990.
- Athol Fugard, *Sizwe Bansi è morto*, Supernova, 1999.
- Athol Fugard, *Addio per sempre, Boesman e Lena*, Supernova, 1999.
- Athol Fugard, *Verso la Mecca*, Supernova, 1993.
- Athol Fugard, *Trilogia della famiglia*, Supernova, 1999.
- Athol Fugard, *Tsotsi*, Marietti, 1991; Minimum fax, 2007.
- Liz Gunner, *Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1994.
- Ronald Harwood, *La torre d'avorio*, Einaudi, Collezione di teatro, 2003.
- Robert Mshengu Kavanagh, *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*, London, Zed Books, 1985.
- Martin Orkin, *Drama and the South African State*, Manchester, Manchester University Press e Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1991.
- Bhekizwe Peterson, *Monarchs, Missionaries and African Intellectuals. African Theatre and the Unmaking of Colonial Marginality*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2000.
- Itala Vivan, *Il Nuovo Sudafrica dalle strette dell'apartheid alle complessità della democrazia*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Itala Vivan, *Corpi liberati in cerca di storia, di storie. Il Nuovo Sudafrica dieci anni dopo l'apartheid*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005.



Owen Sejake e Sean Taylor in *The Train Driver*, di Athol Fugard (foto: Ruphin Coudyzer).

dian la vicenda di Pumla Lolwana (la donna che si suicidò con i figli gettandosi sotto un treno, ndr) ne rimasi sconvolto e sentii il bisogno di testimoniare il fatto. Dapprima cercai di farlo in prosa, ma misi da parte il progetto sino a quando mi venne l'idea di trattare la storia dal punto di vista del conduttore del treno. Trasferii la vicenda nell'ambiente della Provincia Orientale del Capo, un mondo che conosco intimamente e che amo.

Che cosa ha provato ritornando a Città del Capo per rivolgersi al pubblico sudafricano in un nuovo spazio a lei dedicato, a due passi dall'Università di Città del Capo dove è stato studente, e ai bordi del District Six?

L'occasione ha suscitato in me un sentimento di profonda umiltà. Io non provo particolare orgoglio per il mio lavoro. Sono storie che riguardano la mia gente... non sono io l'autore di queste vite che ho cercato di condividere con i miei compatrioti sudafricani.

Il protagonista di questo ultimo dramma è un conduttore di treni, bianco, che incontra la tragica storia di una madre suicida che è nera: in un certo senso, un ritorno al classico schema fugariano dell'interrogazione esistenziale in un contesto razziale. C'è una possibile redenzione per il conduttore del treno?

La possibilità di redenzione è l'atto di fede su cui si fonda la roccia alla base della mia scrittura. Se mai dovessi pensare che non v'è più speranza per una vita individuale, smetterei di scrivere.

Come vede Athol Fugard il ruolo del teatro nel Sudafrica contemporaneo del post apartheid?

Lo stesso identico ruolo che aveva prima: ossia, di essere implacabile nell'esaminare ciò che accade nel nostro paese. ★

I drammi di Athol Fugard del periodo classico si impernano su un protratto dialogo sequenziale fra due o tre personaggi legati da rapporti particolari (di sangue, famiglia, convivenza, dipendenza). Tale schema riappare nella nuova opera fugariana *The Train Driver (Il conduttore del treno)*, in cui un bianco disperato vaga nello squallido cimitero di una *township* sudafricana ove incontra il becchino (nero) e lo interroga, in un contesto ove il legame tra i due nasce dalla realtà della morte che li accomuna. L'impianto drammatico, che allude inequivocabilmente e ironicamente a una celebre scena dell'*Amleto*, si sviluppa in una tormentosa ricerca da parte del conduttore del treno di liberarsi dell'ossessiva immagine che lo perseguita. Con grande forza espressiva, Fugard trasmette a un tempo la tragedia di vite vissute nell'indigenza e nella disperazione e la prospettiva di una realtà sudafricana complessiva irta di pericoli e angoscia, fondendo i due elementi attraverso il rovello esistenziale di una coscienza – quella del bianco che guidava il treno sotto cui si gettò una donna suicida – che si autocolpevolizza e cerca salvezza dalla propria atroce, insopportabile sofferenza. La matrice etico-religiosa della tematica fugariana

si ripresenta in una versione di fulminante concisione tragica.

Il 24 marzo scorso il Fugard Theatre di Città del Capo ha messo in scena la première di *The Train Driver (Il conduttore del treno)*, un'opera nuova di Athol Fugard per un teatro nuovissimo nel cuore del Nuovo Sudafrica. Come si sono collegate tutte queste novità, creando un avvenimento unico e straordinario nella storia della cultura sudafricana?

Io avevo già avviato la scrittura di *The Train Driver*, quando seppi la notizia della creazione del nuovo teatro. Il mio carissimo amico e collega Mannie Manim mi contattò e mi disse che gli si voleva dare il mio nome. All'inizio mi schermii, e per due volte rifiutai l'idea. Alla fine, tuttavia, accettai per motivi del tutto personali. La prospettiva di un nuovo teatro nella nostra Città Madre, con un palcoscenico che attendeva un'opera sudafricana inedita che lo inaugurasse, era una cosa cui non potevo davvero resistere.

L'ispirazione per *The Train Driver* proviene da un fatto realmente accaduto, non è vero? Sin dal momento in cui lessi sul *Mail & Guar-*

Il mio amico Athol: incontro con Ross Devenish

Una grande stima e una lunga frequentazione alla base di un rapporto professionale che dura da decenni. Devenish ci parla del Fugard non soltanto autore, ma anche attore e regista.

di Itala Vivan



Una scena di *Boesman and Lena*; nella pagina seguente, un ritratto di Athol Fugard.

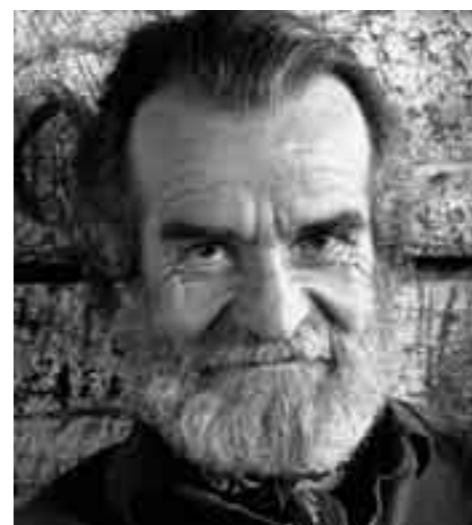
Ross Devenish è un importante regista cinematografico sudafricano che ha lavorato anche per il teatro e la televisione. Il suo rapporto con Athol Fugard è antico e vivo: oltre a essere grandi amici, i due hanno spesso collaborato, producendo film indimenticabili. Nel 1974 Devenish ha diretto *Boesman and Lena*, dal testo di Fugard, con l'autore stesso nelle vesti di protagonista; nel 1977 è stato regista di *The Guest*, in cui Fugard recitava il ruolo del naturalista Eugene Marais; nel 1980 ha diretto il film tratto da *Marigolds in August*, con Fugard primo attore. Devenish ha inoltre seguito l'attività teatrale di Fugard e di altri drammaturghi sudafricani (come Zakes Mda e John Kani), ed è stato co-regista della recente produzione fugariana di *The Train Driver*. Gli abbiamo posto alcune domande che servissero a illuminare gli aspetti performativi dell'arte di Fugard.

Ross, tu hai lavorato spesso con Athol Fugard, sul palcoscenico e davanti alla macchina da presa. Qual è il legame segreto che alimenta una così lunga collaborazione?

Io posso parlare solo per me stesso. Innanzitutto ammirazione e apprezzamento per l'arte di Fugard, specialmente in un paese come il Sudafrica che aveva una visione coloniale della cultura, come se essa dovesse venire dal di fuori. Come se i sudafricani fossero qui soltanto per fornire materie grezze all'industria, senza che le storie delle nostre vite avessero interesse né importanza alcuna. Fugard respingeva tale visione, e io lo ammiravo per questo. Inoltre, è un amico straordinario, con cui si sta bene insieme. E offre molte cose su cui riflettere.

Tu che lo hai spesso diretto dietro la macchina da presa, cosa ci puoi dire del Fugard attore cinematografico?

Ho lavorato a più riprese con l'attore Fugard.



Ho anche avuto la fortuna di poter osservare la sua regia di varie opere, per esempio *Dimito*; e ho diretto un documentario per la BBC sulle prove di *A Lesson from Aloes*. Ciò mi ha permesso di gettare uno sguardo privilegiato, dall'interno, sul suo modo di lavorare; e quando mi sono trovato a dirigerlo ho potuto creare un linguaggio comune, basato sull'esperienza. L'aspetto fondamentale di Fugard attore è che si cala interamente nel ruolo, rivivendo tutto ciò che tocca il personaggio e senza ritrarsi dinanzi alla sofferenza che appartiene al personaggio stesso.

Come organizza il lavoro di regia teatrale Athol Fugard?

Fugard costruisce lo spettacolo partendo da ciò che ciascun attore porta nel proprio ruolo. È come se autore e regista non si fossero mai conosciuti, e lui esplorasse il testo con occhi nuovi. Così succede che l'attore trovi da sé l'intersezione fra il ruolo sul palcoscenico e la vita reale, sino a impadronirsi del ruolo stesso e farlo proprio.

I temi e gli sviluppi di *The Train Driver* appaiono particolarmente significativi, non credi?

Per Fugard *The Train Driver* costituisce il punto d'arrivo della sua intera carriera. La tragica vicenda di Pumla Lolwana, suicida insieme ai figli, gli ha inferto una ferita dolorosa e lo ha ossessionato per una decina d'anni. Le prime versioni narrative sono reperibili in *Karoo and Other Stories*, del 2005. Nel testo teatrale, però, ha elaborato la storia riducendola a due soli personaggi in scena, attraverso i quali emerge un mondo intero, e anche una sensazione di disagio circa il futuro del paese.

In che modo si intreccia la tua cinematografia con l'arte di Fugard?

Sizwe Banzi è morto: la tragicommedia di un irregolare nel nuovo Medioevo

Quando Athol Fugard scriveva, negli anni Sessanta, *Sizwe Banzi è morto*, non immaginava, forse, quello che sarebbe diventato il mondo. Con la storia di un uomo costretto ad assumere, per sopravvivenza, l'identità di un morto, l'autore sudafricano raccontava con una chiarezza disarmante la tragedia dell'apartheid. Consapevole del razzismo non estinto, anzi esteso come una macchia nella tollerante e "civilizzata" Europa (in cui i partiti di matrice neo-nazista fondati sulla teoria del "diverso" sono in spaventosa espansione), Peter Brook si è avvicinato da grande maestro/pedagogo all'opera di Fugard, realizzando uno spettacolo intimo e politico nel dispiego di tutti gli elementi teatrali: dagli oggetti di scena alla scenografia fino all'uso permeabile, vivente, del dialogo.

Gli attori si fanno creatori e complici dello spettatore, chiedendogli l'attenzione giusta per giudicare la tragedia di questi esseri umani la cui sola colpa è quella di nascere nel posto sbagliato.

Sizwe Banzi nasce in un luogo in cui si è convinti che esistano cittadini di serie A e altri di serie B, creature di nessuna terra e nessun diritto, che si è disposti a lasciare morire di fame se nel loro documento d'identità viene trovato qualcosa di "irregolare". È quello che succede al protagonista di Fugard, che per dar da mangiare alla sua famiglia, prende a prestito l'identità di un morto trovato per strada, uno con la carta d'identità in regola.

Sizwe sparisce e rinasce Robert. Con il documento di un altro, nei vestiti di un uomo ormai cadavere, Sizwe Banzi chiede di essere fotografato e inizia una nuova vita, folle e anche un po' comica.

Lo spettacolo di Brook si dipana su un tono di lievità assoluta, creando un effetto dinamico e stringente che avvicina sempre di più il pubblico alla stanza del dilemma, indugiando sulla tortura psicologica di un irregolare. Uno dei tanti irregolari che in questo nuovo Medioevo vengono giornalmente additati e messi al bando, espulsi dalla comunità dei proprietari bianchi.

In un paese come il nostro in cui un figlio di immigrati non mangia alla stessa tavola degli altri bambini, dove i medici possono fare da delatori e denunciare un paziente come clandestino, un'opera come *Sizwe Banzi è morto* dovrebbe essere rappresentata o proiettata in tutte le scuole, nelle università, nei luoghi in cui si forma la coscienza della comunità e si gettano le basi del pensiero futuro.

Katia Ippaso



Una scena di *Sizwe Banzi è morto*, di Athol Fugard, regia di Peter Brook.

Ho sempre avvertito una forte esigenza di esplorare la realtà sudafricana attraverso il cinema: cosa non facile, perché fare un film, anche breve, richiede grandi somme di denaro. Anche Athol parte da una analoga spinta, sebbene in lui intervenga un tormento esistenziale diverso. Guardando al passato, debbo dire che io e Athol abbiamo raggiunto la massima sinergia lavorando a *The Guest*, basato su un episodio della vita di Eugene Marais, il naturalista sudafricano che fu anche poeta e morfi-

nomane e morì suicida. La figura di Marais mi aveva affascinato sin dall'infanzia, e dopo che Athol e io finimmo la versione cinematografica di *Boesman and Lena* in cui Athol recitava nel ruolo di Boesman, suggerii di passare ad altro, e lui accettò. Mi pare che anche oggi, a tanti anni di distanza (il film è del 1977) *The Guest* resiste e si fa ancora guardare: è veramente un pezzo di storia sudafricana, nel contesto di un paesaggio umano e fisico assolutamente sudafricano. ★

Non solo calcio e parchi naturali uno, nessuno, centomila teatri!

Viaggio per i palcoscenici di un paese dove il teatro lo si incrocia ovunque: dal centro alle periferie, dai ristoranti alle università, dagli agriturismi agli alberghi e i casinò in un mosaico di spazi e di colori.

di Roberto Rizzente

Non fosse stato per i Mondiali di Calcio, solo gli addetti ai lavori probabilmente si sarebbero interessati al teatro sudafricano. Eppure, nonostante i problemi che il Paese si trova ad affrontare – economici, sociali, sanitari – la vita teatrale è più vivace che mai: scorrendo la lista delle attrazioni nelle grandi città (Cape Town, Johannesburg, Pretoria, Durban), scopriremo che molte sono teatri, la maggior parte dei quali di recente fondazione. Che siano grandi o piccoli non importa, il teatro è parte della città, si inserisce nelle pieghe della vita sociale, viene studiato e praticato all'Università, entra negli alberghi, nei casinò, nelle piazze, nei ristoranti. A teatro giovani e non, bianchi e neri si divertono, prendono parte alle riflessioni sul-

la storia recente, si mettono in contatto con la secolare tradizione europea, maturano un'identità e una coscienza politica. In Sudafrica, il teatro cessa di appartenere a un'élite per riappropriarsi della sua funzione primaria: un patrimonio della collettività.

Tra politica ed entertainment

Con i suoi 5,7 milioni di abitanti Johannesburg è il cuore della vita teatrale sudafricana. È qui, nel vecchio quartiere di Sophiatown, che nel 1959 nacque il jazz-musical *King Kong*, destinato a far conoscere in tutto il mondo, col suo cast di attori di colore, la cultura delle *township*. Ed è qui che nel 1974 Barney Simon e Mannie Manim rilevarono i vecchi edifici del mercato indiano della frutta per fondare il primo teatro

aperto a tutte le razze: il **Market Theatre**, a oggi uno dei centri culturali più importanti del Paese, dotato di tre sale (Main, Lager, Barney Simon), oltre a musei, gallerie, ristoranti, bar, e vincitore nel 1984, unico in Sudafrica, del prestigioso American Jujamcyn Award.

Come il Market, altri teatri a Johannesburg portano avanti una politica di sostegno a favore delle nuove generazioni, nel tentativo di promuovere una cultura autoctona originale, indipendente dai modelli europei: non possiamo dimenticare il **Pro Musica Theatre**, il **Wits Theatre Complex**, il teatro dell'**Università di Johannesburg**, il **Windybrow** rilanciato nel 2006, il **Liberty Theatre on the square** e lo **Joburg Theatre Complex**, dotato come il Market di tre sale (Mandela, Fringe, Space.com), oltre all'indi-

pendente **People Theatre** specializzato, come il **National Children Theatre**, nel teatro-ragazzi e diretto, dopo il recente restauro, da un'entità municipale di proprietà del Comune.

Non solo politica e impegno, a ogni modo: la capitale economica del Sudafrica è anche e soprattutto una metropoli moderna, che tenta di scrollarsi di dosso l'immagine di città pericolosa propagandata dai media, importando o producendo prodotti di evasione, spesso modellati sullo stile occidentale e ospitati in vere e proprie cittadelle dell'*entertainment*, lontane dai quartieri più pericolosi e sorvegliate dalla polizia, come **Montecasino** e la **Gold Reef City**, o all'interno di alberghi di lusso, come l'**Emperors Palace** e la **Foxwood House**, senza dimenticare le sale indipendenti del **Victory** e dell'**Alexander Theatre**.

Meno chiasosa di Johannesburg, Pretoria, l'altra metropoli del Gauteng, capitale riconosciuta dello Stato sudafricano, balza all'occhio per l'elevata concentrazione di sale – sei, almeno: il **Breytenbach**, **The Little Theatre**, **Lier**, **Masker**, **Musaion** e **Aula** – dislocate secondo un modello a noi sconosciuto, di matrice anglosassone, all'interno dei campus delle tre principali università cittadine: la Tshwane University of Technology, l'University of South Africa e l'University of Pretoria. Dei restanti teatri, è necessario citare almeno gli **auditorium del West End** e l'**Encore Theatre**, i piccoli ma vitali **The Performer**, **Pierneef**, **Centurion** e **Babelbox Children's Theatre**, fino al neonato **Brooklyn Theatre**. Ma fra tutti, certo il più conosciuto rimane lo **State Theatre**. Fondato nel maggio del 1981 per volontà dello Stato, che ne è il legittimo proprietario, nelle sue cinque sale (Arena, Studio, Opera, Drama e Monumentum), senza contare i ristoranti, la piazza e i coffee-shop, alterna *blockbusters* di respiro internazionale a produzioni indipendenti, secondo un calendario che non ha nulla da invidiare al Market di Johannesburg.

Cape Town e il dinner theatre

Sul fronte opposto del Paese, giù nell'estremo sud, **Cape Town** contende a Johannesburg il primato grazie alla storia – il musical *District six* è

Il Fugard Theatre a Città del Capo

Inaugurato il 12 febbraio 2010, il Fugard Theatre riutilizza un vecchio fabbricato, già parte di una chiesa congregazionalista e quindi magazzino, situato ai bordi dello storico District Six di Città del Capo. Un tempo popoloso e vibrante quartiere misto, il District Six fu raso al suolo nel 1966 in base alle norme segregazioniste dell'apartheid. Tutto, in questa nuova iniziativa, concorre a renderla altamente simbolica: la collocazione spaziale e la dedica ad Athol Fugard, ma anche il programma che ha ospitato *The Magic Flute-Impempe Yomlingo* con la compagnia sudafricana Isango Portobello (e l'eccezionale soprano Pauline Malefane, già protagonista del film *UCarmen eKhayelitsha*, Orso d'oro a Berlino nel 2005) e poi la prima mondiale di *The Train Driver* di Athol Fugard, co-regista Ross Devenish. Il Fugard Theatre diviene così un gesto vitale di resurrezione e innovazione che si innerva nella memoria di un quartiere perduto e nell'omaggio a un grande artista vivente la cui storia è inestricabilmente legata a quella del Paese. Al contempo, il nuovo teatro riprende la tradizione del gusto musicale fondendo culture ed esperienze africane ed europee in una comune temperie postcoloniale.



La platea del Natal Playhouse Complex di Durban.

solo uno dei tanti prodotti di esportazione anti-apartheid elaborati dall'omonima *township* – e alla presenza di due stabili di primaria grandezza: l'**Artscape Theatre Complex**, 14.000 mq di teatro (tre sale, una delle quali, l'Opera House è la più grande della regione), bar e ristoranti in pieno centro, inaugurato il 19 maggio del 1971; e il **Baxter Theatre** nel sobborgo di Rondebosch, che in trent'anni di storia (la fondazione risale al 1 agosto 1977), grazie anche all'appoggio dell'Università, ha dato voce nei tre teatri di proprietà (Main Theatre, Concert Hall e Student Theatre) alle produzioni più sperimentali e politicamente impegnate, escluse dal più conservatore e filogovernativo Artscape.

Numeri a parte, sono le piccole sale tuttavia a fare la fortuna di Cape Town: ce ne sono a centinaia, dislocate nei luoghi più impensabili, eterogenee per stile, tecnica e pubblico, e ben frequentate, oltre che dai cittadini, dai turisti. Se il **New Space Theatre** (primo Fringe della storia sudafricana, di recente restaurato), il nuovissimo **Fugard Theatre** (nel mitico District Six) e il piccolo ma vitale **Intimate Theatre** (riaperto al

pubblico nel 2002), testimoniano le ambizioni artistiche e intellettuali della città, i *dinner theatre* – piccoli club o ristoranti dotati di palco, che combinano l'offerta spettacolare con quella culinaria – ne assecondano la volontà di evasione. L'elenco potrebbe essere qui infinito, ci limiteremo a citare il **Baryard Theatre**, fondato nel 1996 dai coniugi Möllers e presente, grazie alle sue dodici sale, in tutto il Paese, il **Theatre on the Bay**, il **Mojolenas**, l'**On Broadway**, l'**Independent Armchair** e lo **JouMaSeComedy Club**, all'interno del club di golf The River. Non rispondono invece pienamente ai canoni del *dinner* il **Dock Road** e il **Masque Theatre**, quest'ultimo riservato alle compagnie amatoriali che affollano Cape Town.

Allontanandosi dalla città, il turista scopre, isolati nelle **Winelands**, un numero altrettanto elevato di *dinner theatres* spesso dislocati all'interno delle aziende vinicole (**Dorpstraat Teater Kafee**, **Die Boer** e il famoso **Evita se Peron** dell'attore satirico Pietre-Dirk Uys a Darling); accanto ai più tradizionali teatri di provincia (**Kalk Bay**, nell'omonima chiesa; **Playhouse**

Danzare al ritmo della libertà

Eredità tribali e accademia, scampoli di ricerca e provocazione: la coreografia sudafricana mette in mostra anime diverse e diviene inaspettato polo di riferimento internazionale. Dal Novecento di John Cranko al maestro Peter Goss, da Gladys Agulhas alle provocazioni di Steven Cohen, una contemporaneità eterogenea e tutta da scoprire.

di Domenico Rigotti

a Somerset West; Klein Libertas Amateur Theatre; Rainbow Puppet Theatre). Con un'eccezione di rilievo: gli anfiteatri all'aperto. Ne sono un esempio lo Spier Ampitheatre, l'Oude Libertas, il Grande Roche e soprattutto il Maynardville Open-Air Theatre, celebre per le messinscena shakespeariane.

Esplorando il Sudafrica, tra presente e futuro Come Johannesburg, Cape Town e Pretoria, anche la capitale del Kwazulu-Natal, Durban, può fregiarsi di un complesso teatrale a partecipazione statale: con le sue tre sale (Opera, Drama e The Loft) il Natal Playhouse Complex è una delle principali istituzioni a livello nazionale, sede del Women e del Traditional Art's Festival e dell'omonima compagnia stabile, che qui esercita anche un'importante attività formativa. Da non dimenticare poi il Bat e lo Ekhaya Multi Arts Centre, ugualmente impegnati nella promozione dei nuovi talenti, l'ormai decaduto Stable Theatre, primo teatro indipenden-

te nero fondato nel 1975, e il piccolo KwaSuka Theatre dall'anima "fringe". Al di fuori di questo circuito, il copione segue quello delle altre metropoli: dominano i *dinner theatre*, spesso di recente fondazione (Dockyard Theatre, Heritage, Rhumbelow, Catalina), i teatri commerciali (SuperNova nel SunCoast Casino) e quelli universitari, tra cui l'Elizabeth Sneddon Theatre, lo Square Space, Asoka, l'Open-Air e il complesso dell'Hexagon Theatre nei campus dell'Università del KwaZulu-Natal, oltre al Courtyard della University of Technology e l'Hilton College Theatre, il secondo per grandezza della regione, ospitato nell'omonima cittadina dall'Università più elitaria del Sudafrica. L'Opera House di Port Elizabeth è il teatro più importante nell'Eastern Cape, oltre ad essere il più antico del Paese. Fondato nel 1892, l'edificio in stile vittoriano vanta due sale dedicate alla lirica e alle produzioni indipendenti, ed è stato di recente dichiarato monumento nazionale. Tra le altre realtà meritano di essere ricor-

date gli Uptown Theatres e i complessi del Feather Market e del Boardwalk Casino a Port Elizabeth; l'Hemingways Casino e il Guild Theatre ad East London, che ha di recente esteso la propria attività su tutta la provincia, grazie alla partnership con la Transnet Foundation; e ancora il dining theatre Potters Place a Jeffrey's Bay. Non molto resta da dire sulle altre regioni del Paese. Bloemfontein, capoluogo del Free State, è l'unica città di qualche rilievo, grazie al Wynand Mouton Theatre nel campus dell'Università del Free State e all'auditorium, le due sale sperimentali e il *dinner theatre* del Sand du Plessis Theatre Complex. Non vanno al di là di qualche nota locale il North West, lo Mpumalanga e il Northern Cape, regioni tradizionalmente conservatrici, che non hanno impedito però il sorgere di complessi spettacolari come il Sun City Complex nell'omonima città e il Graceland Casino a Secunda, accanto al più tradizionale Witbank Civic Theatre a Witbank. ★



Se ti rasenta per strada, o lo trovi davanti su una scala mobile della metropolitana, un tipo così certo non ti sorprende. Anche se magari ti possono colpire i suoi occhietti vispi. Uno davvero che non si differenzia da molti suoi simili: un tipo di mezza età, di taglia sottile e d'altezza che non ti mette in imbarazzo. Se poi pensi che Steven Cohen porta anche un nome e cognome piuttosto banali (semmai quello Steven può essere in assonanza con lo Stephen Bloom di joyciana memoria), davvero si può credere che sia un individuo che non esce dall'anonimato. Attenzione però, se quello sconosciuto che qualche sera prima hai notato con un berrettuccio curioso in testa nel foyer di un teatrino, ti capita di rivederlo in quello stesso luogo ma in ben altro contesto e abbigliamento, allora ti accorgi che Mister Hyde si è trasformato in Dottor Jekyll. Tanto quell'omettino gogoliano sulla scena appare aggressivo, provocatorio, quasi osceno nel suo comportamento. Posseduto com'è da quello che in gergo si chiama *daimon*. Un *daimon* che lo spinge a sfidare tutti i tabù. L'ex anonimo Steven Cohen capace di esaltare nei tre video-performativi di cui si rende protagonista (è stato una delle *vedette* dell'ultimo Danae festival), tutte le ossessioni legate alla sua identità di sudafricano bianco e omosessuale. In *Chandelier*, il più originale forse dei tre *stuck*, eccolo trasformarsi in idolo fragile su zeppe vertiginose, in perizoma e *guêpière* (come una *drag queen*) cui è saldato un lampadario di cristallo (ecco il titolo), in mezzo ai neri di queglii slums di Johannesburg in cui ha convissuto. In *Cleaning Time* rivive le persecuzioni contro i suoi fratelli ebrei e gay della Vienna degli anni Trenta. Infine, in *Maid in South Africa* denuncia il flagello dell'apartheid attraverso un grottesco e osceno striptease di una anziana donna. Da Cohen presa ad emblema di tutte le vittime della segregazione razziale. Sconfitta solo, dopo un lungo cammino di lotte, grazie soprattutto a un uomo che ha dato tutta la sua vita per la causa, l'avvocato Nelson Mandela che un giorno avrebbe ricevuto il Nobel. Mandela il leader coraggioso che ha saputo portare a vivere con dignità un popolo intero e a fare di

Sitografia

Johannesburg

www.markettheatre.co.za (sito del celebre teatro fondato da Barney Simon)
 www.promusica.co.za (Pro Musica Theatre)
 www.wits.ac.za/witstheatre (il Wits Complex)
 www.uj.ac.za (teatro dell'Università)
 www.windybrowarts.co.za (il Windybrow, rilanciato nel 2006)
 www.theatreonthesquare.co.za (sito del Liberty Theatre on the square)
 www.showbusiness.co.za (Joburg Theatre Complex)
 www.peopletheatre.co.za (il People, specializzato in teatro-ragazzi)
 www.jyt.co.za (National Children Theatre)

Pretoria

www.tut.ac.za (la Tshwane University of Technology)
 www.unisa.ac.za (University of South Africa)
 www.up.ac.za (University of Pretoria)
Le tre università ospitano i maggiori palcoscenici cittadini: Breytenbach, The Little Theatre, Liek, Masker, Musaion e Aula.
 www.magicstunts.co.za (West End)
 www.encoretheatre.co.za (Encore)
 www.centurionteater.co.za (Centurion)
 www.brooklyntheatre.co.za (Brooklyn)
 www.statetheatre.co.za (State Theatre)

Cape Town

www.artscape.co.za (Artscape Theatre Complex)
 www.baxter.co.za (Baxter Theatre)

www.newspacetheatre.co.za (New Space Theatre, primo fringe sudafricano)
 www.thefugard.com (nuovo teatro dedicato al drammaturgo, nel District Six)
 www.intimatetheatre.net (l'Intimate, riaperto nel 2002)
 www.kbt.co.za (Kalk Bay)
 www.kleinlibertasteater.co.za (Klein Libertas Amateur Theatre)
 www.waldorfconstantia.org.za (Rainbow Puppet Theatre)
 www.spier.co.za (lo Spier, anfiteatro all'aperto)
 www.oudelibertas.co.za (l'Oude Libertas)
 www.maynardville.co.za (il Maynardville Open-Air Theatre)

Durban

www.playhousecompany.com (Natal Playhouse Complex)
 www.batcentre.co.za (sito del Bat)
 www.ekhayaartcentre.co.za (Ekhaya Multi Arts Centre)

dinner theatre

www.dockyardtheatre.co.za (il Dockyard)
 www.heritagetheatre.co.za (l'Heritage)
 www.rhumbelow.za.net (il Rhumbelow)
 www.catalinatheatre.co.za (il Catalina)
 www.peoh.co.za (Opera House di Port Elizabeth)
 www.uptowntheatres.co.za (Uptown Theatres di Port Elizabeth)
 www.feathermarket.co.za (Feather Market di Port Elizabeth)
 www.guildtheatre.co.za (sito del Guild Theatre a East London)
(R.R.)



In apertura, una scena di *Chandelier*, di Steven Cohen; in questa pag., in alto, un ritratto di Hugh Masekela; a destra, un'immagine da *African Footprint*, di Hugh Masekela.



un Paese schiacciato dalla violenza e dall'arroganza di altri uomini, una nazione libera e che ora viaggia, pur tra molte difficoltà, verso un destino sereno. Quel South Africa appunto che quest'anno, grazie ai mondiali di calcio, si mette in vetrina e vuol dimostrare, anche attraverso quest'ospitalità, la sua maturità. Maturità nei campi più diversi. Anche nell'arte. E magari nel campo della danza, di cui Steven Cohen si fa messaggero.

L'uragano Sarafina!

Arte mai trascurata la danza, e non certo limitata alla conservazione (ancorché doverosa) delle vecchie danze tribali, un tempo – occorre dirlo? – dagli afrikaner mercificate come oggetto turistico. Quelle di cui magari di sfuggita, con pennellate rapide, anche Nadine Gordimer (altro Nobel), ha fotografato nelle pagine di alcuni suoi romanzi. Quelle danze ancestrali, cariche di energia fisica, provenienti dagli affascinanti territori della grande nazione, di cui si videro schegge anche in *Sarafina!*. Molti infatti ricorderanno il celebre, travolgente musical (era la fine degli anni Ottanta), il quale raccontava la vita dei ragazzi nei ghetti neri di Soweto. Uno splendido spettacolo di canto, danza e teatro *Sarafina!*, nato da un'idea di Winnie Mandela e dall'incontro della stessa con lo sceneggiatore, regista e coreografo Mbongeni Ngema. Sulle musiche (bellissime) di Hugh Masekela, l'esplosivo musical, in un impasto

di violenza e tenerezza, narrava le vicende di un gruppo di adolescenti (Sarafina l'eroina del gruppo) del celebre college Morris Isaacson, lo stesso in cui nel 1976 ebbero origine i moti studenteschi soffocati nel sangue. Memorabili le sequenze finali, in cui i giovani e bravissimi interpreti si scatenavano nel *mbaqanga*, il ritmo zulu ballato scuotendo i fianchi, gettando avanti il pube, nell'orgoglio della propria negritudine. Un successo *Sarafina!* passato negli annali e non più ripetutosi. Nemmeno con un altro reclamizzatissimo musical o show come *African Footprint* (*La fiamma della libertà*), visto da noi nel 2004. Anche qui ma in forma drammaturgica più banale si rievocavano le lotte contro l'apartheid. Tutto infatti si riduceva a una serie di numeri confusamente legati fra loro e dove le coreografie (di Debbie Rakusin e David Matamela), utilizzavano una molteplicità di spunti all'interno dei quali spiccavano quelli derivati dalla nuova danza metropolitana: *kwela-jife*, *stomp*, *gumboot* e *pantsula* (quest'ultimo nome derivato dai larghi pantaloni indossati dalla popolazione maschile di colore). Danza richiedente una forte preparazione atletica, movimenti acrobatici e una totale scomposizione del corpo. Danza che proprio nei ghetti neri aveva trovato un fecondo terreno. Quei ghetti oggi non esistono più ma, nelle periferie della grande città, a Città del Capo come a Johannesburg o in centri urbani minori, vivi restano i focolai. Esistono scuole e maestri che allenano giovani

forze, preparano artisti che cercano nuove forme di espressione e il loro posto al sole, magari dirigendosi verso orizzonti lontani. Come del resto era già successo in passato.

La star John Cranko

Doveroso ricordare come sudafricano era uno dei coreografi più famosi del Novecento; alludiamo a John Cranko, colui che portò a fama internazionale lo Stuttgart Ballet e creò balletti mai più usciti di repertorio come *Onegin* e *La bisbetica domata*. Era nato a Rustenburg nel 1927 e, prima di fare il salto verso l'Inghilterra, aveva iniziato gli studi di danza presso l'Università di Città del Capo, dove realizzò la sua prima coreografia tratta da *L'histoire du soldat* di Stravinskij. Altro nome di spicco fu Peter Goss, personaggio discusso ma maestro corteggiatissimo che negli anni Ottanta ebbe il suo momento di fama. Richiesto in tutto il mondo come divulgatore di un personale linguaggio di danza che riassumeva le sue varie esperienze d'arte e di vita. Nato e cresciuto a Johannesburg, di formazione anglo-americana, Peter Goss (più volte ospite anche in Italia) aveva fondato a Parigi una scuola rinomata per il rigore e la serietà dell'insegnamento moderno. Dai suoi spettacoli a emergere l'idea di una tecnica estremamente precisa e soprattutto un grande lavoro sul corpo dei danzatori. Goss a rifiutare tutto ciò che era estraneo all'essere organico e a propendere per una danza pura, astratta e antropologica,

dove la musica aveva una parte essenziale, fosse quella dei grandi classici o dei contemporanei, fra i quali il compositore Armand Amar con il quale strinse a lungo sodalizio e con il quale firmò lavori di costruzione complessa ma non privi di fascino (*Arbre de pluie*, *Circumambulaire*, *Les poids des anges*, ecc.). Peter Goss da vedere in certo qual senso l'antesignano di altri artisti sudafricani che oggi vanno alla ricerca di frontiere nuove. Non pochi i loro nomi. Soprattutto femminili.

Orlin e Agulhas, le nuove corifee

Tra di essi, in bella evidenza balza quello di Robyn Orlin. Personaggio singolare, anche lei ebrea come Steven Cohen, di origine est-europea, cresciuta in Sudafrica in una famiglia impegnata politicamente, con studi a Londra e in giro per il mondo, nel corso del tempo la Orlin ha elaborato uno stile che si potrebbe definire "agitatorio". Magari non del tutto raffinato ma di forte impatto emotivo, anche per l'uso di proiezioni video (cosa tipica di molto teatro-danza) che raccontano in contemporanea il mondo che abbiamo intorno. Può essere il Sudafrica ancora selvaggio (e la cultura zulu è quasi sempre presente nelle sue opere) o le periferie urbane come in *L'allegro*, *il penseroso*, *il moderato*. Quel che colpisce nei suoi lavori, o meglio sarebbe a dire nei suoi *pamphlet* coreografici, è proprio la denuncia senza mezzi termini del razzismo. E proprio questa capacità di mescolare attualità e tradizione africana, conferisce ai suoi spettacoli un gusto particolare, un sapore postesotico. Ne è esempio singolare *Dressed to Kill... Killed to dress...* che qualche anno fa ebbe largo successo al parigino Théâtre de la Ville (adottata dalla Francia, la Orlin ha trovato "residenza" al Centre National de la Danse di Pantin). L'idea coreografica suggerita dal mettere in scena lo *swenking*. Per chi non ne fosse a conoscenza, esso consiste in sfilate-concorso ai quali i neri poveri sudafricani, soprattutto gli uomini (operai, impiegati in lavori umili, ecc.) si dedicano nei giorni di festa. Cercando un riscatto coprendosi di abiti sgarbati, gioielli e accessori coordinatissimi. Una *vague* questa tipica della sottocultura nera che ha preso piede a partire dagli anni Cinquanta. Il termine a derivare dall'inglese "to swank", ovvero pavoneggiarsi. Sfilare infatti significa ostentare le mani cariche di gioielli, esibire alla

perfezione il taglio di giacca e pantaloni, e via di seguito. La Orlin (che è stata anche ospite della Biennale veneziana) mette in scena tutto questo mescolando i propri artisti con *swenkas* autentici. Il concorso sfilata a diventare spettacolo alquanto sgangherato sulla scena, mentre il retropalco viene continuamente "svelato" dai video. Altra figura interessante, e coreografa anch'essa non meno impegnata nel sociale, è Gladys Agulhas. Di recente ha fatto un rapido passaggio con *Skin Deep* al pure milanese "Dreamtime", Festival che da anni coraggiosamente si dedica al recupero di soggetti portatori di handicap. Presenza non casuale, perché l'Agulhas, che ha alla base studi classici presso varie scuole di Johannesburg, ha una lunga esperienza nel coinvolgimento della danza nella formazione individuale, anche dei disabili. Spesso collaborando con istituzioni prestigiose. Nel 1999 fu anche coinvolta nel progetto "Shuttle", un programma di scambio sulla danza e la formazione tra i paesi scandinavi e appunto il suo Sudafrica. *Skin Deep* è da mettere tra i suoi lavori più impegnati e riusciti. Ci parla, o meglio, ci presenta tre donne africane alla ricerca di un terreno comune di connessione, di comunicazione, per rendere uniforme l'identità Ubuntu, per riprendersi in altre parole il loro spirito africano. Il motto della pièce qui risulta «Io sono

perché tu sei, perché noi siamo». La danza per la Agulhas dunque a diventare un viaggio spirituale, una marcia verso una esperienza di totale fiducia reciproca, di comprensione e accettazione, per scoprire chi si è veramente e che cosa veramente vogliamo essere. Come oggi l'intero, rigenerato Sudafrica, da cui venne la stella splendente di John Cranko, apripista di un fare danza più nuovo e più libero. ★

John Cranko e, in basso, Gladys Agulhas in una delle sue coreografie (foto: Suzie Bernstein).



Reza de Wet: eros, magia e civilizzazione

Una delle più affermate drammaturghe in lingua afrikaans e inglese racconta i suoi inizi e il fascino di una cultura patriarcale usata spesso nei suoi testi come metafora di chiusura al "diverso".

di Pier Francesco Piccolomini



Una scena di *Breathing In*

«Una donna non può scrivere commedie». Reza de Wet aveva vent'anni ed era un'attrice quando confessò al signor Schmidt, uomo di teatro, il suo desiderio di scrivere. Ottenendo questa disarmante risposta. In quelle parole, ricorda però la de Wet, non c'era acredine né rimprovero. Era la constatazione di una realtà evidente, assoluta, incontrovertibile.

L'aneddoto fa sorridere, soprattutto leggendo la biografia dell'autrice sudafricana, che ha scritto quindici commedie, ha vinto più di quaranta premi e vanta rappresentazioni dei suoi testi in quattro continenti. Per la prima volta, nel gennaio 2010, è andato in scena in Italia un suo testo, *Breathing in*, al Teatro Lo Spazio di Roma, nell'ambito della rassegna Exit II. Il motivo di questa chiusura risiedeva e risiede ancora nella patriarcalità della cultura calvinista degli afrikaaner, in cui la de Wet è cresciuta.

Non solo: la comunità è arroccata a difesa di se stessa e della propria stasi contro qualunque forma di contaminazione e di cambiamento. Ed è proprio questa cultura impermeabile alle "contaminazioni" che l'autrice ha dipinto in alcune sue commedie, con tratti grotteschi, estrapolandone e sublimandone i difetti e le storture ed immaginando un percorso di liberazione da quelle catene. Abbiamo chiesto a Reza de Wet di parlarcene.

Nelle sue commedie gli afrikaaner appaiono piuttosto conservatori: è una rappresentazione che corrisponde alla realtà?

In verità la cultura afrikaaner è utilizzata come metafora. Sono molto interessata alla tensione che esiste tra eros e civilizzazione, tra il rigido controllo e il completo abbandono. Ho scritto due testi teatrali (*Fever* e *Concealment*, in lingua inglese) che ritraggono personaggi anglosassoni in Africa agli inizi del ventesimo seco-

lo. Sono anch'essi caratterizzati da un'estrema rigidità, da un atteggiamento di difesa nei confronti della fluidità anarchica della realtà africana. Questo bisogno di aggrapparsi all'identità europea e di avere pregiudizi nei confronti degli abitanti originari del luogo è un atteggiamento colonialista generalizzato, da cui gli afrikaaner sono tutt'altro che immuni.

E come reagiscono quando assistono alla messa a nudo dei propri "scheletri" su un palcoscenico?

African Gothic e *Good Heavens*, le denunce più dirette allo spirito repressivo che pervade la comunità afrikaans, sono considerate commedie *noir*, ma il pubblico si diverte molto durante le rappresentazioni. Queste risate liberatorie rendono più facile per l'audience accettare la propria rappresentazione grottesca. Questi due testi sono messi in scena spesso in Sudafrica, e sono molto apprezzati.

E per i personaggi delle sue *pièces*, qual è il viatico per la liberazione?

L'eros, ad esempio. E la magia. Credo che l'eroticismo sia estremamente eccitante (e raro da trovare) su un palco, e profondamente liberatorio. Ho interpretato Adela in *La casa di Bernarda Alba* e non dimenticherò mai quella sensazione di vibrante sessualità repressa. A volte scrivere una commedia mi trasmette una carica erotica duratura. In particolare, dopo *Fever*, *Yelena* e *Breathing In* mi sono sentita come se fossi sopravvissuta a qualcosa di piacevolissimo, ma estremamente pericoloso. Della magia, invece, mi affascina la sua opposizione radicale alla razionalità.

***Breathing In* è la perfetta sintesi tra queste due forze, eros e magia. Quali sono gli altri ingredienti che rendono l'atmosfera di quel testo così densa?**

La protagonista, Anna, incarna l'antitesi del bisogno maschile di conquistare e di stabilire un rigido sistema di gerarchie. Lei e sua figlia sono mosse dai sogni, dalle visioni e dalla passione. Anna è la tenebra redentrice del caos, caos che è in opposizione a Brand, irrimediabilmente razionale e limitato. Così la donna costituisce per il giovane attendente un pericolo, nella misura in cui demolisce il suo senso di identità, costru-

ito in un'intera vita con pazienza e cura. Credo che l'unione di concetti diversi tra loro, e anche opposti, possa aiutare la ricchezza narrativa.

E per la scelta della lingua da usare, qual è il criterio?

L'inglese è una lingua molto nervosa, brillante e dinamica, mentre l'afrikaans è più ricco, più sensuale e viscerale. Si potrebbe dire che è la storia stessa che sceglie la lingua con cui essere narrata.

La lingua, però, è anche strumento di identità culturale: alla luce di questo, come si inseriscono i testi teatrali in afrikaans nella letteratura sudafricana?

Sono tenuti in gran considerazione nella letteratura afrikaans, forse anche perché ci sono pochi drammaturghi degni di nota.

E qual è il ruolo del drammaturgo in un Paese complesso come il Sudafrica?

Il senso di esperienza comunitaria che si vive nel teatro è incredibilmente salutare ed è una preziosa fonte di ispirazione. Riguardo alla produzione teatrale in lingua afrikaans, circa la metà delle persone che la parlano è di razza mista, e c'è una coesione molto forte che si sviluppa

tra tutti coloro che condividono questa lingua. L'esperienza teatrale sta promuovendo proprio tale legame.

Come sceglie i temi da trattare? Qual è l'urgenza che la porta a scrivere?

È come se io scrivessi in sostituzione di esperienze che, se vissute realmente, sarebbero estremamente distruttive. Mi riferisco ad esempio a impulsi sado-masochistici e a una forte spinta erotica e anarchica.

E la fine dell'apartheid ha cambiato questo suo approccio di scrittura "personale"?

Il teatro sudafricano, dopo l'elezione di Mandela, è finito nel caos, i testi teatrali hanno cominciato a essere utilizzati politicamente e sono diventati anche un importante strumento di protesta. Poiché, invece, i miei testi sono originati più da un mio processo personale e interiore, io scrivo per lo più allo stesso modo di prima.

Un elemento che colpisce nella sua biografia è la cosiddetta "Trilogia russa": *Three Sisters Two*, *Yelena* e *On the Lake* sono *pièces* legate a doppio filo ad Anton Cechov e alle sue opere. Cosa di questo autore la colpisce?

Sono affascinata dall'incantevole sintesi che

Checov fa, da una parte dei dettagli presi dalla vita quotidiana, dall'altra dell'ineccepibile controllo del ritmo, delle sfumature e della musicalità. Ha la capacità di creare un'atmosfera mistica e soprannaturale e contemporaneamente dei personaggi divertenti e con un sottotesto ricchissimo. A volte si parla di queste mie opere come di *sequel* di quelle di Anton Cechov; in realtà non intendevo scrivere nulla del genere, non avrei mai osato. Desideravo solamente imparare da lui, cercare di penetrare fino al nocciolo del suo mistero e, in questo modo, trasformare la mia stessa essenza di autrice.

La trilogia ha avuto enorme successo in Sudafrica: che genere di fascinazione esercita la Russia sui boeri? Ci sono dei punti di contatto tra questi due popoli?

Credo che i russi e gli afrikaaner siano molto simili. L'ho sempre pensato. Forse è per questo che, durante la brutale guerra anglo-boera del 1900, ottomila russi sono venuti in Sudafrica per combattere al fianco dei boeri.

A gennaio in Italia è stato rappresentato per la prima volta un suo testo, *Breathing In*, e nello stesso periodo a Londra era in scena *Miracle* con Susannah York...

Sono molto felice che le mie commedie viaggino per il mondo, specialmente perché non ho abbastanza denaro per farlo io stessa. Purtroppo non ho sempre la possibilità di essere presente alle rappresentazioni dei miei testi fuori dal Sudafrica, ma quando tornano sono i miei personaggi a raccontarmi tutto nei dettagli.

Quindi i suoi personaggi girano il mondo. Ma quest'estate sarà il mondo a venire a trovarla a casa: in occasione dei mondiali di calcio è previsto un massiccio afflusso di persone in Sudafrica e l'attenzione dei media sarà concentrata su di esso. Crede che questo porterà dei benefici culturali al Paese?

Il nostro festival culturale più importante, qui a Grahamstown, il Festival Nazionale delle Arti, quest'anno durerà molto di più per via dei campionati di calcio. Ci sarà anche un proficuo scambio tra artisti e *performers* sudafricani e colleghi di altri Paesi in visita qui. Credo che gli effetti positivi di questi incontri si sentiranno in tutto il Paese. ★



Reza de Wet

Mike Van Graan: teatro politico dalla "zona grigia"

Persa la connotazione in bianco e nero, il teatro sudafricano fatica a confrontarsi sulle problematiche più attuali. Dai dilemmi morali alla corruzione politica, passando per la pandemia dell'Aids, pochi gli scrittori che accettano la sfida e portano la realtà sul palcoscenico. Fra questi Mike van Graan, che racconta di autocensure e zone grigie, senza ovviamente dimenticare i *Bafana Bafana* del calcio.

di Margherita Laera



Mike van Graan non è il tipo da starsene con le mani in mano. Autore di una ventina di drammi e commedie, di giorno lavora come Executive Director dell'African Arts Institute e da Segretario Generale dell'Arterial Network, un'associazione che si occupa di industrie creative nel continente nero. Come se non bastasse, tutti i suoi testi sono prodotti da una società indipendente da lui fondata, la Mvg Productions. Sul suo sito web www.mikevangraan.co.za si può diventare membri del Theatre Club, ricevendo sconti per vedere i suoi spettacoli, ed entrare a far parte

dell'Angels Network, gruppo di supporto finanziario per le sue attività artistiche. I testi vanno diritti al cuore di una società multi-etnica e tormentata dal passato, esplorando la sovrapposizione dell'ambito politico alla sfera intima e personale delle relazioni, dell'amore e del sesso. Il suo sogno? Veder nascere un Sudafrica post-razziale, un luogo dove la sua pelle "di colore" e il suo cognome afrikaans non siano materia di pregiudizio. Vincitore di numerosi premi di drammaturgia, van Graan sta completando un Master in Teatro all'Università di Cape Town con tesi sul tema dell'Aids nel teatro sudafricano post-apartheid, o meglio sulla sconcertante assenza di questo tema, che pure affligge la popolazione (soprattutto nera) da decenni. Si tratta forse di censura? «L'assenza dell'Hiv/Aids – racconta van Graan – è più un caso di auto-censura che di una palese censura, come invece accadeva durante il regime dell'apartheid. Le ragioni variano da scrittore a scrittore: alcuni non vogliono criticare il regime di Thabo Mbeki (presidente del Sudafrica dal 1999 al 2008), altri pensano che gli spettatori sono stanchi di teatro "politico" come quello che si faceva contro l'apartheid, o che l'Aids sia un tema talmente scottante da non andar bene per il teatro; altri credono che tale preoccupazione non sia importante per il pubblico teatrale sudafricano, ancora principalmente bianco e borghese. Nessuna di queste ragioni mi trova d'accordo. Quando ho creato *Iago's Last Dance*, una trilogia di brevi testi sull'Aids, ho condotto un sondaggio con il pubblico. La stragrande maggioranza ha affermato che il tema era meno importante dell'esperienza teatrale nel suo complesso, e che avrebbe raccomandato lo spettacolo agli amici». In *Iago's Last Dance* (2009), van Graan indaga i meccanismi psicologici causati dalla paura e dall'isolamento, sprigionando associazioni simboliche e mitiche sul tema della "contaminazione". Dal punto di vista politico, la situazione per i sieropositivi in Sudafrica non potrebbe essere più drammatica: oltre a non ricevere aiuto dallo Stato, famigerate sono le dichiarazioni pubbliche del presidente Zuma a riguardo, il quale è convinto che basti fare una doccia dopo un rapporto per non contrarre la malattia. Da dove nasce la motivazione per scagliarsi contro il silenzio? «Le radici delle mie scelte risiedono nel regime di Mbeki, piuttosto che in quello di Zuma. Le dichiarazioni di Zuma sono forse materia buona per la satira e la commedia, mentre la posizione negazionista di Mbeki e dell'Anc (African National Congress, il partito di Mandela ininterrottamente al potere dal 1994) potrebbe costituire il tema di un tragedia, dato che le sue le conseguenze sono pari a

quelle di un genocidio».

Ma i temi scottanti sono all'ordine del giorno per van Graan. Nei drammi *Green Man Flashing* (2004) e *The General* (2009), il nostro dipinge un quadro fosco del Sudafrica post-apartheid e indaga in particolare modo le problematiche legate ai rapporti d'amore, sia etero che omosessuali, tra bianchi e neri. L'impatto della "democrazia" sulla vita privata e i meccanismi cinici della politica offrono uno spunto per interrogare l'idea di giustizia, in un mondo dove il "bene comune" spesso non coincide con i diritti umani fondamentali. In *Green Man Flashing*, la protagonista Gabby viene violentata da un alto funzionario dello Stato (un membro dell'Anc) e si trova a decidere tra denunciare il crimine o starsene zitta, per il "bene comune" del nuovo Sudafrica post-razziale. Il suo dilemma ricorda quello di Antigone, ma Gabby alla fine decide di rimanere in silenzio. Come mai questa scelta? «A me interessa il Sudafrica contemporaneo, e le modalità in cui la sfera personale si interseca con la politica, il bene sociale con il bene del singolo. Il teatro durante l'apartheid era molto più "bianco e nero": il conflitto tra giusto e sbagliato era ben definito. Ma in una società di transizione come la nostra, l'area "grigia" è molto più ampia. Il teatro non è più tanto un luogo dove dare risposte ma un'occasione per fare domande. Il finale è una sfida agli spettatori, per farli riflettere su cosa farebbero se fossero nella sua posizione. Dopo aver visto quanto è successo, ora tocca a ciascuno chiedersi che cosa sia giusto e cosa sia sbagliato. E la risposta è forse più complessa di quanto sarebbe stata durante il periodo dell'apartheid, dove la "cosa giusta" era molto più definita».

L'idea che le scelte morali fossero meno problematiche allora, è un motivo ricorrente nel teatro di van Graan. Nel testo *The General*, il personaggio di Sizwe afferma che durante l'apartheid «era tutto più facile». «La gente ama la certezza – prosegue l'autore – e le cose sono più sicure se sono o bianche o nere, sia dal punto di vista morale che in altri campi. Questo è quel che l'apartheid offriva, la sicurezza su ciò che si poteva o non poteva fare, ciò che era giusto e sbagliato, chi era buono e chi era cattivo. Così, anche se i mali dell'apartheid sono ben documentati, c'era un certo conforto nelle sue perverse e opprimenti certezze. Ora, il futuro è meno certo. Le lotte per creare il tipo di società prevista dalla nostra "Costituzione progressiva" sono più complesse. L'identità personale è instabile e il ruolo di ciascuno nella società è incerto. In altre parole, la vita "grigia" è più difficile per la maggior parte delle

In apertura, una scena di *Iago's Last Dance*; in questa pag., un'immagine da *Green Man Flashing*.



persone. Anche il teatro è cambiato: è meno "impegnato", come se fosse stato liberato dal peso di dover affrontare solo temi riguardanti l'apartheid». Ma qual è, secondo van Graan, il ruolo del teatro nella società sudafricana contemporanea? «È lo stesso che in qualsiasi società: il teatro è catarsi, serve ad aiutare il pubblico ad affrontare ciò che provoca ansia e rende timorosi, a stimolare la riflessione personale e sociale in un modo coinvolgente e divertente. Fortunatamente la scena teatrale a Cape Town è in gran forma, ci sono tantissimi teatri e i giovani cominciano ad appassionarsi, anche se molto spesso il pubblico si divide per etnia».

Anche nello sport, bianchi e neri continuano a dividersi in Sudafrica. Nella sua serie di commedie satiriche *Bafana Republic* (dove Bafana Bafana è il soprannome dato alla nazionale di calcio), van Graan esplora il tema dei mondiali di calcio, sport prevalentemente "nero". Che cosa significa ospitare i Mondiali per i sudafricani? «Dato che il nostro governo continua a non favorire i neri – infatti è proprio la gente di colore che si sente schiacciata dagli effetti del nostro recente passato e dalla pandemia di Aids, dalle nostre politiche neoliberiste che aumentano la disoccupazione, l'alto tasso di criminalità e violenza – la Coppa del Mondo vale come una sorta di "oppio dei popoli" per far dimenticare la miseria, oppure un'ulteriore umiliazione per la popolazione perché è probabile che la nostra squadra (per lo più sostenuta da persone di colore) venga eliminata al primo turno, a differenza delle nostre squadre di cricket e rugby che sono supportate dai bianchi e hanno spesso vinto i campionati del mondo. Ad ogni modo, nonostante il cinismo, credo che la Coppa del Mondo abbia il potenziale di unire le persone nel nostro paese, come i Mondiali di rugby nel 1995». Chissà se lo sport sarà in grado di cancellare il passato, almeno per la durata dei giochi. Quel che è certo è che van Graan tiferà Sudafrica. ★

Johannesburg-Milano: andata e ritorno

Conversazione sull'odierna scena sudafricana con Tia Architto, cantante e attrice di musical, una *performer* dalla doppia nazionalità che ha debuttato negli anni del post-apartheid

di Pino Tierno



Da anni, Tia Architto fa la spola, per lavoro, fra Italia e Sudafrica. Cresciuta in una famiglia i cui membri, da sempre, per necessità e vocazione, vivono e muoiono in posti diversi, Tia è nata a Johannesburg da genitori italo-asmari. Dotata di una voce *black* con timbro da soprano, («Non lo sono per etnia, ma in Sudafrica ero ritenuta una nera onoraria!»), a parte alcune incursioni nella lirica, la Architto ha svolto finora quasi tutta la sua carriera nel campo del jazz e del musical. Nel 1992 fa il suo debutto con la regista Janice Honeyman nel musical *Once on this island* e poi prosegue con molti altri spettacoli al Civic Theater, fra i quali *Godspell*, *Leader of the Pack*, *Jukebox Jol*. Nel '97 decide di spostarsi a Milano, dove si esibisce in molti club jazzistici, finendo poi per girare la penisola con vari gruppi. Ritorna a Johannesburg nel 2000, e lì viene nominata per l'Fnb Vita Award come migliore attrice di musical in *Mercury Rising*. Nel 2002 rientra in Italia; da allora incide molti dischi *lounge* e *dance* e soprattutto prende parte a musical quali *Menopause*, *Hair*, *Hairspray* e, attualmente, *Cenerentola* (nella parte della Regina), con la regia di Massimo Romeo Piparo. «Sono tornata in Italia perché ho sposato un sardo – dice con una risata scura e vibrante – ma la mia è una vita di valigie. Le tournée in Italia sono stremanti. In Sudafrica, generalmente, una produzione importante resta tre o quattro mesi nella stessa città, per esempio a Johannesburg e poi, eventualmente, va a Città del Capo o a Pretoria. In ogni caso la vita dell'artista di teatro è più stanziale». Anche se Tia appartiene ad una generazione di artisti che ha iniziato a lavorare dopo l'apartheid («Ma ovviamente ricordo il passaporto di mio padre con su la voce: razza...»), con lei proviamo, senza patemi di completezza, a gettare un piccolo, rapido sguardo sul teatro sudafricano degli ultimi decenni. «Da quel che so e ho visto, il teatro in Sudafrica nasce, essenzialmente, da esperienze collettive o politiche o all'interno di workshops. O magari dall'aggregazione di gruppi in chiese, nelle scuole, nelle *townships*... A tutt'oggi questa modalità è ampiamente utilizzata, nell'approccio al teatro. Naturalmente esiste la figura del *playwriter*, però non è affatto raro, da noi, vedere lavori teatrali che portano molte firme o addirittura quella dell'intero *ensemble*».

Non è, come s'è detto, parte della sua personale esperienza ma è inevitabile che, negli anni, abbia avuto modo di confrontarsi con artisti che hanno vissuto il periodo duro ed esaltante del teatro in Sudafrica, al tempo dell'apartheid. «Il teatro ha sempre mantenuto, nelle sue varie sfumature, un ruolo fondamentale per l'educazione e la presa di coscienza dei sudafricani. Per qualche ragione,

una gran parte delle attività degli artisti di teatro, fra mille difficoltà, riusciva a sfuggire alle maglie della censura e il Protest Theater è stata una realtà fondamentale, riuscendo a sensibilizzare la gente su ingiustizie e crudeltà di cui non si poteva aver notizia né sui giornali, né da nessun'altra parte. Ovviamente il regime chiudeva o tartassava sale e artisti in ogni modo, ma c'era sempre la possibilità di ricominciare da qualche altra parte. Insomma, la censura sul teatro era enorme ma non così totalizzante come poteva essere nelle scuole o sul lavoro. Ricordo un'edizione di *Godspell*, il famoso musical. In Sudafrica, si osò proporre un Cristo nero con un cast multi etnico. Per l'epoca, era una follia assoluta; a causa delle leggi razziali, gli attori bianchi e di colore erano addirittura costretti a cambiarsi in edifici diversi. I produttori di questo show erano talmente "avanti" da prestare una loro roulotte in giardino per gli incontri delle coppie miste che, naturalmente, non avevano nessun luogo pubblico dove poter andare».

Secondo Tia, la censura si esprimeva, a volte, meno sulle persone e più sui luoghi dell'attività artistica. «Anche nell'ambito del teatro, si mettevano in atto i famosi spostamenti forzati; interi quartieri e centri più o meno grandi venivano rasi al suolo, gli abitanti venivano sradicati e trasferiti altrove, possibilmente in luoghi isolati o controllabili; questo è avvenuto anche con Sophiatown, quartiere di musicisti e sede di numerose sale teatrali; Sophiatown fu distrutto per far posto a una nuova area bianca, Trionf». Sulla storia di questo quartiere è stato persino girato un film omonimo, nel 2003. Un altro artista a cui, in qualche modo, è stato concesso di esprimere, più o meno apertamente, il proprio dissenso è stato Pieter-Dirk-Uys. «Dirk-Uys ha scelto la strada dell'umorismo per rivelare le ottusità del regime. Lui si è inventato un personaggio, Evita Bezuidenhout (detta anche Tannie Evita), pseudo-attivista politica bianca afrikaaner, ambasciatrice di un fittizio Bantustan (Stati "neri" creati con la forza dal regime): Evita, a botte di ingenue *gaffes*, rivela la dimensione profondamente razzista e ipocrita della politica, anche quella dei bianchi apparentemente più illuminati. Sintomatica, fra l'altro, la battuta di un altro dei personaggi di Dirk-Uys: "Ci sono due cose sbagliate in Sudafrica, l'apartheid e la popolazione nera"».

In una realtà complessa come quella sudafricana, convivono, inevitabilmente, molteplici, variegate dimensioni teatrali. «Ammetto che io frequento soprattutto il teatro musicale leggero. E di musical se ne fanno tanti, anche da noi, anche di grossa qualità. Il musical è sempre stato un genere molto seguito e utilizzato anche per messaggi politici; ricordo ad esempio, *Sarafina!*, sulle rivolte

di Soweto. Come ex-colonia inglese da noi oggi hanno molto successo le farse alla Cooney, per intenderci; gli afrikaaner, già da tempo, hanno preso a raccontare la loro cultura in molti spettacoli; la tradizione teatrale nera è legata soprattutto all'oralità e ci sono persone che si dedicano a raccontare in spettacoli usi e credenze delle diverse etnie, magari con l'uso di strumenti musicali caratteristici. Uno spettacolo, poi, che io ricordo con emozione e che so che è andato in molti Paesi è *Truth in translation*, che narra le storie raccolte dagli interpreti della Commissione per la verità e la riconciliazione, messa in piedi da Mandela dopo la fine dell'apartheid: spettacolo sconvolgente che rende conto, in una maniera viva e teatralissima, di tutte le atrocità commesse al tempo dell'apartheid e raccontate dai protagonisti agli interpreti di una commissione nata, appunto, per ricordare tutti insieme, mettendo da parte vendette e rancori».

Il teatro, ultimamente, ha messo un po' da parte i temi politici e sembra soffrire, soprattutto nelle grandi città, di una certa crisi di pubblico. «Una volta il teatro si faceva carico di raccontare orrori che nessuno ti avrebbe potuto rivelare. I ventenni di oggi magari sentono un po' meno il tema dell'apartheid... Ciò che pesa particolarmente, poi, sulla frequentazione delle sale, è la povertà, e la conseguente criminalità. Molti teatri da noi hanno dovuto chiudere: il centro città in Sudafrica non è come in Italia, lì è pieno soprattutto di uffici che si svuotano al pomeriggio, la gente vive più che altro nelle cinture urbane. Le strade del centro rimangono quindi vuote e la gente ha paura ad andarci. L'Alhambra per esempio ha dovuto chiudere. Quando una volta io ho accettato una scrittura in un teatro che resisteva in centro, tutte le mie amiche mi dicevano che ero matta ad avventurarmi per quelle strade, da sola, dopo lo spettacolo. Io credo che questo stia ammazzando lo *show-business* nelle grandi città. A Johannesburg si ha davvero troppa paura a uscire, la sera».

Parlando, invece, di quel che di italiano arriva sulle scene sudafricane, Tia non ricorda di aver mai visto o sentito di spettacoli di nostri autori o registi a Johannesburg, a parte il solito Dario Fo. Dell'Italia in scena è famosa e apprezzata soltanto la lirica, pare. Il *soccer* nostrano, invece, più dell'arte e del teatro, sembra seguitissimo e i giovani conoscono bene le vicende del nostro campionato. A veicolare l'immagine dell'Italia, com'è ovvio, sono dunque gli eroi del pallone, più di qualunque personaggio di Goldoni o Pirandello; e, nell'anno degli attesissimi Mondiali, si può ben credere che la supremazia del calcio non sia certo destinata a essere scalfita... ★

Fiesta sudafricana, un paese come palcoscenico

Fra rigurgiti anni Settanta e avanguardie contemporanee, la scena festivaliera è un mondo variegato di proposte e di talenti, dove tutti (artisti e spettatori) trovano spazi e modi di esprimere caratteri e creatività, circondati dagli splendidi contesti naturali.

di Diego Vincenti

Si dice che in Sudafrica un festival non lo si neghi a niente e a nessuno. Dal jazz alle aragoste, dalla carne di pecora alla fantascienza, ogni occasione è buona per mettere insieme bancarelle e cartelloni, ispirati alle più diverse arti. E, ovviamente, anche il teatro ha un ruolo da protagonista, nelle grandi città come (s)perso da qualche parte nei vasti spazi naturali, che come un anfiteatro naturale accolgono da sempre spettatori e compagnie. Punto di riferimento continentale (e non solo), rimane il **National Arts Festival** della piccola cittadina di **Grahamstown**, all'interno della provincia dell'Eastern Cape, nella zona meridionale del paese. Orga-

nizzato dalla Grahamstown Foundation e ora diretto da Ismail Mahomed, la prima edizione risale all'estate del 1974 e da allora è costantemente cresciuto per dimensioni e importanza, sbocciando definitivamente al termine del regime apartheid. Alcuni lo considerano secondo solo a Edimburgo. Forse un po' di presunzione, ma certo le due settimane a cavallo di giugno e luglio sono vetrina fondamentale per artisti e spettacoli al debutto, che da qui partono successivamente per le tournée (inter)nazionali. Nel programma teatro, danza, opera, musica, arti visive e letteratura, oltre a un corollario di iniziative che comprendono letture, convegni e mostre-mercato. Paralleli ai cartelloni ufficiali,

gli spazi dedicati ai più giovani e gli importanti National Youth Jazz Festival e Standard Bank Young Artist Awards, che premia i migliori talenti emergenti. E ogni anno sono centinaia gli appuntamenti per circa 100 mila visitatori. C'è l'imbarazzo della scelta. Anche perché grande è la sensibilità verso una scena senza confini, alimentata d'eclettismo e meticcio artistico. Un laboratorio aperto, che in questa trentaseiesima edizione (dal 20 giugno al 4 luglio) vede in cartellone quindici nuove produzioni, per quindici differenti paesi coinvolti. Testi e messinscena al debutto, le tradizioni sudafricane e la ricerca più provocatoria, *work in progress* e marionette, grandi classici e contemporaneità



(compreso Athol Fugard): chi si fa un giro per Grahamstown scopre una visione a tutto tondo del teatro, senza azzardati fili rossi tematici ma, al contrario, con una libertà creativa che pare uno degli aspetti più piacevoli della manifestazione. Oltre all'attenzione per un ricambio generazionale che si nota anche nei dettagli: ad aprire i materiali festivalieri, *Ouroboros* di Janni Younge, ovvero il vincitore dell'ultimo Standard Bank Young Artist per il teatro. Certe scelte sarebbero da importare. E in un anno dominato dal calcio, una curiosità: l'Italia compare fra le coproduzioni grazie a *Football football* di Haris Pasovic, finanziato (fra gli altri) dal Festival di Napoli.

Si rischia invece di capirci ben poco al **Klein Karoo Nazionale Kunstefees**, conosciuto dai più come **Kknk**. Sperso nell'estremo oriente del Sud Africa, nella regione del Western Cape, è riconosciuto dal governo come festival nazionale delle arti ma è dedicato tutto alla lingua afrikaans. Che non è roba semplice. Nato nel 1994 col paese già "liberato", è da sempre ospitato nella piccola cittadina di Oudtshoorn, che in questi anni ha visto crescere esponenzialmente le attività e le fondazioni legate proprio alla manifestazione. Oltre ovviamente al turismo. Tanto da venire considerato il festival più grande del paese per numero di visitatori. Di solito programmato la prima settimana di aprile, il Kknk si concentra su arti visive e performative, riuscendo a produrre centinaia di spettacoli ed esibizioni su tre diversi palchi, il tutto concentrato in soli otto giorni di programmazione. Sintomi di salute e della possibilità di relazionarsi con istituzioni e artisti senza fare i conti della serva. Fondamentale in questo anche la connotazione linguistica del Kknk, vero e proprio punto di riferimento per una metà del mondo sudafricano per cui l'afrikaans è grammatica d'arte e di teatro. Oltre che di vita. La lingua dei coloni boeri è fondamento anche dell'**Aardklop Arts Festival**, in programma i primi di ottobre nella cittadina di Potchefstroom, una delle più antiche della regione del Transvaal. A un centinaio di chilometri da Johannesburg, pare che per i suoi viali alberati,

i musei e la bellezza del campus universitario valga da sola la gita fuori porta. Alle amenità turistiche, si aggiunge una settimana scarsa di arti varie e incontri culturali, dove s'incrociano pure alcuni spettacoli in inglese, che hanno aperto in questi anni la manifestazione a un pubblico più vasto. Non (troppo) lontana da Potchefstroom si trova Kimberley, circondata da montagne di diamanti, tanto da dare il nome al pacchetto legislativo che tenta a livello internazionale di stabilire regole ed etiche comuni. Ma, oltre a comprare presentini per le fidanzate, da queste parti all'inizio di settembre ci si può divertire con il **Gariep Kunstefees**, maggiormente incentrato sulle proposte musicali ma con un interessante cartellone di teatro-ragazzi. Spostandosi nella conservatrice provincia del Free State, s'incontra il **Macufe Festival**, ospite di Bloemfontein, ovvero la capitale giudiziaria del paese e la sesta città in ordine di grandezza del Sudafrica. I volantini ricordano l'ospitalità e la sicurezza che la contraddistinguono, in ogni caso quest'estate sarà coinvolta nel carrozzone dei Mondiali. Finite le partite, dal 3 al 12 ottobre il Festival propone un programma vastissimo fra musica, letteratura, teatro e arti tradizionali. La prima edizione fu nel 1997, con 30 mila visitatori. Ora se ne contano 140 mila. Un successo. Mentre si svolge tra febbraio e marzo a Johannesburg il **Dance Umbrella**, dal 1989 una delle vetrine più importanti del paese per la danza contemporanea. Costante la crescita, mentre il cartellone da anni ospita anche artisti internazionali. È spesso trampolino di lancio per coreografi sudafricani che cercano palcoscenici europei o americani, come successo con gente come Vincent Mantsoe, Robyn Orlin, Boyzie Cekwana o Gregory Maqoma. Terminata da mesi l'ultima edizione, la prossima è in programma dal 26 febbraio al 14 marzo 2011. Al solito colorato e pieno di vita è invece il **Pink Loerie Mardi Gras**, ospite delle strade di Knysna dove gli anziani sudafricani sono soliti andare a riposare una volta in pensione. Bontà loro, in primavera si riversa qui tutto il mondo gayo del paese, in una grande festa di spettacoli e concer-

In apertura, una scena di *Football football*, di Haris Pasovic; in questa pag., un mimo durante il festival Grahamstown.



ti che spezza per alcuni giorni la placida noia della cittadina.

Solo alcuni nomi, giusto per farsi un'idea. Perché la galassia dei festival appare davvero ricca in Sudafrica, fra palcoscenici stabili, incantevoli villaggi, tenute vinicole seicentesche e campus universitari (come l'**Ikhwezi**, al Baxter Theatre Centre dell'istituto di Cape Town). Ma almeno un'altra manifestazione merita d'essere segnalata. Fosse solo per l'avviso con cui accoglie gli ospiti/artisti: «I partecipanti al Festival devono portare con sé tutto ciò che è necessario per sopravvivere nel Karoo, inclusi acqua, cibo, un ricovero, medicinali di pronto soccorso e parecchio buon senso e attitudine positiva». A questo punto, chi non correrebbe a farsi un giro all'**AfrikaBurn**? Certo non farebbe male a certi parrucconi della scena italiana... Spirito libertario e vagamente *freak* che profuma di anni Settanta, fra gli altri avvisi ai partecipanti si ricorda che l'amore lo si fa solo in tenda (e non in giro negli spazi comuni) e di portare dei tappi per le orecchie, visto che non è detto che quando si vuole dormire anche gli altri lo vogliano. Persi in una delle zone più calde e secche del paese (The Karoo), si lotta con un sole impietoso durante il giorno e un freddo polare durante la notte. Se si resiste, le giornate sono tutte spese a creare. Qualsiasi cosa: musica, teatro, cinema, arti plastiche e visive, letteratura. Senza gerarchie né palchi principali, neanche i soldi per comprare cose visto che vige il baratto. E comunque non c'è niente da comprare. Utopie che fan sempre bene. Specie a qualche migliaia di chilometri di distanza. ★



Fausto Russo Alesi e Mariangela Granelli in *L'aggancio*, di Nadine Gordimer.

Sudafricani d'Italia

Non sono molti gli autori rappresentati sui nostri palcoscenici ma ci sono alcune, luminose eccezioni. Negli ultimi anni, in particolare, i cartelloni italiani hanno visto la presenza di svariati lavori firmati da alcuni dei più affermati registi.

di Enrico Luttmann

Tra gli scrittori sudafricani le cui opere sono state realizzate in Italia, anche se non il più rappresentativo del mondo sudafricano e della sua cultura e società, quello di maggior successo (grazie al suo *Servo di scena*) è **Ronald Harwood**.

Nato a Cape Town nel 1934, si trasferisce giovanissimo a Londra dove entra a far parte di una compagnia shakespeariana in cui si ritrovava a fare da assistente a sir Donald Wolfit, attore noto per le sue interpretazioni di *Re Lear* e *Riccardo III*. È da questa sua esperienza che nasce *Servo di scena*, premiata commedia trasformata poi in film (con Albert Finney, regia di Peter Yates) per cui Harwood ottiene anche la nomination all'Oscar per la migliore sceneggiatura originale (non vincerà, ma si rifarà nel 2003 con l'Oscar alla sceneggiatura non ori-

ginale per *Il pianista* di Roman Polansky). È la cronaca dell'ultimo giorno di vita di un vecchio attore chiuso in un teatro di Londra durante il bombardamento tedesco del 1942 e del suo servo di scena che lo ha accudito per tanti anni amandolo in silenzio. La prima messa in scena di questo testo in Italia risale agli anni Ottanta e fu interpretata da Umberto Orsini, il servo, e il grande Gianni Santuccio, l'anziano attore, e diretta da Gabriele Lavia. Il testo, però, è stato ripreso più volte: vale la pena di ricordare almeno l'edizione con Turi Ferro e Piero Sammaturo del 1995, regia di Guglielmo Ferro.

Harwood ha ritratto nuovamente il mondo del teatro nella divertente commedia *Quartet*, andata in scena in Italia con il titolo *Bella figlia dell'amor*, diretta da Patrick Rossi Gastaldi e interpretata da quattro mostri sacri del nostro

teatro: Anna Proclemer, la appena scomparsa Laretta Masiero, Mario Maranzana e Mino Bellei. Una nuova edizione *all-stars* è prevista anche per la prossima stagione.

Con la maturità Harwood abbandona i toni brillanti caratteristici di queste opere per affrontare temi più complessi. In questo ambito rientra il suo lavoro del 1995, andato in scena a Londra con la direzione del grande drammaturgo inglese Harold Pinter: *Taking Sides* (anche questo trasformato in film, diretto da István Szabó; il titolo italiano era *A torto o a ragione*). Mantenendo il titolo originale, l'opera è stata rappresentata quest'anno al Teatro Vascello di Roma con la regia di Manuela Kusterman e interpretata, tra gli altri, da Alberto Di Stasio e Giuseppe Antignati. Qui l'autore, attraverso il racconto dell'interrogatorio da parte di un meschino maggio-

re dell'esercito americano al grande direttore d'orchestra Wilhelm Furtwängler nella Germania del dopoguerra, accusato di avere avuto durante il periodo nazista rapporti stretti con Hitler e il regime, si chiede - e chiede a noi spettatori - quale sia il ruolo dell'artista in una società malata. Ha fatto bene Furtwängler a continuare a suonare e a lavorare in un paese straziato dal nazismo o avrebbe dovuto, come fecero molti intellettuali all'epoca, scappare e cercare di ricostruirsi una vita e una carriera altrove? Certamente il teatro di Harwood è un teatro classico, strutturato in modo convenzionale, molto poco caratteristico del mondo sudafricano delle sue origini.

Largo alle donne

Nel 2009 un'altra opera letteraria di una scrittrice sudafricana viene trasformata in spettacolo, questa volta dalla regista Serena Sinigaglia (produzione Atir e Thesis/Dedicafestival). Si tratta de *L'aggancio*, romanzo della vincitrice del Nobel per la letteratura, **Nadine Gordimer**. Nata nel 1923 a Johannesburg da genitori ebrei (il padre era immigrato dalla Lettonia, la madre da Londra), la Gordimer è da sempre attiva nel dibattito politico-culturale del suo paese e le sue opere affrontano apertamente la questione delle tensioni morali e psicologiche dovute alla segregazione razziale. Ne *L'aggancio*, tra Abdu, giovane immigrato arabo senza permesso di soggiorno, e Julie, giovane rampolla di una famiglia "bene" di Johannesburg, nonostante le differenze culturali e sociali, nasce un rapporto d'amore intenso e solido, tanto che, quando le autorità obbligheranno Abdu a tornare nel suo paese, Julie, sorprendendo tutti, deciderà di seguirlo come moglie. I due personaggi erano interpretati da Fausto Russo Alesi e Mariangela Granelli.

Il 2010 vede la messa in scena di due testi di altre due scrittrici sudafricane: Reza de Wet e Pamela Gien. **Reza De Wet** è un'autrice prolifica che nel suo paese ha vinto moltissimi premi letterari e teatrali ed è sua la prima commedia in *afrikaans* (lingua affine all'olandese, parlata da oltre l'80% della popolazione di colore del Sud Africa e solo approssimativamente dal 60% dei bianchi), *Diepe Grond (African Gothic)*, a venire prodotta dal Market Theatre di Johannesburg.

L'ultimo respiro, scritto dalla De Wet nel 1988, che Massimiliano Zeuli ha messo in scena al Teatro Lo Spazio di Roma, in un'edizione scarsa ma efficace e avvincente, con Francesca Romana Degl'Innocenti, Greta Bellusci, Fabrizio Nevola e Amedeo D'Amico, è una storia drammatica, cupa: Anna, una specie di maga esperta nell'uso delle erbe, ha una figlia, Annie, la quale per poter sopravvivere deve nutrirsi dell'esalazione dell'ultimo respiro di un essere umano. Per questa ragione le due donne uccideranno un giovane ufficiale inglese che della ragazza si era invaghito.

La seconda, **Pamela Gien**, nata a Johannesburg, ha lasciato il suo paese e da vent'anni vive e lavora negli Stati Uniti, sia come attrice che come drammaturga. Di lei il Ciss di Udine ha prodotto il pluripremiato *The Syringa Tree*, affidandone la direzione allo stesso regista che ha curato l'edizione newyorkese, Larry Moss, e l'interpretazione a Rita Maffei. È la storia del sentimento forte e contrastante che lega due famiglie, una nera, l'altra bianca e di due bambine nate entrambe nella stessa grande casa ma cresciute in ambienti molto diversi. Le vicende di queste due famiglie si dipanano in un arco temporale che va dall'inizio dell'*apartheid* all'attuale Sudafrica libero, dando vita a una specie di viaggio ironico ma venato anche di paura che tenta di dare un senso al caos, alla magia e al lato oscuro dell'Africa, il tutto raccontato attraverso la voce di un'unica interprete che, da sola, dà vita ai 24 personaggi del testo (nella prima edizione mondiale fu la stessa Gien a interpretarli).

Fugard, il portabandiera

Ma il maggiore drammaturgo sudafricano (e non solo) e il più rappresentativo della cultura e delle tensioni politiche e sociali del paese è **Athol Fugard**.

In Italia, qualche anno fa, di suo abbiamo visto, con la regia di Peter Brook (regista sempre attento e curioso dell'Africa), *Sizwe Banzi è morto*, una commedia messa in scena in Sudafrica e in Inghilterra nel 1973, e a New York nel 1974, che ha ricevuto i maggiori riconoscimenti ufficiali della critica, anche per merito dell'eccezionale performance dei due interpreti e coautori del testo, John Kani e Winston Ntshona.

Degli anni Settanta (e sempre in collaborazione con Kani e Ntshona) è anche la commedia *L'isola* andata in scena da noi nel 1984 con la regia di Elio De Capitani al Teatro dell'Elfo con, oltre a De Capitani stesso, Ferdinando Bruni. In un carcere di massima sicurezza destinato a prigionieri politici neri, due attori detenuti decidono di rappresentare, davanti agli altri reclusi e agli aguzzini del carcere, il dramma di *Antigone*. È questo il primo testo di Fugard a essere rappresentato nel nostro paese.

Più recente (2006) è invece la realizzazione italiana di *Verso la Mecca*, commedia del 1993: diretta da Emanuela Giordano, ha avuto come interprete, oltre a Giovanni Lombardo Radice e Maurizia Grossi, una straordinaria e commovente Isa Barzizza. In questo testo non c'è traccia di conflitto razziale: il conflitto, la disputa, è tra persone, tra anime, idee. Marius, un prete, vorrebbe sottrarre alla sua solitudine l'anziana Helen, che vive in una casa di legno in un luogo remoto, per metterla in un ospizio in città. Con il sostegno dell'amica Elsa, che ha chiamato in suo aiuto, Helen sfiderà la comunità pur di proclamare l'autonomia dell'individuo. Ne risulta un dramma che è una riflessione profonda sulla vita, sulla donna e sulla società cristiana. ★



Antigone was black

Elio De Capitani racconta come, insieme a Ferdinando Bruni, furono i primi a portare in Italia Athol Fugard nel 1984, allestendo *L'isola*.

di Diego Vincenti

Agli inizi degli anni Ottanta, successe che due giovanissimi Fernando Bruni ed Elio De Capitani fossero a lungo impegnati ai lavori forzati. A Milano. Chiusi in gabbie di fortuna, i visi mezzi bianchi e mezzi neri, a passare il tempo dormendo sul pavimento e pisciando sul palco. Sempre se ci si riusciva, ovviamente... Aneddoti di vita vissuta del primo allestimento italiano di Athol Fugard. Ovvero *L'isola*, che Teatridithalia portò in scena nel 1984 con l'ingenuità e l'entusiasmo di chi pensa di star scoprendo qualcuno. Peccato che il drammaturgo sudafricano, sconosciuto dalle nostre parti, in realtà già fosse arrivato sui palcoscenici di Londra e New York, oltre che ai botteghini dei cinema. Ma per Milano (e l'Italia) fu comunque una piccola presa di coscienza, non solo drammaturgica. «Girava un mito nel teatro – racconta De Capitani – che esisteva questo bellissimo testo in inglese dove due carcerati mettevano in scena *Antigone*. Se ne parlava, ma nessuno lo trovava. Un giorno mi capi-

ta fra le mani un'antologia di testi, comincio a leggere e capisco che quello che sto leggendo è proprio il mitico testo. Io avevo appena firmato la mia prima regia, *Nemico di classe* di Nigel Williams, insieme a un cast splendido di debuttanti presi dai provini (fra gli altri Paolo Rossi, Claudio Bisio, Catania, Riccardo Bini) e avevo proposto un ruolo anche a Ferdinando Bruni che però all'epoca non aveva accettato perché aveva deciso di non recitare più. In quei tempi c'era stata una specie d'esplosione dell'Elfo, un rifiuto da parte nostra del lavoro con Gabriele Salvatores, s'intraprendevano nuove strade. Ma, dopo che vide *Nemico di classe* Ferdinando disse di essere pentitissimo e mi propose di fare un'esperienza insieme. Quell'esperienza fu *L'isola* e fu una delle nostre stagioni più felici». Prodotto in collaborazione con il Ciss (tanto da debuttare poi a Udine), fu solo l'inizio d'un breve ma intenso addentrarsi nella realtà sudafricana. «Mi ricordo che ci furono diversi incontri con rappresentanti dell' Anc. All'epoca era un'organizzazione

clandestina, l'atmosfera politica sia in Sudafrica che all'estero era completamente diversa da oggi. Ad esempio, nessuno ancora parlava di Robben Island ed era quindi molto forte scoprire la vicenda di questi due attori che impersonavano due prigionieri incarcerati per avere interpretato un'Antigone con un cast misto di bianchi e neri. Era un'esperienza di teatro ma estremamente integrata al contesto politico». Sul palco, alcune reti di materasso ricreavano le celle. Con Bruni e De Capitani a spostare sabbia durante l'ingresso del pubblico, rivivendo una delle torture più comuni di Robben Island, il lavoro inutile. E in faccia un trucco nero solo in parte abbandonato, come se improvvisamente la maschera non fosse più necessaria. «Rimanevamo con la faccia mal struccata, un po' scura, come mostrano le bellissime foto di Maurizio Buscarino. Fra una scena e l'altra c'erano questi momenti in cui noi dormivamo, poi venivamo svegliati e si pisciava in un pitale. Fernando non ce la faceva e mi chiedeva sempre come ci riuscissi. In realtà il mio segreto era solo una birra grande prima dello spettacolo, perché, come diceva Koltes, "la birra non si compra, la si prende solo in prestito e poi la si restituisce subito...". In realtà eravamo completamente dentro i personaggi, pensavamo con le loro teste e improvvisavamo ogni sera». Un testo mai studiato a memoria per evitarne la struttura letteraria, ma al contrario fatto proprio in maniera organica, mantenendone snodi drammaturgici, storie, personaggi. «Riprendemmo *L'isola* per diverse stagioni – conclude De Capitani –, mi spiace solo non avere mai avuto l'occasione di conoscere John Kano e Winston Church, i due attori della rappresentazione originaria, e Fugard. Ma all'epoca non sospettavamo nemmeno quanto lui fosse famoso nel mondo. Ci sembrava una nostra scoperta, come se gli stessi noi facendo un favore e non il contrario. Un po' di ignoranza, a vent'anni si pensa chissà cosa. Poi conoscendo la professoressa Vivan prendemmo in considerazione altri autori, stavamo per fare un testo adattato di Coetzee e *Legami di sangue* sempre di Fugard, ma alla fine non se ne fece nulla. Anche perché poi incontrammo Fassbinder che ci stregò completamente». ★

The Syringa Tree: la storia di un paese con gli occhi di una bambina

L'attrice e regista friulana ripercorre l'esperienza che l'ha portata a mettere in scena in Italia un monologo doloroso e avvincente che racconta gli ultimi decenni del Sudafrica.

di Rita Maffei

The *Syringa Tree* nasce in Sudafrica, a Johannesburg, dove l'attrice-attrice Pamela Gien trascorse i suoi primi vent'anni e racconta la storia intensa del sentimento forte che lega due famiglie, una nera, l'altra di bianchi, e di due bambine che sono nate nella stessa grande casa, ma cresciute in due ambienti del tutto diversi. Narrate attraverso gli occhi di una bambina, Elisabeth Grace, le storie dei diversi destini di queste famiglie attraversano quattro generazioni, dall'inizio dell'apartheid all'attuale Sudafrica libero. Sono ventiquattro i personaggi che disegnano questa saga familiare, dai genitori di Elizabeth di origine inglese, alla famiglia Afrikaans dei vicini, dalla tata Salamina di etnia xhosa al giardiniere Zephyr di etnia suthu, dalla piccola Moli-seng al vecchio Dubike. Pamela Gien scrive, dopo essere emigrata negli Stati Uniti, questo testo pluripremiato (uno per tutti il prestigioso Obie Award), attingendo a piene mani dai ricordi della sua infanzia. Lo scrive sul suo corpo di attrice in un'autentica sfida: dare voce a tutti e 24 i personaggi in una grande polifonia che richiede un ampio registro di toni, accenti, espressioni, in un continuo e rapidissimo slittamento fra personaggi diversi per sesso, etnia, estrazione sociale, età, accento e sguardo. Lo spettacolo, diretto da Larry Moss, ha replicato per due anni a New York, e ha girato il mondo, fino ad approdare al National Theatre a Londra. Le prove della versione italiana si sono svolte tra New York e Los Angeles, dove ho incontrato per la prima volta Pamela Gien. Pamela è una bella signora, ha il sorriso malinconico dello sradicamento, è figlia di una famiglia sudafricana progressista e antirazzista di origine inglese. La sensazione durante le prove con lei è sempre stata quella della generosa rivelazione di un segreto, dello svelamento di un mistero, per leggere un mondo a doppio livello: da un lato un Sudafrica turbato da un percepibile sentimento di paura, di costante minaccia, dall'altro una terra profondamente amata. È la leggerezza a colpire nella recitazione di Pa-

mela, nel disegnare con la voce, l'accento, la postura, l'altezza dello sguardo e pochi gesti (nessun elemento di costume viene utilizzato, non ce ne sarebbe il tempo), il serratissimo dialogo tra i personaggi e quella frazione di secondo in cui l'attrice passa da un personaggio all'altro è il vero segreto dell'interpretazione. È esattamente su questo, sulla transizione, sul gioco della metamorfosi che si concentra il lavoro di Larry Moss che nel suo Studio (frequentato da attori come Helen Hunt, Hilary Swank, Jim Carrey) ha diretto *Syringa Tree*. Larry sostiene che è la bambina di sei anni la chiave dello spettacolo, la sua voce, il suo sguardo sempre rivolto in alto, la sua innocenza disarmante, il gioco costante, l'attitudine mai passiva, pronta a risolvere le difficoltà, a cercare la soluzione, ed è grazie a lei che la vicenda procede senza cadere mai nelle trappole del giudizio storico, del partito preso, dell'ideologia, del sentimentalismo. Essenziale è stato Jean-Louis Rodrigue, il *movement coach* che ha curato la preparazione di attori come Ian McKellen, Helena Bonham Carter, Keanu Reeves, Jonathan Pryce, Juliette Binoche, Hilary Swank, Josh Brolin. Lo studio delle diverse posture, delle linee, dei pesi, delle relazioni, delle linee dello sguardo, del movimento, del gesto e delle transizioni dall'uno all'altro, diventa una sottile, complessa e precisa partitura che permette all'attrice di affrontare una durissima e faticosa disciplina fisica e di renderla lieve nei passaggi. È nel lavoro fisico che si incontra l'umanità di *Syringa Tree*, nei gesti, nel cercare le voci giuste, in una scala dalle voci bianche dei bambini al basso dell'uomo più anziano, i diversi accenti delle diverse

etnie e provenienze dei personaggi, nel cercare le diverse mani, la leggerezza delle mani dei bambini e l'artrosi delle dita più vecchie, il gesto aristocratico della madre di Elizabeth e il duro scavare la terra dei prigionieri, i diversi canti di ognuno, le altezze degli sguardi. Attraverso lo studio dei personaggi ho incontrato l'umanità del Sudafrica di questo racconto, mi è stato fatto un dono ricco, colmo di diversità, di contraddizioni, popolare e coinvolgente. C'è una cosa che accomuna tutti i personaggi: è lo sguardo all'orizzonte che non è dato dalle loro diversità, ma dall'immensa vastità, dalla luce, dal colore, dall'odore e da una terra che è uguale per tutti. ★

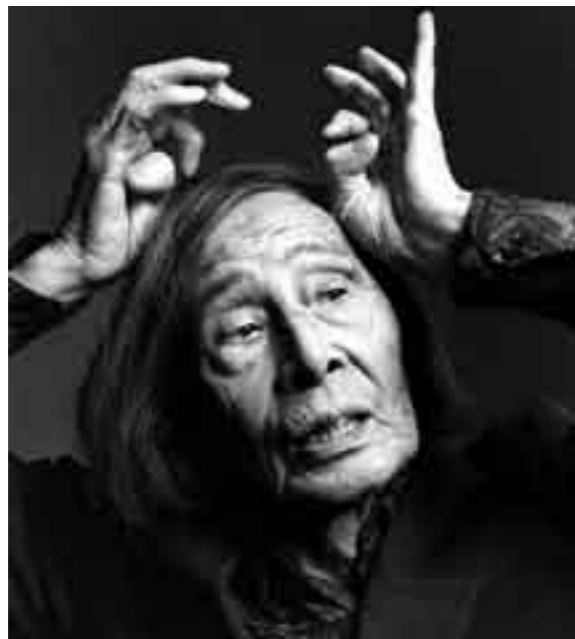


Una scena di *L'isola* (foto: Maurizio Buscarino).



Kazuo Ohno o il gesto di carta velina

Stava per compiere 104 anni. È scomparso in Giappone, ai primi di giugno, il danzatore che ha creato spettacoli con l'età, la lentezza, l'antichità della pelle.



Riusciremo mai a dimenticare quella mano? Il gesto fragile che appoggia la puntina sul vecchio giradischi. Le note di Rachmaninov diffuse nella grande stanza tutta dipinta di bianco. Il corpo antico, curvo, quasi di carta velina, che si anima di movimenti impercettibili. E che poi, con determinazione lenta, si mette a danzare.

Era il 1996, e Kazuo Ohno stava per compiere novant'anni. Una borsa di studio della Japan Foundation ci aveva portati là nella sua casa, sulla collina di Yokohama. Un privilegio inaspettato ce lo aveva messo davanti, piccolo e generoso, contento di parlare con chi veniva dal paese del Papa. Era cristiano, Ohno, ma di un cristianesimo tutto suo, pan-teista, orientale. Credeva in un Cristo zen, sapeva che un fiore può rinchiudere l'intero universo. Concentrata e diligente, l'interprete si sforzava di tradurre, ma le parole si ficcavano in una strettoia. Non era facile capire. E anche lui sentiva l'ostacolo della lingua. Così, con un gesto imprevedibile, per noi venuti dall'Occidente delle parole vuote e delle parole strumento - dopo averci fatto entrare nello studio utilizzato come sala prove, si era liberato dalla tuta di lavoro ed era rimasto nudo, col perizoma bianco. Lentamente, precisamente, ritualmente, staccandoli da un piccolo attaccapanni, aveva indossato gli abiti che da vent'anni indossava danzando la sua creazione del cuore. Il vestito nero e il cappello col fiore rosso di *La Argentina Sho* (*Admiring La Argentina*). Restavano scoperti solo le mani, i tortuosi tendini del collo, la prosciugata superficie del volto. Ora danzava per noi. Era il messaggio che ci consegnava. La sua parola carne.

Quasi quindici anni dopo, nel giorno in cui dal Giappone ci giunge la notizia della scomparsa di Kazuo Ohno, a cen-

totre anni compiuti, quell'abito e quel cappello sono gli oggetti a cui si aggrappa la memoria. Il ricordo concreto che ci resta di lui, del corpo piccolo, leggero, grinzoso, che li riempie. L'eredità che egli lascia dopo un secolo di vita, ma anche i segni di devozione a un'immagine, a una fascinazione, all'illuminazione di un giorno.

Bisogna ritornare molto indietro per capire che cosa rappresentino quei segni. Rivedere le foto del 1930, quando il giovane Kazuo, allora ufficiale dell'esercito, insegnante di educazione fisica, viene accompagnato a Tokyo per assistere all'esibizione della danzatrice che porta nel mondo il flamenco e ne fa un'arte: Antonia Mercé, originaria d'oltreoceano, e per questo conosciuta come La Argentina. È questione di un giorno, ma è la visione che rivolta la vita, la finestra che s'apre su un universo, la scoperta di un linguaggio. La danza diventa ragione dell'esistenza. Non quella a cui ci ha abituati l'Occidente. Non la danza dinamica, positiva, delle belle forme. I gesti di Kazuo Ohno saranno gesti ancestrali, rattrappiti, lenti. Saranno angoscia che si manifesta in un corpo denudato, sbiancato, asessuato.

Non è stato Ohno a inventare il *butho* (*ankoku butho*, la danza nipponica delle tenebre) ma sicuramente ne è stato l'interprete, il maestro sapiente, l'immagine che ha girato il mondo. Se del Giappone annientato dalla guerra e dalla bomba, quella danza doveva essere il simbolo (come ci raccontavano gli spettacoli di Tatsumi Hijikata e poi quelli di Ko Morobushi e Ushio Amagatsu), in Kazuo Ohno quel paesaggio gestuale minimo, rattrappito, introverso, acquistava un valore diverso. Ignorando morbosità, autodistruttività, morte, il suo *butho* parlava invece dell'universo che si manifesta in ogni creatura, di un collettivo ventre materno, di una danza globale che rivela «la forma dell'anima».

L'Europa cominciò a conoscerlo solo negli anni '80, quando *Admiring La Argentina* arrivò sul palcoscenico del Festival di Nancy e parve, alla sfuocata impressione dei critici, un capolavoro decadente, esacerbato nella figurazione *kitsch*, oltre Mishima, e pronto ad alimentare qualche altro sogno, come effettivamente fece con Lindsay Kemp.

Ma sbagliava chi si ostinava a osservare i segni del travestimento e la tradizione dell'*onnagata*. «Ho danzato nel liquido amniotico con gioia e con dolore: la mia nascita coincideva con l'inizio della morte di mia madre» dirà elaborando spettacoli che lo allontanavano sempre più dalla matrice estetica del *butho*, per diventare manifesti di una filosofia personale, ibrida, sorprendentemente mistica: *My Mother*, o *Water Lilies*, entrambi visti anche in Italia.

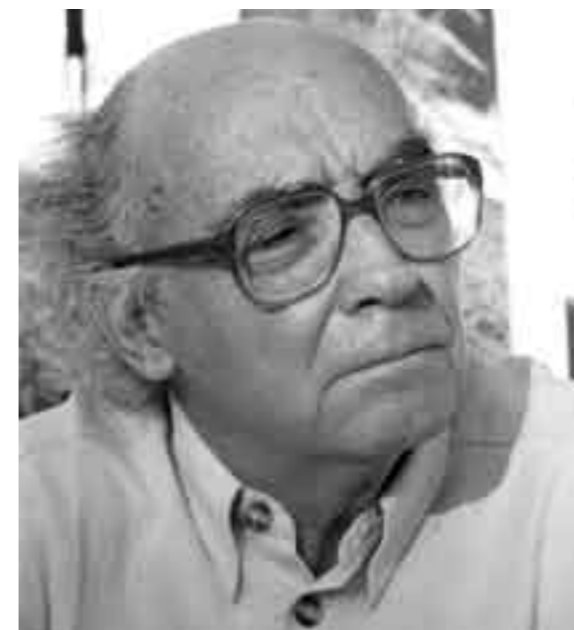
Dei fiori, di un metaforico e concreto ventre materno, in quell'estate del 1996, volle parlarci l'intero pomeriggio, con il mistero doloroso dei suoi novant'anni, assieme alla moglie e al figlio Yoshito. Continuando a offrirci cibo e piccoli disegni. *Roberto Canziani*

Sotto un ritratto di José Saramago (foto: José Frade); a lato, Edoardo Sanguineti.



Saramago, garofani rossi e passioni laiche

Prendere posizione. Assumersi la responsabilità dello scegliere. Fermo e cristallino anche sullo sgabello più scomodo. La scomparsa di José Saramago, non è solamente la perdita di uno dei più importanti autori del Novecento. È l'ennesimo vuoto lasciato da un intellettuale senza eredi, in senso artistico ma (soprattutto) nella concezione etica-sociale del viver l'arte. Origini umili, la formazione nell'editoria, una tessera clandestina del Partito Comunista, Saramago diviene uno dei critici più influenti ancora sotto il regime di Salazar, fine anni Sessanta. È la preparazione per quella primavera letteraria di lì a venire con la Rivoluzione dei Garofani (1974), il 25 aprile portoghese. Da quel momento Saramago entra in una maturità artistica che si declina in poesie, romanzi, giornalismo, teatro. E con gli anni Ottanta anche il mondo lo scopre. Escono *Una terra chiamata Alentejo*, il capolavoro *Memoriale del convento* (anche nei teatri come *Blimunda*) e *L'anno della morte di Ricardo Reis*, mentre per il palco arriva *La seconda vita di Francesco d'Assisi*, portato in scena nel 2000 da Baliani. Con i Novanta la consacrazione: *Il Vangelo secondo Gesù Cristo* e la splendida allegoria di *Cecità* lo accompagnano al Nobel (1998), con quest'ultimo più volte anche a teatro (come a Udine nel 2004, regia di Gigi Dall'Aglio). A questo punto si potrebbe parlare di come abbia ridato vita a una letteratura asfittica e di come l'abbia riempita di storia, passione, realtà e sogno. Oppure del suo spezzare punti di vista e temporalità, su e giù per (non) flussi di coscienza dalla punteggiatura creativa. Ma piace invece ricordare il Saramago idealista, ateo e anticlericale, strenuo difen-



re del laicismo e dei diritti civili, rosso fin dagli esordi e fin dagli esordi indignato. E chi si indigna più? José Saramago s'indignava: contro le gerarchie ecclesiastiche e la corruzione del potere, l'improponibile berlusconismo o la politica israeliana nei confronti dei palestinesi. Sempre con quell'aria da professore alto e burbero, gli occhiali spessi, una parvenza di severità spezzata dagli occhi che ridevano. «La letteratura non ha doveri. Li abbiamo come cittadini», amava ripetere. E forse per ricordarlo, bastavano davvero poche battute. *Diego Vincenti*

La scomparsa di Sanguineti, maestro dell'avanguardia

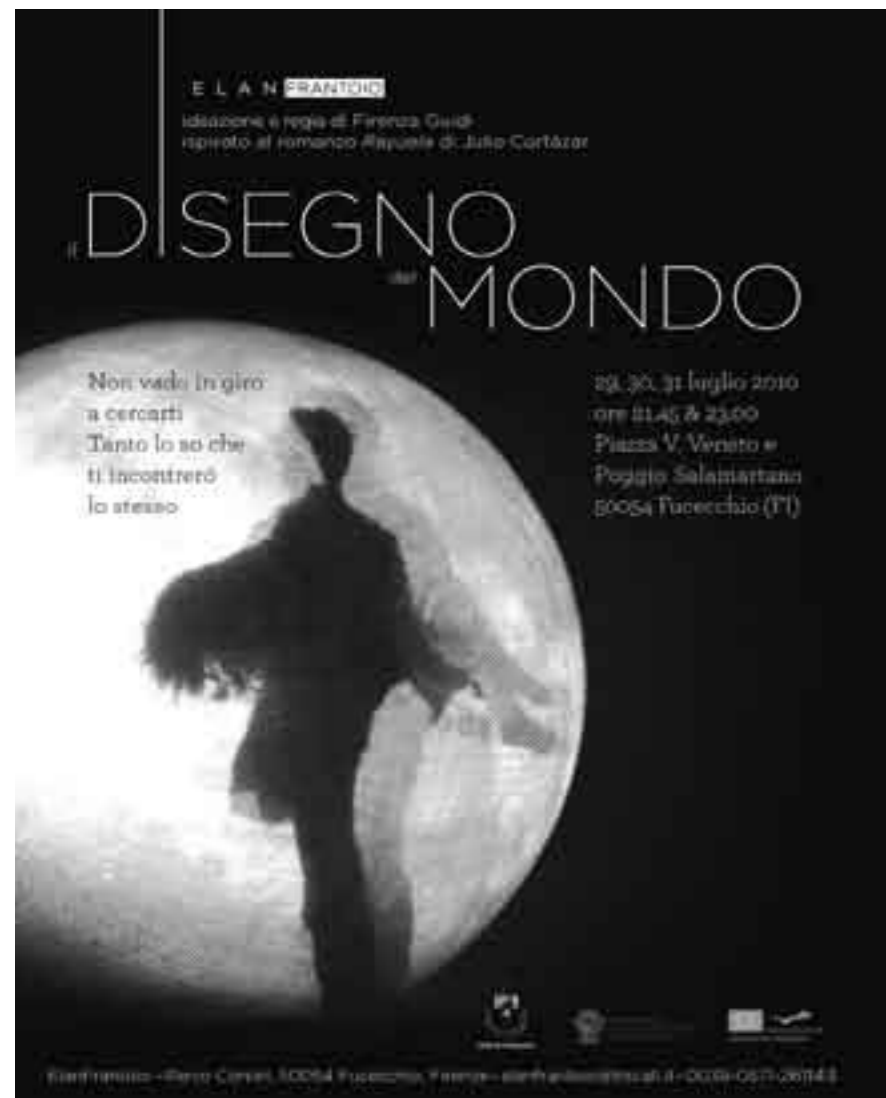
Si è spento lo scorso 18 maggio, a 79 anni, Edoardo Sanguineti, poeta, critico letterario, ma anche politico ed etorodosso *maître à penser*. Nato a Genova, Sanguineti trascorse l'infanzia e la giovinezza a Torino, dove studiò all'Università sotto la guida di Giovanni Getto e dove lavorò, concentrandosi in particolare sulle contaminazioni fra letteratura, musica e arte, passione che si ispirava alle avanguardie storiche di inizio '900 e che lo portò a essere fra i fondatori del Gruppo '63. Sanguineti collaborò con alcuni compositori, primo fra tutti Berio, scrivendo arditi testi per musica: alla destrutturazione delle convenzioni musicali, il poeta faceva corrispondere un'analoga sperimentale destrutturazione del linguaggio comune. Ma Sanguineti fu anche autore di teatro, per il quale realizzò alcuni originalissimi "travestimenti", ossia riscritture, non ortodosse ma anzi innovative e peculiari, di note opere letterarie. Il "travestimento" più celebre è sicuramente quello dell'*Orlando Furioso*, realizzato in collaborazione con Luca Ronconi, che ne fece il copione del proprio storico spettacolo. Ma sono da ricordare anche il *Faust*, trasformato poi da Luca Lombardi in opera musicale; *i Sei personaggi.com*, *Un travestimento pirandelliano*, con musiche di scena di Andrea Liberovici; e *L'amore delle tre melarance* da Gozzi. Sanguineti, ancora, fu fine traduttore dei tragici greci e di Shakespeare, di Brecht e di Molière. Un interesse rivolto soprattutto ai classici, come testimonia il volume *Teatro antico. Traduzioni e ricordi* (Bur, Milano, 2006). *Laura Bevione*

E L A N **FRANTUO**
 Ideazione e regia di Firenze Guisti
 ispirato al romanzo *Rayuela* di Julio Cortázar

DISEGNO del MONDO

Non vada in giro
 a cercarti
 Tanto lo so che
 ti incontrerò
 lo stesso

29, 30, 31 luglio 2010
 ore 11,45 & 23,00
 Piazza V. Veneto e
 Poggio Salamartano
 50054 Fucecchio (FI)



Fianfrancesco - Ferro Corbelli, 50054 Fucecchio, Firenze - info@fianfrancesco.it - 0529-067306141

TEATRO DELLA LIMONAIA
 presenta

23 INTERCITY FESTIVAL

XXII FESTIVAL INTERNAZIONALE DI CITTÀ IN CITTÀ
 TEATRO DANZA LETTURE WORKSHOPS INCONTRI MOSTRE FILM

COPENHAGEN

24 SETTEMBRE - 25 OTTOBRE 2010



www.intercityfestival.it
 infoline 055 440852

www.teatrodellalimonaia.it
 info@teatrodellalimonaia.it

biblioteca

a cura di Albarosa Camaldo

Cento testimoni per Leo de Berardinis

di Gerardo Guccini

La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna

riproposti da Claudio Meldolesi, con Angela Malfitano e Laura Mariani e con "cento" testimoni
 Corazzano, Titivillus, 2010, pagg. 438, euro 20.



«Le celebrazioni migliori sono le recensioni», sembra dirci Claudio Meldolesi, da poco scomparso (2009), con la profusione delle sue ultime pubblicazioni dedicate, per indicarne i principali contenuti, al "dramaturg", al Teatro delle Laminarie, a varie forme di drammaturgie scritte, alle problematiche costitutive del teatro, e, infine, a Leo de Berardinis, uno dei maestri irrinunciabili dell'innovazione italiana. Quest'ulti-

ma pubblicazione, della quale qui ci occuperemo, occupa un posto particolare nella produzione di Meldolesi poiché documenta, al contempo, una metodologia d'indagine che suscita la documentazione necessaria alla conoscenza del proprio argomento, e un'ardita operazione di regia culturale che richiama, per certi versi, altre operazioni registiche dello stesso Leo.

Incominciamo dal titolo, che comprende anche i nomi dei curatori, esponendo come ultimo credito della pubblicazione un suo contenuto sostanziale: *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e da "cento" testimoni.

Il richiamo al numero "cento" non è senza risonanze. Nel 1994, Leo de Berardinis, nuovo direttore artistico del Festival di Santarcangelo, era infatti partito all'attacco della cultura di massa e della trasformazione forzosa degli attori da "nomadi" in "vagabondi" senza adeguati sostegni, con uno spettacolo d'apertura intitolato *Cento attori* e popolato da decine di protagonisti e abitanti del mondo teatrale. In quell'occasione, Leo aveva dichiarato: «Nella società dell'immagine, tecnologica, patinata, effimera in cui viviamo, il teatro resta l'unico elemento culturale vivo, dove gli uomini parlano ad altri uomini. Il palcoscenico è l'unico antidoto alla computerizzazione delle coscienze, l'unico luogo dove può avere voce il dissenso. E allora usiamolo per guardarci negli occhi e ricominciare».

Per Meldolesi come per Leo de Berardinis uno dei mali del teatro, forse il più esiziale, era il rischio del "mancato incontro". Proprio perché il teatro si scinde dalla gamma delle diverse relazionalità multimediali in quanto un luogo dedicato alle relazioni interumane, da persona a persona, ecco che il mancato raggiungimento dell'interlocutore, l'assenza, in lui e nel performer, di sentori di conoscenza reciproca, fanno del teatro stesso «un'invenzione sprecata». Categoria coniata da Meldolesi e ora più che mai indispensabile agli studi. L'opera di Leo, con la sua instancabile azione pedagogica rivolta agli attori e al pubblico, con le immersioni negli archetipi della cultura popolare – dalla scenggiata alla rivista a Totò –, con la ricerca di sintesi rivelatorie dell'umano fra la poesia più alta e situazioni d'ignoranza, costituisce, nel complesso, un enorme antidoto all'indifferenza, alla separazione fra l'attore e lo spettatore, al rischio, per l'appunto, del mancato incontro.

Meldolesi, per rendere possibile l'incontro fra Leo de Berardinis

e chi non ne ha visto degli spettacoli, per nutrire gli studi di qui a venire, per confermare – e quasi sigillare – il senso del passaggio di testimone in chi, invece, Leo l'ha conosciuto e accompagnato nelle sue iniziative teatrali, ha convocato in due densi convegni svoltisi nel 2006 e 2007 nell'ambito delle iniziative del Dipartimento di Musica e Spettacolo (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna), attori, registi, drammaturghi, organizzatori, critici, studiosi, danzatori, performer, direttori di teatro, uomini politici e delle istituzioni: novantuno testimoni di questa straordinaria avventura teatrale.

Le loro relazioni costituiscono il materiale del volume, che moltiplica le sue capacità di significazione grazie all'opera registica di accorpamento, distribuzione e montaggio di Claudio Meldolesi, che, presente al livello della struttura generale (*Il libro del maestro di scena I e II; Immagini; Intermezzo. Otto scritti dell'ultimo decennio di Leo; Il libro dell'artefice globale I e II; Conclusioni e addii*), emerge, a indicare attraversamenti e acquisizioni, nelle brevi e intense introduzioni. I loro titoli, già di per sé, indicano dinamismi che suscitano pensieri, manifestando la precisa volontà di non chiudere l'argomento in soluzioni categoriche e definitive ma di mantenergli l'energica mobilità delle cose vive: *Un'arte tenace, costruita per reazioni e sviluppi necessari; A Bologna, sperimentando anche con la tradizione; Fra arte e pedagogia; Debordamenti, ma non solo*.

Il libro ha per oggetto, come recita il sottotitolo, "Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna", che vanno dal 1983 di *The Connection* fino al 2000 di *Past Eve and Adam's*, ultimo lavoro prima dell'operazione che portò Leo de Berardinis in uno stato di coma da cui non si riprese più fino alla morte avvenuta nel 2008. Nel periodo fra i convegni e la pubblicazione. Parlare di Atti, a questo proposito, sarebbe riduttivo e fuorviante. Si tratta piuttosto d'una messa in stato di vita ed esistenza – «una quarta vita di Leo de Berardinis», come suggerisce acutamente Stefano Casi – realizzata attraverso una conduzione artisticamente ispirata degli usuali strumenti degli studi: i convegni, le relazioni, le introduzioni. Orizzonte comune all'accademismo dei mezzi e alla vitale pregnanza degli esiti, la particolarissima personalità di Claudio Meldolesi, uno studioso grande anche come artista.



MITTELFEST 2010

festival di prosa, musica, danza, poesia, arti visive e marionette dei paesi della mitteleuropa

19ª edizione

GENIO D'EUROPA DÉMONI

civiale del friuli
 17-25 luglio 2010



www.mittelfest.org
 info@mittelfest.org | +39 0432 73 07 93

biblioteca

Kantor, il Maestro

Renato Palazzi, *Kantor. La materia e l'anima* Corazzano (Pi), Collana “Altre visioni”, Titivillus, 2010, pagg. 330, euro 18



Un genio a nudo. O meglio, il teatro di un genio analizzato con precisione accademica. Impresa non facile, considerando la complessità della rivoluzione kantoriana, che nasce (e muore) come rottura individuale del Novecento, nonostante gli evidenti rimandi avanguardistici che la compongono. Palazzi è meticoloso nel tracciare un albero genealogico d’ispirazioni, che sempre si rifanno all’esperienza teatrale del regista ma anche al vissuto umano (sulle spalle, tutte le tragedie del secolo breve) e alla ricerca visiva nelle arti. Un mosaico di rimandi, con una matrice dada-informale mai tradita. Da qui Kantor deriva l’intento anti-naturalistico, che rompe l’artificiosità propria del teatro (il suo sostanziale anacronismo), deprime gli interventi verbali e reitera la banalità dell’azione quotidiana (la sua superficie): si arriva all’happening, all’installazione, al furore distruttivo della creazione aperta. Forse s’anticipa la primavera performativa. Pur perseguendo sempre e comunque la reazione improvvisa e incontrollabile dello spettatore, epifania emotiva da rituale esoterico. Senza tesi e per questo ancor più lucido, il volume ne analizza i risultati concentrandosi su “materia” (i fondamentali e inconsueti oggetti, ma anche attori, testo, spazio) e “anima”, ovvero tematiche e pensiero (ovviamente la morte, insieme a memoria e io diviso). Mai accentuando toni, né avallando leggende. Al contrario, veicolando una appassionata scientificità che accenna a nuovi spunti di ricerca, possibili ramificazioni. Fra le pagine, foto di Maurizio Buscarino e stralci di testi, appunti e manifesti. A dimostrazione d’un lavoro (anche) d’archivio che attraverso lo stile nervosamente poetico di Kantor, arricchisce ulteriormente il testo.

Diego Vincenti

L'Iliade andina di César Brie

César Brie, *L'Iliade del Teatro de los Andes* con un saggio introduttivo di Fernando Marchiori, Corazzano (Pi), Titivillus, 2010, pagg. 141 + dvd, euro 18

Interpretare l’antico alla luce del contemporaneo, per «riconoscere nel nostro oggi ciò che esiste da millenni»: questo l’obiettivo di César Brie quando nel 1996 decide di mettere in scena *l'Iliade*. Due anni di riscrittura del testo e altrettanti di lavoro di

gruppo. Un lungo cammino per testimoniare, attraverso il racconto epico, le violenze avvenute in America Latina durante le dittature. E così Priamo in cerca del cadavere del figlio Ettore diventa come ogni madre di Plaza de Majo, incapace di accettare la morte di un figlio di cui non ha nemmeno potuto rivedere il corpo. Ma in questo spettacolo non si respira soltanto la tragedia dei *desaparecidos*. Troia è Buenos Aires, ma è anche Groznij, Bagdad, Kabul. Attraverso questo cofanetto, Titivillus racconta la genesi di uno spettacolo che nasce completamente all’interno di un gruppo, il Teatro de los Andes. Testo, scene, costumi, musiche, danze, tutto prende forma in un processo di contaminazione transculturale dove la tradizione antica si fonde con il mondo contemporaneo. E se il volume allegato permette di esaminare appieno il lavoro drammaturgico effettuato sulla fonte omerica, il dvd racconta il percorso che ha portato dal concepimento di un’idea alla realizzazione dello spettacolo: dal *training* al lavoro sul testo, dalla preparazione dei costumi al montaggio delle scene, dalla vita comunitaria a Yotala, in Bolivia, alla tournée in giro per l’Europa. Quest’opera si propone a chiunque voglia sapere come è nato uno degli spettacoli più rappresentativi della scena contemporanea.

Giorgio Finamore

Fo/Rame in dieci spettacoli

Il teatro di Dario Fo e France Rame allegato a *La Repubblica e l'Espresso*, 2010, euro 9,90



Il leninista «Che fare?» teatrale si traduce in italiano: Che Fo? Dario, il Nobel di Porta Romana, rappresenta la storia drammaturgico-interpretativa della figura-simbolo del Novecento. Il percorso esistenziale del Maestro Fo va dalla Repubblica Sociale alla Palazzina Liberty, dalla televisione in bianco e nero a Soccorso Rosso. Insieme a Franca Rame, tutti i colori del secolo breve si combinano in un’arlecchinata geniale, generosa, spassosa, drammatica. Imperdibile la *chance* di documentazione visiva offerta dall’era del dvd: il teatro, fin qui scritto sull’acqua, viene archiviato punto per punto, anzi, pixel per pixel. Dieci spettacoli (*Sant’Ambrogio e l’invenzione di Milano*, *Mistero Buffo*, *Ubu Roi* *Obo Bas*, *Morte accidentale di un anarchico*, *Johan Pa-*

dan e la scoperta, *Settimo: ruba un po’ meno*, *Storia della tigre e altre storie*, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, *Fabulazzo osceno e Sesso: grazie, tanto per gradire* + *Lo stupro*) opportunamente raccolti e allegati a *La Repubblica e l'Espresso*: questa non è filologia, piuttosto rappresenta una filosofia di vita messa in scena e a nudo e a disposizione dei contemporanei. Un *fil rouge* (colore permanente) che lega gli ambrosiani che videro *Mistero Buffo* dal vivo a chi ha appena visto *Sant’Ambrogio* e a chi non ha mai visto Dario Fo in scena. Una biografia artistica ed esistenziale eccezionale, che rende la Coppia Aperta del teatro italiano amica anche di chi non ha occasione di prendere con loro un caffè nel caffè quasi all’angolo di piazza Medaglie d’Oro, a due passi dalla residenza dei Fo. Non lasciatevi sfuggire l’occasione.

Fabrizio Sebastian Caleffi

L’Europa vista dallo Stretto

Dario Tomasello, *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli* Riano (RM), Editoria & Spettacolo, pagg. 168 , euro 16

Rivelati dal Premio Ubu alla metà degli anni ‘90 (ben due Ubu erano andati al primo lavoro, *Nunzio*) e coronati dallo stesso Premio anche quest’anno (è toccato al recente *Pali*), Spiro Scimone e Francesco Sframeli rappresentano un *unicum* nella scena italiana contemporanea. L’originalità dei due artisti messinesi è nella complice divisione dei ruoli, che fa di Scimone l’inventore drammaturgico e di Sframeli il timoniere scenico. Una scelta di campo diventata più chiara mentre i due fraternamente approfondivano la pratica dell’attore, che ha sempre posto entrambi al centro dei propri spettacoli, in quanto ne sono gli interpreti esatti. Così era nell’intuizione primitiva di *Nunzio* (un serrato Pinter alla messinese, com’è stato scritto), riconfermata e messa a punto in *Bar*, sempre in dialetto. Abbandonato con *La Festa* l’eden della lingua madre, quel teatro si è poi declinato in forme più mature ed europee, in una netta sensibilità al dolore e alla sofferenza beckettiana dei corpi (*Il cortile*) o nel giudizio politico sulla condizione umana e suoi padroni (*La busta*). Fino agli ultimi *Pali*, affondati nel senso dell’offesa e nell’apocalisse che nelle Terre dello Stretto si incarna in immagini lontane un secolo, ma anche nelle cronache recenti. Un assurdo isolano, insomma, come è il titolo del saggio che Dario Tomasello - messinese anche lui - ha dedicato a Scimone e Sframeli, seguendo da vicino il percorso e indicando origini, motivi e sviluppi della loro originalità.

Roberto Canziani



SCAFFALE

AA.VV. **PARADOSSI SETTECENTESCHI. LA FIGURA DELL'ATTORE NEL SECOLO DEI LUMI**

Milano, Led, 2010, pagg. 394, euro 38

Il volume propone una panoramica intorno alla figura e allo statuto dell’attore nelle riflessioni di alcuni studiosi del teatro settecentesco tra cui Matteo Accornero, Katia Lara Angioletti, Michele Bertolini, Camilla Guaita, Eva Oggionni. In sezioni dedicate ciascuna a un’area geografica, il testo propone un’antologia di contributi (Gravina, Riccoboni, Goldoni, Alfieri) per cogliere gli snodi essenziali dell’evoluzione del concetto di attore nel secolo diciottesimo dal declino della Commedia dell’Arte alla definizione, teorica e sistematica, del suo ruolo all’interno dello spettacolo teatrale. Il tutto è preceduto da un’ampia introduzione, cui spetta il compito di operare considerazioni generali e trasversali rispetto alle aree geografiche prese in esame.

IL TEATRO DI LANDOLFI

Anna Dolfi, Maria Carla Papini (a cura di) Roma, Bulzoni, 2010, pagg. 190, euro 16

Nella generale esiguità di contributi critici sul teatro di Landolfi, il convegno dedicato dall’Università di Firenze, di cui qui si offrono gli Atti, ha rappresentato un momento importante di riflessione e di proposta. La varietà degli interventi ha consentito non solo di ripercorrere i testi relativi all’esperienza teatrale (*Landolfo VI di Benevento*, *Scene della vita di Cagliostro*, *Faust* ‘67), ma anche di evidenziarne i rapporti con l’opera narrativa. Vengono riuniti contributi di studiosi affermati (Maria Antonietta Grignani, Gigi Livio, Antonio Prete) e di giovani che da anni si occupano di Landolfi e del suo malinconico “umor nero”.

AA.VV. **GIORGIO STREHLER** Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2009, pagg. 222, euro 15

L’opera, curata da Elio Testoni, raccoglie gli atti della giornata di studio che

il Senato della Repubblica nel 2008 ha dedicato, a dieci anni dalla scomparsa di Giorgio Strehler, alla sua figura di intellettuale, uomo di teatro, senatore. Fra gli autori dei contributi: Carlo Fontana, Luigi Squarzina, Fabio Battistini, Siro Ferrone, Sergio Escobar, Renato Palazzi, Alberto Bentoglio, Francesco Rutelli, Vittorio Sgarbi, alcuni attori strehleriani (Andrea Jonasson, Franco Graziosi, Giulia Lazzarini) e giornalisti.

Franco Celenza **LA RAGIONE IN FIAMME. VITA, OPERE E “FOLLIA” DI ANTONIN ARTAUD** Milano, Bevivino, 2010, pagg. 280, euro 18

Il volume ricostruisce in modo integrale e con ampia scelta di testi l’intera opera letteraria di Artaud, poeta surrealista, attore di teatro e cinema, drammaturgo, teorico di una nuova “scena” europea negli anni Trenta, critico d’arte, saggista, traduttore, esperto della cultura esoterica. Di Artaud, morto suicida, Celenza ripercorre la vita, dagli esordi fino alle prove teatrali degli anni Trenta e Quaranta, per inquadrarlo in una giusta prospettiva critica.

Paolo Puppa **LA VOCE SOLITARIA. MONOLOGHI D'ATTORE NELLA SCENA ITALIANA TRA VECCHIO E NUOVO MILLENNIO** Roma, Bulzoni, 2010, pagg. 302, euro 22

La voce solitaria è una sorta di atlante del *performer* solitario italiano degli ultimi quarant’anni. Dopo aver cercato di individuare una matrice comune in Dario Fo e Carmelo Bene, il saggio allarga lo sguardo sulle diverse tipologie di monologanti: giornalisti, narratori puri, *entertainers*. Vengono poi passate in rassegna le caratteristiche di artisti ormai affermati, alcuni scomparsi: Giorgio Gaber e Paolo Rossi, Peppe Grillo e Moni Ovadia, Paolini e Celestini, Curino e Baliani. Infine si mettono a fuoco aree geografiche precise, la Torino del Teatro Settimo, la Milano della tradizione cabarettistica e di Lella Costa, la Genova di Grillo, il Veneto di Paolini, l’Emilia Romagna delle Albe e di Elena Bucci, la Toscana di Benigni e Chiti, la Roma di Celestini e degli ultimi giovanissimi protagonisti della scena off, la Sicilia di Pirrotta ed Enia, la Napoli di Moscato e della scena *en travesti*, e inoltre Puglia, Abruzzo e Lucania

culle di una nuova ondata coraggiosa e irriducibile.

Maddalena Mazzocut-Mis **CORPO E VOCE DELLA PASSIONE. L’ESTETICA ATTORIALE DI JEAN-BAPTISTE DU BOS** Milano, Led, 2010, pagg. 121, euro 18,50

A partire dai fondamenti dell’estetica dell’emozione, il volume indaga il ruolo dell’attore all’interno del pensiero di Jean-Baptiste Du Bos, le cui *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) sono state fonte d’ispirazione e motivo di riflessione per tutto un secolo. Sebbene il teatro non sia l’arte privilegiata da Du Bos, i riferimenti alla tragedia, alla commedia e al dramma sono molti e di grande rilevanza: l’attore non è più un oratore impegnato a pronunciare un discorso accompagnato da gesti, ma è concentrato sull’intensità di questi ultimi, sulla trasmissione delle passioni, sulla centralità dell’emozione.

Davide Enia **ITALIA-BRASILE 3 A 2** Palermo, Sellerio Editore, 2010, pagg. 100, euro 12

Racconto minuto per minuto, dal soggiorno di casa, dell’incontro del 5 luglio 1982, la partitissima che aprì la strada all’Italia campione del mondo. Non solo le fasi altalenanti e febbrili dello scontro di due leggendarie nazionali di calcio, dal primo gol di Paolo Rossi all’ultima parata di Zoff: il vero protagonista è il gruppo di parenti e amici che vive i 90 minuti della sfida tra riti, scaramanzie, esaltazioni, depressioni, imprecazioni e devozioni. *Italia-Brasile 3 a 2* è stato un vero e proprio “caso” teatrale. Monologo da sempre in tournée, portato in giro per i teatri d’Europa, riesce a passare, con l’elegante velocità di un tiro al volo, dai comici microeventi del tinello palermitano a drammatiche partite in cui letteralmente ci si giocava la vita.

Paolo Rossi **LA COMMEDIA È FINITA. Conversazione delirante con Carolina de la Calle Casanova** Milano, Elèuthera, 2010, pagg. 133, euro 12

Tutto in una notte. Dalle 23 alle 3 del mattino. Vita da teatranti, che spesso comincia quando la gente comune è nel mondo dei sogni. Ma ciò che Paolo Rossi e Carolina de la Calle Casanova hanno concentrato in questo libro è in realtà il distillato delle conversazioni di molte notti, di quei momenti informali del dopo teatro, tra visite in camerino e cene fino a tarda ora, fatti di sproloqui, aneddoti e chiacchiere da cui emerge un certo loro modo di fare teatro. Colto, ma comprensibile a tutti, capace di mescolare generi e stili, senza rete a ogni replica, con l’improvvisazione come costante, è il Nuovo Teatro Popolare a cui, in chiusura, viene dedicato un vero e proprio Manifesto programmatico.

Federico Bravetti e Roberto Frini **SANDRA MONDAINI E RAIMONDO VIANELLO** Roma, Gremese, 2010, pagg. 160, euro 22

Per gli appassionati di tutte le età della storica coppia Sandra Mondaini e Raimondo Vianello, recentemente scomparso, un racconto completo della loro lunghissima storia artistica. Si ripercorrono non solo la comune carriera televisiva, ma anche i rispettivi percorsi nel teatro e nel cinema anche attraverso fotografie commentate, alcune delle quali provenienti direttamente dall’archivio personale della coppia. All’*excursus* cronologico della prima parte segue un’intervista rilasciata dai due artisti e una raccolta di alcune scenette tratte dei loro spettacoli. In appendice, succinte schede tecniche riportano i dati essenziali di tutti i loro lavori.

Laura Gambi, Luigi Dadina **LIDO ADRIANO. PORTA D'ORIENTE** Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2009, pagg. 187, euro 14 Lido Adriano non è solo la vivace riviera romagnola, ma anche il luogo della messa in scena dei mutamenti della nostra epoca con tematiche importanti come l’integrazione. Il volume, scritto da Dadina fra i fondatori del Teatro delle Albe e dalla scrittrice Gambi, esperta del tema delle migrazioni italiane e straniera, è un oggettivo ritratto della frazione di Ravenna.

critiche

Dostoevskij, il genio demoniaco che ha sedotto il teatro



I demoni, regia di Peter Stein (foto: Andrea Boccalini).

Impresa titanica quella di portare a teatro *I demoni* di Dostoevskij. Ambizioso il progetto e però tale da non scoraggiare registi famosi che sentendone la necessità ne hanno tentato le versioni più diverse. Operazioni azzardate e suggestive alle quali ora si aggiunge più grandiosa di tutte e tale, anche per la durata, quella di Peter Stein. Va da sé che per accogliere una simile impresa occorra uno spazio particolare e sponsor pronti a rischiare. Sappiamo, gli spettacoli del regista tedesco costano, può succedere che l'ente che produce alzi il cartellino rosso e tutto vada fuori gioco. E allora, per salvare il salvabile, può succedere anche che regista "affitti" a se stesso la sua bella magione nel borgo di San Pancrazio in Umbria e li faccia navigare il suo bel panfilo. Ma la crociera non può essere limitata a qualche giorno e a pochi croceristi. E allora lanciato l'Sos, qualcuno trova il coraggio di far continuare la navigazione e trovare gli spazi perché la "nera saga" possa essere data in pasto a spettatori pronti a farsi avvicinare come un tempo (anni luce fa, nel 1972) successe per l'omonimo sceneggiato televisivo firmato da Sandro Bolchi. Stein riesce a trasformare l'Hangar Bicocca di Milano (altri suggestivi luoghi non teatrali per le suggestive tappe della tournée) il luogo nella spazio

ideale per raccontare quella feroce storia dove si fronteggiano due generazioni: padri colti ma deboli, figli rivoluzionari ma senza utopia. Per creare lo sfondo al geniale Stein bastano una pedana, qualche muretto in cartongesso e alcuni arredi. E per raccontare, gli basta la più bella semplicità unita a tanta fantasia. E naturalmente il tempo necessario, dodici ore compresi gli intervalli, perché il capolavoro venga sviscerato e tutti i temi che in esso si annodano trovino efficace risalto. Il tema dell'orgoglio e dell'umiltà, il tema del superuomo, il tema dell'ateismo e conseguentemente del suicidio, il tema del Cristianesimo più puramente evangelico ma staccato da ogni chiesa. Tutto ciò a trovarsi inserito in una sarcastica satira sui rivoluzionari che, intorno al 1871, caratterizzarono la scena politica russa e quella società colta ma inconcludente che Dostoevskij conosceva bene. Ma oltre alle grandi asserzioni morali e ideologiche in *Besy (I Demoni)* a contare è il gioco delle passioni e la concreta rappresentazione dei personaggi. Ed ecco a levarsi dal contesto le inquietanti figure di un quartetto maschile di una potenza caravaggesca. Ecco lo sconcertante Stavrogin. Ecco l'ambiguo, nichilista Piotr Verchovskij. Le due vere anime dannate dell'azione. E ancora Kirillov e

Satov, il primo che personifica la colpa, conseguenza della solitudine della fede; l'altro, Satov, il personaggio che adombra la figura dello studente Ivanov che fu veramente assassinato dagli aderenti a una associazione segreta. C'è qualcosa di didascalico, e anche di molto illustrativo, nello spettacolo di Stein che poderoso scorre con ritmo cinematografico nell'arco di un'intera giornata. Ma tutto è rigoroso, sempre chiaro, evidente. Sotto la sua direzione lo spazio scenico si mette a vibrare: non ci sono gesti, parole, susurri o grida, spari o silenzi, che non partecipino all'orchestrazione dell'insieme. E se qualche sequenza appare più opaca, innumerevoli sono quelle di vibrante intensità emotiva. Straordinario, poi, è il modo come Stein concentra e guida gli interpreti (25 attori per 34 ruoli). Tutti impegnati in un duro sforzo, ma tutti, nei bellissimi costumi d'epoca, eccellenti. Primeggiano Maddalena Crippa, perfetta nel ruolo della generaledda Varvara, Ivanovna ed Elia Schilton, che all'anziano professore Stepan Verchovskij reca tutte le sfumature possibili. Ma non meno all'altezza è il quartetto dei giovani. Non possiederà forse fino in fondo il difficilissimo personaggio di Stavrogin il giovane Ivan Alovio e però, camminata da *dandy* e viso tenebroso, ben gli trasmette malsana luce luciferina. Né, nel suo continuo agitarsi sulla scena, manca di una sua grandezza, il Piotr di Alessandro Averone. Quanto a Fausto Russo Alesi, è uno spasmodico Kirillov e Rosario Lisma un toccante Satov. Ma tutti i loro compagni, Pia Lanciotti *in primis*, meriterebbero una segnalazione. Che sia grande teatro lo avverte lo spettatore, che segue conquistato e paziente per l'intera giornata. *Domenico Rigotti*

I DEMONI, da F. M. Dostoevskij. Adattamento e regia di Peter Stein. Scene di Ferdinand Woggerbauer. Costumi di Anna Maria Heinrich. Musiche di Arturo Annechino. Con Maddalena Crippa, Elia Schilton, Ivan Alovio, Alessandro Averone, Fausto Russo Alesi, Rosario Lisma, Andrea Nicolini, Graziano Piazza, Pia Lanciotti, Irene Vecchio, Franca Penone, Paola Benocci, Paolo Mazzarelli, Giovanni Visentin, Caio Bellamio, Fulvio Pepe, Luca Iervolino, Riccardo Ripani, Armando de Cecon, Matteo Romoli, Nanni Tormen, Federica Stefanelli, Antonia Renzella e Peter Stein. Prod. Tieffeteatro Stabile di Innovazione MILANO -Wallenstein Betriess / Gmbha, BERLINO.

IN TOURNÉE

IL PREMIO DOSTOEVSKIJ, di e con Silvia Garbuggino e Gaetano Ventriglia. Luci di Thomas Romeo. Prod. Malasemenza, ROMA – Armunia, CASTIGLIONCELLO - Nevskij Prospèkt, SANPIETROBURGO.

DELITTO E CASTIGO (DOSTOEVSKIJ AI QUARTIERI SPAGNOLI), di Gaetano Ventriglia e Silvia Garbuggino, da Fëdor Dostoevskij. Prod. Napoli Teatro Festival Italia, NAPOLI.

Ormai quasi decennale la ricerca su Dostoevskij di Gaetano Ventriglia e Silvia Garbuggino. Un lento lavoro di avvicinamento alle opere e al pensiero, che si traduce nella volontà di riappropriarsi del linguaggio dell'autore russo, come strumento per ripensarne concezione artistica e socio-politica. La difficoltà maggiore nell'aspro confronto fra parola letteraria e lavoro attoriale, spesso (non) risolto sviluppando la drammaturgia in lunghi monologhi dai rarissimi momenti dialogici. Struttura accentuata ne *Il Premio Dostoevskij*, quasi banco di prova per il successivo lavoro napoletano, dove brani tratti da *I Demoni*, *Delitto e Castigo*, *I Fratelli Karamazov* vengono riproposti quasi intonsi, intervallati da *sketch* anni Trenta. Avanspettacolo *d'antan* che incuriosisce per il recupero, meno per la resa scenica. Un lavoro irrisolto, dalla non facile fruizione, ingabbiato da una freddezza che accentua il rischio del gioco intellettuale, della disattenzione comunicativa. Banco di prova, si diceva. Perché concezione letteraria e (ab)uso del monologo si ritrovano anche nel *Delitto e castigo* napoletano. Ma, finalmente, arriva l'emozione. In quello che può esser visto come il corrispettivo radical-proletario de *I demoni* di Stein: meno soldi e talenti, maggior severità filologica e inventiva. E così la scelta (la sfida) di provarsi su una lunghezza temporale di sette ore, in spazi eterogenei quanto improbabili (dai vicoli agli androni delle vecchie case, dai rifugi antiaerei alle osterie), riporta in "scena" l'azione, il gesto, il confronto. Banalmente, il movimento: del corpo e della parola. All'interno di una complessiva difficoltà realizzativa che a tratti ha dell'eroico. Teatro duro, per forma e sostanza. Ma anche d'emozione cristallina, a inseguire Raskolnikov fra panni stesi e motorini sovraffollati. Mai così in forma la Garbuggino, muove alla commozione. Al solito caricaturale e intensa, ottima nella figura del giudice istruttore Porfirij, sempre lucida su ruoli e contesti. Sguardo febbricitante per Ventriglia, altalenante ma bravo a giocare con se stesso e il teatro, a scoprire saltuariamente le carte, accentuare i rimandi eduardiani (con un fisico alla Benigni) e poi immergersi nel puro pensiero. Fino ad eccedere, come nel gelido monologo dell'Hotel Adrianapoli, un suicidio drammaturgico. Ma nonostante limiti e cali di ritmo, imbarazzi e confusioni, rimane lavoro che possiede apici teatrali e momenti di reale condivisione. Senza (s)finire. Che alla fine un poeta è tale, anche per una sola poesia. *Diego Vincenti*

IDIOTA, da *L'idiota* di Dostoevskij. Testo e regia di Carmen Giordano. Scene e costumi di Paola Di Francesco. Con Enrico Campanati. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

La prima impressione è di partecipare a un sogno, variabile secondo delirio e coscienza, giudizio e ricordo. Lo si avverte per l'ambientazione scenografica precisa e lieve di uno spettacolo che, pure in certe oscurità "inerenti al romanzo di Dostoevskij", è condotto con chiare intenzioni. *L'Idiota* compare al sommo d'una scala per scendere dal treno e installarsi in un parco giochi, con altalena centrale. Molti eventi rivivono tramite quell'attrezzo infantile; come infantile è la dichiarata condizione del protagonista. Riscoprire il bambino, l'"idiota" in ciascuno di noi, è lo scopo tanto etico quanto estetico della giovane regista-autrice e del suo duttile, sensibile collaboratore, un Enrico Campanati un po' barbone un po' clown, dalla semplicità disarmante e dalla coerenza persino dura, a rendere un analogo moderno del celebre personaggio del narratore russo. Il racconto scenico si articola in almeno tre piani: diretto e in tempo reale, del passato e dei restanti personaggi evocati. Per il primo, l'attore usa la conversazione, sommessata e intensa col pubblico; per il secondo, l'atmosfera della memoria si tinge dei colori trasfigurati in poesia, dell'ingenuità e del gratuito; per il terzo, incarna situazioni e caratteri con straordinaria adesione, pur senza identificazione imitativa. Certo, resta più difficile, senza traccia cronologica, seguire e capire lo strano quadrilatero (la cui tragicità è qui come elusa o sospesa, rispetto all'originale) fra il protagonista, la sua fidanzata, l'amico Rogozin e l'affascinante Nastasia. Violenza e tenerezza di quei tormenti si riflettono nell'unico testimone-attore, espressivo di un universo di sentimenti e situazioni complesso, grazie al disegno creativo fornitogli da copione e regia. Freni, paure e stupore, saggezza e passione, rendono il messaggio mite e puro di codesto fraterno idiota, per segni teatrali e suggestioni emotive felicemente attuale e universale. *Gianni Poli*

DELITTO&CASTIGO, da Fedor Dostoevskij. Adattamento di Francesco Giuffrè e Riccardo Scarafoni. Regia di Francesco Giuffrè. Musiche di Gianluca Attanasio. Con Livia Alcalde, Alfredo Angelici, Massimiliano Benvenuto, Massimiliano Mecca, Marta Nuti. Prod. EffeGiDi, ROMA.

Fedor Dostoevskij sulla scena sembra essere diventato un passaggio obbligato di queste ultime stagioni: da grandi artisti internazionali a solitari invaghiti, da grandi teatri e festival a produzioni indipendenti e più raccolte, sembra proprio che la grande letteratura sia un forte viatico emozionale, perché alcuni concetti anche molto complessi giungano a un ascolto moderno. Francesco Giuffrè è regista che ha sposato ormai da anni la trasposizione letteraria e si misura, questa volta, con un classico per eccellenza come *Delitto&Castigo*. Cinque attori su una scena ridotta a una cupezza atmosferica d'impatto si lascia-

no prendere dai diversi personaggi che sono, letteralmente, appesi nei loro abiti sulle tre pareti attorno, come fosse un cimitero dell'espressione che rivive soltanto quando il personaggio "indossa" l'attore, entra cioè in teatro. Giuffrè concede all'opera un tocco molto presente, il suo personale di una poetica votata al teatro di regia, effondendo una riconoscibilità delle scelte e del percorso che è un valore; percorre il romanzo con garbo e fervida curiosità, lasciando la funzione didascalica a incisioni da cinema muto e inserti di proiezioni paesaggistiche in forte legame con la musica classica e sua evocazione, magari non riuscendo completamente nella traduzione – peraltro assai improbabile nella quasi totalità dei tentativi – ma disegnando uno spettacolo efficace e denso che ammette una porta d'ingresso allo spettatore. E questo mi sembra il dato più interessante: la disponibilità all'ascolto e insieme il rigore della messa in scena si assumono il compito di apparire l'universale dei sentimenti, in questa lezione dostoevskijana, mai dimenticando la determinante causa cardinale del sentimento, ovvero la sua appartenenza all'uomo. *Simone Nebbia*



Il Premio Dostoevskij



Idiota

LORCA/PASQUAL

Le illusioni sfiorite di Donna Rosita

DONNA ROSITA NUBILE, di Federico Garcia Lorca. Adattamento e regia di Lluís Pasqual. Traduzione di Elena Clementelli. Scene di Ezio Frigerio. Costumi di Franca Squarciapino. Luci di Claudio De Pace. Con Andrea Jonasson, Franca Nuti, Giluia Lazzarini, Giancarlo Dettori, Rosalina Neri, Franco Sangermano, Pasquale di Filippo, Alessandra Gigli, Martina Galletta, Eleonora Giovanardi, Stella Piccioni, Sara Zoia, Simone Severgnini. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

IN TOURNÉE

Dei lavori teatrali di Garcia Lorca, *Donna Rosita nubile* è quello che sembra goder minor credito. E sarà perché la protagonista forse non riesce, come altre figure femminili uscite dalla fantasia del grande poeta granadino, a essere compiutamente drammatica. Il personaggio è per così dire troppo a lungo velato e liricamente atteggiato, perché quel suo grido straziato finale basti a restituirle quel peso, quel valore che si sarebbe costituito attraverso una progressiva elaborazione dei suoi stati d’animo. E però, *Dona Rosita la soltera* è un testo tenero e affascinante (e più affascinante ancora se riceve la mediazione di Lluís Pasqual) anche per quel suo vestirsi di poesia che si alterna al concreto della prosa.

Storia di un amore morto e del tempo che passa e sfiorisce come i colori e i profumi delle rose. Quelle rose coltivate da uno stanco gentiluomo e nelle quali Rosita può contemplare la sorte malinconica della sua vita. Quella di Rosita, la storia banale e lancinante di una *soltera*, una zitella, vittima di una società chiusa e retrograda. Una storia minima, certo, ma da cui Lorca voleva far affiorare «tutta la tragedia della grettezza spagnola». Rosita che varca le soglie di una gelida vecchiaia dopo essersi consumata in un clima di sogni smentiti dalla realtà. Tutto invecchia, anche i fiori che la rallegravano e che, a farsi vive metafore, costruiscono il *leit motiv* della vita sociale di lei e delle persone che la circondano. Un microcosmo di figure e figurine che si affacciano in modo garbato nella commedia condotta su toni leggeri, ma dietro il quale si sente una pesante malinconia. Una malinconia tuttavia di una specie diversa da quella che pesa su certi personaggi cecoviani, che alcuni ritengono vicini a quelli lorchiani.

Pasqual invece ha preferito virare verso altri orizzonti, più evocativi di un ambiente e anche più drammatici. Lo spettacolo (scena bianca, stilizzata, di veli trasparenti firmata da Ezio Frigerio, costumi gustosi di Franca Squarciapino, luci fisse e morbide) a folgorare per l’estrema eleganza. Con il suo stile commosso e vario, lo spettacolo non perde mai di tono e di ritmo e trova il suo momento più eclatante nella scena del compleanno, dove il gioco teatrale trova l’incanto di una vecchia *zarzuela*. Superbo poi il cast a poggiare sulle “vecchie glorie” del Piccolo Teatro, ma anche su belle presenze giovanili. Con Andrea Jonasson investita del ruolo principale e a recitare con sincerità, con la voce roca frantumata dalle emozioni e non importa se a sfuggirle a tratti qualche gesto melodrammatico. E bravissime Franca Nuti e Giulia Lazzarini: l’una ammirevole nei panni della zia interpretata con una incisività stupefacente, l’altra a ricamare di vezzi la vecchia governante. Ma altrettanto bene nelle figure minori, pur se con qualche rischio di macchietismo, Rosalina Neri, Gianfranco Dettori e Franco Sangermano.

Domenico Rigotti



Andrea Jonasson in Donna Rosita nubile, (foto: Attilio Marasco).

Donna Rosita nubile

Gioventù datata per un Ravnhill vintage

SHOPPING&FUCKING, di Mark Ravenhill. Traduzione di Barbara Nativi. Regia di Ferdinando Bruni. Con Ferdinando Bruni, Alessandro Rugnone, Camilla Semino Favro, Vincenzo Giordano, Gabriele Portoghese. Prod. Teatrithalia, MILANO.

Ferdinando Bruni e Camilla Semino Favro

No, amici. No, questo non è (più) teatro contemporaneo: ormai è un “classico”, qualunque cosa significhi. Malgrado le apparenze, anzi, proprio per le apparenze: un *look* e un *mood* iperdatati Secolo Scorso (1996, data del debutto del testo dell'allora trentenne autore). Tutti i testi che restano sono datati: più sono datati, più sono significativi nel tempo. Lo *shopping* è *shooting*, ripresa cinematografica di un *mockumentary* dove il brutale *fucking* è *flunked*, bocciato: sono i personaggi a essere dei losers, non gli interpreti: solo attori vincenti possono ben interpretare dei perdenti. Ciò premesso, per dovere/diritto di cronaca (quando la cronaca si fa storia, i duri storicizzano), specifichiamo che lo spettacolo è eccellente. Una canzone dei Beatles mica invecchia. E questo allestimento non è mica una *cover*. Il rituale drammaturgico di Ravenhill suona “elfo sound” fin dalle prime battute. La lingua resa dall’indimenticata Nativi batte il *beat* quanto lo *slang* nativo e il dente degli interpreti duole là dove deve far male: quant’è invecchiato e immalinconito il mito giovanilista! Non è, ripetiamo, contemporaneo questo copione: non sono giovani d’oggi Robbie, Lulu, Mark e Gary. Lo sono Amanda e la Compagnia di Perugia, Lulu no. Lulu, interpretata da Camilla Semino Favro è la rappresentazione critica di una lolita involontaria e disperata, ma soltanto un po’. E lo spaccio di nudità dei maschietti è scontato: *discount show*, come dev’essere nell’era delle *escort* e degli *escort boys*. A contestualizzare viepiù l’epopea modello *Trainspotting* (o *Trashspotting*) avrebbe magari contribuito una collocazione vintage degli interni e del pub, delle location, insomma, di questa sceneggiatura per occhio umano, oppure una dislocazione a quattro passi dal teatro, in viale Padova. Che cosa piace di questo allestimento, oltre all’innata eleganza di Bru-

ni, interprete e regista, eleganza segnicamente rintracciabile nella scelta della lavagna da Comedians e rivelato dagli shopper di Prada che contrappuntano il *gay fucking* poco gaiamente ostentato? Le battute fulminanti, l’imperturbabilità degli interpreti che fa simpatia e il virtuosismo alpaciniano del Brian di Bruni, che recita la filosofia del personaggio meglio di quanto convinca con l’ideologia da lui ricavata dall’ipertesto teatrale. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Relazioni di coppie

QUESTI AMATI ORRORI, di Renato Gabrielli. Regia e interpretazione di Massimiliano Speziani. Scene e luci di Luigi Mattiazzi. Prod. Olinda, MILANO.

Il teatro, quando è vero teatro, è sempre questione di relazioni. Un’alchimia rara quanto preziosa che fa risuonare il diapason profondo dell’incontro tra esseri umani. Prima di un personaggio da interpretare, prima di una storia da raccontare, prima di uno spazio da allestire, c’è il mistero millenario di una comunità che si raduna intorno al senso del proprio esserci. Non accade quasi mai, ma quando accade è un’illuminazione. Come nel caso di *Questi amati orrori*, oggetto teatrale di difficile identificazione che brilla per rigore, coraggio, inventiva. Lo firmano Renato Gabrielli, drammaturgo che cesella le parole come un orafo, e Massimiliano Speziani, attore capace di impressionanti trasfigurazioni. Lo spettacolo è nato nella forma intelligente di una residenza-baratto al Paolo Pini, ex manicomio alla periferia di Milano che investe sulla necessità del teatro. Dentro lo spazio nudo di una sala dove i muri parlano e un semplice perimetro di panche disegna il cerchio magico in cui tutto è possibile, Speziani sopraggiunge come un Orfeo in arrivo da un altrove pronto a immergersi nella materia impalpabile di cui sono fatti i rapporti: piccoli gesti, sguardi, passi, impercettibili contrazioni del viso, emozioni quasi invisibili, esplosioni di energia, muscoli tesi e silenzi. Non sono personaggi i suoi, ma figure doppie che vivono contemporaneamente l’una grazie/a discapito dell’altra: il cane e il padrone, la madre e il figlio, i due amanti, l’attore e lo spettatore, il medico e il paziente.

Mentre lui, attore in stato di grazia, li accoglie plasmandosi e plasmandoli. Ma soprattutto chiamando in causa senza protezione né alibi un pubblico che si lascia ferire, spiazzare, interrogare. Che ride e si commuove, concedendosi il lusso di domande senza risposta. Ciòè le migliori che si possano porre. Mentre quel che accade in scena è la danza del pensiero in azione. Ognuno si porta a casa quel che vuole o quel che riesce, ma la sensazione, per una volta, è quella di un’esperienza teatrale vera. Immaginaria e molto, ma molto concreta. *Sara Chiappori*

Que viva Niffoi!

Viaggio verso la morte

CORSIA DEGLI INCURABILI, di Patrizia Valduga. Regia e musiche di Valter Malosti. Costumi di Federica Genovesi Con Federica Fracassi. Prod. Teatro di Dioniso, TORINO – Residenza Multidisciplinare di ASTI.

IN TOURNÉE

Di Patrizia Valduga, poetessa tra le più significative del panorama italiano, Luca Ronconi mise in scena, nei primi anni Novanta, *Donna di dolori* con una straordinaria Franca Nuti. Da non confondere con un altro poemetto, *Corsia degli incurabili*, scritto nel 1996, che ha recentemente visto la luce del palcoscenico al milanese Teatro i e al Festival delle Colline Torinesi. Protagonista è una malata terminale, “soldato del dolore” inchiodata su una sedia a rotelle, scarpette rosse davanti a sé, un’asta microfonica accanto, i capelli rampicanti, con fiori e tubi di flebo, costretta immobile in una stanza d’ospedale. Da questo luogo di sofferenza e di squallore, tra luci a vista, pavimento bianco e muri scrostati, lancia contro il mondo un’invettiva che trascolora in scherno, preghiera, bisbiglio, confessione, provocazione. Lo fa con il metro del sirventese classico duecentesco in una lingua che impasta registri alti e bassi per stigmatizzare i mali di una società (in)civile, volgare e ignorante. Un lavoro complesso e dolente, che di per sé poco concede alla teatralità, ma che la regia di Malosti inquadra in una partitura sonora tanto ricca e stratificata da trasformarlo in carne straziata per la “tridimensionalità” della scena. Musiche, liriche, suoni, rumori spaziano infatti con sorprendente efficacia tra generi, artisti e musicisti tra i più diversi, da Beethoven a

Caruso, da Carmelo Bene a Wagner, passando per D’Annunzio, Gluck, Tosti, Strauss, Chris Watson, Giovanni Lindo Ferretti e tanti altri. Ma è Federica Fracassi la regina incontrastata di tutta l’operazione, “motore immobile” di un assolo di folgorante bellezza. Dolce e furiosa, rassegnata e combattiva, malinconica e aggressiva, riesce infatti a mostrarci, con un’impressionante padronanza di mezzi e varietà di toni, quanto possa essere sublime e umiliante la nudità della vita alle soglie della morte. *Claudia Cannella*

Patrizia Valduga e Valter Malosti in Corsia degli incurabili



Patrizia Valduga e Valter Malosti in Corsia degli incurabili

AL PICCOLO TEATRO

Dinamico, rigoroso e coreografico il Macbeth di Donnellan conquista Milano

MACBETH, di William Shakespeare. Regia di Declan Donnellan. Scene di Nick Omerod. Musiche di Catherine Jayes. Con Will Keen, Anastasia Hille, David Caves, David Collings, Kelly Hotten, Orlando James, Ryan Kiggell, Vincent Enderby, Jake Fairbrother, Nicholas Goode, Greg Kolpakchi, Edmund Wiseman. Prod. Cheek by Jowl, LONDRA.

Come ci se deve accostare a un classico? Prendiamo ad esempio Shakespeare e pensiamo a quel *Macbeth* che ci lascia sempre senza respiro. Risponde Declan Donnellan che di Shakespeare, con la sua giovane e ardimentosia compagnia Chick by Jowl, è uno, nel suo paese, fra i massimi frequentatori e divulgatori: «Con umiltà e pulizia». E in tal modo sembra operare proprio con l’insidioso *Macbeth*, la tragedia del sangue, che Donnellan vede e interpreta come la tragedia dell’immaginazione. Idea poi, che del tutto sua non è. Anzi, la troviamo ben patrocinata da quell’Harold Bloom la cui analisi critica è diventata fonte evangelica per una nuova classe di registi.

Tornando allo spettacolo del regista, inglese ma di origine irlandese, proprio perché l’idea centrale dovrebbe essere quella dell’immaginazione, ecco di conseguenza che la “visionarietà” in corso d’opera assume una valenza precipua (anche se poi la cosiddetta visionarietà è diventata un elemento sfruttato da tanti spettacoli di oggi: si tratti di classici o meno). Ma forse più a colpire, nel fare di Donnellan, è il rigore e il ritmo della narrazione. Tutto a correre serrato e persino a tratti molto disinvoltamente dentro una scenografia stilizzata. Quel luogo astratto e nero, dove gli attori, tutti anch’essi rigorosamente in nero (anche la Lady che mai eccede, nemmeno nella scena famosa del sonnambulismo; anzi opera quasi per sottrazione, come l’attore che bene interpreta Macbeth, senza retorica o gesti estremi) si comportano come se fossero chiusi in una caserma (ufficiali e soldati).

E qui, tra trovate non mancanti di intelligenza ma anche di furbizia (la famosa scena ad esempio del portiere sbronzo, che viene giocata come un *burlesque* da un’attrice che sembra imitare una *maitresse* di bordello) , divampa l’azione scandita dal suono di un violino che reca note più che dolci strazianti. Tutto avvincente. Tutto emozionante. Tutto d’alto effettismo. Tutto molto coreografico. Visto che viene anche contemplata una giga danzata dopo uno dei vari delitti efferati che fa molto colore di Scozia. Tutto insomma come deve essere sulla scena oggi, dinamico e veloce, senza pause. Anche se poi qualcosa (o magari molto) del senso, chiaro o misterioso che sia, della tragedia va smarrito.

Domenico Rigotti

GENERAZIONE SCENARIO 2009

Giovane scena, linguaggi multiformi

PINK, ME & THE ROSES, creazione collettiva, scene, costumi e luci di Codice Ivan. Con Anna Destefanis, Leonardo Mazzi, Benno Steinegger. Prod. Codice Ivan, FIRENZE – Centrale Fies, DRO (Tn).

A TUA IMMAGINE, di Davide Gorla. Regia e interpretazione di Enrico Ballardini, Giulia D’Imperio, Davide Gorla. Luci di Monica Gorla e Francesco Collinelli. Musiche di Enrico Ballardini. Prod. Odemà, VAREDO (Mi).

TEMPESTA, di Simone Derai ed Eloisa Bressan. Regia di Simone Derai. Con Anna e Pierantonio Bragagnolo. Prod. Anagoor, CASTELFRANCO VENETO (Tv) - Centrale Fies, DRO (tn) – Operaestate Festival, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

È BELLO VIVERE LIBERI!, di e con Marta Cuscunà. Luci di Claudio Parrino. Prod. Marta Cuscunà, RONCHI DEI LEGIONARI (Go) – Operaestate Festival, BASSANO DEL GRAPPA (Tn).

IN TOURNÉE

È cosa buona e giusta che il Premio Scenario, in quest’ultima edizione, abbia deciso di premiare o segnalare progetti tanto diversi tra loro. Inutile rinchiudersi in nicchie *trendy*, spesso tanto sterili quanto autoreferenziali, quando in realtà il panorama della giovane scena italiana è (per fortuna) così multiforme. Detto questo, gli esiti degli studi trasformati in micro spettacoli, come sempre hanno rivelato sorprese, nel bene o nel male, in un livello medio che però in questa vendemmia non sembra aver prodotto il vino *outsider* (come nel 2007 erano stati, per esempio, i Babilonia Teatri). A voler schematizzare, troviamo teatro di d’attore e di narrazione da una parte e performance di grande impatto visivo dall’altra. Nel mezzo il vincitore, cioè il gruppo Codice Ivan con il suo *Pink, me & the roses* (foto sopra). La loro è una scanzonata e pungente riflessione sull’arte e sui suoi, spesso improbabili, processi creativi. Giocano con la parodia dell’artista intellettuale che tenta balbettanti spiegazioni della sua poetica; usano la fiaba della rana e dello scorpione per dire quanto sia impossibile creare dialogo e collaborazione; eseguono brani registrati in perfetto e stralunato *synch*. Ma l’idea è una sola e il passaggio allo spettacolo compiuto si rivela solo una dilatazione dei segmenti spettacolari che già componevano lo studio. Come se non sapessero più cosa dire, mentre una certa dose di presunzione si affaccia maligna tra provocatori ammiccamenti al pubblico. La sensazione è che, a trattare un simile tema, ci si dovrebbe arrivare a fine carriera, quando cioè il bagaglio di esperienza può fornire molteplici spunti di riflessione. E nel prossimo spettacolo, vien da chiedersi, che cosa ci racconteranno?

A tua immagine della compagnia Odemà punta invece al teatro d’attore e a una drammaturgia che mescola con gustosa efficacia temi profondi (Dio, la religione e le sue mistificazioni) a un linguaggio lieve e popolare contaminato dal cabaret. Protagonista un Dio cinico e baro, votato solo alla brama di dominio sui popoli tanto da non rinunciare, se utile, al sacrificio del figlio e ad altre nefandezze, spiazzando così anche il Diavolo timoroso che gli venga appioppata la colpa di tutto. Pura performance dalla tecnologia preziosa e complessa è poi *Tempesta* dei veneti Anagoor, dove l’omonimo quadro di Giorgione rivive nelle azioni di due “attori” dentro un parallelepipedo trasparente, proiettate in simultanea su schermi al plasma. Performance da galleria d’arte contemporanea più che da teatro, e che in quanto tale dovrebbe lasciare allo spettatore un’autonoma libertà di fruizione nei tempi e nei modi di un’opera d’arte contemporanea. E infine, vincitrice del Premio Scenario per Ustica 2009, Marta Cuscunà ci riporta con *È bello vivere liberi!*, storia di Ondina Peteani, prima staffetta partigiana d’Italia, a quel teatro di narrazione e di impegno civile, che ha ormai generato tristi epigoni. Non è il suo caso. La giovane monfalconese ha freschezza e personalità da vendere, sa mescolare un poetico teatro di burattini a un’azzeccata partitura di suoni e musiche, sa unire il rigore della ricerca storiografica a una *verve* affabulatoria vertiginosa e vitale. Di lei speriamo di non perdere le tracce. *Claudia Cannella*



La famiglia è morta? Viva la famiglia!

Fine famiglia, di Magdalena Barile

La famiglia è morta? Viva la famiglia!

FINE FAMIGLIA, di Magdalena Barile. Regia di Aldo Cassano. Scene di Petra Trombini. Costumi di Lucia Lapolla. Luci di Fabio Bozzetta. Con Debora Zuin, Natascia Curci, Nicola Stravalaci, Matteo Barbè. Prod. Animanera, MILANO.

Festa di Natale. Festa in famiglia. Quale migliore occasione per disgregarla e prendere ognuno la propria strada? Ma, si sa, gli addii sono molto più dolorosi dei lamenti, necessitano decisioni, creano dubbi. E allora è possibile che tutto salti all’ultimo momento. L’ultimo lavoro dei milanesi Animanera è una frizzante commedia dove si ride parecchio, molto meno dissacrante di quel che vorrebbe essere ma capace di qualche buona battuta. E di un paio di acidissime sintesi drammaturgiche che avrebbero meritato maggiore cattiveria. Ma la regia di Aldo Cassano vi ra su un registro rigorosamente grottesco, fra il telefilm anni Ottanta e la sua presa in giro, fra una messinscena gioiosamente *kitc*h e la pubblicità dei saccottini. Un po’ facile. Come gli stilemi usati per descrivere una famiglia (non) comune: padre assente e puttaniere, madre frustrata e bulimica d’amore, figlio gay e figlia *borderline*, ovviamente con problemi d’alimentazione (e bellissimi capelli). Scelte strumentali a un intrattenimento che rischia di scivolare via veloce veloce, nonostante alcune intuizioni (il forno-ventre) e una madre a tutto tondo, ben interpretata da Debora Zuin. Dopo l’altalenante *Lait* diretto da Renzo Martinelli e il poco riuscito *Piombo* degli stessi Animanera, Magdalena Barile alla drammaturgia pare a suo agio con la farsa (il *divertissement*), pur lasciando un vago sapore bidimensionale. Buoni però tempi e ritmi, anche in scena. Dove invece mancano i mezzitoni, la sensazione che l’idolo lo si stia abbattendo sul serio. Non (solamente) coprendolo di risate. *Diego Vincenti*

Caramelle da una sconosciuta

Caramelle da una sconosciuta

HARD CANDY, di Brian Nelson. Regia di Corrado d’Elia. Con Désirée Giorgetti e Daniele Ornatelli. Prod. Teatri Possibili, MILANO.

L’estate milanese non si è ancora espressa climaticamente con l’afa umida, ma teatralmente sì: questo è uno spettacolo *hot*. Più *hot* che *hard*. Il *plot*: un *match* verbale, sempre essenzialmente verbale anche quando accenna a gesti e suoni, tra una quattordicenne disturbata e perturbante e un trentaduenne *trendy* e inadeguato. Jeff è un fotografo alla Hamilton; Hayley (vero nome o *nickname*?) è la ragazzina che l’ha conosciuto in chat, lo seduce *live*, lo punisce dal vivo, attentando alla sua virilità, anatomica e psichica. Un confronto serrato, arbitrato con consumato mestiere e partecipe ispirazione dalla regia di Corrado d’Elia. Grande prova d’attore per i protagonisti: figlia d’arte e premio Fersen 2010 la prima, ottimo Sganarello in un riuscito *Don Giovanni* e Premio Fersen 2009 il secondo. Ornatelli impupazza il suo Jeff, rendendolo regressivo con la sua interpretazione magistrale. Il fotografo soccombe alla minorennen impersonata con fisico adeguato, la sua faccia da film di Rohmer e la sua recitazione abilmente rotta nelle sguaiate stonature adolescenzial-psicotiche da Désirée, luminoso oggetto del desiderio teatrale. La pièce è ben più attuale della sua tematica: lo scandalo-pedofilia rischia di diventare un luogo comune della comune meschineria, dentro e fuori le Mura Leonine. In questo duetto non c’è niente di cattolico, per fortuna: la sua attualità, caso mai, diventa drammatica se si fa notare che a pochi passi da questa sala teatrale un giovane fotomodello, Tom, si è tolto la vita durante le sfilate della moda Uomo. Il tocco di classe della regia, il d’Elia *touch*, insomma, è poi dato dalla sua rivisitazione iconica di una figura-topos come la bambina in impermeabilino rosso del film cult *A Venezia... un dicembre rosso shocking*. Qui la bambina è cresciuta con l’attrice e rossa è la felpa dal cappuccio rialzato del suo incubo a orologeria. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

L'isola del razzismo

L’isola del razzismo

L’ISOLA, di Armin Greder. Adattamento di Alessandra Pasi. Scene di Filippo Fossati. Luci di Marco Preatoni. Suono di Luca De Marinis. Con Franz Casanova e Alessandra Pasi. Prod. Nudoecrudo Teatro, BOLLATE (Mi).

È una storia terribile e piena di verità quella al centro de *L’isola*, prima parte di un dittico realizzato da Nudoecrudo Teatro e ispirato all’opera dell’autore e illustratore svizzero Armin Greder, che si completerà con *La città*. Fondamentale per il gruppo milanese è stato l’incontro con i libri di Greder, fatti di frasi brevi e incisive e immagini potentemente evocative, capaci di veicolare temi forti – come in questo caso l’immigrazione e il razzismo – con immediatezza e su molteplici livelli. L’intreccio è presto detto: su un’isola approda un naufrago e gli abitanti del posto lo accolgono malvolentieri e con grande diffidenza, relegandolo in una stalla come un animale. In poco tempo, i pregiudizi e la paura del diverso hanno il sopravvento e l’uomo viene ributtato in mare sulla sua zattera. In scena la narrazione dal vivo si intreccia con un ricco tappeto sonoro fatto di musica, voci e rumori registrati, che restituisce efficacemente l’affastellarsi di opinioni contrarie allo straniero e il dilagare dell’intolleranza che, da una piccola scintilla, si trasforma in un rogo inarrestabile. Il naufrago, interpretato da Franz Casanova, è una figura nell’ombra, con il volto quasi sempre nascosto da un cappello, e la sua presenza è affidata a una mimica stilizzata e alle luci che ne ritagliano la *silhouette* in immagini tocanti, come quando l’uomo trascina una valigia lasciando dietro di sé una scia d’acqua. La recitazione di Alessandra Pasi, rarefatta e calibrata, ha un che di artificioso che esaspera la dilatazione di parole e azioni, producendo una sorta di effetto *ralenti*. Il risultato è un lavoro importante per la tematica trattata – la vicenda dello straniero rispecchia l’abominio che tecnicamente viene definito “respingimento” –, in cui però la ricerca formale non trova uno sbocco adeguato nell’esito scenico, troppo esile per durata e sostanza. *Valeria Ravera*

Che bella catastrofe una terra senza petrolio

Che bella catastrofe una terra senza petrolio

L’APOCALISSE RIMANDATA OVVERO BENVENUTA CATASTROFE, di Dario Fo e Franca Rame. Adattamento, regia e interpretazione di Giulio Cavalli. Prod. Bottega dei mestieri teatrali, TAVAZZANO (Lo) – NAPOLI Teatro Festival Italia - Tieffe Teatro, MILANO.

IN TOURNÉE

Recentemente eletto consigliere regionale in Lombardia nelle fila dell’Italia dei Valori, Giulio Cavalli fa quadrare il cerchio di un’attività che da tempo intreccia teatro e politica, impegno civile e vita blindata. Sua ultima fatica, sempre accompagnato dalla scorta (a Milano gli sono stati recapitati 23 proiettili al Teatro Oscar, facendo saltare per motivi di sicurezza alcune repliche), è una “giullarata d’inchiesta” che, partendo dal tema dell’inquinamento, va a tracciare plausibili scenari apocalitici, aperti però a una paradossale occasione di rinascita. Del romanzo di Dario Fo e Franca Rame, che lo stesso Cavalli, novello Beppe Grillo della Bassa, ha adattato per la scena, è infatti protagonista il petrolio, o meglio la sua assenza. Cosa succederebbe infatti se un giorno finisse? Niente luce elettrica, niente frigoriferi, niente benzina per i mezzi pubblici, borse e banche in caduta libera. Ma forse anche fine di tante guerre, proprio dal petrolio generate, utilizzo di massa di forme di energia alternativa, città che si svuotano e campagne che si riempiono, potenti della terra improvvisamente esautorati e popoli finalmente costretti a lottare insieme per un nuovo futuro. Una bella (e beffarda) utopia trapuntata di numeri, dati, informazioni che ci riportano coi piedi per terra, al capezzale di un pianeta ansimante come il macchinario che sovrasta la scena. Cavalli è, come sempre, un fiume in piena, travolge l’uditorio con una loquacità, a tratti violenta, che non conosce sfumature, cambi di tono e ritmo, autoironia. La storia che porta in scena è bella e necessaria, ma bisogna stare attenti a non farsi bastare i contenuti, trascurando, con un certo autocompiacimento, la forma. I veri giullari, antichi e moderni, l’hanno sempre saputo bene. *Claudia Cannella*

BYRON/DE ROSA/MALOSTI

Parrucca bionda, abito nero: amore romantico al cimitero

MANFRED, di George Gordon Byron. Traduzione di Enzo Moscato. Musica di Robert Schuman. Regia di Andrea De Rosa. Direttore d’orchestra Gianandrea Noseda. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Fabio Sonnino. Luci di Pasquale Mari. Suono di Hubert Westkemper. Maestro del coro Roberto Gabbiani. Con Valter Malosti, Marco Cavicchioli, Francesca Cutolo, Paola Caterina D’Arienzo, Milvia Marigliano, Daniela Piperno, Daniela Pini (mezzosoprano), Cristina Barbieri (soprano), Andrea Papi (basso), Matthias Stier (tenore), orchestra e coro del Teatro Regio di Torino. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di Torino, Teatro Regio di Torino, TORINO.

Nel 1848 il compositore Robert Schumann, colpito dalla potenza letteraria e filosofica del poema drammatico di lord Byron, decise di musicarlo, trasformandolo in un melologo. Il regista Andrea De Rosa restituisce la giusta enfasi alla recitazione, integrando in maniera esemplare musica, canto, parola e gesto scenico e sfruttando ogni spazio del teatro. L’orchestra, sistemata sul palcoscenico, è separata dal proscenio da una sorta di schermo nero mentre, dietro di essa, si innalza una struttura praticabile a più piani. In proscenio, un letto su cui giace il cadavere nudo di Astarte, ricoperto da un telo di plastica trasparente, e alcune sedie, sulle quali sono accomodati gli spiriti evocati da Manfred, altere donne in tubino nero e bionda parrucca stile Marilyn. Dominano il nero e l’oscurità, turbata appena da una fioca lampada.

Si ricrea, in tal modo, quell’atmosfera di mistero e turbamento che permeava l’opera di lord Byron. Ma De Rosa è abile nell’evitare l’oleografia romantica e riesce a essere fedele allo spirito ottocentesco pur aggiornandone sentimenti e umori. Così, uno degli spiriti invocati da Manfred dichiara la propria sconfitta togliendosi con stizza la parrucca biondo platino e, a un tratto, una “pioggia” di pallide maschere orientali rianima lo schermo che separa l’orchestra dal proscenio. Lo stesso Manfred, malgrado il pesante abito scuro di foggia ottocentesca, confida il proprio insuperabile dolore a un microfono. Una miscela di passato e presente che, anziché stridere, amplifica il dramma del protagonista, tormentato dal senso di colpa per essere stato la causa della morte dell’amata Astarte e alla ricerca disperata della formula che gli consenta di dimenticare il passato. Ma tutti i suoi tentativi si rivelano vani, convincendo spietatamente Manfred dell’impossibilità di cancellare il proprio tormento se non con la morte. Una consapevolezza che il protagonista conquista nel finale che, tutt’altro che tragico, si tinge di malinconica e ardente grandezza, celebrando in qualche modo la superiorità dell’uomo, ancorché fragile, sulle forze soprannaturali. E Valter Malosti incarna appieno questa duplicità del protagonista, schiantato dal dolore eppure tenace nell’affermare la propria solitaria e orgogliosa unicità. Un’interpretazione la sua che, in perfetta armonia con quella degli altri attori e con la realizzazione delle parti musicali così come con il disegno registico nel suo complesso, sa dichiarare l’incapacità dell’uomo di comprendere il mistero della vita e della morte e, allo stesso tempo, riesce con disperata vigoria a ribadirne la strenua lotta per affermare i propri sentimenti e per cogliere il senso della propria esistenza. Uno spettacolo concentrato e potente, che ci ricorda quanto poco predeterminato sia il nostro destino. *Laura Bavione*



Carta bianca al teatro per un poker alla francese

Quattro spettacoli, esemplificativi dei fermenti della scena francese, hanno plasmato il cartellone di “Carta Bianca”, progetto europeo transfrontaliero che ha inaugurato la XV edizione del Festival delle Colline Torinesi. La prima proposta è stata *Cannibales*, di sorganico testo di Ronan Chéneau diretto da David Bobée. L’inizio dello spettacolo è fulminante: un uomo e una donna, in controluce, entrano in scena, si abbracciano, si spogliano, afferrano una tanica, si cospargono di benzina e avvicinano ai loro corpi avvinghiati un accendino. La successiva ora e mezza è un tentativo di spiegare come la giovane coppia sia giunta a questa tragica decisione, ma la tensione creata in quei pochi minuti iniziali evapora nello sgangherato succedersi di numeri da circo, performance musicali, brevi ed estemporanei monologhi, riprese ravvicinate con una piccola telecamera. Nel finale, tuttavia, lo spettacolo riesce a ritrovare una certa forza, tesa e conturbante, forse perché, piuttosto che ricorrere a linguaggi compositi, la regia preferisce assecondare la propria indiscutibile capacità di allestire suggestive composizioni visuali, creando un eterogeneo *tableau vivant* che diviene specchio della nostra frastornata contemporaneità.

Dalle nevrosi di oggi riandiamo indietro nel tempo, fino al 1918 di Brecht, con il *Baal* messo in scena da François Orsoni. Il dramma ricostruisce le vicende di un uomo immorale e spregiudicato, saggio e innamorato, poeta e artista di cabaret. Il regista ne colloca la parabola in un ampio spazio, occupato da pochi mobili, e affida i molti ruoli a sette camaleontici interpreti, che si cambiano a vista, nei “camerini” allestiti ai lati della scena. Ma il vero colpo di genio di Orsoni è quello di affidare la parte del protagonista a una donna, la strepitosa Clotilde Hesme. Un’ambiguità sessuale che esalta l’alterità del protagonista Baal: inusitato concentrato di potenza e orgogliosa eterodossia.

E un uomo non ordinario è anche Woyzeck, il protagonista del dramma di Büchner messo in scena con intelligenza da Gwénaél Morin. Il regista, fedele al testo, ne rende la stratificata e poetica complessità con invenzioni suggestive e ironiche, evocative e metateatrali. Gli infaticabili interpreti agiscono in ogni anfratto della sala teatrale, in più occasio-

ni coinvolgendo direttamente il pubblico, divenuto partecipe della melodrammatica tragedia dell’“idiota” Woyzeck. Un “genio” della pittura era, invece, considerato Jackson Pollock, di cui Paul Desveaux mette in scena il controverso rapporto con la moglie Lee Krasner, anche lei pittrice. Nel loro affollato e caotico studio, i due discutono d’arte, ricostruiscono la propria storia d’amore, litigano furiosamente, si amano, dipingono. Il testo, denso e stringente, si accompagna a una marcata fisicità così che spesso i movimenti dei due interpreti si trasformano in armoniche coreografie. Uno spettacolo sull’arte e sull’amore la cui letterarietà latente acquista carnale evidenza grazie alla sicura e viva interpretazione dell’affiatata coppia Biavan-Perron. *Laura Bevione*

LAURA BEVIONE

CANNIBALES, di Ronan Chéneau. Regia di David Bobée. Luci di Stéphane Babi Aubert. Con Y. Alex, C. Cordelette-Lourdelle, E. Fouchet, A. Leclerc, N. Lourdelle, S. Ragainé, C. Texier. Prod. Groupe Rictus, in coproduzione con Scène nationale de Petit Quevilly/Mont Saint Aignan, L’Hippodrome.

BAAL, di Bertolt Brecht. Regia di François Orsoni. Costumi di Anouck Sullivan. Luci di Kélig Lebars. Musiche di Tomas Heuer. Con M. Genet, A. Guyon, C. Hesme, T. Heuer, T. Landbo, E. Meyer, J. Tremsal. Prod. Théâtre de Nénéka -Festival d’Avignon - Festival delle Colline Torinesi.

WOYZECK D’APRÈS WOYZECK DE BÜCHNER, di Georg Büchner. Regia di Gwénaël Morin. Con R. Béchet, V. Colemyn, M. Coquet, J. Eggerickx, B. Jung, G. Monsaigneon. Prod. Compagnie Gwénaël Morin, Les Laboratoires d’Aubervilliers.

ARCADI. POLLOCK, di Fabrice Melquiot. Regia e scenografia di Paul Desveaux. Costumi di Laurence Révillion. Luci di Vincent Laurent Schneegans. Musica di Vincent Artaud. Con S. Biavan, C. Perron. Prod. L’héliotrope, Maison de la culture de Bourges/Scène Nationale.



Una scena di Arcadi. Pollok, regia di Paul Desveaux.

Tormento ed estasi di Suor Maddalena

NEL LAGO DEI LEONI, dalle estasi di Maddalena de’ Pazzi. Traduzione e regia di Marco Isidori. Scene e costumi di Daniela Dal Cin. Con Maria Luisa Abate, Paolo Oricco, Anna Fantozzi, Stefano Re. Produzione Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, TORINO.

IN TOURNÉE

Sono più di vent’anni, ormai, che la compagnia Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa porta avanti un’originale e personalissima ricerca sulla fonetica, l’immagine e il colore. A ogni nuova performance, lo spettatore non può fare a meno di applaudire gli ingegnosi marchingegni e i favolistici costumi concepiti da Daniela Del Cin. Così è anche per questo ultimo lavoro. In una scena asettica, dominata dal bianco, la brava Maria Luisa Abate, stretta in un elegante *tailleur* color panna, con un simpatico baschetto anni trenta in capo, è sospesa su di una sedia a metà tra il trono e la sedia elettrica, inserita in una struttura di metallo che ricorda vagamente un’abside. Sopra di lei, spuntano di tanto in tanto tre figure, col volto neutro, pronte a far eco alle sue parole. Nient’altro interviene a movimentare lo spettacolo: le luci sono statiche, la musica pressoché assente. Tutto si svela dinanzi al pubblico, con un’esattezza quasi geometrica: solo il sipario, che bruscamente cala, all’inizio dello spettacolo, crea un momento di sorpresa. Ogni cosa, qui, è demandata alla performance dell’attore: è Maria Luisa Abate, coi suoi movimenti prima, con la voce poi, a reggere le sorti del gioco. È lei a dare anima e corpo al testo, vivificando, grazie all’ineccepibile padronanza della voce, le accensioni mistiche della suora carmelitana Maria Maddalena, vissuta sul finire del Cinquecento nel convento di Santa Maria degli Angeli in San Frediano, Firenze. Ed è ancora lei, accompagnata dal coro delle carmelitane, a imprimere ritmo alla pièce, creando affascinanti arabeschi sonori, in cui è facile perdere il senso delle parole, ma in cui è altrettanto facile lasciarsi cullare dalla straordinaria versatilità di suoni emessa dalla voce umana. È una ricerca, questa, che può piacere come non piacere, e che certo non è per tutti. Due cose sono fuori discussione: la bravura dell’attrice e l’originalità di una ricerca tra le più intense nel teatro di ricerca degli ultimi anni. *Roberto Rizzente*

Fiaba d’esilio ai piedi della montagna

IL PESO DELLA FARFALLA, di Erri De Luca. Regia di Renzo Sicco. Con Sax Nicosia, Gisella Bein, Marco Pejrolo, Edoardo De Angelis (violino), Anna Barbero (pianoforte). Prod. Assemblea Teatro, TORINO.

IN TOURNÉE

Trasferire sulle tavole del palcoscenico un’opera letteraria è impresa sempre ostica e le difficoltà aumentano se si sceglie il piccolo romanzo best-seller di un autore allegorico come Erri De Luca. Una sfida che Renzo Sicco e i suoi attori e musicisti hanno affrontato con dedizione. Così, quella che rischiava di essere una piatta lettura con accompagnamento musicale, diviene uno spettacolo organico e coinvolgente. La scena è occupata da un’essenziale struttura a più livelli, che rievoca il profilo delle montagne e sulla quale trovano posto i tre attori: Bein, commossa narratrice e unica voce di donna in un universo abitato da esseri maschili che, a loro nostalgico svantaggio, al femminile hanno rinunciato; Nicosia, il Re dei camosci, e Pejrolo, il Cacciatore di frodo. La vicenda raccontata, in effetti, è una sorta di favola moderna, in cui il destino di uomini e animali è saldamente intrecciato. Protagonisti sono l’orgoglioso e austero Re dei camosci, segnato dall’uccisione della madre quand’era ancora cucciolo, e il Cacciatore, auto-esiliatosi in montagna dopo anni trascorsi a contestare il potere costituito. Due vite destinate a incontrarsi e a scontrarsi, in un fatale appuntamento che è allo stesso tempo coronamento e termine di esistenze non ordinarie. Sullo sfondo, la maestosità imperturbabile delle montagne. Un’atmosfera suggerita dai video proiettati sulla parete di fondo e, soprattutto, dagli interventi musicali eseguiti dal vivo: non semplici intermezzi, bensì viva drammaturgia che rafforza la narrazione. Portata avanti, quest’ultima, dai tre solidi interpreti, autore ciascuno di una performance di emozionante intensità. L’evocativa essenzialità della scena e l’impasto di recitazione e musica danno così vita a uno spettacolo raccolto e prodigo di conforto. *Laura Bevione*

Anatomie di coppie in interno senza tempo

SONNO, uno studio da Jon Fosse. Regia di Valerio Binasco. Scene, costumi e luci di Laura Benzi. Con Enrico Campanati, Giselda Castrini, Bruno Cereseto, Valerio Binasco, Silvia Bottini, Carla Buttarazzi, Luca Ferri, Lupo Misrachi, Sara Nomellini, Alessandro Damerini (pianoforte). Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

C’è qualcosa di disperato e, insieme, di dolcemente struggente nello spettacolo che Binasco ha diretto e interpretato con i giovani attori che hanno partecipato al progetto triennale “Facciamo insieme teatro”, curato da Massimiliano Civica e premiato dall’Eti. Il testo ineffabile e simbolico del norvegese Jon Fosse viene sottoposto dal regista a un processo di ulteriore astrazione che, tuttavia, non ne mina la coinvolgente e non scontata allusività. La scenografia riproduce in un bianco innaturalmente abbagliante le pareti di una casa, arredata soltanto da tre-quattro sedie. E gli inquilini, passati e forse attuali, di quell’abitazione sono i protagonisti di duetti che rivelano - più con gesti e oggetti che per mezzo di parole - sentimenti, passioni e incomprensioni che legano alcune coppie. Valigie di pelle e sontuose carrozine, un piatto di minestra e una sciarpa azzurra tessono un filo rosso che attraversa lo spettacolo aiutando lo spettatore a ricostruire destini e amoroze corrispondenze. Presente, passato e futuro, infatti, convivono e si intersecano, suggerendo come la parabola della vita possa essere tutt’altro che unidirezionale. Nella parte alta della scenografia, alcuni sopratitoli annunciano certo il trascorrere, placido e immutabile, delle stagioni, ma sul palco convivono gioventù e senilità di una stessa coppia. Uno sfasamento temporale indice di quella natura evanescente del testo e della regia a cui accennavamo: l’intenzione non è tanto quella di raccontare una particolare storia d’amore, ma di incarnare nei volti e nei corpi degli attori desideri, passioni, tristezze, paure e fallimenti di natura affatto universale. Da qui la scelta di Binasco di non recitare dal vivo alcuni duetti ma di affidare le battute ai sopratitoli. Ne derivano la succitata esasperata astrazione e uno straniamento che, quanto più simulano freddezza e asetticità, tanto più costringono lo



DURAS/MELATO

La vita a qualunque costo contro il dolore dell'attesa

IL DOLORE, di Marguerite Duras. Traduzione di Laura Guarino e Giovanni Mariotti. Adattamento di Massimo Luconi e Mariangela Melato. Regia e scene di Massimo Luconi. Costumi di Paola Marchesin. Musiche di Mirio Cosottini. Con Mariangela Melato e Cristiano Dessi. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

Così vera. Così sincera. Così toccante. Non so se sulle labbra di un’altra attrice, senza la gestualità forte e precisa di Mariangela Melato (bellissimo il suo ritorno sulla scena, dopo aver attraversato con grande coraggio il tunnel della malattia), questo *Il dolore* di Marguerite Duras avrebbe potuto trovare espressione migliore e più sentita. Difficile da restituire sulla scena anche perché esso un frutto anomalo, sbocciato in circostanze particolari dalla penna dell’autrice.

Da rilevare che proprio quel suo modo di scrivere, quella sua scrittura immediata, chiusa in poche fragili sensazioni, quel suo modo di rendere non la realtà ma i riflessi delle cose e gli umori degli uomini, l’avrebbero portata verso il teatro e il cinema. I suoi lavori sembrano fatti apposta per invitare un regista alla trascrizione delle sue sensazioni. Cosa da dirsi anche per *Il dolore*, piccolo grande capolavoro che sembra stare ai margini della sua produzione; e che tradotto in toccante monologo Mariangela Melato riesce a far vibrare in tutta la sua verità drammatica. Singolare anche la storia di questo testo fiorito da personalissime riflessioni. Nasce come diario (o confessione) affidato a due vecchi quaderni riempiti di laceranti parole; quaderni dimenticati, poi ritrovati e rielaborati in forma narrativa. Nasce, questo dramma dell’attesa, o meglio dramma di un amore che sa di non poter resistere alle rivelazioni della sofferenza, da un episodio della vita della stessa Duras. Allorché, dopo essere anche lei entrata nella Resistenza antinazista insieme al marito Robert Antelme alla fine della guerra, è in attesa di questi, arrestato dai tedeschi e deportato a Dachau. Come altre donne che hanno i loro congiunti lontano, Marguerite in una esplosiva primavera parigina vive un’attesa che oscilla fra ansia e speranza, gioia e dolore.

Guidata con mano attenta dal regista Massimo Luconi che la fa agire dentro una scenografia che trapassa il realismo (ma i segni restano: pile di libri e vecchie valigie accatastate agli angoli, al centro tronchi d’alberi abbattuti), con una intensità espressiva straordinaria, del delicato e straziante copione Mariangela Melato mostra, rivela le varie increspature con lucentezza vocale che assume tutte le tonalità, dal sussurro fin quasi all’urlo. Riesce la Melato a far sentire i fremiti, gli smarrimenti, le angosce di una coscienza turbata. Riesce ad essere se stessa e Marguerite a un tempo. Pensieri, stati d’animo, emozioni, tutto a susseguirsi in un ritmo serrato e al tempo stesso pacato. Bravissima. **Domenico Rigotti**

Laura Bivone, in scena al Teatro Stabile del Veneto, Venezia, nella rappresentazione di "L'ultimo lavoro dei Pathosformel"

spettatore a una conturbante ed emozionata concentrazione. Uno spettacolo dalla fruizione non certo semplice, dunque, eppure l'atmosfera rarefatta e simbolica e l'interpretazione da manuale - precisissima nel segnalare con movimenti minimi sfaccettati stati d'animo e nondimeno nutrita dalle diverse personalità degli attori - costringono il pubblico a una partecipazione attenta e simpatica. *Laura Bivone*

Luca De Fusco

Cinque surreali muse contemporanee

BEATRICI, di Stefano Benni. Regia di Giorgio Gallione. Con **Valentina Chico**, **Elisa Marinoni**, **Alice Redini**, **Gisella Szaniszlò**, **Valentina Virando** e con la partecipazione di **Alba Rohrwacher**, **Lella Costa**, **Lucia Poli**, **Carla Signoris**, **Angela Finocchiaro**. Prod. Teatro dell'Archivolto, GENOVA.

Non chiediamo coerenza stilistica e strutturale al *collage* di monologhi di Stefano Benni, elaborato con “magica follia” assieme a Giorgio Gallione: godiamoci lo spettacolo, interpretato da cinque attrici quasi esordienti, ma già scaltre nel dialogo col pubblico. Nello spazio di un appartamento qualsiasi dall'arredo spaiato, si presentano le “Beatrici” come prototipi del femminile odierno. Un certo moralismo presente nel gioco linguistico del testo si diluisce nella recitazione, adeguata a ogni figura e a volte sorprendentemente corale, come nelle “Licantrope”, invasate e crudeli nell'*horror* dell'istinto. Ciascuna di codeste “maschere” della Commedia dell'Arte contemporanea, andando oltre lo *sketch* televisivo, ambisce a proporsi come universale. I registri vanno dal patetico della Donna in attesa (Valentina Chico), madre, figlia o sposa, sempre in succubi ruoli, all'esagitazione nevrotica e repressa di Suor Filomena (Valentina Virando), manesca e morbosa. Poi, una manager in carriera (Elia Marinoni) svela la soluzione (macabra) del problema degli “esuberi” operai, che riduce in pezzi e mette in conserva. Una ragazzina (Alice Redini), borgatarà romana per acconto e gergo, è sommersa dal flusso del telefonino che la lega all'amica del cuore in risibili avventure. Alla “prima”, interviene Alba Rohrwacher per leggere la storia di due vecchi pensioati, capaci di reagire all'indigenza

Maurizio Donadoni, in scena al Teatro Stabile del Veneto, Venezia, nella rappresentazione di "L'ultimo lavoro dei Pathosformel"

estrema con sentimenti d'ammirevole solidarietà, grazie anche al pappagallo auto-sacrificatosi per il padrone. Nella fiaba, intonata a Chagall e a Queneau, i vecchi, inconsolati dalla tv, s'involano liberi sulla città. L'ulteriore calco della Beatrice dantesca (Gisella Szaniszlò), in costume d'epoca, è ironico omaggio all'ispiratrice per antonomasia. Festosa l'accoglienza a queste eroine stralunate ed eccessive, emerse da tanto e tale squallore di nostra quotidiana realtà. *Gianni Poli*

Maurizio Donadoni

Meglio ignudi che in video

VESTIRE GLI IGNUDI, di Luigi Pirandello. Regia di Luca De Fusco. Scene di Fabrizio Plessi. Costumi di Maurizio Millenotti. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Antonio Di Pofi. Con **Gaia Aprea**, **Anita Bartolucci**, **Alberto Fasoli**, **Maz Malatesta**, **Giovanna Mangiù**, **Paolo Serra**, **Enzo Turrin**. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA - Nuova Scena Arena del Sole - Teatro Stabile di BOLOGNA.

Incorniciata da trentadue video che riprendono particolari dei volti, delle mani, del corpo come in un film da *école du regard*, la messa in scena di Luca De Fusco dell'opera pirandelliana deve allo scenografo Fabrizio Plessi la sua indiscutibile originalità, ma anche il suo limite drammaturgico e scenico. La vicenda di Ersilia Drei e della sua “doppia morte” - la prima, quella con cui comincia *Vestire gli ignudi*, finta simbolica, melodrammatica; la seconda, che conclude la storia, reale, tragica, teatralmente “vera” - si smarrisce in quello spazio da *reality* teatrale dove ogni cosa sembra accadere senza una precisa verosimiglianza e necessità scenica. Trasformato, amplificato in evento visivo, il fatto di cronaca giornalistica diventa soltanto motivo di brutali invasioni nel privato di una donna troppo debole per sopportarle. Vengono così meno le ragioni profonde del secondo suicidio di Ersilia, che non si riesce a saldare al primo “fallito”, e che in questo modo non vive “due volte”, ma si limita alla sola vita della sua colpevole e inutile auto-rappresentazione. E tutti gli attori, seppure bravissimi, sembrano perdere le fila dei loro discorsi, come imbrigliati e respinti da questo magma mediatico. *Giuseppe Liotta*



Maurizio Donadoni, in scena al Teatro Stabile del Veneto, Venezia, nella rappresentazione di "L'ultimo lavoro dei Pathosformel"

Maurizio Donadoni

Cinquantenni sull'orlo di una crisi di nervi

PRECARIE ETÀ, di Maurizio Donadoni. Regia di Cristina Pezzoli. Scene e costumi di Giacomo Andrico. Luci di Giovancosimo Di Vittorio. Con **Patrizia Milani**, **Maria Paiato**, **Uche Thomas**, **Kevin Odion**. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Il giro di boa dei cinquant'anni è passaggio difficile anche per le navigatrici, almeno in apparenza, più esperie. Quando si incontrano nel magazzino ingombro di scatoloni della ditta, da cui una sta per essere licenziata dopo una vita trascorsa lì e l'altra è appena stata assoldata come tagliatrice di teste, Marina Battaglia e Silvana Nobile sembrerebbero agli antipodi. La prima separata, sola, alle soglie della disoccupazione, sciatta e arrabbiata col mondo. La seconda in tailleur d'ordinanza, fresca di parrucchiere, master negli Stati Uniti, in attesa che il marito, in sospetto ritardo, la passi a prendere. Potrebbero essere due nemiche, due rivali. Invece cominciano a parlarsi, ad abbassare le armi della diffidenza, a trovare, pur nella diversità, punti di contatto (l'amore per l'arte sacrificato in nome di professioni più “rassicuranti”, gli uomini più o meno assenti, i figli non arrivati o partiti per altri lidi, il lavoro come luogo di ancoraggio esistenziale). Ma, come il futuro nero di una lascia intravedere un'anima grintosa e battagliera, l'aplomb borghese dell'altra mostra invece le crepe di un *ménage* in crisi e di una pericolosa fragilità. Scrive con grazia e con sensibilità quasi femminile Maurizio Donadoni: assume con arguta adesione il punto di vista del gentil sesso, trasformando i luoghi comuni della crisi di mezza età in un garbato *divertissement* per attrici di razza. E Patrizia Milani (Silvana) e Maria Paiato (Marina) dimo-

Maurizio Donadoni, in scena al Teatro Stabile del Veneto, Venezia, nella rappresentazione di "L'ultimo lavoro dei Pathosformel"

Maurizio Donadoni, in scena al Teatro Stabile del Veneto, Venezia, nella rappresentazione di "L'ultimo lavoro dei Pathosformel"

strano di esserlo sapendo giocare con sottile *humour*, come suggerisce il titolo, sulle loro “precarie età” e sulla “precarietà” della vita in bell'equilibrio tra orgoglio e scoramento, malinconia e ridanciana complicità, desiderio di mollare tutto e voglia di ricominciare da capo. A Cristina Pezzoli il compito di guidarle con la giusta misura tra le pieghe di un testo brillante nella forma, ma di retrogusto amarognolo nel contenuto. *Claudia Cannella*

Daniela Nicosia

Daniela Nicosia, in scena al Teatro Stabile del Veneto, Venezia, nella rappresentazione di "L'ultimo lavoro dei Pathosformel"

Galileo e le sue donne

FIRMA(MEN)TO GALILEO, testo, regia e scene di Daniela Nicosia. Luci e Suono di Paolo Pellicciari. Con **Solimano Pontarollo** e **Piera Ardesi**. Prod. Tib Teatro, BELLUNO.

Daniela Nicosia

Daniela Nicosia

Due sole persone in scena sono sufficienti a popolare di figure e di visioni un “firmamento” teatrale che ha il suo centro nella figura di Galileo Galilei, un autorevole Solimano Pontarollo, mentre gli gira affettuosamente intorno la bravissima Piera Ardesi, a cui la regia di Daniela Nicosia ha affidato tutte le altre figure femminili: quanto basta ad accendere dialoghi sui massimi sistemi su cui si regola la scienza, situazioni più semplicemente quotidiane ma dove rimane fermo e udibile un vibrato drammaturgico lieve e appassionato, che ci consegna una vicenda esemplare sui permanenti conflitti fra scienza e potere, umane debolezze e straordinarie virtù. L'intelligente drammaturgia di Daniela Nicosia, che firma anche una regia molto funzionale all'interessante progetto culturale e scientifico - risultato di una ricerca seria e appassionata, su materiali di prima mano rintracciati al Dipartimento di Astronomia di Padova -, ci mostra un Galileo Galilei molto diverso dalle convenzioni tra-

Maurizio Donadoni, in scena al Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, Trieste, nella rappresentazione di "L'ultimo lavoro dei Pathosformel"

Figlia mia, ucciditi domani viaggio di famiglia con kamikaze

LA CASA DI RAMALLAH, di Antonio Tarantino. Regia di Antonio Calenda. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Elena Mannini. Luci di Nino Napoletano. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con **Giorgio Albertazzi**, **Marina Confalone**, **Deniz Ozdogan**. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.

Maurizio Donadoni

Maurizio Donadoni

Le parole giungono dapprima come un soliloquio vaneggiante di vecchio consumato da una vita stenta, logorato come le sue vesti da una guerra infinita le cui immagini ci giungono quotidianamente dal piccolo schermo. E la stessa pesantezza dei movimenti, incapsulati tra i sedili di legno di uno scompartimento ferroviario, tradisce un'insofferenza bizzosa che si sfoga in un rincorrersi di discorsi pronti a tornare grottescamente su se stessi.

Discorsi che, tra allusioni a presenze occhiute di agenti del Mossad o dello Shin Bet, saltano dalla freschezza dell'amore, nato tra le fatiche di schiene piegate sotto il dardeggiare del sole, all'immagine di una casa distrutta dalla furia dei missili israeliani o alla vagheggiata speranza di una casa aperta sull'azzurra libertà del mare. Mentre la moglie, il corpo reso informe da lunghe vesti scure, mastica il suo cibo in un silenzio imperturbabile di bestia immersa nell'indifferenza del tempo. Come ascoltando una litania già nota, che solo la figlia, rannicchiata sul fondo della carrozza, interrompe con una sorta di esasperazione snervata.

Ed è così, con la duttilità di un Giorgio Albertazzi che sapientemente si addentra nelle pieghe del suo personaggio e la sensibilissima misura di Marina Confalone, nel ruolo di una madre di laconica rassegnazione, che in questo *La casa di Ramallah* la verità gradualmente si rivela in tutta la determinazione di un obbiettivo disumano e tremendo. Svelando nell'ossessivo reiterarsi di ricordi, sentimenti, sogni svaniti, pronti a rimbalzare dall'uno all'altra, la terrifica lucidità di due genitori che scortano la figlia verso un orribile destino di kamikaze.

Un lungo viaggio che con la scrittura di Antonio Tarantino si inerpica fra i meandri di una distruzione sistematica della mente prima ancora che del corpo. Dove la crudezza provocatoria con cui la giovane terrorista di Deniz Ozdogan va narrando, ogni volta in maniera diversa, l'orrore della sua verginità stuprata, si apre a sfaccettature sottese di vitalità disperata e di struggente ripulsa. Mentre la narrazione, condotta da Antonio Calenda con asciutta, oculatissima fermezza, si fa specchio sconvolgente di un sacrificio cruento che al surreale ritorno del corpo della giovane, esploso in mille pezzi, affida la conclusione della sua assurdità. Poiché nessuno ha mai completamente ragione, né completamente torto. *Antonella Melilli*

Maurizio Donadoni, in scena al Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, Trieste, nella rappresentazione di "L'ultimo lavoro dei Pathosformel"



Maurizio Donadoni, in scena al Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, Trieste, nella rappresentazione di "L'ultimo lavoro dei Pathosformel"

dizionali; perché gli occhi delle quattro donne più importanti della sua vita ce lo restituiscono in una dimensione più viva e naturale, forse più vicina alle cose della vita che a quelle del cielo, probabilmente con meno atmosfera e clima storico-scientifico dell'epoca, ma tuttavia ricco di una modernità più credibile e vera. Lo spettacolo vive inoltre di una strana distonia rappresentativa: se il protagonista del testo è certamente Galileo, in scena la vera padrona è la giovane Piera Ardesi; le basta poco per essere di volta in volta, quasi irriconoscibile, Giulia Ammannati (la madre di Galileo),Virginia/Suor Maria Celeste (la figlia), l'amante Marina Gamba e, infine, la fedele governante, la donna che resterà vicino a Galilei fino alla sua morte. *Giuseppe Liotta*

Maurizio Donadoni, in scena al Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, Trieste, nella rappresentazione di "L'ultimo lavoro dei Pathosformel"

Corpi e macchine. Uomini e robot. Con i primi a defilarsi rispetto ai secondi, meravigliosi automi (non indipendenti dall'anatomia umana ma incapaci di espressione. È una riflessione sul movimento (e la carne) l'ultimo lavoro dei Pathosformel, sempre in bilico fra emozione ed estetismo. Equilibrio sottile, qui raggiunto attraverso un'eleganza rara nell'ambiente e una poesia di silenzi e lentezze, distante per gusto dalle metropoli occidentali. E questo nonostante lo spunto sia invece la tecnologia, una tecnologia antica, quasi leonardesca, con manichini da esperimento piegati a posizioni e riflessioni tutte umane (di nuovo). A muoverli i Pathosformel stessi, per la prima volta in scena ma desiderosi di perdersi nel suo vuoto, nel suo anonimato. Ché i protagonisti sono altri. Ed è questa la bellezza d'un lavoro in cui confini già labili si confondono, mentre ci si commuove di fronte a cumuli di cavi, legno e metallo, seduti come a riflettere o sdraiati come morti, a osservare un infinito lontano o dolcissimi in un abbraccio. Sì, dolcissimi. Perché il gesto è colmo di una *pietas* ancestrale che molto dice alla società contemporanea, che la volontà politica si faccia esplicita o meno. Il resto è un lavoro che sorprende per intelligenza: s'aprono riflessioni che divengono individuali, si offrono spunti, mai risposte. Nella fruizione complessiva, diviene fondamentale la musica (non una novità), capace d'incanalare emozioni, chiamare una *climax* irrisolto che chiamerebbe l'applauso, anche attraverso un gioco elettromagnetico dove fogli di carta prendono vita, spezzando ritmi. Lì la conclusione fisiologica, sorpassata con disattenzione verso un finale che fra le righe accentua vaghi rimandi kubrickiani. Insieme a un minimalismo drammaturgico-scenico che ultimamente ha pochi epigoni. *Diego Vincenti*

Maurizio Donadoni, in scena al Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, Trieste, nella rappresentazione di "L'ultimo lavoro dei Pathosformel"

Nel bianco dell'anoressia

DIETRO LO SPECCHIO. I BELIEVE IN PERFECTION, testo, regia, scene e costumi di Elena Marino. Con **Flora Sarrubbo**, **Barbara Fingerle**, **Silvia Furlan**. Prod. Teatrincorso Spazio 24, TRENTO.

Domina il bianco nella messinscena di *Dietro lo specchio. I believe in perfection* di Elena Marino, dai costumi agli oggetti scenici. La neutralità delle quinte bianche si armonizza con i segni di squallidi ambulatori e richiama atmosfere paradisiache. Una luce al neon invade il palco, belle musiche rock a volume assordante accompagnano il movimento delle attrici, talvolta seminude (Flora Sarrubbo, Barbara Fingerle e Silvia Furlan), impegnate a interpretare la disperata ricerca di leggerezza interiore, di ciò che si nasconde dietro lo specchio dell'anoressia, fino a diventare corpi ora eterei ora zavorre esistenziali, appesantite dalla famiglia, il medico dietologo, i modelli televisivi dal fisico perfetto. Mosse dalla regia, attenta e precisa, firmata dalla Marino, le attrici si scambiano i ruoli, danno vita a un monologo detto a più voci, segnato da un impianto narrativo che oscilla tra onirico, visionario, realismo. Così il tema dell'anoressia supera i banali pregiudizi e i tabù cui siamo abituati per diventare inquietante metafora dell'assenza di reale comunicazione tra il mondo degli adolescenti e quello degli adulti. *Massimo Bertoldi*

^[1]

L'AVARO di Molière. Traduzione di Cesare Garboli. Ideazione di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. Regia di Marco Martinelli. Scene di Edoardo Sanchi. Costumi di Paola Giorgi. Luci di Francesco Catacchio ed Enrico Isola. Musiche di Davide Sacco. Con Loredana Antonelli, Alessandro Argnani, Luigi Dadina, Laura Dondoli, Luca Fagioli, Roberto Magnani, Michela Marangoni, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Alice Protto, Massimiliano Rassu, Laura Redaelli. Prod. RAVENNA Teatro - Amat, ANCONA - Ert, MODENA.

IN TOURNÉE



PRO & CONTRO

Se il denaro mangia l’anima di un’umanità ottusa e vanesia

È possibile mettere in scena un classico rivolgendosi al grande pubblico – quello dei velluti e degli abbonamenti, per intendersi – senza cadere nell’ormai usurato linguaggio della rappresentazione? A questa domanda cercano di rispondere alcuni tra i registi più vitali del nostro teatro, con esiti tra loro assai diversi ma tutti ugualmente importanti per aprire nuovi campi d’azione oltre la cosiddetta “regia critica” (di cui il *Finale di partita* di Beckett diretto in questa stagione da Massimo Castri rappresenta forse l’ultimo bellissimo rantolo). A questa domanda risponde con personalissima compiutezza stilistica Marco Martinelli alle prese con *L’avaro*, il suo primo testo di Molière portato in scena parola per parola nell’acuminata traduzione di Cesare Garboli.

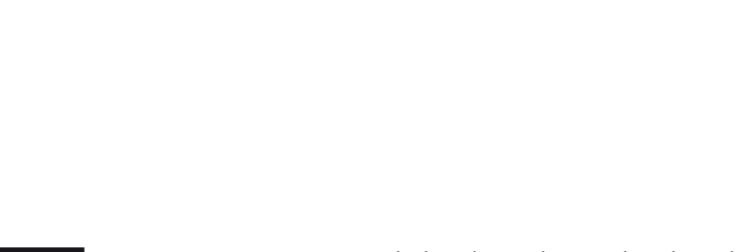
La prima azione compiuta da Martinelli è quella di affidare il ruolo di Arpagone a Ermanna Montanari, che dà voce alla crudeltà ma anche alla stupidità - senza la quale non ci sarebbe comicità – di un avaro che, come una *rockstar* un po’ retrò, non si separa mai dal suo microfono con l’asta, gelosamente custodito, come la cassetta di denaro sepolta in giardino, dagli assalti altrui. Nera mario-netta disincarnata, Arpagone è la *vedette* di un vampiresco presepe televisivo in cui tutti si spiano a vicenda (e gli spettatori spiano su tutti). Come in una *vanitas* dei nostri giorni, l’umanità che brulica sulla scena in decomposizione, tra falsi d’epoca e paccottiglia contemporanea, condivide – al di là delle apparenti contrapposizioni – un unico valore: il denaro. Lemuri vanitosi – dal Clean-te *fashion victim* di Roberto Magnani al Valerio di Alessandro Argnani, ingessato nei vestiti smessi di qualche parente anziano – si spintonano per guadagnare l’inquadratura migliore, assistiti da servette-vallette in minigonna costrette a continui andirivieni dai capricci del divetto di turno.

Pure il popolo, qui incarnato nel Mastro Giacomo in tuta blu di Luigi Dadina, nasconde sotto gli esibiti buoni sentimenti la meschinità di una cultura della vendetta pronta a rivelarsi alla prima occasione. E anche l’Anselmo di cui lo stesso Martinelli riveste il ruolo, proprio in quanto *deux ex machina* di un *happy end* che più posticcio non si può, diventa l’emblema di un buonismo untuoso che fa di tutto per tacitare lo scontento a suon di agnizioni (la famiglia) e premi (ancora il denaro). Si ride a strappi per esorcizzare il disagio, come Molière desiderava, ma senza riuscire a sorridere: per riuscirci bisognerebbe possedere il distacco di chi ha la certezza di essere immune dal contagio, bisognerebbe sentirsi al riparo da un’avarizia che riconosciamo perfino nell’apparente generosità di Anselmo, non a caso mescolato agli spettatori. *Andrea Nanni*



Alla fine delle quasi due ore consecutive di spettacolo, in contrasto con gli applausi entusiasti di un pubblico soprattutto di giovani, qualche perplessità rimane. La prima questione è il livello recitativo di quasi tutti gli interpreti: molto volenterosi, ma inadatti alla recita di un testo “classico” (qui proposto nella traduzione fervida e dinamica di Cesare Garboli), pur se presentato in una modalità interpretativa lontana da qualsiasi convenzione tradizionale. La seconda osservazione riguarda lo spazio in cui si svolge la vicenda: un grande ambiente chiuso da ampi e alti tendaggi, qui predisposto come un atelier di moda, o set televisivo, con macchinisti sempre impegnati a fare qualcosa: sistemare un proiettore, aggiustare un mobile, introdurre gli attori/personaggi come manichini. Sulla sinistra, su una poltrona stile Impero, sta seduta, quasi appollaiata come un uccello rapace, Ermanna Montanari che dice le battute di Arpagone al microfono sottolineandone le asprezze, le subdole cattiverie, o le insensate apologie del denaro come le più incredibili calunnie, ma senza lasciarsi coinvolgere né dal personaggio, né dai fatti o dalle varie azioni che si susseguono; tanto da dare l’impressione che Arpagone non è il centro, il protagonista della nota vicenda, ma un suo maligno e beffardo contro canto. Troppo estranei e distanti dai tanti avvenimenti che si susseguono risultano i suoi interventi “in voce”, così come i dialoghi con gli altri personaggi di una vicenda da cui, peraltro, sembrano recisi alcuni fili importanti nella logica degli eventi.

L’idea che sostiene la rappresentazione è che l’avarizia di Arpagone, da Martinelli intesa soprattutto come avidità, è qualcosa che riguarda oggi un po’ tutti, vittime, ciascuno, del proprio stupido egoismo. Ma l’Avaro è colui che tiene ogni cosa per sé, e impedisce agli altri di crescere, mentre l’Avido è chi vuole tutto, e per raggiungere tale scopo prende agli altri ciò di cui ha bisogno. Da qui ne discende una sostanziale confusione anche di ruoli e di psicologie dei personaggi all’interno della messa in scena. Tutti mentono senza sapere perché: si confessano, parlano ininterrottamente come in un *reality show*, tesi soltanto alla ricerca del proprio “particolare”. Invece la caratteristica principale di questa commedia è data proprio da ossessioni collettive, proto-futuriste. La messa in scena privilegia invece l’immagine espressionista, o la recita fintamente “a soggetto”, compreso l’espediente finale in cui il regista in persona, Marco Martinelli, dice le battute del Commissario. Molte le citazioni interne: il *Pinocchio* di Carmelo Bene su tutte; vari i riferimenti ai Maestri della regia novecentesca: Mejerchol’d su tutti; ma è lo spettacolo che non decolla, come bloccato da un taglio primariamente, argutamente, laboratoriale. *Giuseppe Liotta*



Carne umana in svendita fra scienza e simbolismo

GLI AMMUTINATI DEL BOUNTY REDUX. Testi di Poe, Rimbaud, Verlaine, Withman. Regia di Vanda Monaco Westerståhl. Scene di Davide Sorlini. Luci di Max Mugnai. Suono di Roberto Passuti. Con Vanda Monaco Westerståhl, Marco Trippa, Silvia Magnani, Wenting Yang, e la voce registrata di Massimo Inguscio. Prod. Compagnia Monaco Acca, BOLOGNA.

Vanda Monaco Westerståhl è un’attrice, regista, drammaturga, pedagoga e produttrice singolare nel nostro panorama teatrale: attiva fra Napoli e Bologna, la Svezia e gli Stati Uniti, si è formata prima con Gian Maria Volonté e poi con Erland Josephson. A partire da una considerazione alta della tradizione degli attori italiani come di quelli di Bergman, è una sperimentatrice di linguaggi alla ricerca di un teatro di assoluta contemporaneità: un teatro che risponda alla pluralità di stimoli cui internet ha abituato le nostre menti e che abbia la potenza di gruppi musicali quali i Vampire Weekend. Qui racconta una storiaccia di denaro, amore e odio: una giovane studentessa asiatica, Lyn, viene venduta da una donna, Maria, a un’altra donna, Carla (interpretata dalla regista stessa), e viene portata a prostituirsi dal suo assistente Luigi. Nomi comuni per personaggi che compiono azioni quotidiane e vivono emozioni, a sottolineare la complessità di un mondo in cui orrore e poesia coesistono. Le parole sono quelle dei simbolisti, che dette sulla scena rivelano una strana concretezza da film americano, come suggerisce il titolo; intanto sullo schermo si susseguono frammenti di pittori simbolisti leggermente deformati e immagini di fisica quantistica. In cinque momenti interviene la voce del grande fisico Inguscio su atomi e luce, ordine e disordine, a sottolineare la centralità della scienza per capire il nostro tempo.

Nell’intreccio di tanti linguaggi – fra colori dello schermo e oscurità rotte da pilastri di luce – questo *Bounty* è un’opera di cui Passuti ha creato l’ambiente sonoro: catturando rumori durante le prove, deformandoli e facendoli rivivere in un *continuum* strettamente legato alla scena. Uno spettacolo complesso e denso di emo-

zioni, anche grazie a tre giovani attori di grande rigore e freschezza. Vi si ritrova il piacere di seguire una storia insieme a quello di vederla raccontata con strumenti insoliti, percependo la contiguità del male nel persistere della bellezza, l’isolamento dell’individuo nella grandiosità della materia universale. *Laura Mariani Meldolesi*

Dentro un quadro tra Orwell e Von Trier

LIMITE – Anticamera. Cura della visione e regia Vincenzo Schino. **Dipinto di Pierluca Cetera**. Con Marta Bichisao, Riccardo Capozza, Gaetano Liberti. Prod. Teatro Valdoca, CESENA - Ass. Armunia, CASTIGLIONCELLO.

IN TOURNÉE

Quando i figli lasciano la casa dove sono cresciuti c’è sempre un momento di rottura, sempre un conflitto di istinti, quello a restare che si scontra con la normale spinta alla ricerca di un proprio luogo. Anche in teatro accade spesso, quando i giovani artisti lasciano la casa dei maestri e iniziano a cercare una propria strada espressiva. È questo il caso di Vincenzo Schino, regista di Opera, che dopo essere cresciuto al fianco di Cesare Ronconi in Valdoca, cerca ora un percorso individuale misurandosi proprio con il suo *Limite*. Questo suo ultimo spettacolo, infatti, distanzia le modalità precedenti da un lato ancora all’ombra del pur molto apprezzato *Voilà*, di paternità però piuttosto chiara. *Limite* è invece affascinato da atmosfere più cupe e quasi gotiche ed è un buon esperimento di trasposizione della pittura (gigante sul fondale per mano di Pierluca Cetera), ma con ancora un nodo irrisolto che, appunto, proprio un limite pone allo spettacolo. Siamo in un quadro, quindi il mezzo è quello dell’arte visiva; non c’è testo ma una drammaturgia di immagini che affronta temi forti come la mutazione, la desolazione dell’esistenza tramite il suicidio reiterato di una bambola mascherata che ha sfilacciato i capelli nella gabbia del cancello di ferro che le viene chiuso dietro, poi la supremazia, la lotta ferale per la stessa che si articola attraverso il crescere e decrescere delle ombre, finché sarà l’uomo eretto a dominare e andrà via

BECKETT/CASTRI

Finale di partita sulla scacchiera della vita

FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di John Resteghini. Con Vittorio Franceschi, Milutin Dapcevic, Diana Hobel, Antonio Giuseppe Peligra. Prod. Ert Fondazione, MODENA – Teatro di ROMA – Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

IN TOURNÉE

Nelle tragedie di Euripide tirava fili fino al dramma borghese. Nella golidoniana *Trilogia della villeggiatura* lasciava presagire conflitti tra realtà e apparenza di sapore pirandelliano. Nelle più recenti *Tre sorelle*, con quella landa desolata sui cui tutto e nulla avviene, faceva di Cechov un anticipatore di Beckett. Tutte le traiettorie realizzate da Massimo Castri in questi ultimi quindici anni di regie agganciavano il passato a un futuro forse drammaturgicamente poco prevedibile, ma a conti fatti più che plausibile. Miracoli della regia critica, di cui Castri è forse l’ultimo maestro. Ma con Beckett, il suo primo bellissimo Beckett, le traiettorie non portano a prospettive future ma semmai alla ricerca dei loro luoghi d’origine. E così *Finale di partita* guarda indietro: a Cechov, al dramma borghese (la disgregazione della famiglia), ai grandi archetipi tragici (Hamm come Edipo, la cecità come punizione per aver troppo visto e troppo conosciuto). Cosa significa? Che la drammaturgia (del ’900 e non solo) finisce con Beckett? Che questo *Finale di partita* è il canto del cigno della regia critica? Castri butta sul tappeto, o meglio su quel pavimento a scacchi dove si gioca la partita della vita, un’infinità di spunti di riflessione, tutti aperti a risposte plurime. E qui sta il bello, il colpo d’ala del cigno.

Ma, a parte gli interrogativi meta-testuali, ci troviamo di fronte a uno spettacolo lucido, spietato ed emozionante, dove una “famiglia” di *freaks* ci fa ridere e commuovere del disfacimento delle loro relazioni interpersonali e dell’incapacità di rapportarsi con la realtà che esiste fuori da quel rifugio, non più, nella tagliente scenografia di Balò, il solito bunker post-atomico bensì un salotto borghese con tanto di caminetto ma completamente disadorno. Il dispotico Hamm, cieco e su una sedia a rotelle, sfoggia un repertorio da consumato istrione (Vittorio Franceschi, prova mauscola), dal lamento al ghigno, per governare i tre disgraziati con cui vive. Clov, il servo-figlio che lo accudisce, è vestito come lui e mostra inequivocabilmente di cominciare ad avere problemi di vista e di deambulazione (Milutin Dapcevic, perfetto nella sua stralunata sofferenza). I due anziani genitori di Hamm, Nell e Nagg (Diana Hobel e Antonio Giuseppe Peligra, giusti nella loro patetica comicità), sgranocchiano garruli i loro biscotti, spuntando come grotteschi burattini, anch’essi privi dell’uso delle gambe, dai due bidoni della spazzatura in cui vivono.

Insomma, nessuno è in grado o vuole muoversi da lì. Si parla, si parla, ma non si combina niente. Tutti sono infelici, ma nessuno sembra volerlo ammettere. Quanto Cechov c’è nella celeberrima battuta di Nell: «non c’è nulla di più comico dell’infelicità»! Alla fine Clov si presenterà con cap-potto e valigia, pronto ad andarsene. Se non a Mosca, come le tre sorelle, almeno in quel mondo “vero”, che per un attimo è penetrato dalle finestre in forma di vociare infantile. Riuscirà a farlo prima che le gambe cedano e la vista lo abbandoni oppure il suo destino è rimanere in quella stanza e prendere il posto del suo morituro padre-padrone? **Claudia Cannella**



BOLOGNA

Garella e i suoi matti nella società malata di Pinter

IL BICCHIERE DELLA STAFFA - IL LINGUAGGIO DELLA MONTAGNA - PARTY TIME, di Harold Pinter. Regia di Nanni Garella. Scene di Antonio Fiorentino. Luci di Gigi Saccomandi. Con Nicola Berti, Giorgia Bolognini, Luca Formica, Pamela Giannasi, Maria Rosa Iattoni, Iole Mazzetti, Lucia Mazzotta, Fabio Molinari, Mirco Nanni, Cristina Nuvoli, Moreno Rimondi, Roberto Risi, Roberto Rizzi, Gabriele Tesauri. Prod. Arena del Sole/Nuova Scena/Teatro Stabile di BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Una serata che esce dal teatro tradizionale per inquietarci e per far riflettere la nostra coscienza di spettatore. Soldati fra loro tre brevi lavori che ci parlano di sopraffazione, di emarginazione e di violenza. Tre *stück* esemplari firmati da un autore grande e originale, Harold Pinter, che forse più di altri si è sentito vicino agli oppressi e ai feriti di una società diventata anormale. Tre allarmanti “operette morali” che trovano un impatto ancor più forte, perché questa volta a farsi interpreti sono attori particolari, persone che quella emarginazione, quella sofferenza, quelle angosce le hanno patite su se stessi, pazienti psichiatrici. Sono gli attori del gruppo Arte e Salute di Bologna con cui – da anni, con coraggio e grande passione, il regista Nanni Garella lavora e ottiene risultati straordinari. Li seguiamo da anni, ma mai forse li abbiamo trovati così sorprendenti come questa volta in cui il tenace Garella, unendolo con altri attori per così dire “comuni”, ha sentito il bisogno di metterli di fronte a una scelta tanto radicale. Garella ha avuto l’idea (efficacissima) di proporre questi tre atti unici come se fossero una *pièce* sola e dunque medesimo il luogo deputato ideato. Il grigio parlatorio di un carcere occupato da tavoli e alcune sedie e il fondo della scena tagliato da un’apertura metafisica che aggetta su un “nulla” carico di minacce. È da questa apertura che vengono introiettati (e poi a scomparire nel nulla) i personaggi. Coloro che la violenza la subiscono e coloro che la compiono, nei modi più feroci o subdoli.

Si comincia, il brano allarmante, pieno di veleno, con la negazione al diritto di esistenza del linguaggio di chi è stato sconfitto (*Il linguaggio della montagna*), per poi passare alla violenza fisica e psicologica degli interrogatori di una coppia di coniugi (il sordido, agghiacciante *Il bicchiere della staffa*). Si conclude con *Party Time*: qui tutto è giocato sotto un segno allusivo e il terrore viene mascherato da una frivola e falsa festa danzante dove torturatori e vittime si mescolano mentre fuori è in atto una repressione. Nanni Garella riesce a rendere tutto con giusta tensione e con un *climax* perfetto. Lasciando che a tratti dalle quinte arrivino le note ironiche di un tango, ma che arrivi anche minaccioso il rumore di invisibili elicotteri che volano quasi raso al suolo. Mai Pinter come in questo trittico ci è parso così spietato e terribile, ma mai forse questi tre atti unici hanno trovato una messinscena di così sorprendente aderenza. **Domenico Rigotti**



Il bicchiere della staffa (foto: Raffaella Cavalieri).

sgheμπο ma appagato, con una corona sul capo. Tra questi due temi una stasi drammaturgica, ma le atmosfere inquiete che legano il *Dogville* di Von Trier a un sentimento orwelliano valgono gli alti riferimenti e la visione di questo lavoro in divenire, che porterà Vincenzo Schino a definire il suo talento, da chiamare finalmente vocazione. *Simone Nebbia*

—————

Árpád e le seduzioni del nouveau cirque

URBAN RABBITS. Regia di Árpád Schilling. Luci di Pierre-Yves Dubois. Musiche di Lawrence Williams. Con Rémy Bénard, Kilian Caso, Jean Charmillot, Marion Collé, Damien Droin, Benoît Fauchier, Joris Frigerio, Jérôme Galan, Coline Garcia, Matthieu Gary, Fragan Gehlker, Sam Hannes, Audrey Louwet, Matthieu Renevret, Vasil Tasevski, Julie Tavert. Prod. Centre National des Arts du Cirque, CHÂLONS-EN-CHAMPAGNE – Cie Krétakör, BUDAPEST.

IN TOURNÉE

Nel 1986 Jack Lang, allora Ministro della Cultura francese, fondava a Châlons-en-Champagne il Centre National des Arts du Cirque, un corso universitario di formazione allo spettacolo dal vivo incentrato sulle discipline del circo in rapporto a musica, teatro e danza. Da allora, ogni anno il Cnac affida il saggio di fine corso a registi e coreografi, prediligendo maestri che non hanno mai perso il gusto di sperimentare. Quest’anno è toccato ad Árpád Schilling – regista ungherese vincitore del XI Premio Europa Nuove Realtà Teatrali – costruire uno spettacolo con i sedici neolaureati del Cnac. Così è nato *Urban Rabbits*, che coniuga acrobazia, funambolismo, musica dal vivo e drammaturgia. Per una volta non si tratta di “numeri” giustapposti secondo l’elementare criterio di alternanza delle attrazioni a cui il circo ci ha abituati. Non a caso *Urban Rabbits* è approdato in primavera nelle stagioni di diversi teatri italiani che per l’occasione hanno dirottato il pubblico dai velluti rossi alle panche di un bianco *chapiteau*. Un unico tema – quello dei rapporti amorosi tra uomini e donne – attraversa tutto lo spettacolo, conferendogli una

teatralità che non sacrifica minimamente il puro piacere del gioco e della meraviglia. Non manca un pizzico di divertita metateatralità, con giovani artisti che riflettono sulla verità di una finzione ad alto tasso di rischio, magari appesi a una fune liscia, a diversi metri di altezza e senza rete. Con invidiabile leggerezza, la serata scorre veloce, nonostante le due ore di durata, tra assoli, duetti e scene d’insieme scandite dagli interventi musicali di una band appollaiata su una roulotte. Ritmo e freschezza dominano le ironiche scene di seduzione a cui danno vita i giovani interpreti, tra omaggi a un immaginario circense che non cade mai nelle trappole della maniera. Insomma, niente atmosfere alla Fellini o alla Wenders: quello a cui punta Schilling è far emergere le singole personalità degli interpreti, non semplici esecutori ma veri e propri attori di una partitura in cui anche le imperfezioni tecniche segnano l’autenticità di una sfida che ogni sera si rinnova. *Andrea Nanni*

Famolo strano, anzi sadico

STRANI UMORI II, testo, regia e interpretazione di Silvia Guidi e Dimitri Milopulos. Prod. Teatro della Limonaia, SESTO FIORENTINO (FI).

Dopo il primo atto di un paio di stagioni fa, intagliato e infarcito d’eros e sesso, *Strani Umori* ritorna nella seconda versione, sempre a cura degli stessi due interpreti. Le stesse poltrone rosse, gli stessi pochi spettatori accalcati attorno a questa lingua di palco. Di fronte, un gioco sottile, violento e feroce. Due amanti pericolosi si rimbalzano accuse in questa partita malata. C’è una mente che istiga, Silvia Guidi, aggressiva, mefistofelica e isterica; e c’è un braccio, debole, Dimitri Milopulos, Dorian Gray bukowskiano, cartone animato spiegazzato. Due anime nere alla Erika e Omar, maledetti come in *Natural Born Killers*, che si violentano a parole, folli e lucidi, angeli d’inchiostro, vampiri psicotici. Un omicidio che dalle parole si concretizza, senza movente. E nel testo ansiogeno i ruoli si ribaltano, i due artefici sono in forte competizione e anche la vittima si fa volentieri preda e martire nelle loro mani. Questa è un’indagine dal di dentro, dove i due complici si fanno anche investigatori



—————

l’uno dell’altro, in una sorta di guerra per scoprire i punti deboli e vulnerabili dell’amico-avversario. Una confessione dove, come in uno specchio rotto, la realtà, a seconda del punto di vista, si svuota di sensi di colpa o si aggrava di lussuria ed eccitazione. Raccontano l’omicidio come se fosse un rapporto sessuale. Il prescelto è un pretesto. È lui che intromettendosi negli equilibri fragili si candida a diventare, consapevolmente, punto di non ritorno del duo, e quindi, paradossalmente, a rafforzarlo, a renderlo immortale, eterno grazie al patto di sangue. Tensione, nervosismo, veleno. È il desiderio il fattore mancante che entrambi riescono a individuare nell’agente esterno che arriva all’improvviso a rinsaldare, a rivitalizzare la coppia ormai inariditasi. *Tommaso Chimenti*

Danza macabra con la Storia

RE NUDO, *Studio per la messa in scena di una favola sull’inganno*, liberamente ispirato a *I vestiti nuovi dell’imperatore* di Hans Christian Andersen e a *1984* di George Orwell. Testo e regia di Alessandro Garzella. Scene di Luigi Di Giorno, Fabrizio Cassanelli e Alessandro Garzella. Costumi di Rosanna Monti. Luci di Giuliano De Martini. Con Fabrizio Cassanelli, Irene Catuogno, Ivano Liberati, Francesca Mainetti, Chiara Pistoia, Francesca Pompeo, Marco Selmi, Anna Teotti. Prod. Fondazione Sipario Toscana, FIRENZE.

«Teatro Politico», così, semplicemente e duramente, è stato chiamato il festival Metamorfosi 2010. Alessandro Garzella, direttore de La Città del Teatro di Cascina, ha puntato infatti su un programma in cui si respirava diffusa la politica: nei temi come nell’af-

Una scena di *Re Nudo*, testo e regia di Alessandro Garzella (foto: Andrea Bastogi).

—————

per accumulo, un tentativo di snidare lo spettatore mostrando, brechtianamente, la grande macchina tecnologica della Storia e il totale spaesamento dell’individuo. Seguirà rivoluzione? Ovviamente no... *Andrea Porcheddu*

—————

Coco, ti presento Chanel

COCO, di Bernard Marie Koltes. Traduzione di Luca Scarlini. Scene e costumi di Leontina Colloceto. Regia di Alessio Pizzech e di Dario Marconcini. Con Elena Croce, Giovanna Daddi. Prod. Teatro Francesco di Bartolo, BUTI (Pi).

—————

LOMBARDI/PIRANDELLO Due clown in gabbia a contemplare la morte

L’UOMO DAL FIORE IN BOCCA, di Luigi Pirandello. Adattamento e drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia e scene di Roberto Latini. Costumi di Marion D’Amburgo. Luci di Gianni Pollini. Musiche di Gianluca Misiti. Con Sandro Lombardi e Roberto Latini. Prod. Compagnia Sandro Lombardi, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Nello spazio medievale del Museo del Bargello, un’atmosfera da circo lunare, poetico – con richiami chiaramente felliniani – per una ambientazione decisamente sorprendente del mitico quasi-monologo pirandelliano, tradizionale e carismatica “prova d’attore” al cui fascino i grandi interpreti non resistono. Roberto Latini e Sandro Lombardi, per la prima volta insieme, sono due strani clown metafisici: anche se il loro *look* è moderno, vi si riconoscono ancora un Augusto e un clown bianco (l’Uomo dal fiore in bocca di Lombardi), i quali si muovono dentro e fuori una gabbia – appunto da circo – in cui si può volteggiare, utilizzando un’altalena (splendido il lirico assolo di Lombardi nel finale).

Lo spettacolo stupisce e stimola per la resa della sua prima parte: anche quella che nel testo sembra una semplice introduzione assume qua un senso e una teatralità molto forti, inquiete, sottilmente provocatorie e sfuggenti. E soprattutto il Viaggiatore non sembra più solo una “spalla”, in una rilettura originale in cui il lavoro di Pirandello sembra mutarsi in un viaggio – spiazzante e suggestivo – nella frammentarietà del reale, nell’immaginazione, nella percezione dell’essere. Siamo ai confini del sogno e quindi siamo nell’apparente realismo della situazione scenica creata dall’autore.

Lo spettacolo è un itinerario sicuramente affascinante, enigmatico, in cui ci si perde, rischiando però anche di “perdere” il testo, a meno che non lo si conosca bene già prima. Via via che si va avanti, tuttavia, e che il copione obbligatoriamente lo impone, è l’Uomo dal fiore in bocca-Lombardi, divenuto personaggio pressoché monologante, a occupare tutto lo spazio ideale e poetico, e le ultime, cruciali pagine del testo arrivano a rendere giustizia a tutta quanta la straziante bellezza delle frasi dell’uomo che contempla la morte vicina: qui Lombardi interprete conferma la sua grandezza, raggiungendo momenti commoventi e addirittura sublimi. Ma anche la prova d’attore di Latini è convincente: è di grande effetto nella sua efficacia, ambiguità e magnetica energia. . **Francesco Tei**



Giandomenico Cupaiuolo in Amleto, del Teatro del Carretto (foto: Filippo Brancoli Pantera).

Giandomenico Cupaiuolo in Amleto, del Teatro del Carretto (foto: Filippo Brancoli Pantera).

esce un mix che salta agli occhi nell’impianto scenico, autoplagiandosi, che alle porte del pezzo collo-diano degli squarci nelle tele trappuntate, gonfie e foderate di rosso, poste come colonne d’Ercole e limi-te alla coscienza. Il suono di Westkemper è ancora una volta inquietante: previsto e preannunciato, come sempre carico, raffinato, pre-occupante, da favola *noir*. L’arena quadrata che si forma è la mente travagliata del principe che vede affacciarsi, ora fare capolino, ora invadere e ingombrare, i suoi pensieri arruffandoli e complicandoli. Gli abitanti lisergici di questi continui incubi si raddoppiano, triplicano, moltiplicano come dopo una sbronza, come nel tunnel degli specchi al Luna Park. È come se Amleto - Giandomenico Cupaiolo, più contenuto e meno fisico del solito, l’unico abbigliato in nero - raccontasse a posteriori le sue disavventure. Anzi, riesce nello sdoppiamento e nella catarsi a staccarsi dalla realtà, riuscendo a narrare le vicende come giocando con una scacchiera (ricorda quella del *Finale di partita* del Teatrino Giuliare), spostando e facendo accapigliare, nella finzione ludica infantile, marionette e soldatini, prendendo le sembianze, lot-tando alla guerra. Amleto quindi diventa non solo protagonista vincente, ma anche affabulatore e padrone dei destini altrui in un grande circo *voodoo*. Amleto dirige il suo balletto di burattini-scheletri colpiti da *delirium tremens*, con tanto di cappello natalizio; li sposta sul piccolo palco laterale, li invoca come in una seduta spiritica e loro appaiono come per magia: Claudio striscia come un verme viscido, Rosencrantz e Guildenstern sono due gemelli siamesi appiccicati, muti, disobbedienti e discoli; Gertrude è Giuda che bacia in bocca, tradendolo, il “nostro” Cristo, Ofelia è “la ragazza del lago”, in posa da obitorio, la scena più ricca e alta. Tutti gli altri personaggi della tragedia-pantomima hanno vesti bianche cadaveriche, con facce allampanate e coperte da cerone funereo. Sono già morti, già prima dell’inizio del racconto, violento e orgiastico, sacro e profano, liturgico e provocante come vuole la saga e la cifra del Carretto. *Tommaso Chimenti*

Amleto burattinaio di una storia di morti

AMLETO, da William Shakespeare. Adattamento e regia di Maria Grazia Cipriani. Scene e costumi di Graziano Gregori. Suono di Hubert Westkemper. Con Giandomenico Cupaiuolo, Elsa Bossi, Giacomo Vezzani, Giacomo Pecchia, Nicolò Belliti, Carlo Gambaro, Jonathan Bertolai. Prod. Teatro del Carretto, LUCCA.

IN TOURNÉE

Dopo l’*exploit* di *Pinocchio*, il Carret-to riprova la stessa formula ma ne

TEATRO SOTTERRANEO

Omologarsi o estingiersi: l’evoluzione spiegata a un panda

L’ORIGINE DELLE SPECIE DA CHARLES DARWIN, *dittico sulla specie (Parte 2)*, creazione collettiva di Teatro Sotterraneo. Scrittura e traduzione di Daniele Villa. Costumi di Lydia Sonderegger. Luci di Roberto Cafaggini. Con Sara Bonaventura, Iacopo Braca, Claudio Cirri. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO - Teatro Sotterraneo, FIRENZE.

Dal nulla un panda disperato appare sullascena: è rimasto solo e vuole morire. A soccorrerlo è un inaspettato Mickey Mouse che gli propone una serie di ragionevoli argomenti esclamativi per non farla finita: «adattati all’ambiente simbolico! Cerca di essere divertente, umanizzati, fai come me!». Da bravo maestro in cattedra e un po’ animatore da villaggio turistico, Topolino mostra la mutazione del suo profilo nel corso dei decenni, sempre più simile alla figura umana. Il panda estremista non si lascia convincere e così assistiamo impotenti alla sua eutanasia. Ma la domanda non muore, e la parola “estinzione”, eletta a titolo della scena, ma anche lemma del dizionario darwiniano-sotterraneo che struttura lo spettacolo, riecheggia cupamente altre questioni, con le quali il teatro è costretto a confrontarsi aspramente: il ricatto più bieco della comunicazione e della pubblicità, le politiche del consenso e del successo, i rapporti semplificati fra scena e pubblico.

È questo dialogo a fumetti – perché le battute dei personaggi appaiono proiettate dietro di loro, come se la scena fosse una vignetta (si proietta poi anche un disegno animato di Marco Smacchia) – il cuore di uno spettacolo che gioca a essere sfacciatamente didattico, ma non didascalico, semplice, ma mai banale, consequenziale, ma pieno di sorprese. Un linguaggio scenico smaccatamente chiaro, volutamente ironico, ma serissimo, che ammicca al sussidiario di scuola media, all’illustrazione esplicativa, citando perfino il videogioco SinCity, dove si può fingere di essere Dio, decretando la vita e la morte di una città.

Così Teatro Sotterraneo, prodotto per la prima volta da uno Stabile, si mostra seriamente cosciente di una questione capitale: come si sta al mondo oggi, le grandi difficoltà per continuare a “esistere”, e nello specifico a “fare teatro”, tra contraddizioni atroci. Concludendo il dittico intorno all’opera di Charles Darwin, con *L’origine delle specie* Teatro Sotterraneo attraversa la storia della vita con uno sguardo “etico” sulle cose, perché disincantato rispetto a illusioni progressiste sul mondo e la natura umana, ma non cinico. Si prova cioè a “dire” e a costruire qualcosa, ad articolare un discorso, a ricercare del senso. Si guarda dentro la mutazione umana di oggi, sapendo di farne parte, e sapendo pure che l’apocalisse è in corso e inevitabile. Ma dal sale sparso sul funebre e finale orizzonte del precedente lavoro *Dies irae*, assistiamo adesso in conclusione a una forse utopica semina. Se sarà rinascita, accadrà dopo tutto, in una nuova epoca, in un altro mondo. *Rodolfo Sacchetti*n



FABBRICA EUROPA

Brie, cantata boliviana per campesinos massacrati



Cesar Brie e Marco Buldrassi

ALBERO SENZA OMBRA, testo, regia e interpretazione di Cesar Brie. Scene e costumi di Giancarlo Gentilucci e Cesar Brie. Luci di Cesar Brie, Marco Buldrassi e Daniela Vespa. Musiche di Pablo Brie e Manuel Estrada. Prod. Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (Pi).

IN TOURNÉE

Tra narrazione (fatta a un pubblico con cui si stabilisce un rapporto quasi colloquiale, diretto, capace di suscitare partecipazione e commozione) ed evocazione – straordinaria – nei toni di una intensità struggente, di una verità umana profonda, è il nuovo lavoro – un assolo – scritto e interpretato da Cesar Brie e presentato alla fiorentina Fabbrica Europa. Forse il vertice artistico di tutto il suo lungo percorso teatrale: perché è particolarmente toccante, ispirato, ma anche perché Cesar Brie qui non demanda ad altri – dalle qualità interpretative inferiori alle sue – l’“esecuzione” dello spettacolo e il lavoro su un linguaggio così personale e sentito.

Una pièce “civile”, politica, *Albero senza ombra*, certo: ma il messaggio politico di denuncia – si narra di una strage di campesinos boliviani compiuta da squadristi nel 2008, del tutto ignota (ovviamente) fuori dalla Bolivia –, lascia alla fin fine il campo soprattutto alla rievocazione della tragedia individuale e umana di ciascuna delle numerose vittime. Non solo – qui è il punto cruciale – dei “buoni”, dei campesinos, ma anche di coloro che caddero perchè arruolati – magari forzatamente, nelle file dei carnefici.

Di ognuno dei morti si racconta, riattraversandola e rendendola presente, in una maniera che non si fa dimenticare, la vicenda, il dramma personale: perfino di un “cattivo” vero, come il criminale pastore evangelico complice e autore di molti delitti. Oppure si rivivono quelle assurde morti attraverso il dolore dei congiunti: lo strazio della madre di Alfonso Cruz, studente, il rimpianto delle donne di Celedonio Basualdo, che lasciò ben tre vedove, e ancora il racconto della vedova che “sente” o sogna – è il momento, forse, più alto – il marito raccomandarle di sposare, per il suo bene, un corteggiatore gentile. Basta un costume, basta una danza, un gesto, una musica per far diventare concrete, tangibili, potenti tutte queste storie, per rendere vivi e veri davanti a noi questi personaggi, costruendo uno spettacolo lirico e memorabile.

Per avere ricostruito e fatto riemergere il massacro dei campesinos il medico legale argentino Alberto Brailovsky rischia la galera e la morte. A lui Cesar Brie dedica lo spettacolo. E allora, di nuovo, per una volta, il teatro sembra ritornare qualcosa che, nel nostro mondo, non è più.

Francesco Tei



Gemelli allo specchio

LUCKY STAR, drammaturgia di Alessandro Sciarroni e Alessandra Morelli. Regia di Alessandro Sciarroni. Musiche di Paolo Persia. Con Marco e Roberto Tarquini. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

Il tema del doppio, nella riflessione filosofica, resta sempre uno dei più affascinanti per le molteplici implicazioni che contiene. Già la teoria, dunque, sprofonda la mente in vertigini assolute e complesse. Ma quando il doppio diventa anche esperienza della prassi attraverso la creazione artistica, allora la meraviglia, lo stupore e l’inquietudine conquistano il campo dei sentimenti di chi guarda. È il caso di questo *Lucky Star*, l’ultimo spettacolo di Alessandro Sciarroni, che porta in scena due gemelli monozigoti, Marco e Roberto Tarquini, bravissimi a interpretare per tre quarti d’ora una serie di azioni, restituendo così allo spettatore la sensazione che non siano uno di fronte all’altro, bensì che qualcuno faccia qualcosa davanti a uno specchio. Semplicemente impressionante.

E non si dica che comunque non è la prima volta che due gemelli salgono insieme in palcoscenico (Kantor insegna, e forse questo può essere interpretato proprio come un omaggio al maestro polacco nell’anno del ventennale della morte), poiché il meccanismo che tali immagini, separate e riunite, genera è sempre qualcosa di assolutamente originale. Dunque il giovane Sciarroni – che già la ribalta l’aveva conquistata con i suoi due precedenti spettacoli, *Your Girl* e *If I was Madonna*, con cui vinse il premio Nuove Sensibilità – lancia una sfida totale sul tema dell’altro da sé che coincide con l’uguale a sé, spargliando le carte sul tavolo della percezione. Poco importa che *Lucky Star* sia una digressione sul *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, in particolare ispirato alla nozione di “star crossed lovers”. Sarebbe potuto essere qualsiasi altra cosa e il risultato sarebbe stato identico. Merito della disciplina totale dei gemelli Tarquini che, uniti o distinti, disperati o ironici, compongono una coreografia di immagini (molte ed efficaci) e parole (quanto basta) capaci di sconvolgere, attraverso la frammentazione dell’identico, l’idea stessa di visione. *Pierfrancesco Giannangeli*

Venturiello e Tosca on the road again

LA STRADA, di Tullio Pinelli e Bernardino Zapponi dall’omonimo film di Federico Fellini. Regia Massimo Venturiello. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Sabrina Chiocchio. Luci di luraj Saleri. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Massimo Venturiello, Tosca, Camillo Grassi, Franco Silvestri, Barbara Corradini, Daniela Cera, Alberta Izzo, Dario Ciotoli. Prod. La Contemporanea, ROMA.

IN TOURNÉE

La coppia reale (in tutto e per tutto) Venturiello-Tosca porta in scena la strana coppia Zampanò-Gelsomina senza suggestione né soggezioni felliniane. Il miglior tributo all’immenso Federico è la rivisitazione, non la citazione. Lo spettacolo conta su una buona, anzi, ottima compagnia d’interpreti che ruotano intorno ai protagonisti, generosissimi nello “sporcare” il loro talento per aderire all’apparente rozza spezzatura del soggetto. Gitano non di maniera è lo Zampanò di Venturiello, emarginata senza pietismi e autocommiserazioni la Gelsomina di Tosca, che omaggia la Masina senza mai evocarla. La gradevolezza di un soggetto sgradevole e il palese conseguente gradimento del pubblico si giovano altresì delle musiche di Mazzocchetti e delle canzoni scritte da Venturiello con Nicola Fano. Popolare è dunque la scelta di proporre materiale noto (rintracciandone la forza nella matrice teatrale di quel non mai abbastanza rimpianto Tullio Pinelli che, da buon teatrante, già scrisse una versione per le scene con Bernardino Zapponi), sviluppandolo in forma soft, con leggeri aggiornamenti alla sociologia del *drop out* e alla fenomenologia contemporanea degli *homeless*. Se poi l’effetto collaterale è di spingere spettatori giovani e meno giovani a frequentare il totalmente disponibile archivio cinematografico Fellini, avvicinandosi per la prima volta a *La strada* per percorrerla tutta, da *I vitelloni* a *La dolce vita*, da *8 e ½* a *Amarcord*, tanto di guadagnato per tutti e soprattutto per l’educazione al gusto. A questo proposito, *a latere*, vi suggerisco anche di riscoprire *Nine*, poco recepito al botteghino. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

ALESSANDRO GASSMAN

Eroina per fragili antieroi

ROMAN E IL SUO CUCCILO, di Reinaldo Povod. Traduzione e adattamento di Edoardo Erba. Scene di Gianluca Amodio. Costumi di Helga H.Williams. Luci di Marco Palmieri. Musiche di Pivio & Aldo De Scalzi. Con Alessandro Gassman, Manrico Gammarota, Giovanni Anzaldo, Matteo Taranto, Sergio Meogrossi, Natalia Lungu, Andrea Parlotti. Prod. Società per Attori, ROMA – Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA – Teatro Stabile d’Abruzzo, L’AQUILA.

IN TOURNÉE

Uno spettacolo duro, a tratti sconvolgente, dall’impatto forte, violento, molto di più di quanto si è abituati a vedere nei nostri teatri. È *Roman e il suo cucciolo*, adattamento italiano del successo anni Ottanta *Cuba and his Teddy Bear* di Reinaldo Povod. Un dramma che a Broadway fu interpretato da Robert De Niro e che ora è portato in Italia da un Alessandro Gassman che prosegue sulla strada di un teatro “impegnato”, dalle marcate valenze sociali e civili. Nella rivisitazione (abile) di Erba, gli immigrati cubani negli Usa del dramma originale diventano i rumeni che vivono, oggi, alla periferia di Roma.

Roman e il suo cucciolo è la storia drammaticissima di un rapporto tanto aspro quanto, a suo modo, tenero tra un padre spacciatore e il figlio Cucciolo, diciassettenne, infelice, tormentato dalle ambizioni letterarie. Succube, però, dell’ambiguo rapporto che lo lega a un infido tossico “intellettuale”, Che (nell’edizione italiana è un cantautore che è stato al festival di Sanremo). Roman, il padre, ha scelto la via del crimine e dello spaccio di coca per amore dei bei vestiti e di una vita “alla grande”, non sospetta certo che il figlio anneghi i suoi complessi e il suo male di vivere nell’eroina, complice l’enigmatico Che. Padre e figlio, alla fine, saranno ineluttabilmente travolti da un destino atroce, ma quasi naturale in questa dimensione priva di speranza.

Lo spettacolo è uno spaccato crudo e incalzante di una realtà di marginalità, di degradazione, dove la droga, la prostituzione, il crimine, la prospettiva della prigione sembrano presenze quotidiane. Eppure questa parabola-choc è segnata dagli accenti di una profonda, straziante umanità, e da una religiosità che non può non ricordare da vicino il mondo del primo Pasolini cinematografico. Sovreccitata, spasmodica la tensione che sostiene le intensissime due ore di spettacolo: gli attori disegnano figure di eccezionale vigore e verità come il Geco, pittoresco e umanisimo, di Manrico Gammarota, e il Dragos di Matteo Taranto. Se Sergio Meogrossi è un Che forse troppo lugubre e mellifluo, persuasiva, senza cedimenti, la prova del giovane Giovanni Anzaldo (Cucciolo), e naturalmente quella del primattore Gassman, che è Roman: volgare e rozzo, pericoloso e violento, eppure uomo d’onore, e d’amore. Francesco Tei



Alessandro Gassman in Roman e il suo cucciolo (foto: Francesco Riva).

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

I pianoforti di Alberto Savinio

ANNA DEI PIANOFORTI, di Cesare Scarton e Mauro Tosti Croce. Con Anna Proclemer e Antonio Sardi de Letto. Prod. Compagnia Anna Proclemer, ROMA.

IN TOURNÉE

È al Savinio musicista e musicografo che Anna Proclemer ha dedicato un raffinato omaggio, scegliendo la formula composita, drammaturgicamente complessa, del melologo. Voce e note sono le protagoniste della *mise en espace* di tre racconti dello scrittore surrealista, legati dalla presenza – in bella mostra al centro della scena – del pianoforte, protagonista del salotto romantico. E dunque si comincia con *Vecchio pianoforte*, per raccontare la rivolta di una gloriosa tastiera, già protagonista d’innumeri concerti alla Filarmonica, ora vittima delle mani zelanti quanto inesperte della figlia del cavaliere Putignani, una signorina di buona famiglia troppo intenta a “fare” scale, arpeggi e sonatine per rendersi conto del tormento inflitto allo strumento. Poi è la volta di *Pianista bianca*, tributo al magistero pianistico di Paderewski e a una notte di luna dal cui grembo vengono generati i *Notturni* di Chopin; per concludere con *La pianessa*, dedicato a uno strano esemplare di pianoforte-femmina, acquistato per errore dalla signorina Fufù, pronto a generare una quantità crescente di affettuosi, piccoli cuccioli di pianofortini d’appartamento.

E mentre lo sfondo della scena si schiude sulla finestra, rigonfia di cortinaggi, dei *Fleurs étranges* di Savinio, Proclemer ricerca intime corrispondenze tra parola e musica, asseconda dinamiche e intensità, declina con voce autorevole e divertita ironia la prosa immaginifica, le fantasmagorie umorali e dissacranti di una scrittura attenta alle sonorità della parola (sono un autentico capolavoro frasi come «l’accordatore ricordava il cordame») come all’immagine che ne scaturisce. Al pianoforte, con sobrietà e misura, Sardi de Letto intreccia trame d’autore – tanto Chopin accanto a Mozart, Bach e l’inedito Savinio, influenzato dalle avanguardie parigine d’inizio secolo – mentre l’attrice segue il *fil rouge* d’incontri musicali

(una perla post-mozartiana, *Don Giovanni in Paradiso* di Mendès) o più semplicemente poetici (*Rio Bo* di Palazzeschi, *L’addio* di Saba), eco nostalgica di un dialogo fecondo e rigenerante. *Giuseppe Montemagno*

di **Luca Laurenti**

Che mamma la Valeri!

ODDIO MAMMA!, di Sam Borrick & Julie Stein. Traduzione e adattamento di Urbano Barberini e Franca Valeri. Regia Daniele Falleri. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Isabella Rizza. Luci di Marco Palmieri. Con Franca Valeri e Urbano Barberini. Prod. Società per Attori, ROMA.

IN TOURNÉE

Se Franca Valeri, con una appariscente parrucca bionda e con i suoi novant’anni, si mette a controllare e consigliare un figlio cresciuto e capellone come l’efficace nel ruolo Urbano Barberini, ne viene fuori una commedia esilarante come *Oddio mamma!* L’idea drammaturgica è il mettere in scena il carteggio fra i due protagonisti, la madre e il figlio renitente. Egli, che fa di tutto per far perdere le sue tracce, (anche se puntualmente rintracciato), quando la mamma gli racconta di un innamoramento per un santone indiano, improvvisamente vuole riprendere il controllo della situazione e della possessiva madre. I due attori, che da anni lavorano insieme sul palcoscenico e nell’adattamento dei testi, mettono argutamente in campo sia le nevrosi di un figlio ultracinquantenne che rinfaccia alla madre i suoi fallimenti, sia quelle di una madre che passa il tempo a intromettersi in ogni scelta del figlio. Il tutto fra scaramucce verbali e brillanti lettere. L’esile trama è valorizzata dalla recitazione della Valeri caratterizzata da un’ironia a volte spiazzante e da una forza scenica che, nonostante la malattia che l’accompagna da anni, la rende incisiva e grintosa. Cornice dello spettacolo è una scenografia bianca con una scrivania e buste per lettere sparse ovunque, fra cui si aggirano i due protagonisti che, dopo tanto tempo passato a scriversi, si incontrano faccia a faccia solo nel finale, quando trovano un modo nuovo e più sereno di comunicare. *Albarosa Camaldo*

di **Luca Laurenti**

A letto senza cena

CENA A SORPRESA, di Neil Simon. Regia e traduzione di Giovanni Lombardo Radice. Scene di Nicola Rubertelli. Costumi di Silvia Morucci. Luci di Franco Ferrari. Musiche di Luciano Francisci. Con Giuseppe Pambieri, Giancarlo Zanetti, Benedetta Buccellato, Fiorenza Marchegiani, Miki De Marchi, Simona Celi. Prod. Lux Teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

Quel mattacchione d’un avvocato di Paul Gerard, che ha curato il divorzio di tre ex-coppie, organizza solo per loro, in un ristorante di lusso, una cena particolare, una *Cena a sorpresa* appunto: titolo italiano della commedia *The dinner party* scritta una decina d’anni fa dall’ottantatreenne Neil Simon, tradotta e messa in scena adesso da Giovanni Lombardo Radice come se si trattasse d’un giallo alla Agatha Christie o di un film tutto bollicine alla Woody Allen. Prima di sedersi a tavola, ogni coppia ha il tempo di rivangare il proprio passato, discutere animatamente su presunti o veri amanti, su quanto spetterà all’uno e all’altro, riferito a soldi, mobili, gioielli, case e cose varie. Meccanismi imbarazzanti, come sa chi c’è passato, i cui dialoghi, sia pure conditi d’ironia, di fiele d’ilarità, possono concludersi in ogni istante con l’ennesima e definitiva rottura. Giusto per vivacizzare il tutto prima di sedersi a tavola, la spavalda Gabriella (Benedetta Buccellato), che pare sia stata lei in realtà a organizzare la serata per riconquistare il suo Andre (Giancarlo Zanetti), coinvolge i presenti in una sorta di “gioco della verità”, in cui ognuno dovrà raccontare i momenti più brutti e più belli passati col proprio partner.

Il risultato sarà una sorta di ritorno all’ovile da parte di due coppie che non t’aspettavi, mentre quella che sembrava potesse avere un *happy end* resterà fuori. I protagonisti, dai già citati a Giuseppe Pambieri nei panni del libraio Claude coniugato con la Mariette di Fiorenza Marchegiani giù di voce, all’ilare Miki De Marchi che si riunisce a una Yvonne che si esprime solo in falso-tono, si divertono a vestire i loro personaggi. Poi più niente. *Gigi Giacobbe*

di **Luca Laurenti**

Caravaggio, morte e mistero

LE ULTIME SETTE PAROLE DI CARAVAGGIO, testo e regia di Ruggero Cappuccio. Scene di Nicola Rubertelli. Costumi di Salvatore Salzano. Luci di Franco Polichetti. Musiche di Paolo Vivaldi. Con Claudio Di Palma, Lello Arena, Federica Bognetti, Stella Egitto, Ilenia Maccarone, Giusy Mellace, Alessandra Roca, Marina Sorrenti, Ada Totaro. Prod. Teatro Segreto, ROMA.

IN TOURNÉE

Tutti sanno della sua grandezza d’artista, capace di strappare al pennello ineguagliabili suggestioni di luce e di buio. E della sua vita tumultuosa, trascorsa tra amici potenti e frequentazioni da taverna all’ombra di una condanna a morte che lo colpì per aver ucciso un uomo. Tuttavia non è l’alone adesso da Giovanni Lombardo Radice come se si trattasse d’un giallo alla

Agatha Christie o di un film tutto bollicine alla Woody Allen. Prima di sedersi a tavola, ogni coppia ha il tempo di rivangare il proprio passato, discutere animatamente su presunti o veri amanti, su quanto spetterà all’uno e all’altro, riferito a soldi, mobili, gioielli, case e cose varie. Meccanismi imbarazzanti, come sa chi c’è passato, i cui dialoghi, sia pure conditi d’ironia, di fiele d’ilarità, possono concludersi in ogni istante con l’ennesima e definitiva rottura. Giusto per vivacizzare il tutto prima di sedersi a tavola, la spavalda Gabriella (Benedetta Buccellato), che pare sia stata lei in realtà a organizzare la serata per riconquistare il suo Andre (Giancarlo Zanetti), coinvolge i presenti in una sorta di “gioco della verità”, in cui ognuno dovrà raccontare i momenti più brutti e più belli passati col proprio partner. Il risultato sarà una sorta di ritorno all’ovile da parte di due coppie che non t’aspettavi, mentre quella che sembrava potesse avere un *happy end* resterà fuori. I protagonisti, dai già citati a Giuseppe Pambieri nei panni del libraio Claude coniugato con la Mariette di Fiorenza Marchegiani giù di voce, all’ilare Miki De Marchi che si riunisce a una Yvonne che si esprime solo in falso-tono, si divertono a vestire i loro personaggi. Poi più niente. *Gigi Giacobbe*



di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

di **Luca Laurenti**

Claudio Santamaria in La notte poco prima nella foresta, regia di Juan Diego Puerta Lopez.



spettacolo pertanto è ben fatto, consapevole del suo obiettivo e a suo agio nella scena posticcia da *reality show*, soltanto è un po' troppo diluito questo sentimento di eccessiva solitudine che può stancare lungo l'arco delle sue due ore e che rischia, didascalizzando un po' troppo, di disarticolare la pur giusta ricerca di una morale di gesti e pensieri dei personaggi come di noi, diventando nient'altro che moralismo. C'è da stare attenti che la marea nera di *Olio* non vada a circondare e inquinare la pulizia del pensiero, a coinvolgere un po' tutti nello stesso male. *Simone Nebbia*

Borderline un po’ snob

LA NOTTE POCO PRIMA DELLA FORESTA, di Bernard-Marie Koltès. Regia di Juan Diego Puerta Lopez. Musiche di Giuliano Sangiorgi. Con Claudio Santamaria. Prod. Nuovo Teatro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Un testo bellissimo, che spaventerebbe tanti. Dritto dal '77 con quel suo carico di rabbia e poesia, politica e avanguardia, declinato in un flusso di parole senza punteggiatura, autoalimentandosi, autostrutturandosi a ogni girar di pagina (o d'angolo). Eppure Santamaria proprio a Koltès ha pensato per tornare al teatro, forte di successi cine-televisivi e di una fisicità da botteghino. Coraggio invidiabile, risultato sconcertante. In un monologo abbandonato dalla regia, dove mai si trova il mezzotono, la comunicazione, una recitazione di vere grammatiche teatrali. Perso in un affascinante allestimento (de)costruttivista, fra macerie, rifiuti e cavi metallici, Santamaria è dannato senza dannazione, uomo ai margini per etichetta: né spirito, né sangue. E quando allora ferma una figura nel buio per sfogarsi senza compassione (per farsi ascoltare, non per ascoltare), nessuno tocca e a nessuno urla sul serio, mai la parola riuscendo

a divenire collettiva, veicolare emozione o bellezza. Questo il difetto maggiore del lavoro: rendere falso un testo che nasce vero fin dentro le ossa, nei momenti scurrili come in quelli metafisici, quando parla a se stesso come a una società mutata solo nei nomi, nelle geografie. La rue St. Denis è si puttane e papponi, tossici e marchetari. Ma è pezzo di mondo (e di testa) che a ognuno appartiene, declinato solo in forme diverse, linguaggi propri e autoctoni. Santamaria invece racconta ma non vive, mai condividendo un amore che sicuramente sente pulsare nel fondo, ma che getta senza convinzione, in una monotonia cantilenante ed enfatica che ingrigisce perfino gli spigoli più sprezzanti. E così si rotola ma non si sporca, mangia la terra ma non la sfiora con le labbra. In un approccio che non solo non parla di teatro, ma sembra osservare con sguardo un po' schizzinoso quella vita nomade e *marginal* che invece dovrebbe fare propria. *Diego Vincenti*

La paternità delusa del vecchio barone

I CASI SONO DUE, di Armando Curcio. Regia di Carlo Giuffrè. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Luci di Gigi Ascione. Musiche di Francesco Giuffrè. Con Carlo Giuffrè, Angela Pagano, Ernesto Lama, Pierluigi Iorio, Gennaro Di Biase, Vincenzo Borrino, Enzo La Marca, Paola Verrazzo, Danilo Della Calce. Prod. Diana Or.i.s., NAPOLI.

IN TOURNÉE

L'instancabile Carlo Giuffrè dirige e interpreta con *verve* la commedia degli equivoci di Curcio in cui un anziano barone ipocondriaco, non avendo avuto figli dalla moglie, vuole cercare un figlio illegittimo avuto in gioventù. Raggiurato da un investigatore privato, crede di ritrovarlo prima nel brillante e imbroglione cuoco interpretato da Erne-

sto Lama e poi nello studente pieno di manie Gaetano II di Gennaro Di Biase. Improvvisamente all'arrivo del primo presunto figlio, la vitalità entra nella casa in cui il barone viveva rinchiuso, come è simboleggiato dall'aprirsi delle tende su una bellissima riproduzione del golfo di Napoli realizzata, come il resto delle eleganti scenografie, da Terlizzi. Il barone riprende a sorridere, a mangiare e dimentica tutte le sue malattie, sentendosi rinvigorito dalla presenza del figlio. La docile moglie, resa con la giusta ironia da Angela Pagano, accoglie il futuro erede con arrendevolezza per il bene del marito. Giuffrè alterna con maestria gli stati d'animo di entusiasmo e delusione nel rapporto con i due presunti figli, ammicca con straordinaria naturalezza al pubblico e sfoggia una mimica bella e mutevole a seconda dei personaggi con cui interloquisce. Ernesto Lama tiene con vivacità le fila dell'imbroglio: passa rapidamente dall'impersonare il cuoco con la divisa bianca al baronetto in un'elegante giacca rossa, divenendo spocchioso con i servitori che fino a poco prima erano suoi colleghi. Ritorna poi cuoco al sopraggiungere dell'altro figlio e, vista la mal parata, si trasforma in astuto ladro quando scappa con l'argenteria. Alla fine il barone riprende la sua tranquilla, ma monotona vita poiché scopre che è stato ingannato da tutti e, come gli aveva consigliato la saggia moglie, capisce che è meglio adottare... un altro cagnolino. *Albarosa Camaldo*

Identità perduta di una faccia rifatta

BRUTTO, di Marius von Mayenburg. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Daniela Ciancio. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Paolo Coletta. Con Roberto Azzurro, Paolo Coletta, Monica Nappo, Alfonso Postiglione. Prod. Ente Teatro Cronaca, NAPOLI.

Una serie di cabine comunicanti – trasparenti e con fondi a specchio – tracciano un semicerchio che occupa gran parte della scena: i quattro protagonisti le attraversano e ne escono, passando con disinvoltura (e soprattutto senza cambi d'abito, di trucco e, addirittura, di nome) da un personaggio

Beckett ritrova Godot fra tradizione e spirito libertario

Il teatro di Beckett

Prolifici gli Egum. Prolifici e sempre curiosi verso una drammaturgia novecentesca vissuta come propria, in grammatiche mai pigre nella ricerca, nonostante un impianto che guarda alla tradizione. E questa volta ci si rifà al Maestro, l'intoccabile Beckett, idolo laico. Un Godot che parte dalla volontà di ridare ossigeno (e forza avanguardistica) a un testo giudicato male invecchiato dai due registi, appesantito da bigi allestimenti ed eredità ultra-restrittive. Quasi un corrispettivo storico-scenico della celebre battuta: “Andiamo?”. “Andiamo”. *E rimangono fermi*. Troppa severità, certo. Ma spunto interessante, che riesce a riflettersi in un taglio originale, dove alla consueta e tradizionale sottrazione si cerca di contrapporre (specie dal punto di vista interpretativo) un'addizione di termini e di gusti abbastanza libertaria. Non poco. Caratteri allora più grassi, in certi casi a sfiorare la macchietta; un uso dello spazio vasto ed estremamente dinamico; un'accentuata comicità che fa leva su saltuarie concessioni extra-filologiche. Misurate, per non offendere. Il risultato è un Beckett ingrassato e pacioso, giocato su registri eclettici, che chiama la risata prima di terrorizzare col vuoto dell'esistenza. E che (soprattutto) si segue con raro piacere, in una messinscena valorizzata da un cast con ottimi tempi e malleabilità, nonostante le ancor poche repliche. Dove si nota un lavoro gestuale che molto deve alla *clownerie*, fino a rischiare di cadere talvolta in un avanspettacolo un po' gretto, non necessario. Specie di fronte a una prova complessiva degli interpreti che sorprende per vivacità e poesia, risultando perfino lo splendido monologo di Lucky fra i più convincenti visti ultimamente in scena. Vive Godot. E piuttosto bene. Non era proprio il caso di darlo per morto. *Diego Vincenti*

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Regia di Annalisa Bianco e Virginio Liberti. Con Martino Biagi, Sergio Licatalosi, Francesco Pennacchia, Massimiliano Poli, Angelo Romagnoli. Prod. Egumteatro, SIENA - IaLut Centro di Ricerca e Produzione Teatrale, SIENA - Festival Voci di Fonte, SIENA.

IN TOURNÉE



Un cantiere edile accoglie gli spettatori in sala. L'azione si svolge al centro della platea liberata dalle prime file di poltrone. Sul palcoscenico, vuoto e completamente nudo, campeggia l'albero beckettiano che, nell'interpretazione scenografica di Lino Fiorito, è rappresentato da una lunga scala di alluminio, sulla quale, nel secondo atto, le foglie si materializzano con l'espeditente di un telo mimetico. Il palco diventa anche ancestrale caverna che risucchia i personaggi in visita a Vladimiro ed Estragone, permettendo che il loro tempo passi con “meno adagio”. Ecco che risuona alle battute di Vladimiro, pronunciate nello spazio scenico squarciato, amplifica il senso di solitudine e smarrimento dei personaggi. La regia asciutta e meditata di Saponaro ricrea, con semplicità e rigore, personaggi reali e al tempo stesso meta-reali, concedendo terreno al gioco delle due coppie di attori: Vladimiro e Estragone, interpretati da Peppino Mazzotta e Giovanni Ludeno, e Pozzo e Lucky, interpretati da Elia Schilton e Fabio Bussotti. Mazzotta e Ludeno ricreano con disincanto e astrazione una malinconica coppia di guitti. Indolente, dispotico e provocatorio l'Estragone di Ludeno smarrito, lirico e doloroso il Vladimiro di Mazzotta. Tra lievi inflessioni dialettali e *gag* comiche proprie del testo, il gioco del teatro nel teatro prende corpo; la tragicommedia costruita intorno alla condizione dell'attesa si dipana crudele e leggera al tempo stesso. I rituali con cui combattono il silenzio e il vuoto sono densi di un distratto lirismo. Compiuto contrappunto il cinico e crudele Pozzo di Schilton e il servile ed erudito Lucky di Bussotti. I personaggi a cui Beckett affida la riflessione sul potere sono resi con precisione e arguzia e interpretati con puntuale maestria ed estrema generosità. *Giusi Zippo*

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Regia di Francesco Saponaro. Scene e costumi di Lino Fiorito. Luci di Cesare Accetta. Suono di Luca Iavarone, Paolo Petrella, Ciro Riccardi. Con Fabio Bussotti, Giovanni Ludeno, Peppino Mazzotta, Elia Schilton, Leone Curti, Simone Gagliano. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

Oltre i limiti di un millennio

TERZO MILLENNIO. Drammaturgia e regia di Fabio Massimo Franceschelli. Scene e costumi di OlivieriRavelli_Teatro. Luci di Marco Fumarola. Con Francesca Guercio, Claudio Di Loreto, Alessandro Margari. Prod. Ass. Cult. amnesiAvivacE, ROMA – Ass. Cult. Figli di Hamm, ROMA.

«Il teatro si può fare con tutto, anche con un testo...». Questa frase, presa dal genio di Leo de Berardinis e che la dice lunga su un modo di intendere il teatro, sposa assai bene questo nuovo-vecchio spettacolo di Fabio Massimo Franceschelli che, con un senso della scena di estrema vivacità espressiva, ci conduce nel suo personalissimo *Terzo Millennio*. La drammaturgia, che risale al 1997, assume spessore maggiorato dalla sua funzionalità moderna: è un testo che sapeva di oggi molto più di quanto forse ne sappiamo noi ora, che si interrogava sulla deriva della politica così mal gestita, l'avvento della società dei consumi in luogo dei valori umani, ossia quando l'apparire ha soppiantato l'esperienza. Con questo bagaglio lo spettacolo propone una resistenza all'ovvietà, ma con la forza di figure stereotipate e fisse nel loro simbolismo: un uomo vecchio e Maiale, un giovane Pescatore, una Donna “donna” sono i grotteschi personaggi, il cui obiettivo è il confronto delle fondamenta che articolano il loro esistere, in scena e nella vita, la ciclicità degli errori, la tensione sempre tradita al cambiamento. Quasi profetico, l'autore. Perché proprio di questo muore un paese affogato dalla vanità. Mezzo utilizzato è il dialogo (coraggioso: di 100 minuti), la forma più pura di dialettica e riflessione, in cui anche

L'attore Jake Manheim in una scena de Chinese Coffee.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

all'altro. Un congegno davvero indovinato, quello concepito da Carlo Cercielo insieme al talentuoso Roberto Crea, per rappresentare *Brutto*, il testo del trentottenne drammaturgo tedesco Marius von Mayenburg. Un lavoro che tratta con ironia il tema dell'ossessione per approdare a una lucida quanto impietosa analisi del problema della perdita d'identità, tipico del nostro tempo. Lette si fa "rifare la faccia" perché la sua bruttezza rischia di comprometterne la carriera. Diventa, così, bellissimo e desiderato da uomini e donne: ma l'inevitabile risvolto della medaglia sta nel suo non riconoscersi più, specialmente quando il chirurgo che lo ha trasformato, incoraggiato dall'incredibile successo dell'intervento, comincia a ripeterlo su altri soggetti, creando una serie di cloni. Una storia paradossale, dunque, che provoca il pubblico sulla questione - oggi scottante più che mai - tra l'essere e l'apparire, sulla sempre più pericolosa attitudine a considerare l'avvenenza e la prestanza fisica come l'unico modo per conquistare il successo. Battute come «non ho fatto che pensare a me da quando mi sono visto per la prima volta» e «morirei se mi perdessi... non voglio lasciarmi più» evidenziano con feroce ironia il livello di alienazione che si può raggiungere soggiacendo all'idolatria del bello. Bravi i quattro attori nel coprire gli otto ruoli del testo (così come prescritto dall'autore) senza creare confusione negli spettatori. Un meccanismo particolarmente funzionale a restituire l'idea della progressiva spersonalizzazione dei personaggi che, forse, avrebbe avuto soltanto bisogno di ritmi un po' più serrati. *Stefania Maraucci*

Il regista Pierpaolo Sepe con i due protagonisti de Chinese Coffee.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Stanno come un *Ovosodo* i ricordi. Li in mezzo, vicini al cuore, indecisi se andarsene per sempre o tornare su, riprovare la vita. Tormentarla. Si muove a mozziconi e flussi di coscienza *Les Adieux* di Benedetto Sicca, tratto dall'opera prima della giovane Arianna Giorgia Bonazzi (Fandangò, 2007). Lavoro tutt'altro che facile da trasformare in scena, così personale e lirica la scrittura, così sporca di un reale onirico che si nutre di parole e fermo-immagini di storia. Individuale e collettiva. Un monologo ottimamente interpretato da Francesca Ciocchetti, che diviene confronto con un se stesso cresciuto ma ancora incagliato nelle ramificazioni fanciullesche. Di corsa a ritroso in una famiglia anni Ottanta medio-borghese (come tante), bulimica di messaggi televisivi (come tutte), dove i rapporti si sviluppano a strappi con genitori, nonni, parentado vario. In una scenografia dominata da un gigantesco schermo su cui scorrono, per una delle primissime volte a teatro, immagini in 3D. Tutti con gli occhialini allora, anche se

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Memorie individuali, sogni collettivi

LES ADIEUX, di Arianna Giorgia Bonazzi. Adattamento e regia di **Benedetto Sicca**. **Stereoscopia 3D** realizzata da **Marco Farace e Insomnia Team**. Con **Francesca Ciocchetti**. **Prod. CSS Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia, UDINE - Napoli Teatro Festival Italia, NAPOLI**.

IN TOURNÉE

Stanno come un *Ovosodo* i ricordi. Li in mezzo, vicini al cuore, indecisi se andarsene per sempre o tornare su, riprovare la vita. Tormentarla. Si muove a mozziconi e flussi di coscienza *Les Adieux* di Benedetto Sicca, tratto dall'opera prima della giovane Arianna Giorgia Bonazzi (Fandangò, 2007). Lavoro tutt'altro che facile da trasformare in scena, così personale e lirica la scrittura, così sporca di un reale onirico che si nutre di parole e fermo-immagini di storia. Individuale e collettiva. Un monologo ottimamente interpretato da Francesca Ciocchetti, che diviene confronto con un se stesso cresciuto ma ancora incagliato nelle ramificazioni fanciullesche. Di corsa a ritroso in una famiglia anni Ottanta medio-borghese (come tante), bulimica di messaggi televisivi (come tutte), dove i rapporti si sviluppano a strappi con genitori, nonni, parentado vario. In una scenografia dominata da un gigantesco schermo su cui scorrono, per una delle primissime volte a teatro, immagini in 3D. Tutti con gli occhialini allora, anche se

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

l'operazione (tranne in un paio d'occasioni) appare più di marketing che di sostanza (e funziona: San Ferdinando pieno, un piccolo miracolo). Perché il lavoro vive in realtà di parole, sta lì la sua forza. Nonostante l'audio poco curato e una frammentarietà di fondo frustrino la bellezza di un testo ricchissimo di invenzioni verbali, accostamenti azzardati, brevi illuminazioni. E nonostante la mancanza di "ruffianeria" narrativa divenga limite nella fruizione, mantenendosi a distanza dalla pura emozione. Dalla pancia. Con lo spettacolo abbandonato a un senso di incompiutezza, che sfiora l'autoreferenzialità intellettuale. Cali di ritmo su cui riflettere, nonostante la poesia del racconto (e del sogno) non lasci indifferente. Verso un addio perentorio quanto improbabile. *Diego Vincenti*

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Falliti logorroici al Greenwich Village

CHINESE COFFEE di Ira Lewis. Traduzione di Letizia Russo. Regia di **Pierpaolo Sepe**. **Scene di Francesco Ghisu**. **Costumi di Annapaola Brancia D'Apricena**. **Luci di Carmine Pierri**. **Musiche di Francesco Forni**. Con **Paolo Sassanelli** e **Max Malatesta**. **Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI - Festival Teatrale di BORGIO VEREZI (Sv)**.

IN TOURNÉE

Si ha la netta sensazione di ascoltare parole abusate nella pièce *Chinese Coffee* diretta da Pierpaolo Sepe, un testo di Ira Lewis in versione italiana tradotta/tradita da Letizia Russo. La logorroica prolissi esistenziale dei due falliti protagonisti, lo scrittore Harry Levine (Max Malatesta) e il suo amico fotografo Jake Manheim (Paolo Sassanelli), si consuma dentro una scarna abitazione al Greenwich Village. In questo algido (non)luogo demoliscono se stessi e l'altro in un dialogo serrato, muovendosi nello spazio dominato da un grosso tavolo come tra le corde di un ring a boxare sul significato e sui rapporti tra artista, mercato, donne, società, creatività, egotismo (dei teatranti), amicizia, tradimento, letteratura. Ma la vicen-

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

da non riesce a coinvolgere né tantomeno a entusiasmare e vede agire Harry e Jake in un contesto di comunicazione urlante e ipercinetica alla lunga estenuanti. E, nonostante Sassanelli e Malatesta dimostrino di possedere qualità più elevate del contesto in cui si trovano a estrarne-carle, a prendere il sopravvento è proprio il contesto. A poco serve il finale tirato con emotività dalla musica di Francesco Forni che chiude il cerchio con la *cover* iniziale della celeberrima *Heroes* di David Bowie. *Francesco Urbano*

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Passione e morte secondo Beckett

DESURREZIONE - Omaggio a Samuel Beckett, **drammaturgia e regia di Alessandra Cutolo**. **Scena e costumi di Grazia Pagetta e Massimo Staich**. **Luci di Cesare Accetta**. Con **Alessandra D'Elia**, **Carmine Paternoster**, **Daniela Piperno**, **Salvatore Striano**. **Prod. Teatro Stabile di NAPOLI – II Teatro coop. produzioni, NAPOLI**.

Con *Desurrezione* Alessandra Cutolo imbastisce una rilettura di Samuel Beckett traendo ispirazione da *Compagnia* - una sorta di testamento spirituale del drammaturgo irlandese - inserendo elementi tratti da *Aspettando Godot* e dal radiodramma *Parole e Musica*, per una riscrittura sul tema dell'incapacità degli uomini a farsi compagnia. Cinquanta minuti in cui si procede per quadri in un viaggio che attraversa l'iconografia della Passione. Crocifissioni, Deposizioni, Pietà e una variazione sul tema, le crocifissioni femminili. Le donne, forse la Madonna e Maria Maddalena, e due uomini, chiaro riferimento ai due ladroni della tradizione cristiana. Due lingue, l'italiano per le donne, il dialetto napoletano per gli uomini. Creature differenti per identità sessuale, estrazione sociale, visione del mondo accomunate dalla solitudine. Una Passione fatta di silenzi e memorie. Fatta di amore e morte. Sulle croci si mima anche unplesso, nell'eterno gioco della morte che insegue la vita. Una fisicità, a tratti esasperata, restituisce corpi in lotta, che si muovono, sudano e palpitano. All'algida e puntuale interpretazione delle

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.



Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.



Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.



Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

CRITICHE/CAMPANIA - PUGLIA - CALABRIA

Da sinistra, *Beyond Therapy*, regia di Woody Neri; *The problem*, regia di Annika Strøhm e Saba Salvemini e *Libera i miei nemici*, regia di Basilio Musolino.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Woody Neri e Annika Strøhm in una scena de The Problem.

Castrovillari: a Primavera dei Teatri bocconi amari di un Belpaese allo sbando



L'Italia s'è desta, di Stefano Massini.

L'ITALIA S'È DESTA, di Stefano Massini. Regia di **Ciro Masella**. Con **Daniele Bonaiuti, Luisa Cattaneo, Ciro Masella**. Prod. Teatro delle Donne, **CALENZANO** (Fi).

IN TOURNÉE

Ci aveva abituato a una scrittura iper tradizionale, stesa come un bel compito intorno a personaggi celebri della storia o della letteratura (Van Gogh, Frankenstein, Balzac, Voltaire...). Ma possibile che un trentenne non avesse altro, e in altro modo, da raccontare? Eccoli accontentati. Finalmente Stefano Massini ha tirato fuori le unghie, le sue unghie, per mettere insieme un irriverente catalogo di orrori e assurdità della nostra Italietta. Sembrano cronache marziane ma purtroppo sono un incredibile centone di notizie ricavate dai giornali nostrani, che Massini si limita in alcuni casi a giustapporre come un rosario degli orrori oppure, con penna felice, a farne delle microstorie di ordinaria follia. Ce n'è per ogni regione, sempre con varianti dell'inno di Mameli come colonna sonora, scandite a raffica dai tre attori in veste di beffardi *anchor-man* di un'improbabile tv. *L'Italia s'è desta*, recita il titolo, ma c'è poco da esserne fieri. Un italiano su tre va a puttane, dalle fogne di Milano escono schiere di cinesi, in Sardegna ziu pinu e le sue pecore sono bersagliati da un surreale lancio di missili, a Napoli il supereroe Entomo difende le vecchiet-

te dagli scippi, nei mattatoi ipertecnologici della Romagna *felix* si sgozzano con bisturi elettronici schiere di maiali (e qualche malcapitato operaio indiano), nel Nord-Est si costruiscono bunker anti-invasione. Si ride amaro, anche se il rischio Zelig è in agguato. Il problema è come mettere in scena tutto ciò senza farne un monotono tormentone. E qui, nonostante la bravura di tutti e tre gli attori nel tenere un ritmo vorticoso in un virtuosistico palleggio verbale, c'è ancora da lavorare. La strada già si intravede, ma bisogna alzarsi più spesso da quel tavolo da mezzobusto tv e trovare altri momenti di “tridimensionalità” da palcoscenico. Non è facile, ma la qualità delle materie prime lascia ben sperare. *Claudia Cannella*

LA VIOLENZA, di Giuseppe Fava. Adattamento e regia di **Luciano Pensabene**. Scene e costumi di **Carlo Scuderi**. Musiche dal vivo di **Mario Lo Cascio**. Con **Giuseppe Cucco, Maria Marino, Valerio Strati**. Prod. Associazione Culturale Carro di Tespi, **REGGIO CALABRIA**.

IN TOURNÉE

I personaggi si muovono in equilibrio fra la condanna del male e l'assoluzione della disperazione. Sono per lo spettatore uno sguardo limpido rivolto alla contemporaneità.

Ma guardano anche indietro per raccontare una Sicilia di chiaroscuri. Sottili e pungenti. In cui la ferita rimane sempre aperta. *La violenza* è un percorso scomodo e irruente fra le trame più profonde dell'umanità. Universale sì, ma anche viva e quotidiana. Si nutre di biografie di uomini e donne che sprofondano nella storia della mafia. Vittime e carnefici di un destino che, come anche il teatro insegna, può essere cambiato. C'è un processo alla mafia, c'è la voglia di giustizia, c'è il degrado sociale. Nella messinscena, però, vincono le sfumature dei linguaggi. A cominciare da quello degli attori. Giuseppe Cucco, Maria Marino e Valerio Strati, tutti calabresi, riescono a strappare alle parole del testo la forza più intima. La regia di Luciano Pensabene procede per quadri, stranianti e mai retorici, che si ricompongono in un crescendo finale. Così lo spettacolo, pur rimanendo con i piedi piantati a terra, si fa portavoce di quel cambiamento culturale, di quella voglia di denuncia e indignazione che sono il cuore della lotta alla mafia. Alla fine il video dell'intervista rilasciata da Fava, giornalista e autore teatrale siciliano ucciso dalla mafia nel 1984, a Enzo Biagi il 28 dicembre del 1983, sette giorni prima del suo assassinio, ha il sapore di un omaggio e della forza di un teatro che nel solco dell'impegno civile può lasciare il segno. *Claudia Brunetto*

VARIAZIONI SUL MODELLO DI KRAEPELIN, di Davide Carnevali. Regia di **Fabrizio Parenti**. Scene e costumi di **Paola Tintinelli**. Con **Emanuele Arigazzi, Alberto Astorri, Fabrizio Parenti**. Prod. **Quellicherestano, MILANO**.

Avrebbe potuto essere un dolente spaccato su un uomo affetto dal morbo di Alzheimer, il nuovo testo di Davide Carnevali presentato per la prima volta in Italia dalla compagnia Quellicherestano. I dialoghi secchi e ben ritmati, per quanto di fin troppo evidente derivazione anglosassone (da Beckett a Pinter), hanno un'indubbia efficacia alla prova della scena, ma il meccanismo si inceppa nella parte finale, quando il tentativo di passare dal ritratto umano a una più ambiziosa riflessione sui meccanismi della memoria conduce a una deriva onirica che, nella messinscena di Fabrizio Parenti, non riesce a trovare un'adeguata consistenza teatrale. Anche i rapporti tra i tre personaggi – il padre malato, il figlio che non riesce ad accettare il declino del genitore e il medico – risultano forzati dalla regia, soprattutto per quanto riguarda il ruolo del medico, interpretato dallo stesso Parenti, trasformato in una sorta di santone laico in bilico tra saggezza e cialtroneria, mentre il testo sembra affidargli la funzione di aiutare il figlio ad accettare lo stato del padre come una delle possibili condizioni che la vecchiaia “naturalmente” riserva. Non bastano l'intenso Alberto Astorri (il padre) e il convincente Emanuele Arigazzi (il figlio) a sostenere uno spettacolo diviso tra realismo e visionarietà, dove la colonna sonora – dominata dalla struggente *In a manner of speaking* dei Tuxedomoon, proposta nella versione originale e in cover – finisce per risultare paradossalmente didascalica. *Andrea Nanni*

IL GREGARIO, testo e regia di **Sergio Pierattini**. Scene di **Tommaso Bordone**. Costumi di **Sandra Cardini**. Luci di **Paolo Casati**. Musiche di **Gwyneth Schaefer**. Con **Sergio Pierattini e Alex Cendron**. Prod. **Valdez Essedi Arte, ROMA**.

IN TOURNÉE

Estate del '46. Primo Giro d'Italia del dopoguerra. Sullo sfondo l'Italia malconcia che cerca di rialzarsi. In primo piano il dialogo aspro tra due oscuri gregari di Bartali, che dividono una

squallida stanza d'albergo dopo le fatiche di tappa. Vincitori e vinti. Piccole storie e grande Storia. Bruno, giovane veneto (Alex Cendron), sembra avere ancora un futuro sportivo, ma sogna di tornare a casa e di aprire un negozietto di bici. Claudio, vecchio toscano (Sergio Pierattini), è spompato e rischia di finire fuori squadra. Vecchi rancori e frustrazioni mai sopite si fanno strada in un rapporto che intreccia amicizia e rivalità. È lo spaccato neorealista di un Paese in bilico tra ansia di riscatto e disillusione quello raccontato da Pierattini ne *Il gregario*. E tale è lo spettacolo, costruito con scene e costumi di filologico minimalismo – due letti e un lampadario anni '40, vecchie valigie, ruvide tenute sportive – e su una lingua sporcata di regionalismi più o meno accentuati. Pierattini sa scrivere per la scena, i suoi dialoghi di solito hanno buon ritmo e bella dicibilità, raccontano di sentimenti traditi con guizzi neri, senza mai cedere al buonismo. Ma forse in questo caso devono ancora essere metabolizzati, costretti in ritmi più serrati e colorati di maggior cattiveria nella loro scabra essenzialità. Così come più attivo potrebbe essere il finale, che tende a ripiegarsi su agrodolci posizioni conciliatorie. *Claudia Cannella*

PERCHÉ IL CANE SI MANGIA LE OSSA, testo e regia **Francesco Suriano**. Con **Carlo Marrapodi e Emilia Brandi**. Video di **Pietro Balla**. Prod. **Teatri del Sud, PALMI (Rc) - Deriva Film, ROMA**.

IN TOURNÉE

È molto singolare l'ultimo lavoro di Francesco Suriano, un testo febbrile e surreale in una messa in scena che, nella scarna semplicità, ricorda le modalità dei cantastorie di un tempo che fu. Il metalmeccanico Rocco Fuoco ritorna nella città in cui aveva lavorato tre anni prima ma sembra non riconoscerla così come egli stesso è scambiato per straniero. Una doppia estraneità dunque è il motore di vicende buffe, di incontri emblematici quanto ambigui, di una vita affrontata di corsa in cui si rivela senza difese, mentre tutti gli propongono l'iscrizione alla miracolosa associazione che risolverà ogni suo problema. E nel frattempo lo pestano, lo minacciano, lo invitano dietro siepi per fuggaci rapporti sessuali, tentano di coinvolgerlo in complicate

relazioni erotiche. Rocco soccombe o cerca di sottrarsi e fugge per le vie misteriose di una metropoli che pare tanto un indecifrabile purgatorio. Infine approda inevitabilmente in un cimitero e di fronte a tombe conosciute la finzione può cadere, si spalanca il sipario sulla vita vera e il personaggio si dissolve, resta l'attore Carlo Marrapodi a rivelarci un pezzo di esistenza, gli anni trascorsi come operaio alla acciaieria torinese Thyssen Krupp, la sera del terribile incidente in cui persero la vita sette suoi compagni e lui solo per caso riuscì a salvarsi. La rivelazione innesta un cortocircuito drammaturgico che spiazza, disorienta e potrebbe minare la solidità dell'intero impianto testuale, se non fosse per la presenza di un interprete di grande bravura e di nervosa fisicità che riesce a operare in sé la necessaria, dolorosa sintesi. *Nicola Viesti*

ESSEDICE, da **S. di Gipi**. Con **Gabriele Carli, Annalisa Cercignano, Giulia Gallo, Gipi, Giovanni Guerrieri, Vincenzo Illiano, Giulia Solano**. Prod. **I Sacchi di Sabbia, PISA – Compagnia Sandro Lombardi, FIRENZE**.

IN TOURNÉE

Maestro della *graphic novel* ormai consacrato sulla scena europea, Gianni Pacinotti in arte Gipi approda ora al



teatro con la complicità della compagnia I Sacchi di Sabbia dopo alcune sorprendenti letture dal vivo della *Mia vita disegnata male* accompagnate da fidati musicisti. Anche stavolta il punto di partenza è uno dei romanzi a fumetti del disegnatore pisano, quell'*S.* pubblicato nel 2006 in memoria del padre Sergio, ma in questo caso si tratta di un vero e proprio spettacolo, costruito con l'inventiva e la sapienza artigianale che da sempre contraddistinguono il lavoro di Giovanni Guerrieri e dei suoi compagni d'avventura. In scena nei panni di se stesso a viso scoperto – mentre tutti gli altri sembrano usciti da una tavola ancora fresca di colore grazie alle bellissime maschere di Ferdinando Falossi – Gipi riallaccia i fili della memoria, quella personale ma anche quella collettiva, attraverso un continuo andirivieni nel tempo, dal presente al passato, da un oggi in cui la guerra la si gioca da soli al computer a uno ieri in cui si moriva insieme sotto i bombardamenti nazisti. Così, tra siparietti di esilaranti extraterrestri rubati a *Mattatoio n. 5* di Kurt Vonnegut e momenti di ruvida intimità domestica, falsi cinegiornali d'epoca e ironiche sortite dalle maglie della finzione, *Essedice* scorre con la grazia e il pudore di una dichiarazione d'amore filiale che commuove per la verità con cui annulla il diaframma tra palcoscenico e platea, parlando proprio a tutti. *Andrea Nanni*

Da sinistra, *Perché il cane si mangia le ossa* (foto: Ivana Russo) e *Essedice*.



Nel buio della coscienza

ULYSSAGE # UOMINI AL BUIO. ADE, da James Joyce. Regia, scene e costumi di **Claudio Collovà**. Luci di **Nando Frigerio**. Musiche di **Giacco Pojero, Nino Vetri**. Con **Filippo Luna, Davide De Lillis, Alessandra Luberti, Claudio Collovà**. Prod. **Teatrithalia, MILANO - Esse p.a. Officine Ouragan, PALERMO - Teatro Biondo Stabile di PALERMO**.

IN TOURNÉE

In un'epoca di crisi quale la nostra, crisi d'idee, di forme e di estetiche, colpisce il ritorno ai grandi romanzi della tradizione. Pochi, tuttavia, se si escludono i monologhi ispirati al capitolo di Molly Bloom, si erano cimentati con l'*Ulisse* di Joyce, a lungo ritenuto irriducibile a qualunque interpretazione. Ci ha provato Claudio Collovà: la sua rilettura del capitolo VI, *Ade/Il cimitero*, in cui è descritta la partecipazione di Leopold Bloom al funerale di un conoscente, già tappa di un personale studio intorno al capolavoro joyciano, è un viaggio negli abissi della coscienza e alla ricerca delle origini, dove l'identità è in divenire, i padri vagano in cerca dei figli, e viceversa. Tutto confluisce in questa oltraggiosa rappresentazione dei rapporti familiari: in ottanta minuti, lo spettacolo divaga fino a parlare del ciclo della vita, dell'esistenza di Dio, metempsicosi e dell'aldilà. I riferimenti culturali si sprecano: Freud, innanzitutto, e poi Beckett, i surrealisti, lo stesso Joyce, che ritorna a più riprese, con i rimandi ai capitoli I, *Telemaco/La torre*, e IV, *Calipso/La colazione*. Collovà, indubbiamente, è bravo ad amalgamare e rendere seducenti questi stimoli: lo scenario del funerale, i costumi, con quelle lunghe tube nere che scendono a coprire il volto dei protagonisti, sono il frutto di un innegabile talento visivo. Come pure apprezzabili sono, nonostante gli eccessi, le interpretazioni dei due protagonisti maschili, Luna e De Lillis, bravi quanto basta per seguire le elucubrazioni del regista, passando di volta in volta da una recitazione naturalistica a una più grottesca e straniante, fino alla paralisi del movimento, secondo un'iconografia che ha il suo precedente in *Éntr'acte* di René Clair. Ma questo non basta a allontanare il senso di pesantezza che

SIRACUSA

Aiace e Fedra, kolossal senz'anima

AIACE, di Sofocle. Traduzione di Guido Paduano. Regia di Daniele Salvo. Scene di Jordi Garcés. Costumi di Silvia Aymonino. Musiche di Marco Podda. Con Maurizio Donadoni, Elisabetta Pozzi, Mauro Avogadro, Antonio Zanoletti, Ilaria Genatiempo, Massimo Nicolini Giacinto Palmarini Francesco Biscione. Prod. Inda, SIRACUSA.

FEDRA (*Ippolito portatore di corona*), di Euripide. Traduzione di Edoardo Sanguineti. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Jordi Garcés. Costumi di Margherita Baldoni. Musiche di Daniele D'Angelo. Con Elisabetta Pozzi, Maurizio Donadoni, Massimo Nicolini, Guida Jelo, Ilaria Genatiempo, Emiliano Masala, Alessia Giangiuliani, Tindaro Granata, Carmelinda Gentile, Mariangela Granelli, Elena Polic Greco, Simonetta Cartia. Prod. Inda, SIRACUSA.

Vero che *Ippolito portatore di corona* è, oggidi, cioè in un’epoca in cui erudizione e cultura son da mettere in soffitta, un titolo poco allettante; e pe- rò trasferirlo in locandina quale sottotitolo per metterne bene in risalto un altro e creato *ad hoc*, e cioè *Fedra*, ci allarma. Scelto per legge di mercato? Perché la figura di Fedra risponde meglio alle esigenze commerciali? Non vogliamo sapere. Certo a Epidauro non sarebbe mai accaduto. Ma veniamo subito ad *Aiace*, la tragedia di Sofocle che denuncia la fatale sconfitta del campione dell’età eroica di fronte alla duttile moralità e mentalità dell’“uomo moderno”. Aiace, il superbo comandante che, dopo la caduta di Troia, è destinato a soccombere nei confronti dell’astuto e dialettico Ulisse, cui sono state assegnate le armi di Achille. Alla messinscena ha provveduto Daniele Salvo che ha operato onestamente in pieno rispetto del testo senza cercare letture intellettualistiche, piuttosto cercando di sfruttare al meglio l’immenso spazio. Spazio nel quale lo scenografo Jordi Garcés non ha mancato di far figurare un angolo di mare. Un'ansa che personaggi e coro si sono trovati spesso ad attraversare in un gioco coreografico che più volte ha acceso la rappresentazione di grande spettacolarità mentre le musiche di Marco Podda facevano da roboante colonna sonora. Tutto insomma come in un film di Cecil De Mille. A dare vibrante raffigurazione dell’eroe piegato nel suo orgoglio, un sanguigno Maurizio Donadoni, particolarmente toccante nel monologo in cui si accomiata dal figlioletto avuto dalla sposa di guerra Tecmessa, il cui ritratto di schiava padrona è stato esaltato da una decisa e dolente Elisabetta Pozzi.

La quale poi nella tragedia euripidea ha vestito la rossa e fiammeggiante veste di Fedra e ha acceso di *pathos* con la sua voce superba la sventurata eroina, indirettamente assassina del figliastro Ippolito (restituito con bellezza d’accento da Massimo Nicolini). Muovendosi tra schemi classicheggianti e aperture al moderno (qualche vaghezza ronconiana nell’uso delle macchine celibi e non soltanto), qui ad allestire (scenografia, ma più sobria, sempre di Garcés e musiche, più discrete, di Daniele D’Angelo) è toccato a Carmelo Rifici, la sua prima volta a Siracusa. La sua prima volta e con nel caso un grosso scoglio da superare: la meditatissima, raffinatissima, complicatissima perché dottissima, ma certo poco teatrale, traduzione di Edoardo Sanguineti. Come il temerario Rifici e gli attori tutti abbiano cercato di superare lo scoglio forse non è nemmeno necessario domandarlo. Considerato poi che degli studenti dell’era Gelmini, convocati a valanga sugli spalti del millenario Teatro Greco, soltanto pochi, credo, si siano avveduti dell’ardua impresa degli interpreti. E, probabilmente, nemmeno accorti del cambio di titolo. **Domenico Rigotti**



Aiace

lo spettacolo comunica, apparendo artificioso, oppresso da una sovrabbonanza di massime e digressioni che sanno di citazionismo, più che di poesia. *Roberto Rizzente*.

Freud sotto il berretto

IL BERRETTO A SONAGLI, di Luigi Pirandello. Regia di Giuseppe Dipasquale. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Elena Mannini. Luci di Franco Buzzanca. Musiche di Gustav Mahler. Con Pino Caruso, Magda Mercatali, Enrico Guarneri, Loredana Solfizi, Dely De Majo, Emanuela Muni, Enzo Gambino, Giada Colonna. Prod. Teatro Stabile di CATANIA - Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

IN TOURNÉE

Non la «casa Fiorica riccamente addobbata all’uso provinciale», immagina Fiorentino per il nuovo *Berretto* che deve indossare Pino Caruso, bensì quattro pareti appesantite secondo il gusto rococò imperante nella capitale asburgica; e su tutto le inquietudini della *Decima Sinfonia* di Mahler, rimasta incompiuta e interamente focalizzata su un movimento centrale, intitolato *Purgatorio*, specchio deformato delle tormentate gelosie del compositore. Sono questi i segni scenici, discreti eppur drammaticamente efficaci, con cui Dipasquale apparenta la commedia pirandelliana a un disagio che acquista una dimensione autenticamente europea, in singolare unità d’intenti con le ricerche freudiane coeve. E perché gli abissi delle nevrosi siano palesi, le mura di casa Fiorica a tratti diventano trasparenti, lasciando intravedere corridoi senza sbocco, meandri di anime piagate, angosciate, pronte a tracimare nella più espressionista delle manifestazioni emotive: l’urlo. È fondata su queste suggestioni la lettura del regista siciliano, che per questo fa del Ciampa di Caruso un «Cristo alla colonna» e gli chiede un tono dolente, dimesso, ai limiti della mera lettura del testo: un’interpretazione volutamente anti-drammatica, misuratissima, che fortemente contrasta con i toni *mélo* di Mercatali, una Beatrice Fiorica grandiloquente e stravolta come una diva del cinema muto. Sicché maggiore attenzione andava forse riservata ai comprimari, pro-

pensi ad una pluralità di registri sovente sopra le righe: dalla sguaiata Saracena di Muni al delegato Spanò di Guarneri, che si affanna nella creazione di *gags* di sapore televisivo; dalla matronale Assunta La Bella di Solfizi al macchiettistico Fifi di Gambino. Negli eccessi delle singole caratterizzazioni, tutti concorrono ad amplificare quel gioco di echi distorti, di inquietanti rifrazioni che risuonano enfatizzate nella follia della protagonista: fino a farla precipitare nella rete, nella scena finale, invischiandola nella gigantesca ragnatela che le si abatterà addosso. *Giuseppe Montemagno*

Una Lezione da dimenticare

LA LEZIONE, di Eugène Ionesco. Traduzione di Gian Renzo Morteo. Regia di Ezio Donato. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Giuseppe Andolfo. Luci di Franco Buzzanca. Musiche di Carlo Insolia. Con Pippo Pattavina, Ileana Rigano, Valeria Contadino, Valerio Cairone. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Un anziano professore timido, mite e beneducato, un’allieva diciottenne sveglia, vivace e insolente e una governante che sa il fatto suo. Così all’inizio. Poi, con lo svilupparsi del dramma comico, professore e allieva si trasformano. Lui diventa fanatico e aggressivo, un tiranno; lei si fa passiva, sottomessa, quasi inanimata. Al termine d’un crescendo farneticante, il professore uccide l’allieva con una coltellata. Portato via il cadavere dalla scena, con l’aiuto della governante, si sente suonare alla porta. C’è un’altra allieva. Il gioco può ricominciare. È quanto accade ne *La lezione*, piccola gemma del Teatro dell’Assurdo di Ionesco, che lo Stabile etneo ripropone con la regia di Ezio Donato, che vi immette all’inizio e alla fine un suonatore di acordeon (Valerio Carione) e sulla grande vetrata in fondo alla scena *demodé* di Antonio Fiorentino fa comparire didascalica-mente un sole sfocato, le facce satiresche del professore, il nudo di spalle del *Violon d’Ingres* di Man Ray, per imbrattarsi, alla coltellata finale, di sangue colante, mentre echeggiano i versi de *Les feuilles mortes* di Prevert cantati da Yves Montand. Dal canto suo, Pippo Pattavina, con barbetta da satiro, è ridondante, carica oltremisura il per-

sonaggio del professore, si esprime all’inizio con voce tremula per sembrare più vecchio, manifesta una personalità schizoide, si trasforma lentamente in un *serial killer*. L’allieva di Valeria Contadino con treccine, giacchetta e scarpe rosse segue alla lettera le didascalie, è carina, dotata fisicamente e soprattutto non sa che «l’aritmetica conduce alla filologia e la filologia conduce al delitto...». *Gigi Giacobbe*

Kafka e i suoi animali

LA METAMORFOSI, di Franz Kafka. Drammaturgia di Luisa Fiorello e Gianni Salvo. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavalieri. Luci di Massimo Di Stefano. Con Aldo Toscano, Giuseppe Carbone, Anna Passanisi, Nicola Alberto Orofino, Fiorenzo Fiorito, Carmen Panarello, Cinzia Finocchiaro, Egle Doria, Ezio Garfi, Gianpaolo Costantino, Davide Migliorisi. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Una singolare, inquietante prossimità apparenta uomini e animali, nelle pagine della letteratura mitteleuropea scritta alle soglie del tramonto dell’Impero: come per registrare un processo di progressiva decomposizione, di modificazioni genetiche destinate ad alterare l’essenza stessa dell’uomo. Ed è proprio sul tema della metamorfosi che si concentra questo spettacolo che associa il capolavoro a una novella posteriore, *Una relazione per un’Accademia*, in cui il protagonista descrive la sua «primitiva esistenza scimmiesca» e la sua graduale trasformazione, dopo un lungo viaggio, in un uomo. A lui fa eco accorata la famiglia Samsa, pronta a raccontare la metamorfosi di Gregor, in «un enorme insetto immondo». Ma comune è il destino che accomuna i due personaggi: perché il primo ha preferito a uno zoo una carriera nel mondo del varietà, mentre il secondo striscia per terra, entrambi rinchiusi in gabbia, nella trappola mortale di una società spersonalizzante e vessatoria. E dunque Salvo ambienta le vicende in una prigione dalle pareti circolari, ruote pronte a travolgere le vittime – l’Uomo Scimmia di Toscano e il Gregor di Carbone, come i persecutori – l’arrogante, altezzoso Procuratore di Orofino – e tutta una famiglia – Passanisi, Fiorito, Panarello, Finocchiaro – che petti-

nature scomposte, occhi bistrati e movenze striscianti rivelano sull’orlo della decomposizione. Squarci dell’anima, ferite purulente che non si rimarginano neanche a primavera, quando la famiglia Samsa, liberatasi dell’insetto, va a passeggiare al suono di un valzer lento di ineluttabile, nostalgica tristezza. *Giuseppe Montemagno*

Vittime della speranza

SUPPLICI A PORTOPALO, *dalla tragedia di Eschilo alle parole dei rifugiati*, di Monica Centanni e Gabriele Vacis. Regia di Gabriele Vacis. Scene di Roberto Tarasco. Video di Michele Fornasero e Giandomenico Musu. Con Vincenzo Pirrotta e Gabriele Vacis. Prod. Università di CATANIA – Regione Siciliana, PALERMO – Università Imav, VENEZIA – CRT Artificio, MILANO.

IN TOURNÉE

La notte di Natale del 1996 quasi trecento immigrati morirono a causa dell’affondamento di uno dei tanti traghetti che trasportano uomini - e le loro speranze - dalla guerra e dalla povertà alla prosperità dell’Europa. La tragedia avvenne al largo di Portopalo. In questo luogo, suo malgrado di frontiera, è nato lo spettacolo che Vacis e soci hanno ideato partendo da un legittimo parallelismo: da una parte quanto è accaduto quella tragica notte e quanto tuttora succede con gli ininterrotti sbarchi di migranti, dall’altra, la tragedia che Eschilo compose quasi 2500 anni fa. *Le Supplici* narra il mito delle Danaidi, le figlie del re Danao fuggite dall’Egitto a causa della persecuzione dei loro aspiranti mariti e giunte ad Argo, dove invocano la protezione della città, contando sulla sacralità in cui, nell’antichità, erano tenuti gli ospiti. Oggi, al contrario, nessun pio rispetto esiste per quanti giungono sulle coste italiane a chiedere ospitalità. Ma Vacis va al di là di questo evidente confronto e riesce a problematizzare il tema, mescolando tragedia classica e attualità, echi arcaici e moderne tecnologie. Fondamentale, in questo, la complicità di Vincenzo Pirrotta, attore palermitano che, rifacendosi esplicitamente alla tradizione dei “cuntisti”, traduce in siciliano i versi di Eschilo, accompagnandoli con mimica e gesti ridondanti ed energicamente baroc-



Medea

chi. La narrazione acquista così un’inusitata epicità, esaltata da quell’interminabile elenco di vittime della speranza pronunciato quasi sottovoce da Vacis e Pirrotta: una sorta di *Spoon River* che l’assenza di lapidi e di identità certe rende ancora più drammatica e angosciata. Sullo schermo alle spalle dei due interpreti, intanto, scorrono le immagini degli sbarchi dei richiedenti asilo a Portopalo: creature senza nome a cui questo spettacolo restituisce una storia e una dignità, il tutto senza retorica e, anzi, con rispettosa e ferma compartecipazione. *Laura Bevione*

Atridi in odore di mafia

MEDEA, di Euripide e **ATRIDI**, dall’*Orestea* di Eschilo. Traduzione e adattamento di Filippo Amoroso. Regia di Maurizio Panici. Scene di Michele Ciacciofera (*Medea*) e Arnaldo Pomodoro (*Atridi*). Costumi di Lucia Mariani (*Medea*) e Dialmo Ferrari (*Atridi*). Musiche di Luciano Vavolo (*Medea*) e Stefano Saletti (*Atridi*). Con Pamela Villoresi, David Sebasti, Renato Campese, Maurizio Panici, Silvia Budri Da Maren, Andrea Bacci, Elena Sbardella. Prod. Teatro dei Due Mari, MESSINA - Argot Produzioni, ROMA - Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA.

IN TOURNÉE

È una *Medea* molto *glamour*, quella di Pamela Villoresi a piedi nudi accanto a due mini-cavee terrose, una di fronte all’altra, con tappeto ovoidale nero al centro. Qualcosa che somiglia a una prigiona, quella di Corinto, in cui s’è cacciata questa terribile donna, esule e maga, che dopo aver aiutato il suo Giasone (qui vestito militarmente da David Sebasti) a conquistare il vello d’oro e avergli dato due figlioletti, è stata da costui abbandonata per sposare Creusa, figlia del re Creonte. E se

CRITICHE/SICILIA

La danza contemporanea? Non ci si capisce niente

Il fatto che molti danzatori contemporanei rifiutino di consegnare al pubblico un messaggio lineare e codificato, spesso irrita e destabilizza lo spettatore. Come evitarlo? Essendo permeabili alle emozioni e disposti ad avventurarsi in territori che sfuggono alla logica.

di Andrea Nanni



Un'immagine di *Kontakthof*, di Pina Bausch (foto: Jean Louis Fernandez)

Non ci si capisce niente! È questo il commento più frequente all'uscita da uno spettacolo di danza contemporanea. Ma cosa nasconde l'irritazione per non essere riusciti a capire ciò che si è visto? E che cosa vuol dire "capire" uno spettacolo? Quando usiamo questo verbo, diamo per scontato un percorso lineare in cui un messaggio parte da un emittente (il coreografo) per arrivare a un ricevente (il pubblico) in grado di capire il messaggio grazie all'uso di un codice condiviso. Ma questo schema non funziona, altrimenti non usciremmo da uno spettacolo di danza contemporanea irritati per non aver capito niente. Cerchiamo di individuare i motivi di questo malfunzionamento esaminando alcuni tratti comuni a due grandi coreografi del secondo Novecento, William Forsythe e Pina Bausch. Ciò che li accomuna, al di là della distanza estetica, è proprio l'esplicito rifiuto di consegnare al pubblico un messaggio. Nel caso della Bausch questo emerge in uno scritto di Renate Klett sulle prove di *Kontakthof*: «Ogni scena si delinea come un insieme di significati che si completano e si contraddicono. Nessun elemento è interpretabile in modo isolato e univoco, anche le affermazioni apparentemente inequivocabili vengono accompagnate dalla sfumatura del dubbio. Quando tento un'interpretazione esplicita, Pina mi guarda pensierosa e osserva: "Non so se sia proprio così"». Forsythe è addirittura lapidario nel rifiutare la possibilità di un'interpretazione univoca: «Mi piacerebbe entrare in teatro senza sapere nulla e uscirne sapendo ancora meno. Occorre desiderare l'interpretazione errata come una forma di salvezza da noi stessi e da tutti quelli che ci circondano. L'architettura della coreografia è diventata una "prigione". Bisogna disfarsi dell'interpretazione».

A questo proposito Heiner Müller, drammaturgo tedesco che in uno scritto dedicato a Pina Bausch parla di «"prigione" del significato», racconta un episodio relativo al debutto di *Gänge* di Forsythe a Francoforte: «Almeno un terzo degli abbonati ha disdetto l'abbonamento in seguito a questo spettacolo. È sempre lo stesso, primitivo meccanismo. Vogliono portarsi a casa qualcosa, vogliono avere in mano un significato. Del balletto di Forsythe non avevano nulla da portarsi a casa, e allora si sentono defraudati perché gli è stato negato qualcosa.

Hanno diritto a un ricordo preciso e immagazzinabile e temono l'emozione, l'esperienza difficile da etichettare, inquietante perché non si lascia afferrare, perché non possono applicarvi i loro obblighi polizieschi. Il negarsi dell'esperienza: questa revoca di significato è estremamente importante, bisogna sottrarre alla gente la possibilità di inchiodare una cosa a un significato». Ma perché i coreografi si rifiutano di consegnare un messaggio al pubblico? E chi è il pubblico? Sicuramente non è più un'entità collettiva che fonda la propria identità sulla condivisione di un sistema di valori (non siamo più nella Grecia antica). In assenza di una comunità di riferimento, i pubblici compresenti all'interno di una stessa sala appaiono sempre più numerosi e diversi tra loro. Dato che «ognuno di noi è pubblico ed è diverso da qualcun altro che è ugualmente pubblico», come afferma Pina Bausch, il rapporto canonico tra artista e pubblico risulta tutto da reinventare.

Quel che la danza contemporanea sembra mettere in discussione non è semplicemente una modalità espressiva, un'inclinazione estetica, ma il modo stesso in cui pensiamo, il codice attraverso il quale produciamo e riconosciamo significati. A tutt'oggi questo codice è rimasto quello di un pensiero che procede sostanzialmente per opposizioni, una per tutte quella tra anima e corpo o, nella versione laica, tra mente e corpo. Ma durante il Novecento questa modalità di pensiero entra in crisi rivelandosi incapace di pensare l'opposto, la differenza, l'altro da sé. Una differenza che si incarna proprio nel corpo, da cui siamo radicalmente scissi a causa di una cultura millenaria che, fin da Platone, definisce il corpo «la "prigione" dell'anima». Come possiamo capire la danza con gli strumenti della logica oppositiva se il corpo porta in scena un pensiero che sfugge agli schemi logici? Un pensiero che dispiega quella pluralità di dimensioni che parzialmente sacrificiamo ogni volta che ricorriamo a un concetto, un pensiero capace di mantenere quella mobilità destinata a perdersi in ogni tipo di scrittura, compresa quella coreografica. Prima di tutto dovremmo renderci conto che ogni volta che ci serviamo di una definizione operiamo una riduzione e che il più delle volte "capire" vuol dire "riconoscere", non "conoscere". Quando diciamo "non ci si capisce niente" stiamo dicendo "non riesco a riconoscere quello che vedo". Questo ci irrita perché ci sposta dalle nostre certezze, che secondo José Ortega y Gasset «costituiscono i nostri limiti, la nostra "prigione"».

Ma qual è la differenza tra conoscere e riconoscere? Se riconoscere significa riportare ciò che vediamo a uno schema prestabilito, conoscere vuol dire fare esperienza di qualcosa. Secondo la Bausch e Forsythe il compito dell'artista non è quello di confezionare una storia che il pubblico sia in grado di riconoscere, ma di stimolare la coscienza che fare un'esperienza non significa impossessarsi di un evento mediandolo tramite la linearità di un concetto. Perfino per loro la comprensione è sempre un processo, non un risultato immediato. A un intervistatore che lo accusa di scrivere testi incomprensibili, Müller risponde: «Io stesso non li capisco; posso solo produrli». Raffaella Giordano, alla fine di un suo spetta-



William Forsythe durante le prove di *Stext* (foto: Dominik Mantzos).

colo, confessava: «Gli applausi mi sorprendono sempre. Mi chiedo che cosa possa capire il pubblico, dato che io stessa non capisco quello che faccio». L'artista per primo trova nell'arte la possibilità di mettersi in gioco, di fare esperienza. Questo è particolarmente evidente nella danza perché il corpo - in quanto differenza - produce sempre un residuo non formalizzabile: l'articolazione di un gesto con l'altro, il passaggio da una sequenza all'altra non sono analizzabili, almeno non completamente. La danza esplicita l'impossibilità di ridurre il corpo a una gesticazione, a una grammatica. La rapidità dei legami immediati che cancellano di colpo la costruzione di una figura rende la danza una vera e propria beffa dei segni, e quindi dei significati e delle certezze. Questo ci irrita. Ma possiamo contare su qualche parametro, qualche indicatore a cui fare riferimento quando ci inoltriamo nei territori in cui la danza contemporanea ci invita ad avventurarci? Il primo indicatore è l'emozione. Emozionale viene da e-moveo, che significa "spostare da". L'emozione ci coglie dunque quando veniamo spostati dalle nostre certezze, quando ci rendiamo disponibili a correre dei rischi. L'emozione è un coltello con cui abbiamo paura di tagliarci mentre intuiamo qualcosa che non riusciamo a definire, spesso sbrigativamente bollato come aleatorio, ma che, in segreto, sentiamo intimamente legato alla nostra condizione umana. Spesso gli operatori teatrali dicono che non possono programmare spettacoli di danza perché il loro pubblico non li capirebbe, ma il compito del mediatore culturale dovrebbe essere quello di aiutare il pubblico a rendersi permeabile all'emozione, ad accettare lo scossone, a condividere lo spaesamento, a non vergognarsi di accettare e praticare una zona in cui pulsa qualcosa che sfugge alla logica (e quindi spesso alle parole) ma che ci appartiene e ci rende più umani. A capire che l'arte - tutta l'arte, in ogni sua manifestazione - è tale proprio perché non può essere ridotta a un sistema di significati. ★



Una scena di *Speak spanish*, di MK (foto: Amedeo Novelli).

Geografie del paradosso capitalistico

SPEAK SPANISH, creazione di MK. Con Philippe Barbut, Biagio Caravano, Michele Di Stefano. Prod. MK09, ROMA.

Con *Speak Spanish* Michele Di Stefano torna a una sua antica attitudine, quella di costruire spettacoli per la danza pensati come partiture *off-shore*, nelle quali il senso sembra scivolare continuamente depistando lo spettatore. Col tempo, poi, la pungente irriverenza coreografica della quale si è fatto portatore, e che in questi ultimi anni ha catturato tifosi tra gli addetti ai lavori in un primo momento scettici e adepti tra le nuove leve, tanto che è davvero facile riconoscerne le tracce di quella “scuola” nei creatori della giovane danza d’autore italiana, mostra oggi la sua anima estrema nel farsi anche discorso politico. Un discorso netto, asciugato dalla retorica dello stile (che in questi tempi ha visto tracollare nello stilema tanti artisti della sua e più recente generazione), nel voler recuperare con disinvoltura pezzi di un universo che in passato sarebbe potuto sembrare lontano dalla sensibilità del coreografo. Eppure in questo disegno sempre pronto a connettersi persino arbitrariamente a una gestualità al limite del disequilibrio, ora troviamo un carattere specifico, un’aderenza addirittura sorprendente fra quello slittamento di senso al quale si accennava e il “racconto” di segni e parole che in scena va formandosi. *Speak Spanish* è uno spettacolo che, dietro la patina del fraseggio precario, della perdita del centro e del reiterato mutamento di *status* dei due danzatori (un po’ imbonitori e un po’ guide nei paradisiaci ultra-mondo della vacanza a tutti i costi), scrive un’eccellente nuova pagina di danza contemporanea parlandoci del paradosso capitalistico. Quello di percepirci vittime e allo stesso tempo fautori di un sistema allucinogeno in cui il fraintendimento governa affetti, gusti e qualità dell’intrattenimento, tra mercificazione dello sguardo e chincaglieria di plastica. Il ricorso alla filosofia di Peter Sloterdijk (lo stesso autore che già ci aveva detto di quanto l’individuo viva l’inconsapevole asfissia di mondi implosi, di “bolle” ipnotiche) e all’avventura da

tavolino come quella di Jules Verne, servono per chiosare passaggi stranianti e bellissimi. Lui crea e disfa mondi componendo un’improbabile mappa geografica, afferma o nega al microfono indicazioni che si compiono in scena al ritmo della hit *Let’s dance*, accenna a comparse e a “manipolazioni” dello spazio con tanto di passeggiare per bimbi lanciati a vanvera, da *deus ex machina* conduce come in un concerto punk gli straordinari Biagio Caravano e Philippe Barbut. *Paolo Ruffini*

Nelle oscure crepe del quotidiano

MOTEL [FACCENDE PERSONALI] PRIMA E SECONDA STANZA, di Marco Valerio Amico e Rhuena Bracci. Scene di Antonio Rinaldi. Suono di Roberto Rettura. Luci di Fabio Sajiz. Con Marco Valerio Amico, Rhuena Bracci, Alessandro Cafiso. Prod. Gruppo Nanou, RAVENNA - Fondo Fare Anticorpi - Fondazione PONTEDERA Teatro - ZTL-Pro, ROMA.

Trilogia destinata a concludersi nella prossima stagione, *Motel* è per Nanou – giovane ma già matura formazione ravennate in bilico tra teatro e danza – l’occasione per fare i conti con un vecchio amore, il *noir*, e misurarsi con un progetto di lungo respiro dopo spettacoli di più breve formato. Fin dalla *Prima Stanza* (presentata nel dicembre 2008 al Teatro Comunale di Ferrara), l’omaggio al poliziesco – a cui era dedicato anche *Desert Inn* del 2006 – diventa in *Motel* il grimaldello per forzare la serratura tra reale e immaginario, per accedere a una dimensione scandita da impercettibili slittamenti temporali e sensoriali, da azioni inafferrabili nella loro apparente sequenzialità, dispari anche nella simmetria. Come nella scrittura di Murakami, segretamente citato nella *Seconda Stanza* (presentata in questo maggio al festival fiorentino Fabbrica Europa), la linea di confine tra qui e altrove, tra passato e futuro, si fa sempre più labile. La scena è un campo magnetico aperto a connessioni che moltiplicano le piste in un crescendo di *suspense* dove la soluzione è costantemente differita e dove l’evidenza fa paradosalmente rima con assenza. Al pubblico, *private eye* silenzioso e compiacente, il compito di registrare variazioni di temperatura e fiutare tracce seguendo l’evocativa colonna sonora di Roberto Rettura al ritmo delle fosforescenze intermittenze in cui Fabio Sajiz immerge ambienti e figure. Se nella *Prima Stanza* dominata da colori freddi – bianco ghiaccio, verde, nero – si ha l’impressione di assistere al vano tentativo di ristabilire un ordine (sentimentale) irrimediabilmente compromesso, nella *Seconda Stanza* dominata da colori caldi – rosso, marrone, avana – si avverte un clima di pericolo imminente, di più acceso erotismo. Qualcosa sta per succedere, qualcosa è appena successo, qualcosa sta succedendo sotto lo sguardo opaco del ragazzo in livrea addetto al servizio in camera, che mentre raschetta la stanza scopre una parete di specchi rivela-

trice di particolari altrimenti inaccessibili agli spettatori. Misteriosa connessione tra le due Stanze una donna vestita di rosso, la seducente e inquietante Rhuena Bracci. Accanto a lei, la malinconica e scostante figura maschile tratteggiata da Marco Valerio Amico. Come in ogni *noir* che si rispetti, non si vede l’ora di poter ficcare il naso nella terza e ultima stanza. *Andrea Nanni*

Pop contemporaneo senza pregiudizi

DANCE N°3, progetto, messinscena e performance di Cristina Rizzo. Coreografie di Eszter Salamon, Michele Di Stefano, Matteo Levaggi. Luci di Roberto Cafaggini. Prod. Reggio Emilia Danza, REGGIO EMILIA - Romaeuropa Festival, ROMA.

LÂU NAY – PRIMO STUDIO, ideazione, regia e coreografia di Alessandro Carboni. Musiche di Dickson Dee. Con Jianan Qu. Prod. Associazione Culturale Ouroboros, SASSARI.

Fabbrica Europa anno diciassette, ed è un numero che porta bene al festival. Edizione che ha assottigliato sempre più le pareti fra danza, teatro e performance, e allo stesso tempo ha recuperato lo scollamento generazionale che tanto ebbe a governare in questi anni la scena italiana. Il coraggioso *melange* fra alto e basso, popolare e nicchia di mercato, si è decisamente spostato verso un composito territorio del contemporaneo, dalla cifra pop s’intende, dunque meno oscura. Due spettacoli, in particolare, sono andati in questa direzione, cooptati nella performance ma debitori della danza, e cioè *Lâu Nay – primo studio* di Alessandro Carboni e *Dance N°3* di Cristina Rizzo.

La Rizzo è la Giovanna D’Arco della danza italiana, immolata a scelte mai scontate ed estreme a loro modo, quel modo da ex performer Kinkaleri abituata a depistarne il senso, lei che ha la tempra dell’eroina di Carl Theodor Dreyer, la sua asciuttezza drammatica in quell’anelito al gesto derivativo che si compie poi in un lavoro sublime volutamente compatto. Bellissimo spettacolo costituito di tre parti, ognuna delle quali date in mano a un coreografo di diverso orientamento: dalla carnalità rabbiosa di Eszter Salamon, alla tangenziale partitura di Michele Di Stefano, pronta a riassorbire quelle stesse ferite di dolore lasciate trasparire nel pezzo precedente, fino a concludersi nelle geometrie di Matteo Levaggi, lì a compiersi nel gioco di prossimità di sguardi fra la soggettività della danzatrice e quella dello spettatore. *Dance N°3* è costruito come un «transitare da un luogo a un altro dell’atto corporeo», le differenze dei tre coreografi che lei reinterpretano sono di fatto “contenuti” che si lasciano occupare da una macro-scrittura del corpo, nello spazio pronta a rinominarsi anche grazie all’uso di oggetti-ostacoli che lei sposta in scena.

Per Alessandro Carboni una eguale tensione racconta

FLAMAND/FABBRICA EUROPA

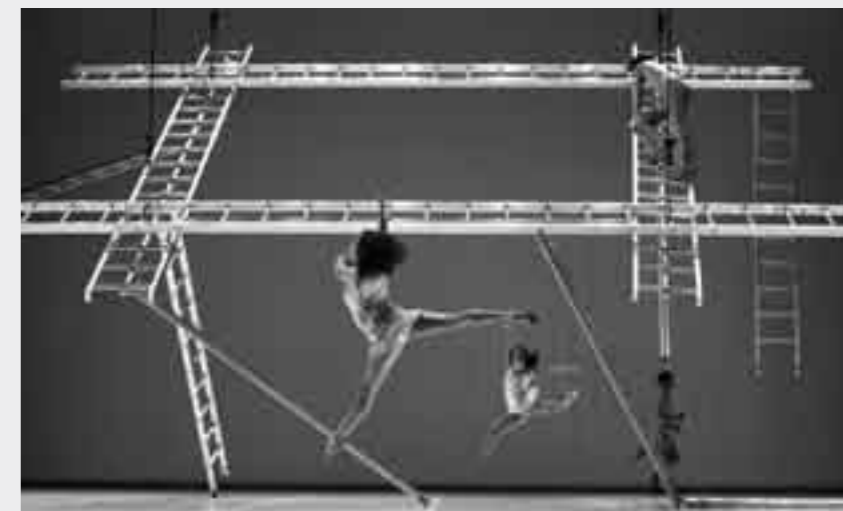
Sulle scale della menzogna e della verità

LA VÉRITÉ 25 X PAR SECONDE, concezione artistica di Frédéric Flamand. Coreografia di Frédéric Flamand e dei danzatori del Balletto Nazionale di Marsiglia. Con il Ballet National de Marseille. Prod. Ballet National de MARSEILLE - Grand Théâtre de LUXEMBOURG.

Di robusta maturità creativa che attraversa con disinvoltura il design, l’arte visiva, la fotografia e il lavoro anche di improvvisazione sul corpo, proiettando la sua danza su una superficie di raffinate esplorazioni neoclassiche, Frédéric Flamand è oggi un protagonista della scena mondiale dopo aver rappresentato un pezzo fondante della “nouvelle danse belge”. Sempre coniugando pratica e formazione nella configurazione di un paesaggio “perfetto”, fatto di architetture scomponibili o praticabili, e inventando un modo di stare sulla scena del tutto originale al limite dell’atletismo, il coreografo - classe 1946 - approda al festival fiorentino Fabbrica Europa con uno spettacolo ancora una volta imponente, come suo costume di questi ultimi anni. Imponente nell’attrezzatura che si apre dialetticamente a “dettare” coi danzatori, imponente per il volume dei passaggi coreografici che si montano e smontano lasciandosi “fluidamente” sovrapporre uno sull’altro, imponente infine per il numero di danzatori che sul palcoscenico si spingono a verificare la propria resistenza.

Ma, al di là di ciò che è evidente e si arrende alla piacevole e complice comprensione dello spettatore, lo spettacolo *La vérité 25 x par seconde* è imponente per la sua natura “fisica”, resa ancor più stracolma di segni dalla precisione con la quale gli interpreti, i danzatori del Ballet National de Marseille, sono chiamati a eseguire la partitura, in qualche modo loro stessi co-autori della coreografia. La scatola scenografica dell’artista e attivista cinese Ai Weiwei (per una disamina sulla straordinaria figura si rimanda al magazine *Wired* di maggio), o meglio gli elementi video e il disegno degli oggetti come Flamand amerebbe definire la complessa combinazione di parti scenografiche che modificano lo spazio dell’azione, è un incastro di scale appese, incrociate, inflate una sull’altra, scale trascinate e “indossate” dai danzatori, che calano dal soffitto o entrano lateralmente sulla scena come binari di strade interrotte e sui quali i corpi provano una loro sinuosa aderenza concettuale.

È un montaggio senza sosta di scene che tanto ricordano le immagini di Escher, dove l’equilibrio e il punto di fuga sembrano rincorrersi. Molto chiaramente e felicemente il piano concettuale corrisponde a quello dello spettacolo, laddove *La vérité 25 x par seconde* è una riflessione serrata sulla percezione, di sé e dello spazio (uno spazio definito dalla tecnologia), su quello che immaginiamo di poter vedere nella riformulazione continua del movimento. Una riflessione sulla menzogna e la verità, insomma, come lo stesso coreografo indica, domandandosi di quale verità parli l’istante di un corpo? **Paolo Ruffini**



Una scena di *La vérité 25 X par seconde*, di Frédéric Flamand (foto: Pino Pipitone).

l’esperienza del suo spettacolo, figlio dell’incontro con il performer cinese Jianan Qu e un’equipe sintesi di altri nomadismi. Ciò che impreziosisce *Lâu Nay* è l’apparente leggerezza, un discorso sul tempo, sia storico che lineare, nell’equilibrio precario di un *solo* dal sapore nordeuropeo in cui forme, ombre e materiali “illustrano” ciò che sta in mezzo tra il mentale e il fisico. Visivamente siamo in un campo di abiti usati alla Michelangelo Pistoletto, una folgorazione! **Paolo Ruffini**

La primavera nera della performance

Diventati in pochi anni delle eccellenze per il settore, i festival milanesi (Uovo, Danae, Exister) faticano a sopravvivere e sono costretti a ridimensionarsi, fra miopie politiche e tagli ai finanziamenti.

di **Diego Vincenti**



Una scena di *Morning Sun*, di Marcia Lança, al Danae Festival (foto: Amedeo Novelli).

Ce lo si ripete da tempo: non esiste più la primavera. Peccato ora rischi di perdersi anche quella teatrale. Ovvero, il *bouquet* di festival dedicati alle arti performative, che tanto vivacemente ha segnato negli ultimi anni i palcoscenici milanesi. Insomma, nella crisi generalizzata, Uovo, Danae ed Exister annaspiano causa crollo dei finanziamenti pubblici (dal Comune, ma non solo): spettacoli tagliati all'ultimo minuto, riduzioni d'organico, comunicazione al ribasso. A chi giova? La Milano capitale d'Europa si scopre miope di fronte ai suoi fermenti più creativi. Alle sue vetrine, per usare un linguaggio caro allo spirito politico cittadino. Si veda in questo Uovo, concentrato in un ricco weekend di fine marzo per un'ottava edizione di difficoltà e successi. Grazie anche a una ritrovata atmosfera "da festival", dovuta alla riduzione delle giornate e a un muoversi in uno spazio limitato di palcoscenici, con cuore pulsante al Crt della Triennale. Bell'idea. Ma dietro? «Fin dall'inizio volevamo fare un'edizione concentrata – spiega il direttore artistico Umberto Angelini –, anche per restituire il senso originario della parola festival. A un mese dal

debutto siamo però venuti a conoscenza che avremmo avuto una diminuzione dei contributi comunali del 50% (inizialmente dell'80%, ritoccato al rialzo dopo un intervento dell'Assessore alla Cultura Finazzer Flory), ovvero 15 e poi 35 mila euro, rispetto ai 70 mila dello scorso anno. Inoltre a oggi non siamo a conoscenza dei finanziamenti né della Regione, né della Provincia, né del Ministero. Il contributo del Comune era importante anche per il fatto di essere l'unico che avremmo saputo in anticipo, per così dire ovviamente... Questo ha comportato la cancellazione di alcune compagnie e di alcuni contratti di lavoro». Così, mentre si osservavano le follie belga degli Ontrend Goed o il nuovo lavoro dei Pathosformel, qualcuno se ne stava in casa a girarsi i pollici. Senza lavoro. «Tagliare del 50% o addirittura dell'80% – conclude Angelini –, non significa fare contabilità ma operare delle scelte radicali. E questo nonostante il festival vada molto bene e si riesca anche a coprodurre a livello internazionale». Non dissimile la situazione per Alessandra De Santis e Attilio Nicoli Cristiani di Danae, che all'ultimo momento hanno dovuto tagliare la star Yasmeen Godder: cartellone

rivoluzionato, comunque arricchito dagli MK, il sudafricano Steven Cohen, Vincenzo Schino e alcuni giovani gruppi milanesi (Garten, Effetto Larsen). E mentre si lavora per il futuro a una rete di festival internazionali e a un unico spazio performativo (l'Elfo Puccini?), si fanno i conti con cifre e politiche che non tornano. «Provincia e Regione sono un mistero – spiega la De Santis –, mentre il Comune con l'assessorato alla Cultura ci ha promesso 39 mila euro, dopo aver parlato addirittura di 60. Ma all'ultimo momento hanno cambiato idea. Lo scorso anno furono 52 mila (di cui 40 mila trasferiti dal settore Sport e Giovani), peraltro tutto ufficio e in colloqui volanti, visto che non abbiamo potuto incontrare l'assessore nei suoi uffici. Credo che nessun festival d'Europa non conosca i propri finanziamenti prima d'iniziare. Noi ci accontenteremmo di poter programmare un anno con l'altro, ma purtroppo anche il privato è molto assente». Ed Exister? Alla terza edizione e dopo un lavoro invidiabile sul territorio (si veda il Premio GD'A - Giovane Danza d'Autore), nessun contributo da Provincia e Regione, con il Comune a promettere 25 mila euro rispetto ai 30 del secondo anno. «Abbiamo dovuto cancellare alcune compagnie straniere – sottolinea Annamaria Onetti, alla direzione artistica insieme a Mario Nuzzo –, ma il vero problema è l'impossibilità di fare programmazione: non si ha potere contrattuale, non si possono curare i rapporti, non sai nemmeno se potrai dare la scheda tecnica completa a un artista, devi stare attento al manifesto in più o in meno. Sempre sperando poi che i soldi promessi arrivino, perché non c'è nulla di ufficiale, tutto è basato sulla parola». Inaridisce l'internazionalità (bell'esempio per la già inflazionatissima Expo), si scansa la cultura. E se le singole organizzazioni riescono a far fronte alle difficoltà dell'ultimo minuto, riuscendo comunque a proporre manifestazioni di buon livello, rimane la sensazione di un ambiente allo stremo delle forze. Economiche e mentali. Dove si perdono pezzi lungo la via, o si agisce come se si volesse scrollarseli di dosso. Brutti segnali. E non i primi. Ma purtroppo ci si sta abituando a tutto. Anche nei foyer. ★

Fate l'amore, non fate la guerra

Conflitti e passioni di scena al Covent Garden: anche qui il repertorio ottocentesco viene proposto alla luce di interessanti interpretazioni registiche, che sondano inusitate implicazioni antropologiche o preferiscono divertenti parodie.

di **Giuseppe Montemagno**

Croce e delizia dei grandi templi della lirica internazionale è diventata, da alcuni anni a questa parte, la produzione del grande repertorio ottocentesco: essenzialmente per la difficoltà di far convivere convenzioni musicali rigidamente codificate con la *vis* scenica che è propria del teatro. In quest'opera di rinnovamento si inserisce con intelligente cautela di prospettiva la più grande *opera house* britannica, il Covent Garden. Due spettacoli primaverili, proposti in alternanza, aiutano a fare il punto della situazione. Si prenda il caso di *Aida*: titolo ormai impervio, qualora si desideri rifuggire dai cascami di un'egittomania *fin de siècle*, cara alla migliore tradizione italiana, che mal permette di interpretare le stratificazioni drammaturgiche dell'opera. A rileggere il capolavoro verdiano è stato chiamato David McVicar, firma giovane ma già affermata del panorama registico inglese, che ha impostato l'intera produzione focalizzando lo scontro tra egiziani ed etiopi, sotteso al dramma. La guerra d'invasione viene assunta come lente d'ingrandimento, attraverso la quale indagare le vicende di un imperialismo che, dai tempi del colonialismo ai giorni nostri, dilania l'intero globo terrestre. Per questo l'azione viene collocata in una cupa dimensione atemporale, abitata dalle imponenti installazioni materiche di Puissant, in cui si sovrappongono simboli e segni: le rovine di uno scabro Medio Oriente, lacerato dai conflitti, sono sovrastate da inquietanti sculture antropomorfe, grappoli totemici ispirati alle arti figurative oceaniche, mentre Radamès (Álvarez) e i suoi guerrieri ripetono la studiata ieraticità nipponica dei samurai di Kurosawa. Il dramma rigurgita di passioni nella limpida, soggiogante lettura orchestrale di Luisotti e nella sveltante, trascinate vocalità dei protagonisti, per rivelare le ragioni profonde dello scontro e inusitate prospettive antropologiche: l'opposizione tra la principessa Amneris (Cornetti) e la schiava Aida (Carosi) in una società ginocratica, in cui il maschio è sottomesso al potere e al volere delle donne. Carica di gioielli e di paradenti sacri, sarà la principessa egiziana a guidare la scena del trionfo, officiata da un faraone privo della vista, oltre che dello scettro della regalità.

Di tutt'altra guerra è questione ne *La Fille du régiment*: per accorgersene basta vedere che i poveri Tirolesi, onde ostacolare l'invasione francese, sono armati unicamente di forconi, pentole al posto degli elmi e scolapasta come scudi. Specialista nelle regie del repertorio francese, Laurent Pelly è maestro nel mettere in scena finte battaglie. Di più: qui l'impianto stesso dell'*opéra-comique* permette alla Mélinand di riscrivere scoppiettanti dialoghi, restituendo al testo una teatralità dirompente, particolarmente apprezzata da un pubblico partecipe quanto divertito. Il 21° reggimento dell'Armata francese si muove allora tra le cime montuose di carte geografiche distese lungo tutta la scena, mappe di guerra verdeggianti come colline alpestri, un'*imagerie* candidamente uscita dalle stampe d'Epinal. Di esplosivo, invece, c'è la strepitosa Marie di Natalie Dessay, una vivandiera pel di carota educata al rigido mestiere delle armi. E non potrebbe essere più romantico il suo amore per un partigiano tirolese, Tonio, che Flórez incarna esibendo una toccante vena melanconica come l'ardore di una stratosferica scrittura tenorile. La guerra sovverte le regole, intreccia i fili della vita: Marie scopre di essere di nobile schiatta e viene costretta a una rigida formazione culturale, sotto lo sguardo vigile della Marchesa di Berkenfield (Murray), che arriva a prometterla in sposa al fi-

glio dell'arcigna Duchessa di Crackentorp. Verrà a salvarla Tonio, invadendo il castello avito in groppa a un carro armato pronto a sparare fiori: prima che anche un gallo si unisca, con il suo impertinente chichirichi, alla celebrazione della gloria delle truppe francesi. ★

AIDA, di Antonio Ghislanzoni. Musica di Giuseppe Verdi. Regia di David McVicar. Scene di Jean-Marc Puissant. Costumi di Moritz Junge. Luci di Jennifer Tipton. The Orchestra and Chorus of the Royal Opera House, direzione musicale di Nicola Luisotti, maestro del coro Renato Balsadonna. Con Micaela Carosi, Marcelo Álvarez, Marianne Cornetti, Marco Vratogna, Christophoros Stamboglis, Robert Lloyd, Ji-Min Park, Elisabeth Meister. Prod. Royal Opera House/Covent Garden, LONDRA - Den Norske Opera, OSLO - Palau de les Arts Reina Sofia, VALENCIA.

LA FILLE DU RÉGIMENT, di Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Jean-François-Alfred Bayard. Musica di Gaetano Donizetti. Drammaturgia di Agathe Mélinand. Regia e costumi di Laurent Pelly. Scene di Chantal Thomas. Coreografie di Laura Scozzi. Luci di Joël Adam. The Orchestra and Chorus of the Royal Opera House, direzione musicale di Bruno Campanella, maestro del coro Renato Balsadonna. Con Natalie Dessay, Juan Diego Flórez, Alessandro Corbelli, Ann Murray, Dawn French, Donald Maxwell, Jonathan Fisher, Luke Price. Prod. Royal Opera House/Covent Garden, LONDRA - Wiener Staatsoper, VIENNA - Metropolitan Opera, NEW YORK.



Un'immagine di *Aida* (foto: Bill Cooper).



Là ci darem la mano...

TANNHÄUSER, di Richard Wagner. Regia di Carlus Padrissa/La Fura dels Baus. Drammaturgia di Hans-Peter Lehmann. Scene di Roland Olbeter. Costumi di Chu Uroz. Video di Franc Aleu. Luci di Vincenzo Crippa. Orchestra e coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Zubin Mehta, maestro del coro Bruno Casoni. Con Robert Dean Smith, Anja Harteros, Julia Gertseva, Roman Trekel, Georg Zeppenfeld, Martin Homrich, Ernesto Panariello, Enrico Cossutta, Petri Lindross. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

Ripensare Wagner nell'era del digitale era, forse, l'unica frontiera da valicare per rinnovare l'“opera d'arte totale”, rimanendo fedeli all'idea dell'unione rigenerante tra le arti. Che dunque si trattasse dell'autore più congeniale all'immaginifica poetica della Fura dels Baus – il collettivo catalano che ha già allestito l'intero *Ring* con Mehta – era prevedibile. Difficile, invece, era immaginare che *Tannhäuser* si sarebbe prestato con strabiliante felicità di esiti. Per cominciare perché ha permesso di ripercorrere, con la storia del trovatore tedesco, l'eterno dilemma tra il sacro e il profano, il peccato e la redenzione, lo spirito e la carne; e soprattutto di rappresentare l'ineffabile soffio che anima l'artista, desideroso di rinnovare la società. Perciò, quando in un cerchio l'uomo vitruviano leonardesco assume le sembianze di Einstein e di Michael Jackson, van Gogh e Pasolini, Jim Morrison e Dalì,

l'opera acquista una valenza universale, diventa suggestiva sintesi della storia delle creazioni universali. Ma tutto questo con una ricchezza di immagini – talora debordante: ed è l'unico limite della produzione – che scaturlisce da un uso della *video art* di raro, ipnotico virtuosismo. Sicché sarà difficile eguagliare l'*incipit* dell'opera, una ventina di minuti di musica (e mai fu più azzeccata la scelta della versione parigina dell'opera, con il lungo baccanale di apertura) accompagnati da immagini cosmogoniche di impatto visionario: nell'approdo alle coste del monte di Venere, sensazionale è scoprire che le onde, che sembrano agitarsi al proscenio, altro non sono che l'ingrandimento macroscopico, su tutta la lunghezza della scena, di un sinuoso corpo femminile. Certo il rischio, fortissimo, è che la musica di Wagner – la sontuosa, corporea massa sonora dispiegata da Mehta e da un convincente cast vocale – diventi mera colonna sonora delle proiezioni: ma il risultato è così spettacolare da fugare ogni dubbio. Su tutto domina un'imponente mano robotica, poetica metafora del destino del protagonista: immagine del sistema di notazione musicale, riassunto da Guido d'Arezzo sulle cinque dita della mano, come dello scontro tra il monte di Venere – il piccolo rigonfiamento sotto il pollice – e la linea della vita, che ne prefigura l'itinerario. E via via che lo spettacolo procede, si resta



conquistati dalle mille potenzialità di una mano che irretisce e accoglie, accompagna o respinge, interroga e condanna: finché si spezza, anticipando la catastrofe, specchio di un'anima inquieta nel tortuoso cammino verso la salvezza. *Giuseppe Montemagno*

Maria Stuarda nelle Due Sicilie

MARIA STUARDA, di Giuseppe Bardari. Musica di Gaetano Donizetti. Regia di Andrea De Rosa. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Pasquale Mari. Orchestra e coro del Teatro di San Carlo, direzione musicale di Andriy Yurkevych, maestro del coro Salvatore Caputo. Con Mariella Devia, Sonia Ganassi, Ricardo Bernal, Carlo Cigni, Marco Caria, Caterina Di Tonno. Prod. Fondazione Teatro di San Carlo, NAPOLI.

MARIA STUARDA, di Giuseppe Bardari. Musica di Gaetano Donizetti. Regia, scene, costumi e luci di Denis Krief. Orchestra e coro del Teatro Massimo, direzione musicale di Fabrizio Maria Carminati, maestro del coro Andrea Faidutti. Con Dimitra Theodossiou, Kate Aldrich, Shalva Mukeria, Mirco Palazzi, Silvio Zanon, Patrizia Gentile. Prod. Fondazione Teatro La Fenice, VENEZIA – Fondazione Teatro Verdi, TRIESTE – Fondazione Teatro di San Carlo, NAPOLI – Fondazione Teatro Massimo, PALERMO.

La storia è nota: Donizetti compose *Maria Stuarda* nell'estate del 1834 per il San Carlo di Napoli, dove l'opera non andò mai in scena, uf-

ficialmente a causa del divieto della censura, ma forse anche per ragioni di opportunità (la devotissima moglie di Ferdinando II discendeva infatti dalla cattolicissima regina inglese); e non piccolo contributo diede la zuffa tra le due primedonne, venute alle mani nel Finale I, dimentiche del decoro dei rispettivi ruoli. Fa dunque un certo effetto ascoltare l'opera tra gli ori e i velluti del San Carlo, riportati a vita nuova dopo un esemplare lavoro di restauro. Per l'occasione, De Rosa ha ripreso il suggestivo allestimento della tragedia schilleriana – fonte del libretto dell'opera – presentato al Mercadante nell'inverno del 2007. Rispetto a quell'occasione, tuttavia, l'azione risulta se possibile ancor più asciugata, condensata su una sorta di *pageant* che, al centro del palcoscenico, isola la solitudine delle regine, mentre coro e comprimari sono confinati fuori dalla scena, spettatori del precipitare degli eventi. La “scatola scenica” di Tramonti si spezza in due solo per rappresentare l'autunnale parco di Fotheringay, un altrove azzurro e impossibile a immagine dei sogni di libertà di Maria. Ma è nel secondo atto che la suggestione raggiunge il culmine, complice la gara di purissimo, inebriante belcanto che infiamma Devia e Ganassi. E se la seconda è un'Elisabetta ritratta al lume d'incerta candela, quando firma la condanna a morte su consiglio di cortigiani inghiottiti dal buio, la prima indossa guanti rossi su un abito bianco per il finale: al posto della mannaia, una fila di riflettori precipita dall'alto per illuminare la sala, specchio

vibrante di un regicidio che sa d'intolleranza. Ma *Maria Stuarda* trionfa anche in Sicilia. A Palermo è approdato l'intrigante allestimento di Krief, che ambienta tutta l'opera nel dedalo di un giardino inglese, tra i meandri e le pareti invalicabili di una corte che è prigioniera e di un carcere che diventa labirinto dell'anima, gineprario di una politica in cui le ragioni del trono s'intrecciano a quelle del cuore. E quando Stuarda (Theodossiou) s'avvia al patibolo l'intera scena si squarcia: perché la regina viene inghiottita nella vertigine del baratro, nel vuoto che travolge una vita spezzata dalla violenza. *Giuseppe Montemagno*

Teshigawara in laguna

LE RIRE (Il riso), di Bruno Maderna. Coreografie di Saburo Teshigawara. Con i danzatori della Compagnia Karas di Tokyo.

DIDO AND AENEAS (Didone ed Enea), di Henry Purcell. Regia, scene, costumi, luci e coreografie di Saburo Teshigawara. Con Ann Hallenberg, Maria Grazia Schiavo, Oriana Kurteshi, Sabrina Vianello, Elena Traversi, Julianne Young, Krystian Adam, Marlin Miller. Orchestra e Coro del Teatro La Fenice, direzione musicale di Attilio Cremonesi, maestro del coro Claudio Marino Moretti. Prod. Fondazione Teatro La Fenice, VENEZIA.

Un dittico straordinario per nitore, compostezza, rigore. Stiamo parlando di *Le rire/Dido and Aeneas*, due lavori certo distanti, ma forse solo apparentemente, legati come sono da una fit-

ta rete di connessioni: il primo componimento, *Le rire*, brano per nastro magnetico, fu elaborato da Bruno Maderna nel 1962. E lo stesso Maderna diresse l'anno successivo, alla Scala, l'opera *Dido and Aeneas* scritta da Purcell nel 1689. E dunque barocco e contemporaneo assieme. E a tessere un'ulteriore trama di questo raffinato ordito ecco arrivare il vero protagonista della serata, il coreografo e regista Saburo Teshigawara, che imprime le stimmate del capolavoro. L'impatto con la coreografia del brano di Maderna è suggestivo: l'ampiezza creativa di Teshigawara si declina in una partitura gestuale affidata agli straordinari interpreti della sua compagnia, Karas. L'effetto è affascinante: quei corpi che seguono millimetriche e astratte prospettive, che occupano lo spazio scenico in derivate geometriche sorprendenti, che si celano nel buio pur continuando a danzare, che alternano vorticose sequenze a momenti distillati e rarefatti riscrivono la partitura di Maderna portandola da un ormai esaurito sperimentalismo sonoro a tessuto vibrante di un rumorismo postindustriale, ipercontemporaneo e vitale. Poi è Purcell e davvero si rimane stupiti di fronte alla semplicità, alla essenzialità e alla profondità dell'allestimento. Un enorme panorama chiude lo sfondo del palcoscenico assolutamente spoglio. Nel nero e grigio dominante, con un gioco di luci semplicissimo e ricchissimo, si proiettano tagli, quadrati, rettangoli in una vertigine cromatica che diventa sfondo e ambiente, illusione e allusione. Così, nelle incursioni di danza che si insinuano nella triste vicenda di Didone abbandonata dal prode Enea, i ballerini assumono il ruolo effettivo di un coro tragico: narrando, accompagnando, spezzettando, dando senso e forma ulteriore alla vicenda tragica affidata ai cantanti. Così come l'uso sapiente del coro della Fenice, nerovestito, che appare e scompare oppure si muove in gruppi che disegnano maestose danze d'insieme. Così nell'essenzialità spoglia e poetica scelta da Teshigawara si arriva allo struggente finale, con la morte di Didone, che assume suggestioni rarefatte di un rito simbolicamente evocativo. *Andrea Porcheddu*

Nella pagina precedente, una scena di *Tannhäuser* (foto: Marco Brescia) e *Mariella Devia in Maria Stuarda* (Teatro di San Carlo, Napoli); in questa pagina, un'immagine di *Dido and Aeneas* (foto: Michele Crosera).



Gli ultimi giorni di Adolf Hitler danza di morte per pupazzi e attori

L'invidia (*Malediction*) e il Führer (*Schicklgruber alias Adolf Hitler*) sono i protagonisti dei due spettacoli delle compagnie olandesi DudaPaiva e Stuffed Puppet presentati a Milano in chiusura della terza edizione di IF Festival.

di Valeria Ravera



Una scena di *Schicklgruber alias Adolf Hitler*, di Neville Tranter.

Le innumerevoli possibilità del teatro di figura, i cui unici limiti paiono essere l'immaginazione e la creatività di chi lo pratica, sono il cuore di IF, il festival organizzato dal Teatro del Buratto al Teatro Verdi di Milano che ha concluso la sua terza edizione con un focus alla produzione dei Paesi Bassi, presentando *Malediction* di DudaPaiva Company e *Schicklgruber alias Adolf Hitler* di Neville Tranter e il suo Stuffed Puppet Theatre. In *Malediction*, due uomini con grembiule e mascherina bianchi si muovono intorno a una barella su cui è distesa una figura coperta da un len-

zuolo. Parrebbero impegnati in un'autopsia, se non fosse che all'improvviso la strana creatura – verde smeraldo, con grandi mani, naso adunco e occhi nerissimi – prende vita. Inizia così un viaggio onirico, comico e sensuale in un mondo sospeso tra fiaba e incubo che vede i danzatori/animatori della compagnia olandese, sinergici ma anche antagonisti – il tema dello spettacolo è l'invidia, con la competizione che spesso ne scaturisce –, prodursi in un'interazione continua e sorprendente fra corpi vivi e animati realizzati in gommapiuma. In questa originale commistione di danza contemporanea e teatro di figura, in

cui anche la musica e le videoproiezioni hanno un ruolo importante nella costruzione di un'atmosfera quasi allucinogena, la creatura, sia pure smembrata o ricomposta in modo assurdo con un braccio infilato al posto della testa, continua a muoversi con incontenibile vitalità e le trovate si susseguono freneticamente in un gioco che potrebbe continuare all'infinito.

In *Schicklgruber*, cronaca degli ultimi giorni di Hitler e dei suoi fedelissimi rifugiatisi in un bunker berlinese, Neville Tranter va alla ricerca delle tracce di umanità che possono celarsi anche in figure abissalmente negative come Führer e compagni. Simili a zombie, in un ambiente freddo e fatiscente illuminato da livide luci al neon, tutti sanno che la fine è vicina, ma nessuno pare davvero accettarlo: Eva Braun, isterica e barcollante, è pateticamente e lugubramente seduttiva nel suo abito da sposa nero, Joseph Goebbels continua a ripetere che un grande discorso alla nazione risolleverà le sorti dell'agonizzante Terzo Reich e Hitler, ormai del tutto fuori di sé, si fa guidare nelle sue decisioni dall'oroscopo. Nel raccontare il loro epilogo meschino e a tratti ridicolo, il geniale artista miscela humour, ferocia e *pietas*, entrando totalmente in simbiosi con gli stupefacenti pupazzi dai volti grotteschi che anima, ma al tempo stesso distaccandosi per interpretare il ruolo del servitore di Hitler Heinz Linge, testimone partecipe e impotente di un'agghiacciante danza di morte. Così, con profonda sensibilità, Tranter si confronta magistralmente con la banalità del male, facendo ridere e pensare con uno spettacolo che è un capolavoro di inventiva, tecnica e meraviglia. ★

MALEDICTION. Ideazione e coreografia di Duda Paiva e Paul Selwyn Norton. Drammaturgia di Nienke Rooijackers. Regia di Neville Tranter. Con Javier Murugarren, Duda Paiva. Prod. DudaPaiva Company, AMSTERDAM.

SCHICKLGRUBER ALIAS ADOLF HITLER. Ideazione, pupazzi e animazione di Neville Tranter. Testo di Jan Veldman. Regia di Theo Fransz. Luci di Desirée Van Gelderen. Musiche di Ferdinand Bakker e Kim Haworth. Prod. Stuffed Puppet, AMSTERDAM - Schauspielhaus Wien, VIENNA.

Macbeth, una tragedia appesa a un filo

MACBETH, da William Shakespeare. Riduzione per marionette e regia di Eugenio Monti Colla. Direttore dell'allestimento Carlo II Colla. Scene e luci di Franco Citterio. Costumi di Eugenio Monti Colla e Cecilia Di Marco. Musiche di Fabio Vacchi. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli. Prod. Associazione Grupporiani, MILANO.

Negli Stati Uniti, tre anni fa a Chicago e a Broadway, è stato un trionfo. Con un valore aggiunto a cui purtroppo si è dovuto rinunciare nell'edizione italiana: il "doppiaggio" dal vivo delle marionette da parte di attori "a vista", cioè seduti in prima fila nel teatro. *Otello, Romeo e Giulietta, Re Lear, Amleto...* il dramma shakespeariano ha sempre trovato posto nel repertorio marionettistico ottocentesco, ma la Compagnia Colla non lo affrontava più dai tempi di *La tempesta* tradotta da Eduardo. Ben venga dunque la corrusca tragedia scozzese, sfrondata nella sua verbosità laddove le azioni potevano sostituire le parole e impreziosita dalla "straniante" presenza di Gerolamo, personaggio simbolo della tradizione marionettistica della famiglia Colla, che punteggia la vicenda con buffi commenti da popolano saggio. La storia di potere e di morte dell'ambizioso condottiero che volle farsi re, istigato da una moglie altrettanto sanguinaria a una serie impressionante di omicidi, si dipana in 14 quadri abitati da 150 marionette. Gli splendidi fondali e le macchinerie barocche, tipiche di questo genere spettacolare, sono al servizio di raffinati giochi prospettici e temporali: fughe di scalinate di gusto piranesiano per gli interni dei palazzi, alberi che si trasfor-



Macbeth, della Compagnia Colla.



Una scena di *Beati i perseguitati...*, di Gigio Brunello e Gyula Molnár.

mano in streghe, foreste e profondi panorami da castelli sulle scogliere. Lavoro impeccabile, artigianato sublime, coadiuvato da un'evocativa colonna sonora composta *ad hoc* da Fabio Vacchi, che tuttavia corre il rischio di ripiegarsi sulla sua perfezione *d'antan*. In questo non aiutato da una traduzione un po' troppo altisonante, recitata (voci registrate, qui in Italia, peccato!) con convenzionale accademismo. Ci si lascia così sedurre dall'indiscutibile fascino dell'operazione, ma ci si interroga anche su come ci si potrebbe avvicinare a un più moderno sentire, pur nel rispetto della tradizione. *Claudia Cannella*

Gesù e Pinocchio in cella, sognando la libertà

BEATI I PERSEGUITATI A CAUSA DELLA GIUSTIZIA PERCHÉ DI ESSI È IL REGNO DEI CIELI, di Gigio Brunello e Gyula Molnár. Regia di Gyula Molnár. Con (burattinaio) Gigio Brunello. Prod. Teatrino della Marignana, TREVISO.

Dall'alchimia mitteleuropea di lunga data fra Gigio Brunello, burattinaio veneziano, e Gyula Molnár, maestro ungherese (italiano di adozione) del teatro d'oggetti, sodali d'eccezione dall'impareggiabile vena poetica, sono scaturiti negli anni numerosi lavori che si distinguono per virtuosismo dell'arte di manipolazione, qualità della presenza, originalità della drammaturgia e della messa in scena. Brunello e Molnár sono autori e interpreti estremamente attivi anche individualmente. Molnár è un raffinato didatta, autore di un agile manuale che offre attraverso brevi testi ed esercizi esemplari una chiave per penetrare fonti d'ispirazione, ragion d'essere e meto-

do di quel serissimo gioco, etichettato come teatro d'oggetti, fondamentale non solo per una formazione teatrale completa, ma per la creatività in senso più ampio. Il loro percorso si caratterizza per la varietà delle fonti e dei materiali instancabilmente esplorati. Si tratta di un artigianato teatrale esemplare che trova il suo fulcro nella geniale messa a fuoco di corrispondenze poetiche folgoranti fra oggetto, gesto, suono e contenuto. Laddove altri saturano la scena, Molnár e Brunello distillano l'essenza.

Beati i perseguitati..., con eloquente sottotitolo *Dialogo tra Gesù Nazareno e Pinocchio incarcerati*, parabola con burattini creata nel 2005 e recentemente riproposta a Torino nel corso della terza edizione de L'Alba della Narrazione, diretta da Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti dell'Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare di Grugliasco, è una struggente riflessione sul tema della libertà e della prigionia. Dietro alle sbarre i protagonisti, entrambi figli di falegnami, dialogano, uno con voce profonda di profeta visionario, l'altro con inconfondibile accento toscano. In acqua non vanno a fondo: uno galleggia, essendo di legno, l'Altro non si sa. Uno ricorda con nostalgia una piccola osteria sulle rive del lago di Tiberiade, l'altro certe pere portate a casa dal padre. Uno evoca la pelle profumata di spezie di una certa Maddalena, l'altro i capelli turchini di una Bella Bambina. Raccontano il camminare liberi, la brutalità dell'improvvisa, inspiegabile reclusione. Non si arrendono neppure quando i chiavistelli stridono e una voce chiama verso un destino prevedibilmente tragico. Indomabili, dal fondo delle opprimenti celle buie non cessano di evocare abbaglianti paesaggi di luce e libertà. *Eugenia Praloran*

testi

UN MONDO PERFETTO

di Sergio Pierattini

Premio Riccione - Premio Speciale della giuria 2007



Personaggi:

Anna, quarantenne

Mario, quarantenne

L'ospite, commissario di polizia

Scena 1

In una città di provincia del nord. Il quartiere è quello vicino alla ferrovia. I palazzi, costruiti intorno alla metà degli anni cinquanta, si affacciano sulla stazione, costruzione di epoca fascista, a mattoni rossi e da alcuni anni, snodo ferroviario di secondaria importanza. Lungo il viale alberato, al quarto piano di un palazzo intonacato di grigio e verde, vivono Mario e Anna. L'interno 10. E il 12, al piano di sopra, la mansarda; l'ampio stanzone dove Mario passa gran parte del suo tempo libero. Un pomeriggio d'estate. Dalle finestre aperte dell'interno 12, arriva il rumore delle automobili che passano sul viale e quando gira il vento, quello dei treni regionali, in manovra sui binari della stazione. Nonostante la luce della giornata estiva, una lampada che cala dal soffitto, è accesa, ad illuminare un grande plastico ferroviario. Qui, un minuscolo convoglio attraversa montagne, costeggia laghi, pianure, autostrade; si ferma per pochi secondi alla stazione di una piccola città. Lungo la banchina, attendono piccole figure di plastica che riproducono famiglie vestite come negli anni sessanta, commessi viaggiatori con valigia e cappello, bambini che corrono, un capostazione pronto a dare il segnale di partenza. Anna, una donna di circa quarantaquattro anni, è seduta ai lati del plastico. Indossa un completo blu. Osserva immobile il mondo in miniatura che ha sotto di sé. L'espressione è angosciata. In piedi, dall'altra parte del tavolo, troviamo il marito. Ha la stessa età della donna. Segue, con aria preoccupata, la corsa del piccolo convoglio che ora sfiora le sbarre abbassate di un passaggio a livello, dove aspettano altre figurine di passanti: un uomo in bicicletta, uno in tuta da lavoro, una donna con l'impermeabile bianco ed un fazzoletto in testa. Il treno si ferma. Mario alza gli occhi dal plastico; sembra sul punto di dire qualcosa. Poi preme di nuovo l'interruttore della corrente. Il trenino riprende il suo giro. Scompare sotto una galleria; ricompare. I due restano a lungo in silenzio.

MARIO - La centralina digitale. Metto le gallerie, raddoppio gli scambi. Ambientazione italiana. Epoca seconda, terza, quarta. La stazione principale, le derivate. Ti dà fastidio se ne parlo? C'è il catalogo nuovo. Guardalo, ti distrai. Un motocarrello, Rivarossi, il braccio idraulico, il prezzo buono. Il resto, uso quello che ho: treni tedeschi e ambientazione italiana. Avrei voglia di spaccare tutto. Per me, per te. Spaccare tutto. Per vedere. Si soffre di meno? «Bene!». Si soffre lo stesso? «Ho spaccato tutto!». Pensavo è bello. L'idea. Rifarne un altro. E unirlo dopo, con questo, per lui. Ti ricordi al liceo? Le ore, a disegnare su quei quaderni; i progetti, gli snodi, i passanti. «Un domani, quando lavoro e posso permettermelo, voglio una stanza enorme! Solo per i treni!». C'era qualcosa di buono. (Pausa) Il solito imbecille. Buttato via tutto. Come ho fatto? Boh! Succede. I traslochi. A che pensi?

ANNA - Che ore sono?

MARIO - Le sei. (Pausa) Richiama. Richiama. A che pensi?

ANNA - Nulla.

MARIO - Comunque, i traslochi! Uno ci mette...

ANNA - Se ci hanno presi in giro. Che non è vero. Imbrogliati.

MARIO - Ci sono i documenti, le firme.

ANNA - Capita.

MARIO - Io non credo.

ANNA - Come fai a dirlo?

MARIO - Perché non siamo due imbecilli.

ANNA - Perché non rispondono?

MARIO - Riprova.

ANNA - Non c'è più nessuno.

MARIO - Al cellulare.

ANNA - Quando sono scesa ho provato io.

MARIO - L'ingegnere? La suora?

ANNA - «Che stiamo diventando matti, di farci sapere qualcosa.»

Ho lasciato un messaggio.

MARIO - Se è partito!

ANNA - Oggi non arriva nessuno.

MARIO - Che gli costa prendere il telefono e dirci che c'è stato un problema, se c'è stato, che è in ritardo l'aereo o che ancora non hanno notizie! Forse non l'ha mai neanche visto un trenino. Voglio che sia la prima cosa. Prima cosa che veda la casa, i giocattoli, la cameretta. Saliamo in mansarda, gli dico di chiudere gli occhi, vado all'interruttore e... (Pausa) Ci ho pensato ieri, tutto il giorno. Stanotte, il trenino in testa. Che s'era rotto qualcosa nei contatti, un corto circuito, che saltava tutto. Stamattina sono venuto a controllare: era tutto a posto. Ho detto: «oggi succede, succede!».

ANNA - È il giorno sbagliato.

MARIO - «È tutto a posto, il venti, hanno il biglietto aereo». L'ingegnere. E sparisce.

ANNA - La cattiveria.

MARIO - Doveva chiamare alle quattro per la conferma. Le sei, i cellulari spenti.

ANNA - Bestie.

MARIO - Ci hanno preso per il culo? Vado in ufficio: «Allora?». E piazzargli la pistola all'altezza degli occhi. «Arriva, o no?». Ammazzarli, tutti, uno per uno. Finisce così, la storia. I sorrisi, le strette di mano. L'ingegnere, la suora... la deficiente della segretaria seduta nell'angolo, il golf bianco, la pianta dietro...

ANNA - Andiamo lì e non troviamo più niente. L'ufficio, il palazzo, il numero civico che non esiste più, e noi che facciamo avanti e indietro con la macchina a cercarlo, e ci viene la nausea a domandare: «Il numero 27! C'era un palazzo di mattoni rossi...».

MARIO - Romania, Bulgaria. Ora anche il Sudamerica.

ANNA - Staccano i cellulari per non essere disturbati. Le coppie chiamano, non chiudono occhio, perché parlano, parlano, tra loro, si tormentano e vogliono sapere. Se è partito, quando arriva, se nel frattempo non si è ammalato. Se c'è stato un disguido coi documenti. Il telefono è sempre occupato da un po' di giorni. Tutto a posto? E perché non possiamo andare a prendercelo noi, il bambino, come succede quando si fanno le cose normalmente! Si può sapere! Cosa cambia? Si apre la porta, viene fuori l'ingegnere come l'altra volta: «Calma, signora, calma!».

MARIO - Trecento chilometri per arrivare all'aeroporto di Fiumicino; possiamo saperlo o no, se ci dobbiamo mettere in viaggio?

ANNA - Pensa se partivamo stamattina.

MARIO - In una sala d'aspetto. Ad aspettare un bambino che non arriva perché non è mai partito.

ANNA - L'ingegnere ha due figli, pensa.

MARIO - Allora, ti piace, l'idea? Ne faccio uno più grande. Una notte, la settimana scorsa, prima di sapere che stava arrivando, ho sognato che mettevo tutto in un sacco. I binari, il treno, le figurine di plastica. Poi a luce spenta uscivo di casa. Era inverno, avevo i pantaloni della tuta, ero scalzo. Vedevo il respiro, era buio, la strada ricoperta di ghiaccio. Mi fermavo davanti ad un cassonetto dell'immondizia e buttavo via tutto. Si chiudeva il coperchio e sentivo che ero anche contento di quello che avevo fatto. Come se mi fossi levato un peso dalla coscienza. Ho avuto voglia di piangere; il primo pensiero, quando il sogno è sparito: «Che ho fatto? Ho buttato i miei treni. Che mi è successo?». Ero sveglio; la voglia di alzarmi, di infilarmi le scarpe e salire qui a vedere. Sono rimasto fermo. Per la paura. Di quello che avevo fatto. Di quello che sarei capace di fare, senza... come dentro quel sogno, senza sentire... niente.

ANNA - Quando cominci?

MARIO - Appena si sistema. La scuola, il resto.

ANNA - Un po' di tempo fa, tu eri lì come adesso, parlavi, io guardavo il treno, avevi fatto una galleria di cartapesta. Il treno girava e poi spariva dentro a quella galleria. Ho pensato a tante piccole figurine di plastica... come queste... chiuse dentro a quel treno che invece di arrivare, continuava a girare, a girare, sempre. E quelli a chiedersi, «quando si arriva?». Con la frangetta dei capelli disegnata precisa, sulla fronte, che cominciava a colare per la stanchezza, il sudore: «Quando si arriva?». Poi un urlo, nel momento che il treno entrava dentro la galleria. Lascia solo la signora. La metti, vero?

MARIO - Quale?

ANNA - La bionda con il cappotto rosso davanti alla stazione.

MARIO - Che hai?

ANNA - Niente.

MARIO - Che c'è?

ANNA - Se... non abbiamo sbagliato. Per la voglia, il desiderio di farcela a tutti i costi! Chiamiamo la polizia.

MARIO - Eh?

ANNA - Mi viene voglia di...

MARIO - Voglia di che?

ANNA - Se anche stavolta non succede niente. Dovevamo andare noi a prenderlo. Così si fa, quando le cose sono regolari.

MARIO - È il metodo. Come hanno fatto quella coppia che ci hanno fatto conoscere? È arrivata la telefonata, sono andati all'aeroporto, hanno trovato l'ingegnere, la suora e il bambino. I documenti, tutto in regola. Hanno preso il bambino per mano e sono tornati a casa. Abbiamo fatto quello che si doveva fare! Smettila! Non c'era altro, per noi. Gli imbecilli. Fare i furbi, una volta. E smettere di soffrire. Che ci siamo detti quando abbiamo visto l'ingegnere la prima volta? «Lo vogliamo questo bambino? Allora si fa così!». Calma. Sei stata brava tutti questi giorni. Avevano detto sei mesi. La domanda, gli accertamenti, sei mesi, precisi, sono stati di parola. Ci sono gli orfanotrofi convenzionati...

ANNA - Dove sono, chi li gestisce?

MARIO - Pensi che sia un bambino rubato? Dillo! E allora? È sano? Basta! Il resto... Che ti piglia? Abbiamo visto i documenti, i certificati medici, del governo di là...

ANNA - Abbiamo visto le fotocopie.

MARIO - Abbiamo parlato con lui al telefono.

ANNA - Possiamo anche non sentirli mai più.

MARIO - Ci sono i ministeri! Fanno parte di un sistema di associazioni serie, documentate!

ANNA - Non è vero! Te l'hanno detto loro, ma noi lo sappiamo... che è tutta roba... timbri, certificati di non so dove, organizzazioni mai sentite. Quante volte ce lo siamo detto?

MARIO - Ma che ti piglia?

ANNA - Ho paura! Posso? Perché deve succedere, ora! E non sta succedendo. Perché deve suonare il telefono da due ore e non abbiamo sentito nessuno...

MARIO - È la paura che non succeda.

ANNA - Se non succede niente abbiamo perso un altro anno.

MARIO - O vogliamo rivedere i filmini della Bulgaria?

ANNA - Smettila.

MARIO - I fessi. Io e te. A morire di creopacuore. A Sofia. «Altri due mesi e potrete venire a prenderla». Quante volte ce l'hanno detto? Intanto andiamo a trovarla, due, tre volte. Facciamo conoscenza; giusto, si abitua, comincia a conoscerci. È giusto, è legale, è così che si fa, nei paesi civili. A Sofia. L'aereo. Passiamo quattro giorni assieme. Ci affezioniamo, perché, in un certo senso, ci sembra di averla già in casa nostra, anche se siamo ancora a Sofia. Come ci siamo detti? Lo stesso, forse, succede a lei. Basta un pomeriggio. Che ci vuole? L'abbiamo tanto voluta, questa bambina. L'amore si riconosce da solo, l'amore, quando lo vedi...

ANNA - Smettila!

MARIO - Poi ci richiamano: «altri tre mesi». E noi ripartiamo per Sofia. Ci sorride, ci abbraccia, ci bacia, come se fossimo sempre stati noi, i genitori. Invece siamo i fessi di turno, venuti dall'Italia a farsi prendere per il culo, da altri italiani, naturalmente, a Sofia, in Bulgaria. Li vuoi vedere i filmini? Magari entrasse un ladro e portasse via tutto. La cinepresa, le fotografie. È come avere un morto in casa, chiuso dentro l'ultimo cassetto dell'armadio. In un angolo, in fondo, devi allungare la mano, c'è una busta di plastica bianca. C'è tutto. Il giorno alla piscina, la gita sul lago, il pranzo al ristorante; lei che scarta i regali il giorno del compleanno... Scusa. Domani per il lavoro che fai? Se non dovesse... se rimandassero.

ANNA - Non mi interessa.

MARIO - Chi se ne frega. Se vuoi andare vai, se no, stai a casa.

ANNA - Deve essere stato strano vedere la scrivania vuota.

MARIO - Come?

ANNA - Quella che è in stanza con me.

MARIO - Quella pensa a scopare. Sai che gliene frega di noi.

ANNA - Ieri mattina mi ha invitato al bar. A un certo punto mi ha guardato negli occhi, mi ha preso la mano, tanto che mi sono anche... cioè, non mi aspettavo... e mi fa: «Ti ammiro molto per quello che stai facendo». «Ma cosa?». Faccio io, anche se avevo capito. «Il fatto del bambino. Sapessi quanto sono stata contenta quando l'ho saputo». Sono rimasta... e continuava a stringermi la mano, stretta e a guardarmi con un aria... «Stiamo cercando di avere un figlio... da tanto tempo... In questo modo, visto che da soli non ci siamo riusciti».

MARIO - Hai detto così?

ANNA - Sì.

MARIO - Cosa vai a...?

ANNA - È la verità. Aveva un aria. Non so spiegarlo. Ci siamo salutate. Ero davanti alla fermata dell'autobus, l'ho vista allontanarsi, di spalle, attraversare la strada, elegante con i suoi vestiti firmati, bella... e mi ha fatto pena.

MARIO - È sola come un cane.
ANNA - È piena di amanti.

MARIO - Nel senso della famiglia.

ANNA - Io pensa, ho sempre creduto che fosse lei ad avere pena per me.

MARIO - Perché?

ANNA - Una volta, i primi tempi, prima che cominciasimo a pensare al bambino, una sera, era dopo Natale, le avevo chiesto cosa faceva... tanto per... non abbiamo mai legato, siamo troppo diverse... per gentilezza. Le ho chiesto, non mi ricordo, dove andava a passare il capodanno. E quando le ho detto che ce ne saremmo stati tranquilli, a casa, io e te, come tutti gli anni, mi ha detto: «Ma non ti stufi?».

MARIO - E te?

ANNA - No. Poi mi ha guardato con un sorriso, un'espressione... come se, mi sono immaginata, in quel momento era lì che pensava: «ma che vita fa questa?». Tanto che da quella volta non l'ho più guardata in faccia al saluto, sai quando si dice, magari durante le feste o i fine settimana: «Tu che fai?». Perché sapevo che se alzavo gli occhi l'avrei rivista, quell'espressione, sulla sua faccia. Sentivo che c'era, anche se non la guardavo. «Che vita fa questa?». Mi immagini? Io che ogni sera, alle cinque e mezza, quando so che lei si sta per alzare dalla scrivania, perché la vedo con la coda dell'occhio quando si alza dalla sua scrivania, va verso l'attaccapanni e si volta verso di me per salutarmi... fisso lo sguardo sul monitor del computer. «Ti ammiro molto per quello che stai facendo». Ha continuato a tenermi stretta la mano, tanto che quando ero sull'autobus ancora mi sembrava di sentirla quella mano.

MARIO - Facciamo due passi?

ANNA - Non mi va.

MARIO - Vado io, ti dispiace? Faccio il giro dell'isolato. Porto il telefono. (*Non si muove*) Sei bella con i capelli in quel modo.

ANNA - Sì?

MARIO - Ti stanno bene. Si sente l'odore del parrucchiere. Anche il vestito.

ANNA -Mario!

MARIO - Che c'è?

ANNA - Il telefono! Il fisso, di sotto. (*I due rimangono un attimo in silenzio, in attesa. Si distingue, lontano, il trillo di un telefono*)

MARIO - Gli avevo detto di chiamare ai cellulari.

ANNA - Sarà mia madre... ho promesso che la chiamavo... (*Fa per andare*)

MARIO - Vado io, lascia... vado io. (*I due si guardano. Mario esce. Anna resta immobile, in attesa, in piedi davanti al plastico. Poco dopo Mario rientra*)

MARIO - Roma Fiumicino, ventuno e quarantacinque.

ANNA - Mario...

MARIO - L'ingegnere. Mi sono emozionato, ho cominciato...

ANNA - Come?

MARIO - Le chiavi della macchina...

ANNA - Nella giacca!

MARIO - Calma, abbiamo tutto il tempo, calma.

ANNA - Arriva...

MARIO - Anna ci siamo! Guardami!

ANNA - Arriva.

Buio

Scena 2.

Un pomeriggio invernale. Nella penombra della mansarda ritroviamo Anna nella stessa posizione della fine della scena precedente, quando l'abbiamo vista sola prima che Mario rientrasse con la notizia dell'arrivo del figlio. È vestita in maniera dimessa. Il grande plastico è ora coperto da un telone. Poco dopo entra Mario. Indossa una divisa da ferroviere.

MARIO - (*Cerca l'interruttore, lo trova, la luce si accende*) Sei qui. Ho chiamato per le scale, rispondi.

ANNA - Non ho sentito.

MARIO - Che è successo?

ANNA - Niente.

MARIO - Mi chiami al telefono, corro...

ANNA - Le solite cose.

MARIO - Manuel?

ANNA - A scuola.

MARIO - Ha fatto storie per entrare? Ci vuole pazienza.

ANNA - Non avevo la forza...

MARIO - Eh?

ANNA - Per ritornare.

MARIO - Ti sei agitata?

ANNA - Sono salita qui.

MARIO - Andiamo di sotto, fa freddo.

ANNA - Era dal giorno che è arrivato che non ci mettevo piede.

Prima di andare all'aeroporto. C'erano le finestre aperte. Io con gli occhi fissi sul trenino. Avevo paura di spostarli da lì. L'idea che se guardavo da un'altra parte, lui non sarebbe arrivato. A un certo punto mi hai detto che mi era rimasto l'odore della lacca del parrucchiere sui capelli. In quel momento è suonato il telefono.

MARIO - Ho dieci minuti, devo rientrare.

ANNA - Ho pensato: «Ero io? Quella sera. O un'altra persona?».

MARIO - Abbiamo tempo stasera.

ANNA - Non ce la faccio.

MARIO - Stasera ritorno, ci chiudiamo in camera nostra.

ANNA - Non ce la faccio!

MARIO - Serve qualcuno che ti dia una mano. Un figlio è faticoso.

E un ragazzo di quell'età è ancora più difficile. Non abbiamo venti anni. Nemmeno trenta. Io sono stanco, tu sei stanca...

ANNA - Non hai capito.

MARIO - È Manuel che ci mette alla prova. E noi dobbiamo superarla. La sua nuova famiglia. Alla prova! Sei stata dal dottore per le analisi? Che ha detto?

ANNA - Non sono andata.

MARIO - Insomma, lo sapevamo che è difficile...

ANNA - Non lo voglio più.

MARIO - Che ci sono...

ANNA - Non lo voglio più! Anche se è mio figlio. Non lo voglio più!

MARIO - Non ho capito!

ANNA - Aiutami.

MARIO - A fare che?

ANNA - Mi dispiace. Per lui, per te. Ti chiedo scusa.

MARIO - Stai male, sei esaurita.

ANNA - Voglio che se ne va.

MARIO - T'ammazzo, piuttosto.

ANNA - Lo faccio da sola.

MARIO - Che cazzo dici?
ANNA - Non lo voglio più!

MARIO - Io lo sapevo! Dal primo momento, il primo giorno, in macchina, il viaggio di ritorno dall’aereoporto. Che era meglio che un camion a rimorchio ci fosse venuto addosso. Morti, tutti e tre! Anzi noi due. Non è una tragedia! Dio ci ha messo la mano sulla testa, a noi due! Io lo sapevo. Dal primo momento! Guardavo la strada, la coda dell’occhio, vedevo la tua faccia. Il profilo, una statua di marmo... dei cimiteri... Dovevi vedere la faccia che avevi. Io lo sapevo!

ANNA - Ho chiamato l’ingegnere, ho lasciato detto che è urgente.

MARIO - Non ti azzardare se chiama, ti denuncio.

ANNA - Mi denunci?

MARIO - Aiutami.

ANNA - Quando l’hai visto all’aeroporto, sei rimasto male anche tu.

MARIO - Mi fai schifo.

ANNA - Ti vergogni di dirlo?

MARIO - Riguardo al fatto dell’età?

ANNA - «È grande...». E hai bestemmiato. «Siamo stati truffati. Ci hanno mandato un ragazzo più grande. Siamo stati truffati!». Così hai detto! Sei stato tu, il primo. In macchina stavo male, facevo finta di nulla, ma stavi male anche te. Tutti e due. Proviamo le stesse cose, noi due. Cercavi di fargli le domande, in spagnolo, ma l’ho vista la tua faccia, com’era, quando hai meso il bagaglio in macchina. E cosa abbiamo fatto quando ci siamo chiusi in camera nostra?

MARIO - Abbiamo parlato.

ANNA - Abbiamo pianto, dal dispiacere! E pianto ancora quando alle quattro eravamo svegli.

MARIO - Abbiamo deciso di andare avanti.

ANNA - Io sapevo che non ce l’avrei fatta. È colpa mia. L’avrei dovuto dire subito. Fermi, ci siamo sbagliati!

MARIO - Tu ti sei sbagliata, non io!

ANNA - Sei contento? Dimmelo!

MARIO - Non ci penso, non me lo domando. Ecco la differenza tra me e te. Ci aspettavamo un bambino. È un ragazzo! Va bene! Le cose succedono. E allora? Se non c’è un camion che ti viene addosso mentre lo porti a casa, devi fartele andar bene lo stesso.

ANNA - Ci hanno fatto vedere fotografie vecchie.

MARIO - Ma è lui! Manuel! Anche se porta quasi il quaranta di scarpe. È mio figlio, mi sono preso la responsabilità e me la tengo! «Sei contento?». Che vuol dire?

ANNA - Una volta sola, da quando è arrivato. La prima mattina. Alle otto è suonata la sveglia, dormiva, siamo andati a comprare i cornetti per la colazione. Stavo preparando la colazione per mio figlio. È stata l’unica volta che mi sono sentita bene.

MARIO - In un anno...

ANNA - Sai come mi sento?

MARIO - Che ha fatto? Lo hai trovato che rubava? Ti ha molestata?

ANNA - Non lo amo.

MARIO - «Non lo amo».

ANNA - Non lo voglio! Non voglio essere sua madre!

MARIO - «Amo, non amo!». Queste parole di merda!

ANNA - Non gli voglio bene! Non provo niente per lui! Né il primo momento che l’ho visto, né ora che sono passati otto mesi.

MARIO - Che cazzo dici?
ANNA - Non lo voglio più!

MARIO - Io lo sapevo! Dal primo momento, il primo giorno, in macchina, il viaggio di ritorno dall’aereoporto. Che era meglio che un camion a rimorchio ci fosse venuto addosso. Morti, tutti e tre! Anzi noi due. Non è una tragedia! Dio ci ha messo la mano sulla testa, a noi due! Io lo sapevo. Dal primo momento! Guardavo la strada, la coda dell’occhio, vedevo la tua faccia. Il profilo, una statua di marmo... dei cimiteri... Dovevi vedere la faccia che avevi. Io lo sapevo!

MARIO - Sei gelosa. Anche a me dà fastidio quando racconta del nonno, che gli portava le caramelle... che gli voleva tanto bene: «dove stava il nonno, quando ti hanno messo in un orfanatrofio». Avrei voglia di dirglielo. Ma mi fa pena. Tenerezza. La conosci questa parola?

ANNA - Non c’entra lui. Sono io che...

MARIO - Ma stai zitta!

ANNA - A chi lo devo dire quello che provo? A qualcun’altro? Rispondi? Giorno e notte, con questo cancro dentro, senza poterlo dire a nessuno. Andare avanti, come fai tu, far finta di niente? Che ti senti morire. Che quello che speravi non conta più niente. Hai vissuto per niente. Sola. Che hai sbagliato tutto. Che vorresti che fosse lontano mille chilometri da te, dalla tua casa. Che vorresti sapere che è sopra un aereo, o su un treno, che lo riporta al suo paese, per sempre. Lui lontano e tu a passeggio, per strada, per provare come si sta a vivere un’altra volta.

MARIO - Una buffonata. Quindici anni di rompimenti di coglioni per avere un figlio, poi finisce tutto in una buffonata.

ANNA - Forse doveva essere la bambina.

MARIO - Tu sei bacata!

ANNA - Doveva essere lei.

MARIO - Smettila, finisce male!

ANNA - Lei era nostra.

MARIO - Non è mai stata nostra! Nemmeno per un momento. Idiota! Siamo stati noi a immaginarcela nostra! Nel cervello baccato! Poteva andare bene quando eravamo soli. Ma ora è cambiato! Abbiamo un figlio, vero. Lo capisci cosa vuol dire? Questo ragazzo non ha fatto niente di male, se mi dici la verità... mi dici la verità? Rispondi!

ANNA - Sarebbe stato più facile.

MARIO - E allora perché non provi a vergognarti? Un po’. Vergognarti. Anche di usare... Chi se la ricordava più la bambina, non gliene fregava più un cazzo a nessuno. Poteva essere morta, ora doveva arrivare Manuel...

ANNA - Non è vero, ci penso sempre, ne abbiamo anche parlato.

MARIO - Senti, facciamo finta di non esserci detti nulla.

ANNA - Facciamo finta?

MARIO - Io torno in stazione.

ANNA - Voglio che lo rimandi indietro. Deve andare via. Ci scusiamo, paghiamo quello che c’è da pagare, ne adottiamo dieci a distanza...

MARIO - E stasera, quando rientro facciamo finta che non è successo nulla. Arrivederci e fine della discussione! (*Fa per andare*)

ANNA - Io mi ammazzo! Lo hai sentito? Mario! Ho creduto per dieci anni di voler diventare madre, che fosse la cosa più bella che potesse capitarmi e ora che lo sono voglio solo morire... morire, piuttosto che continuare ad averlo questo figlio.

MARIO - Tu hai bisogno di uno psicologo.

ANNA - Ci sono andata.

MARIO - Che te l’abbia messo lui, il baco, dentro, a roderti.

ANNA - Mi faceva bene. Poi una sera, prima di Natale, ero in cucina, verso l’ora di cena, mi sono affacciata per chiederti una cosa, non so dov’eri, in bagno, c’era lui, di spalle, a guardare i cartoni. Non ha sentito. L’ho guardato. La testa. Con i capelli,

schiacciati, di stoppa, attaccati. È possibile guardare tuo figlio e pensare «Chi è quello?» Mi sono messa la tuta, le scarpe da ginnastica e sono uscita a correre. E ho corso fino a farmi scoppiare il cuore. Perché era questo che volevo. Farmi scoppiare il cuore! Per il dispiacere, per la vergogna di quello che avevo provato per quel ragazzo. A tavola ho fatto finta di niente, per non farti accorgere. È faticoso non amare. Che non riesci a trovare la serratura con la chiave, per aprire la porta di casa, a sopportare la luce che passa dalle fessure dell’avvolgibile il mattino presto, ad alzare la testa per guardarti allo specchio.

MARIO - E io di tutta questa schifezza non sapevo nulla.

ANNA - Potrà diventare un ragazzo come tutti gli altri, ma non stando vicino a me.

MARIO - Io so perché con la bambina è scattato subito. Era piccola, gli occhi azzurri, le trecce.

ANNA - Hai ragione, le ho voluto bene per gli occhi, il viso, le treccine, per come mi dava la mano.

MARIO - Tu non vuoi bene a nessuno.

ANNA - È come una malattia, un brutto male.

MARIO - Non possiamo fare nulla.

ANNA - Possiamo parlarne con quelli che ce l’hanno dato, cercare di darlo in affidamento ad un’altra famiglia.

MARIO - A me non ci pensi?

ANNA - Penso a lui.

MARIO - Io ne avrei fatto a meno. Tu, a volere un figlio. A tutti i costi. Abbiamo provato, riprovato. Ho fatto tutto, per farti contenta. Le visite, le analisi, i dottori a farti le domande...

ANNA - Ti sei sentito umiliato, vero?

MARIO - Sì! Stavo zitto. Zitto. Per farti piacere. Perché sono un uomo di merda. Uno non può avere figli e non li fa! Li deve fare per forza. Siamo sterili! Ah, sì? Ma guarda! Di chi sarà la colpa? Si sta come le bestie. Poi si scopre che lo sei anche te. Tutti e due. Sterili. Che bella notizia, siamo la coppia perfetta!

ANNA - Ho sbagliato.

MARIO - Sai che fine fa quel ragazzo, se lo rimandiamo indietro?

ANNA - Ho sbagliato, c’è un modo?

MARIO - Tra un’ora esce da scuola, qualcuno deve andare a prenderlo. Ci vado io. Scegli. Te ne puoi andare. Dove vuoi, per quanto tempo vuoi, anche per sempre. Ma se decidi di restare, ceni con noi stasera. Sorridi, parli, ti sforzi! Se non ti riesce, fai finta. Parlane con chi vuoi, trovati un altro psicologo, vai in chiesa, prega, ammazzati di lavoro. Non si torna indietro. Non si torna indietro. (*Esce*)

ANNA - Tu gli vuoi bene? Gli vuoi bene?

Buio

Scena 3

Stesso ambiente della scena precedente. Il plastico del trenino senza il telo che lo copriva. A fianco, un altro tavolo. Un altro plastico in costruzione. Scatole per terra, seghe, morsetti, barattoli di colla, cataste di giornali, carta lasciata a macerare nei secchi. La stanza è completamente occupata . In piedi davanti al tavolo, ad osservare il plastico un uomo di circa 30 anni. Indossa un vestito scuro. Osserva, si guarda intorno. Si china a raccogliere una scatola, la rimette al suo posto. Poco dopo entra Anna.

MARIO - Che cazzo dici?
ANNA - Non lo voglio più!

MARIO - Io lo sapevo! Dal primo momento, il primo giorno, in macchina, il viaggio di ritorno dall’aereoporto. Che era meglio che un camion a rimorchio ci fosse venuto addosso. Morti, tutti e tre! Anzi noi due. Non è una tragedia! Dio ci ha messo la mano sulla testa, a noi due! Io lo sapevo. Dal primo momento! Guardavo la strada, la coda dell’occhio, vedevo la tua faccia. Il profilo, una statua di marmo... dei cimiteri... Dovevi vedere la faccia che avevi. Io lo sapevo!

MARIO - Sei gelosa. Anche a me dà fastidio quando racconta del nonno, che gli portava le caramelle... che gli voleva tanto bene: «dove stava il nonno, quando ti hanno messo in un orfanatrofio». Avrei voglia di dirglielo. Ma mi fa pena. Tenerezza. La conosci questa parola?

MARIO - Non c’entra lui. Sono io che...
ANNA - Ma stai zitta!
ANNA - A chi lo devo dire quello che provo? A qualcun’altro? Rispondi? Giorno e notte, con questo cancro dentro, senza poterlo dire a nessuno. Andare avanti, come fai tu, far finta di niente? Che ti senti morire. Che quello che speravi non conta più niente. Hai vissuto per niente. Sola. Che hai sbagliato tutto. Che vorresti che fosse lontano mille chilometri da te, dalla tua casa. Che vorresti sapere che è sopra un aereo, o su un treno, che lo riporta al suo paese, per sempre. Lui lontano e tu a passeggio, per strada, per provare come si sta a vivere un’altra volta.

MARIO - Una buffonata. Quindici anni di rompimenti di coglioni per avere un figlio, poi finisce tutto in una buffonata.

MARIO - Forse doveva essere la bambina.
ANNA - Tu sei bacata!
ANNA - Doveva essere lei.
MARIO - Smettila, finisce male!
ANNA - Lei era nostra.
MARIO - Non è mai stata nostra! Nemmeno per un momento. Idiota! Siamo stati noi a immaginarcela nostra! Nel cervello baccato! Poteva andare bene quando eravamo soli. Ma ora è cambiato! Abbiamo un figlio, vero. Lo capisci cosa vuol dire? Questo ragazzo non ha fatto niente di male, se mi dici la verità... mi dici la verità? Rispondi!
ANNA - Sarebbe stato più facile.
MARIO - E allora perché non provi a vergognarti? Un po’. Vergognarti. Anche di usare... Chi se la ricordava più la bambina, non gliene fregava più un cazzo a nessuno. Poteva essere morta, ora doveva arrivare Manuel...
ANNA - Non è vero, ci penso sempre, ne abbiamo anche parlato.
MARIO - Senti, facciamo finta di non esserci detti nulla.
ANNA - Facciamo finta?
MARIO - Io torno in stazione.
ANNA - Voglio che lo rimandi indietro. Deve andare via. Ci scusiamo, paghiamo quello che c’è da pagare, ne adottiamo dieci a distanza...
MARIO - E stasera, quando rientro facciamo finta che non è successo nulla. Arrivederci e fine della discussione! (*Fa per andare*)
ANNA - Io mi ammazzo! Lo hai sentito? Mario! Ho creduto per dieci anni di voler diventare madre, che fosse la cosa più bella che potesse capitarmi e ora che lo sono voglio solo morire... morire, piuttosto che continuare ad averlo questo figlio.

MARIO - Tu hai bisogno di uno psicologo.
ANNA - Ci sono andata.
MARIO - Che te l’abbia messo lui, il baco, dentro, a roderti.
ANNA - Mi faceva bene. Poi una sera, prima di Natale, ero in cucina, verso l’ora di cena, mi sono affacciata per chiederti una cosa, non so dov’eri, in bagno, c’era lui, di spalle, a guardare i cartoni. Non ha sentito. L’ho guardato. La testa. Con i capelli,



MARIO - Che cazzo dici?
ANNA - Non lo voglio più!

MARIO - Io lo sapevo! Dal primo momento, il primo giorno, in macchina, il viaggio di ritorno dall’aereoporto. Che era meglio che un camion a rimorchio ci fosse venuto addosso. Morti, tutti e tre! Anzi noi due. Non è una tragedia! Dio ci ha messo la mano sulla testa, a noi due! Io lo sapevo. Dal primo momento! Guardavo la strada, la coda dell’occhio, vedevo la tua faccia. Il profilo, una statua di marmo... dei cimiteri... Dovevi vedere la faccia che avevi. Io lo sapevo!

MARIO - Sei gelosa. Anche a me dà fastidio quando racconta del nonno, che gli portava le caramelle... che gli voleva tanto bene: «dove stava il nonno, quando ti hanno messo in un orfanatrofio». Avrei voglia di dirglielo. Ma mi fa pena. Tenerezza. La conosci questa parola?

MARIO - Non c’entra lui. Sono io che...

MARIO - Ma stai zitta!

MARIO - A chi lo devo dire quello che provo? A qualcun’altro? Rispondi? Giorno e notte, con questo cancro dentro, senza poterlo dire a nessuno. Andare avanti, come fai tu, far finta di niente? Che ti senti morire. Che quello che speravi non conta più niente. Hai vissuto per niente. Sola. Che hai sbagliato tutto. Che vorresti che fosse lontano mille chilometri da te, dalla tua casa. Che vorresti sapere che è sopra un aereo, o su un treno, che lo riporta al suo paese, per sempre. Lui lontano e tu a passeggio, per strada, per provare come si sta a vivere un’altra volta.

MARIO - Una buffonata. Quindici anni di rompimenti di coglioni per avere un figlio, poi finisce tutto in una buffonata.

MARIO - Forse doveva essere la bambina.
ANNA - Tu sei bacata!
ANNA - Doveva essere lei.
MARIO - Smettila, finisce male!
ANNA - Lei era nostra.

ANNA - Qualche mese fa, un giorno si è svegliato e ha detto: «ri-comincio da capo». Da allora appena ha un momento libero. Certe volte non viene neanche a mangiare, si porta un panino e sta qui fino a tardi.

L'OSPITE - È una risorsa avere una passione.

ANNA - È un po’ che non ci vediamo.

L'OSPITE - È vero. Mi scuso, se magari, vedendomi...

ANNA - Mio marito mi aveva avvertito.

L'OSPITE - Ha pensato...

ANNA - Non ci dimentichiamo di lei. Di quanto si è dato da fare.

L'OSPITE - Anche se non me ne occupo più direttamente, mi tengo informato.

ANNA - Lo sappiamo.

L'OSPITE - Un anno fa ci sono state diverse segnalazioni. Poi... Insomma, mi piacerebbe darvi una bella notizia.

ANNA - Grazie.

L'OSPITE - Non perdo la fiducia.

ANNA - Anche noi.

L'OSPITE - Lei, come sta?

ANNA - Così.

L'OSPITE - Le ho fatto una domanda stupida.

ANNA - Ha visto che nebbia?

L'OSPITE - In macchina facevo fatica a vedere la linea bianca per strada.

ANNA - Non va più via. L’ho detto a mio marito quando ho alzato l’avvolgibile, aveva il turno alle sette. È andato, io ho fatto qualche faccenda e sono tornata alla finestra a guardare. Niente. Poi alle nove, alle undici e ancora nel pomeriggio. Tutto sparito. Niente stazione, niente viaggiatori, la torre di mattoni rossi con l’orologio.

L'OSPITE - È inverno.

ANNA - Sono passati due anni, la scorsa settimana.

L'OSPITE - È vero.

ANNA - Come se la nebbia volesse proteggere le cose.

L'OSPITE - Eh?

ANNA - Da noi. Allora quando c’è nebbia, come oggi, mi piace guardare dalla finestra e immaginarle. La posizione, l’altezza.

L'OSPITE - Suo marito mi ha detto che ha lasciato il lavoro.

ANNA - Ho preferito.

L'OSPITE - Che si occupa di volontariato.

ANNA - Sì.

L'OSPITE - È una bella cosa. Davvero non la disturbo?

ANNA - A mio marito farà piacere.

L'OSPITE - Ci siamo incrociati, in stazione. Ero andato ad accompagnare mia moglie che doveva partire. In fondo non è proprio un caso, visto che suo marito lavora lì. Abbiamo preso un caffè e così, parlando, il discorso è caduto sul modellismo. E allora, visto che da un po’ di tempo mi sto interessando e vorrei fare una sorpresa a mio figlio, e suo marito è stato gentile ad inviarmi a vedere i suoi treni, mi sono deciso.

ANNA - C’era una sua foto, sul giornale, l’altro ieri.

L'OSPITE - Di...

ANNA - Sua.

L'OSPITE - La storia di quel medico.

ANNA - Deve essere stata dura.

L'OSPITE - Sì. Come una persona possa rovinare la sua vita e quella della sua famiglia, in quel modo. Un uomo che aveva tutto per essere... si può dire? ...felice. Un buon lavoro, una figlia, una moglie che gli voleva bene. Una situazione ideale che

improvvisamente però... Di solito è quello che si sente dire quando succedono fatti del genere, ma in questo caso in effetti sembra davvero impossibile.

ANNA - In televisione hanno fatto vedere la casa, la stanza dove è successo.

L'OSPITE - Cosa può essere scattato nella mente di quell’uomo. Ancora non abbiamo trovato... una spiegazione.

ANNA - Non c’è. Scatta e basta.

L'OSPITE - Dovrebbe sentire gli ultimi interrogatori.

ANNA - Nega?

L'OSPITE - Non solo la piena confessione che ha rilasciato all’inizio. Ma come parla della moglie, della figlia. Si dispera, si commuove, chiede di poterli vedere. Non mente. Crede in quello che dice. Parla come se si fosse convinto che è stato un altro ad ucciderli, non lui. Continua a ripetere che un giorno riuscirà a guardare negli occhi chi ha distrutto la sua famiglia e che sarà lui a farsi giustizia. Il suo modo di parlare e di guardarti è così sconvolgente, che gli credi. E avresti voglia di stringerlo, commuoverti per la sua sofferenza. Anche se è certo, senza l’ombra del minimo dubbio, che è stato lui.

ANNA - Mario? Siamo quassù. È lui.

MARIO - (*Entrando*) Buonasera, commissario.

L'OSPITE - Ho mantenuto la promessa.

MARIO - Mi scuso per il ritardo.

L'OSPITE - Sua moglie mi ha tenuto compagnia.

MARIO - Ha visto la meraviglia?

L'OSPITE - Bellissimo.

MARIO - E questo è niente.

L'OSPITE - Verrà grande?

MARIO - Tutta la stanza.

ANNA - Dovrà uscire lui.

MARIO - È probabile.

ANNA - A proposito, volevo chiederti una cosa.

MARIO - Che c’è?

ANNA - La signora con il vestito rosso, davanti alla stazione.

MARIO - Cosa?

ANNA - Non c’è più.

MARIO - Come non c’è più?

ANNA - Non c’è più. Era lì. Guarda!

MARIO - Non lo so, si deve essere staccata.

ANNA - Non ti eri accorto?

MARIO - No.

ANNA - È strano.

MARIO - Che ti devo dire, capita.

ANNA - Sei sempre così preciso.

MARIO - La cerchiamo, va bene?

ANNA - Non può essersene andata da sola, senza nemmeno salutarci...

MARIO - La cerchiamo, va bene? Allora, lei vorrebbe diventare modellista?

L'OSPITE - È solo una mezza idea, mi diverte.

MARIO - Ha lo spazio?

ANNA - Scendo di sotto. La saluto, commissario.

L'OSPITE - Grazie per l’ospitalità e scusi il disturbo. (*Anna esce*)

MARIO - Quanti metri quadrati?

L'OSPITE - Una stanza, la metà di questa.

MARIO - Lei ha figli? Bambini piccoli?

L'OSPITE - Uno.

MARIO - È vero, mi ero dimenticato.

L'OSPITE - È per lui che...
MARIO - Di solito questo tipo di modellismo è più adatto agli adulti... ad ogni modo... Che c’è?

L'OSPITE - Nulla.

MARIO - Mi ha guardato...

L'OSPITE - No.

MARIO - Come ha trovato mia moglie?

L'OSPITE - Abbiamo scambiato due parole. Mi sembra bene.

MARIO - È come se fosse...

L'OSPITE - Come se fosse? So che vi state dando ancora molto da fare. Mi tengo sempre informato con i colleghi...

MARIO - Lei che idea se n’è fatta?

L'OSPITE - Che sia stata una sua scelta lasciare la vostra casa.

MARIO - Un ragazzo di tredici anni che scompare così.

L'OSPITE - Infatti.

MARIO - È quello che mi fa più male.

L'OSPITE - Immagino.

MARIO - Che tipo di trenino vuole costruire?

L'OSPITE - Non lo so.

MARIO - Se ha delle domande da farmi su mio figlio, prego. Vorrei solo che per ora lasciasse tranquilla mia moglie. Non sta ancora bene. Sono io che tengo i contatti con la polizia, il magistrato. Se ha qualcosa da chiedere riguardo a mio figlio...

L'OSPITE - Sta facendo tutto da solo. Non le ho chiesto nulla.

MARIO - A lei non interessano i trenini.

L'OSPITE - L’altro giorno, non ci siamo incontrati per caso.

MARIO - Le abbiamo raccontato tutto.

L'OSPITE - Diciamo che è un indagine che svolgo a carattere personale. Un indagine a cui, se vuole, ha tutto il diritto di sottrarsi. Le basterà dirmi di uscire e sarà finita. Un ragazzo da otto mesi in Italia, che non ha amici, parenti, non può restare così a lungo nascosto. Di solito casi del genere, se non intervengono altri fattori, si risolvono in pochi giorni. Una stazione ferroviaria, un piccolo furto ai grandi magazzini. Forse, c’è qualcosa, un particolare che è sfuggito a voi, a noi che lo stiamo cercando, che può aiutarci a capire. Magari una cosa insignificante, una parola...

MARIO - Lei sa che all’inizio con Manuel non è stato facile.

L'OSPITE - Mi avete raccontato.

MARIO - Diffidenze, problemi. Anche da parte mia. Invece è successo quando le cose si erano rimesse a posto.

L'OSPITE - Qualcosa può esserle sfuggito.

MARIO - Dovete cercare un ragazzo che è andato via da casa. E che non si trova più. Non dovete venire a cercarlo qui dentro, perché non c’è. Per strada, nelle piazze, sotto i ponti, nelle stazioni, in qualche città straniera. Lì dovete cercarlo!

L'OSPITE - Perché ha deciso di costruire un plastico più grande?

MARIO - Mi tiene occupato.

L'OSPITE - Non l’ha fatto quando c’era Manuel, e se non sbaglio originariamente era proprio per lui che voleva costruirlo. Passano due anni dalla sua scomparsa, Manuel ancora non si trova e lei un giorno comincia a darsi da fare.

MARIO - Mi fa pensare. A com’ero. Prima, che cominciasse tutto. Quando volevo costruire un plastico grande, case, montagne, gallerie. E che ancora non sono stato capace di fare.

L'OSPITE - Lei, in caso, sa dove trovarmi, giusto?

MARIO - Certo.

L'OSPITE - Se a volte, magari mentre è qui a lavorare, le venisse un pensiero, si ricorda qualcosa che può essere utile...

MARIO - Se un giorno decide di portare suo figlio a vedere il mio treno...

L'OSPITE - Grazie. Mi perdoni per il disturbo.

Buio

Scena 4

L'orologio della banchina segna le sedici e trenta. È un momento di calma nella stazione di questa piccola città dell'Italia centrale. Ha appena smesso di piovere. È primavera. Il marciapiede è deserto.

In fondo, oltre la pensilina, Anna e Mario.

MARIO - (*Con in mano una scatola di compresse*) Grazie. Non c’era bisogno.

ANNA - Se ti dimentichi.

MARIO - Le avevo messe sul tavolo di cucina, così stamattina non le dimentico e invece.

ANNA - Come ti senti?

MARIO - A momenti bene, poi riprende.

ANNA - Il solito dolore?

MARIO - Il solito.

ANNA - Quando ti deciderai...

MARIO - Quando mi deciderò andrò dal dottore. Per ora vanno bene queste.

ANNA - Hai un po’ di tempo?

MARIO - Poco. Vuoi un caffè?

ANNA - No.

MARIO - Andiamo dentro...

ANNA - Restiamo qui, possiamo parlare in pace.

MARIO - Devi dirmi qualcosa?

ANNA - A che ora smonti?

MARIO - Alle cinque.

ANNA - Ho incontrato il commissario.

MARIO - Quando?

ANNA - Stamattina. Ero fuori per la spesa, camminavo. Ad un certo punto, senza pensarci, mi sono voltata e... era dietro di me.

MARIO - Ti seguiva?

ANNA - Credo di sì. Ci siamo salutati. Era teso.

MARIO - Ti ha fatto domande?

ANNA - No. A parte come stavo, come stavi tu.

MARIO - E sei venuta in stazione per dirmelo?

ANNA - Per le pastiglie.

MARIO - Sarà un caso...

ANNA - Mi seguiva.

MARIO - Si sarà innamorato di te.

ANNA - Che cosa vuole?

MARIO - Quando è venuto a casa mi ha fatto delle domande. Le solite cose. Se c’è qualcosa che può esserci sfuggito, che sta indagando personalmente...

ANNA - Sospetta qualcosa?

MARIO - Cosa dovrebbe sospettare?

ANNA - Quello che ho fatto.

MARIO - Tu non hai fatto niente. Noi non abbiamo fatto niente. Levati dalla testa questi... Non è colpa nostra se è andato via. Cioè... in un certo senso. Ma non siamo colpevoli di nulla. Che cosa abbiamo fatto? Rispondi!

ANNA - Non lo so.

MARIO - Ci abbiamo provato, sbagliando, ma ce l’abbiamo messa tutta. È stato lui che a un certo punto...

ANNA - A un certo punto? Che cosa ha fatto?

MARIO - Se n’è andato. Devi smettere di tormentarti. Di stare male. Pensare... come se fosse solo nostra la colpa.

ANNA - Non è così?

MARIO - No.

ANNA - Sto perdendo...

MARIO - Eh?

ANNA - Ho bisogno di ricordarmi continuamente di me, con lui. Il tempo che abbiamo passato insieme.

MARIO - Stai perdendo... cosa?

ANNA - Non mi ricordo. Allora immagino di aver fatto qualcosa di brutto, che non ricordo. E questa possibilità mi fa ancora più paura e mi fa sentire ancora più in colpa.

MARIO - Un giorno mi hai chiamato a casa. Mi hai detto che non lo volevi più, che dovevamo rimandarlo indietro. Io ho insistito, siamo andati avanti e le cose sono cominciate a migliorare. Ricordi questo?

ANNA - Dopo?

MARIO - Dopo... se n’è andato. L’abbiamo cercato come due pazzi per mesi, un anno. Ancora continuiamo a cercarlo. Non abbiamo fatto niente di male. Stavo per telefonarti, quando sono arrivato in stazione. Era limpido, senza nebbia, si vedevano le colline. Ho pensato che questa domenica possiamo prendere la macchina e andare a fare un bel giro.

ANNA - Dove?

MARIO - Fuori. Ci sono tanti posti. In campagna. Possiamo partire il sabato, dormire da qualche parte.

ANNA - Ti ricordi il giorno al lago, con lui?

MARIO - Possiamo tornarci.

ANNA - Era brutto, ogni tanto veniva fuori il sole, poi spariva, e poi ricominciava a piovere. La fine di ottobre. Prima al lago, dove abbiamo mangiato il pesce. Per tornare siamo passati dai paesi, su in alto. C’era un posto dove c’erano dei cavalli, liberi, dentro un recinto. Hai accostato la macchina. Una pianura. Non sembrava neanche di essere in Italia. Era tutto verde. Tu e lui siete scesi e siete andati verso i cavalli. Non mi andava di bagnarli le scarpe e sono rimasta in macchina. Avevi paura, ti tenevi distante. Manuel si è staccato, è andato sicuro. I cavalli si sono avvicinati e si sono lasciati accarezzare. Lui si è voltato verso di te e ha riso. L’acqua batteva sul finestrino. Non vedevo più bene come prima. Una macchia scura che si muoveva. Ed un’altra gialla che si avvicinava. I due cavalli e il verde. Voi due. E mi è venuto da ridere. Anche a me. Mi sono sentita bene. Davvero. Come se fosse la prima volta da tanti anni. Vi ho guardato e...

MARIO - Che dici, posso prenotare? C’è un albergo vicino al lago.

ANNA - D’accordo. *(Fa per andare)*

MARIO - Devi andare? A stasera. *(Si baciano. Anna ha un attimo di esitazione)* La pastiglia? Mi ricordo. Vado al bar e la prendo.

ANNA - Non è per la pastiglia. Sai cosa ho trovato, stamattina? C’è una tua giacca grigia nell’armadio. È un po’ consumata, prima la mettevi spesso, per stare in mansarda. Ha le toppe di velluto sui gomiti...

MARIO . Non la metto più, puoi buttarla.

ANNA - Stavo rimettendo un po’ a posto, prima di uscire, e toc-

cando, ha una tasca sfondata, la fodera, ho sentito che c’erano degli spicci giù in fondo. *(Mette la mano in tasca, tira fuori la piccola figurina di plastica della donna con il vestito rosso)* Ho trovato questa. La signora con il vestito rosso, ferma davanti alla stazione.

MARIO - Ecco dov’era.

ANNA - Ne abbiamo parlato la sera del commissario. Ti avevo fatto notare che mancava.

MARIO - L’hai ritrovata. Grazie.

ANNA - Ha le gambe spezzate.

MARIO - Deve essersi staccata, chissà quando. Sarà caduta in terra e qualcuno, probabilmente io, ci ha messo il piede sopra e si è rotta.

ANNA - Ma io non l’ho trovata per terra. Era nella tasca della tua giacca.

MARIO - Vuol dire che un giorno ho guardato il pavimento, l’ho vista, e me la sono messa in tasca. Che c’è di strano?

ANNA - Perché quando davanti al commissario ti ho detto che mancava, hai risposto che non te ne eri accorto e non ne sapevi nulla, se già l’avevi raccolta e te l’eri messa in tasca?

MARIO - Me ne sarò dimenticato! Dio santo! È passato tanto tempo. Siamo stati mesi senza salire di sopra. Non lo so, l’avrò presa e me la sono dimenticata in tasca. Che domande mi fai? È una figurina di plastica del treno! Chi se ne frega!

ANNA - Tu non sei il tipo che si dimentica una cosa del genere.

MARIO - Non è importante!

ANNA - Il giorno che lui è andato via mi hai detto che nel pomeriggio avete passato un po’ di tempo in mansarda e che a un certo punto ti aveva fatto innervosire.

MARIO - Due parole, non mi ricordo nemmeno perché.

ANNA - Cosa è successo?

MARIO - Niente! L’ho rimproverato per qualcosa. L’ho raccontato anche alla polizia.

ANNA - Dimmelo.

MARIO - Non mi ricordo. Una, due parole storte. Allora il solito muso lungo. Io mi sarò arrabbiato. Te l’ho detto a suo tempo.

ANNA - Dimmelo ancora!

MARIO - Eravamo davanti al treno. Io cercavo di spiegargli una cosa. Lui...

ANNA - Che cosa cercavi di spiegargli?

MARIO - Qualcosa... non ricordo... come la corrente si trasmette ai binari... ecco... no, anzi... ecco... aveva toccato il lampioncino sopra la stazione. Cercavo di spiegargli che è un meccanismo delicato che non si deve toccare e mai con le mani sporche. E poi...

ANNA - Poi?

MARIO - Guardava da un'altra parte. Lo hai detto anche tu, tante volte, che ti mandava in bestia.

ANNA - Che hai fatto?

MARIO - A un certo punto mi sono innervosito, ho alzato la voce.

ANNA - Cosa gli hai detto? Che è successo?

MARIO - Non mi ricordo! Posso aver detto anche una parolaccia. Lui è corso via. Io mi sono calmato. Poi quando sono sceso in casa l’ho trovato in salotto, seduto sul divano, tranquillo, davanti al televisore. Gli ho chiesto se voleva qualcosa per merenda e che se voleva poteva tornare di sopra. Tutto qui.

ANNA - *(guardando la figurina che tiene in mano)* Eppure deve essere stato qualcuno a spezzarti le gambe.

MARIO - Anna...

ANNA - Chi ha rotto la figurina?

MARIO - È stato lui. Quando gli ho urlato. Ha allungato la mano sul plastico. Gli ho gridato, perché avevo capito quello che stava per fare. Lui mi ha guardato negli occhi e ha spezzato la figurina.

ANNA - Perché non me lo hai detto?

MARIO - Avevo vergogna.

ANNA - Di cosa?

MARIO - Di me. Di quello che ho fatto, dopo. Non ho capito più nulla, l’ho preso per un braccio, lui ha cercato di scappare, di divincolarsi... lo tenevo stretto e...

ANNA - E...?

MARIO - L’ho picchiato. Non te l’ho mai detto e non l’ho detto alla polizia, perché ho avuto paura. Non ho mai picchiato nessuno. Quando l’ho preso volevo solo impaurirlo, stratonarlo, fargli capire che quello che aveva fatto era una cosa brutta, cattiva, verso di me, che invece ce la mettevo tutta per cercare di appassionarlo, per farlo divertire. Uno schiaffo. Solo uno schiaffo. Giuro. Ma con dentro tutta la rabbia... e la voglia di... Ho mollato. È corso di sotto. Mi sono ripreso. Quando sono sceso, tu ancora non eri rientrata. Volevo chiedergli scusa. Gli ho chiesto se voleva qualcosa da mangiare. Sono rimasto un po’ lì, seduto, vicino a lui. La televisione accesa. Guardava il suo programma. Mi sembrava tornato tutto tranquillo. Sono tornato di sopra. Mezz’ora dopo sei arrivata tu a chiedermi dov’era.

ANNA - Non c’è altro?

MARIO - No.

ANNA - E io che, senza pensarci, l’altra settimana, davanti al commissario, ho detto che mancava la signora con il vestito rosso.

MARIO - Credi che possa aver capito?

ANNA - Se fossi in te gli racconterei tutto.

MARIO - Non ho fatto nulla di male. Sono un genitore e ho il diritto...

ANNA - Perché non me lo hai detto prima?

MARIO - Perché mi sento... come ti senti tu.

ANNA - Gli vuoi bene? *(Lunga pausa)* Tieni. *(Gli mette tra le mani la figurina di plastica)* Rimettila al suo posto, davanti alla stazione. Vado.

MARIO - Tienila tu.

ANNA - Ciao.

MARIO - A più tardi.

ANNA - Ti aspetto a casa.

(Esce)

Anna si allontana verso l'uscita. Mario resta un attimo a guardarla. Poi si avvia verso l'ufficio del capostazione. In quel momento, dal tunnel esce scherzando ad alta voce e ridendo un gruppo di ragazzi.

(Esce)

(Esce)

BUIO

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

ANNA - Non c’è altro?

MARIO - No.

ANNA - E io che, senza pensarci, l’altra settimana, davanti al commissario, ho detto che mancava la signora con il vestito rosso.

MARIO - Credi che possa aver capito?

ANNA - Se fossi in te gli racconterei tutto.

MARIO - Non ho fatto nulla di male. Sono un genitore e ho il diritto...

ANNA - Perché non me lo hai detto prima?

MARIO - Perché mi sento... come ti senti tu.

ANNA - Gli vuoi bene? *(Lunga pausa)* Tieni. *(Gli mette tra le mani la figurina di plastica)* Rimettila al suo posto, davanti alla stazione. Vado.

MARIO - Tienila tu.

ANNA - Ciao.

MARIO - A più tardi.

ANNA - Ti aspetto a casa.

(Esce)

Anna si allontana verso l'uscita. Mario resta un attimo a guardarla. Poi si avvia verso l'ufficio del capostazione. In quel momento, dal tunnel esce scherzando ad alta voce e ridendo un gruppo di ragazzi.

(Esce)

(Esce)

BUIO

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

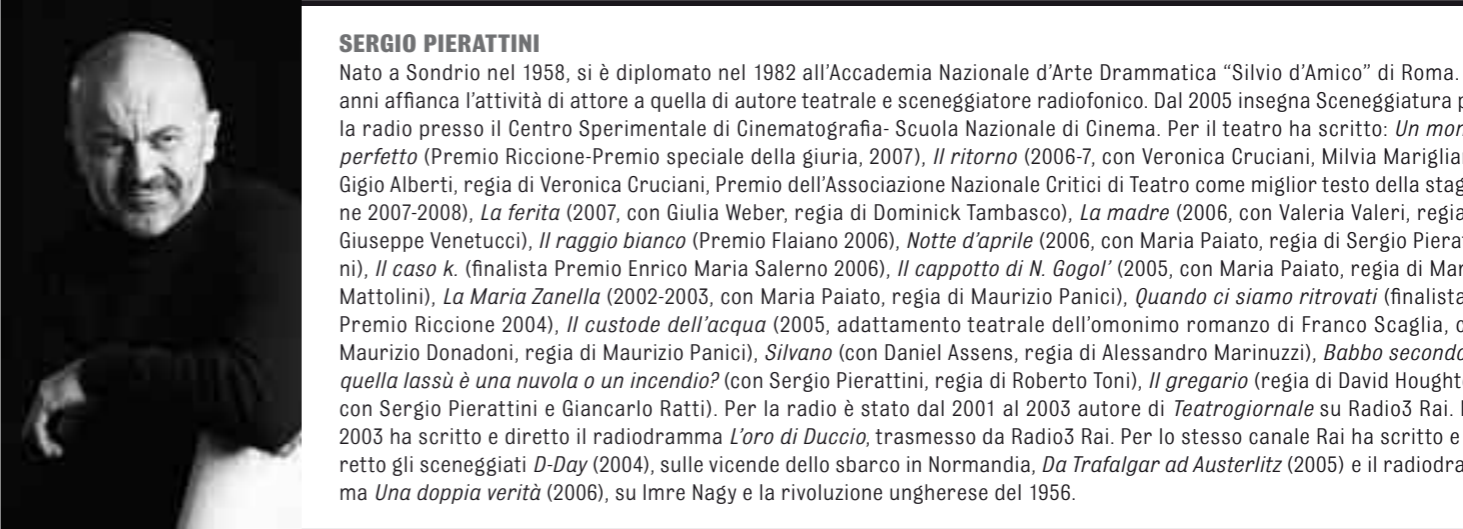
(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)

(Esce)



SERGIO PIERATTINI

Nato a Sondrio nel 1958, si è diplomato nel 1982 all’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica “Silvio d’Amico” di Roma. Da anni affianca l’attività di attore a quella di autore teatrale e sceneggiatore radiofonico. Dal 2005 insegna Sceneggiatura per la radio presso il Centro Sperimentale di Cinematografia- Scuola Nazionale di Cinema. Per il teatro ha scritto: *Un mondo perfetto* (Premio Riccione-Premio speciale della giuria, 2007), *Il ritorno* (2006-7, con Veronica Cruciani, Milvia Marigliano, Gigio Alberti, regia di Veronica Cruciani, Premio dell’Associazione Nazionale Critici di Teatro come miglior testo della stagione 2007-2008), *La ferita* (2007, con Giulia Weber, regia di Dominick Tambasco), *La madre* (2006, con Valeria Valeri, regia di Giuseppe Venetucci), *Il raggio bianco* (Premio Flaiano 2006), *Notte d’aprile* (2006, con Maria Paiato, regia di Sergio Pierattini), *Il caso k.* (finalista Premio Enrico Maria Salerno 2006), *Il cappotto di N. Gogol’* (2005, con Maria Paiato, regia di Marco Mattolini), *La Maria Zanella* (2002-2003, con Maria Paiato, regia di Maurizio Panici), *Quando ci siamo ritrovati* (finalista al Premio Riccione 2004), *Il custode dell’acqua* (2005, adattamento teatrale dell’omonimo romanzo di Franco Scaglia, con Maurizio Donadoni, regia di Maurizio Panici), *Silvano* (con Daniel Assens, regia di Alessandro Marinuzzi), *Babbo secondo te quella lassù è una nuvola o un incendio?* (con Sergio Pierattini, regia di Roberto Toni), *Il gregario* (regia di David Houghton, con Sergio Pierattini e Giancarlo Ratti). Per la radio è stato dal 2001 al 2003 autore di *Teatrogiornale* su Radio3 Rai. Nel 2003 ha scritto e diretto il radiodramma *L’oro di Duccio*, trasmesso da Radio3 Rai. Per lo stesso canale Rai ha scritto e diretto gli sceneggiati *D-Day* (2004), sulle vicende dello sbarco in Normandia, *Da Trafalgar ad Austerlitz* (2005) e il radiodramma *Una doppia verità* (2006), su Imre Nagy e la rivoluzione ungherese del 1956.

la società teatrale

Festival, manuale di sopravvivenza

di **Roberto Rizzente**

Ce l'hanno fatta. Nonostante la crisi, nonostante i tagli, nonostante la sfiducia del Ministro. Alcuni festival sono stati ridimensionati, altri sono stati costretti a spostare la programmazione, nella speranza di un recupero in tempi meno sospetti, altri hanno deciso, addirittura, di affidarsi a un solo artista, altri ancora hanno deciso di cambiare radicalmente pelle, nella speranza, forse, di stare al passo coi tempi e ovviare alle inevitabili difficoltà economiche. Ma la stagione estiva è salva. Anche se è una salvezza che sa di sopravvivenza. Al di là del Napoli Festival, munifico come sempre di novità, non mancano i motivi di soddisfazione. Opera Estate e Drodesera spengono le 30 candeline, e Santarcangelo raggiunge l'ambito traguardo dei 40. Per festeggiare l'anniversario, propongono un cartellone variegato e stimolante, convogliando la quasi totalità dei gruppi di ricerca, senza rinunciare ai grandi nomi e alla riflessione sulla propria storia. Altri festival, più giovani e meno blasonati, si fanno strada, raggiungendo risultati di tutto rispetto, come Teatro a Corte e Castrovillari. In attesa di nuove, funeste sventure - è nell'aria la minaccia di un taglio ai finanziamenti di Spoleto - questo basta per tirare avanti e archiviare, pur con malcelata preoccupazione l'estate festivaliera 2010.

Nord

Dopo i gustosi assaggi di stagione offerti da **Asti Teatro 32** (www.comune.asti.it), **Arlecchino d'oro-festival europeo teatro di scena e urbano** di Mantova (www.capitalespettacolo.it) e **Festival delle Colline Torinesi** (www.festivaldellecolline.it), l'estate entra nel vivo con il **Festival di Borgio Verezzi** (8 luglio-10 agosto, www.festivalverezzi.it), quest'anno alla XLIV edizione, ricco di prime nazionali, otto, ma avaro di eventi di cartello (tra gli altri, *Le quattro sorelle*, con Rosalinda Celentano); **lo spettacolo della montagna** (www.lospettacolodellamontagna.it); e il sempre più intrigante **Teatro a corte** (8-25 luglio, www.teatroacorte.it) che festeggia il decimo compleanno con nuove *location* e un variegato programma di teatro, circo, danza, di respiro europeo (è prevista una vetrina dedicata al Belgio). Spostandosi a est, l'LXXXVIII Stagione Lirica dell'**Arena**, interamente firmata da Zeffirelli (18 giugno-28 agosto, www.arena.it); le notti shakespeareiane all'**Estate Teatrale Veronese**, tra cui la *Tempesta* con Albertazzi, (22 maggio-28 agosto, www.estateteatraleveronese.it); il nuovo filone musicale inaugurato dalla XXXV edizione di **Pergine Spettacolo Aperto** (3 luglio-7 agosto, www.perginepsa.it); le sei prime sul tema del Bene e del Male ospitate dal **Festival di Serravalle** (9 giugno-16 luglio, www.serravallefestival.it); e le rassegne coreutiche **Oriente Occidente** a Rovereto (1-12 settembre,



Voyageur immobiles, di Philippe Genty in scena a Teatro a Corte (foto: Pascal François).

www.orienteoccidente.it) e **Bolzano Danza** (19-31 luglio, www.bolzanodanza.it); preludono ai fasti di **Opera Estate** (30 giugno-4 settembre, www.operastate.it), **Drodesera** (23 luglio-1 agosto, www.drodesera.it), e **Mittelfest** a Cividale del Friuli (17-25 luglio, www.mittelfest.org). Tre festival, che a dispetto dell'età e della crisi economica rimangono all'avanguardia per la qualità della proposta artistica (il debutto di Yasmeen Godder oltre a Emma Dante, Cesar Brie e Babilonia Teatri per il primo; la Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino, Santasangre, Codice Ivan e Anagor per il secondo; fino alla prima di *Tham Pain*, con Elio Germano, e l'omaggio a Dostoevskij con i *Karamazov* di Marinella Anaclerio, *Delitto e castigo* del Mladinsko Gledališce di Lubiana e *Idiotas* di Nekrosisus per il terzo); e il coraggio delle politiche produttive, orientate al confronto col territorio (le 33 città coinvolte da Opera Estate), le nuove generazioni (le residenze alla Centrale Fies e il progetto BMotion a Bassano) e il confronto internazionale (i 15 Paesi rappresentati a Opera Estate e l'afflato mitteleuropeo di Cividale).

Centro

Scendendo al centro, concluso il **Festival dei due Mondi** di Spoleto. (www.festivaldispoleto.com), è **Santarcangelo** (9-18 luglio, www.santarcangelofestival.com) a tenere banco: l'edizione del quarantennale, diretta da Enrico Casagrande dei Motus, sembra promettere scintille, sia per le ospitalità (gli olandesi Wunderbaum, accanto a Babilonia, Korekané, Cosmesi, Timi, Teatro Sotterraneo) che per i progetti collaterali, come i laboratori di Silvia Calderoni e Fanny&Alexander. Non meno promettente

sembra la situazione in Toscana: la nuova produzione della Compagnia della Fortezza, *Hamlice* a **Volterra-Teatro** (19 luglio-1 agosto, www.volterrateatro.it), il XLIV autodramma della Compagnia del **Teatro Povero** di Monticchiello (24 luglio-14 agosto, www.teatro-povero.it), l'omaggio a Diego Fabbri alla **Festa del Teatro** di San Miniato nel trentennale della scomparsa (8-29 luglio, www.drammapopolare.it), i nuovi lavori di Cauteruccio, Egumteatro e Koreja alla XIV edizione di **Estate a Radicondoli** (29 luglio-14 agosto, www.radicondoliarte.org), fino alle incursioni di **Kilowatt** (22-25 luglio, www.kilowattfestival.it) nei terreni, spesso sdrucchiolevoli, dell'avanguardia (Dionisi, Città di Ebla, quotidiana.com), dovrebbero compensare la perdita di **Inequilibrio** (www.armunia.eu), che quest'anno, a causa del prossimo pensionamento del direttore Paganelli e la diaspora dei soci dell'associazione Armunia, a eccezione del Comune di Rosignano Marittimo, dovrebbe slittare a settembre. Meritano un accenno, infine, le Marche, che, conclusa la seconda tappa del rinnovato **Festival In-teatro di Polverigi** (www.inteatro.it), si confermano terra dei festival, grazie alle crescenti ambizioni del **Rossini Opera Festival** (9-22 agosto, www.rossinioperafestival.it), dello **Sferisterio Opera Festival** di Macerata, diretto da Pier Luigi Pizzi (29 luglio-10 agosto, www.sferisterio.it), e di **Civitanova Danza** (1 luglio-8 agosto, www.civitanovadanza.it). Più controversa la situazione nel Lazio che, in attesa di Jan Fabre, Guy Cassiers e Massimiliano Civica a **RomaEuropa** (21 settembre-2 dicembre, www.romaeuropa.net), mentre cresce la curiosità intorno alla sezione teatro diretta da Gabriele Lavia al **Reate Festival** (20 agosto-1 settembre, www.reatefestival.it), deve con-

solarsi con la danza internazionale e l'arte di Aurelia Thierré e Mimmo Cuticchio al **Festival Internazionale di Villa Adriana** (15 giugno-18 luglio, www.auditorium.com/villaadriana) e il teatro-giornalismo di Augias e Travaglio a **Cosmophonies** (13 giugno-28 luglio, www.cosmophonies.com).

Sud

Con la conclusione di **Primavera dei Teatri** a Castrovillari (www.peimaveradeiteatri.it) e, soprattutto, del **Napoli Teatro Festival** (www.teatrofestivalitalia.it), catalizzatore riconosciuto di talenti, fondi e critica, e in attesa del nuovo **Benevento Città Spettacolo** di Giulio Baffi, che presenterà il debutto di *Beata Bennitudine* di Stefano Benni e *La musica dei ciechi*, regia di Peppe Barra (3-13 settembre, www.cittaspettacolo.it), ci pensano il **Festival della Valle d'Itria**, con la prima di *Napoli milionaria!* diretta da Arturo Cirillo (15 luglio-4 agosto, www.festivaldellavalleditria.it) e **Castel dei Mondi di Andria** (26 agosto-5 settembre, www.casteldeimondi.com), con l'ospitalità di Teatro Sotterraneo, Premio Hystrio-Castel dei Mondi 2010, ad animare l'altrimenti sterile estate teatrale nel sud Italia. Al di fuori di quest'ase, non molto rimane per appagare il palato dello spettatore più smaliato: sceso il sipario sul XLVI ciclo di rappresentazioni classiche al **Teatro Greco di Siracusa** (www.indafondazione.org) l'unica eccezione di qualche rilievo rimane, in Sicilia, **Taormina Arte** (22 luglio-22 agosto, www.taormina-arte.com), per lo più orientato alla danza e all'opera.

Estero

L'edizione 2010 dell'**Edinburgh International Festival** (13 agosto-5 settembre, www.eif.co.uk), con il curioso adattamento di *Senza sangue* del nostro Baricco o l'adattamento dei newyorkesi Wooster Group di *Vieux Carrè* di Tennessee Williams, e il LXIV **Festival d'Avignon** degli artisti associati Olivier Cadot e

Christoph Marthaler (4-27 luglio, www.festival-avi-gnon.com), con l'adattamento di Guy Cassiers del monumentale *Uomo senza qualità* di Musil e le ospitalità di Gisèle Vienne, Alain Platel e Josef Nadj, restano certamente le punte d'eccellenza al di fuori dei confini nazionali. Meno blasonati, ma forse più vivaci, l'**Edinburgh Fringe Festival** (6-30 agosto, www.edfringe.com), il **Festival d'Automne** (6 novembre-5 dicembre, www.festival-automne.com) e il **Festival di Nitra** (24-27 settembre, www.nitrafest.sk) offrono una stimolante alternativa allo spettatore girovago, non priva di celebrità come Krystian Lupa, Rodrigo Garcia e Patrice Chéreau all'Automne, o di curiosità come *La malattia della famiglia M* di Paravidino diretta dal romeno Radu Afrim a Nitra.

Anche la Provincia di Torino nel Stt

Con 200.000 euro di finanziamento, la Provincia di Torino entra a far parte del Sistema Teatro Torino, accanto al Comune e alla Fondazione del Teatro Stabile. Duplice l'obiettivo di questa mossa, fortemente voluta dall'assessore alla cultura Ugo Perone: da un lato, il desiderio di favorire lo scambio - di proposte artistiche così come di pubblico - fra il capoluogo e gli altri comuni della provincia torinese; dall'altro, la volontà di concentrare le - poche - risorse disponibili. La Provincia, infatti, siederà nella commissione giudicatrice del bando promosso dal Stt, così da premiare i progetti creativi realmente meritevoli ed evitare gli improduttivi finanziamenti a pioggia.
Info: www.sistematheatrotorino.it

Nuovo direttore alla Biennale

Il quarantenne regista spagnolo Àlex Rigola è il nuovo Direttore del Settore teatro della Biennale di Venezia per il biennio 2010-2011. Lo ha decretato il consiglio

di amministrazione, riunitosi a maggio sotto la presidenza di Paolo Baratta. Dopo il quadriennio targato Scaparro, coraggiosa appare la decisione dell'ente, che sceglie una personalità giovane e di rilievo, segnalatasi grazie alle regie di opere contemporanee, le riscritture dei classici e la direzione del teatro Lliure di Barcellona, per rilanciare l'immagine del Festival, previsto per il 2011 e preceduto in autunno da un momento laboratoriale aperto al pubblico.
Info: www.labiennale.org

Il vecchio e il nuovo: torna Navone alla Paolo Grassi

Giunge finalmente a maturazione il lungo iter che, lo scorso anno, ha allontanato Maurizio Schmidt dalla direzione della scuola Paolo Grassi di Milano: il 3 giugno, il consiglio della Fondazione ha conferito l'incarico a Massimo Navone, già direttore dal 2003 al 2007. Al regista savonese spetterà il compito di accompagnare la scuola nel percorso per il riconoscimento Afam (Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica), avviato dalla precedente direzione con l'obiettivo di equiparare la scuola ai corsi universitari.
Info: www.scuolecivichemilano.it

Contro la libertà di stampa

Risale addirittura al 1996 il fatto che ha generato la condanna in appello per diffamazione a carico di Alfredo Gasponi, critico del Messaggero. La colpa del giornalista consiste nel titolo - di cui, peraltro, non è stato l'autore - della sua intervista al direttore d'orchestra Wolfgang Sawallisch, che si lamentava della presenza di troppi elementi precari nell'Orchestra di Santa Cecilia, che era stato chiamato a dirigere. La sentenza, che impone a Gasponi un risarcimento agli orchestrali di 486.000 euro, già stigmatizzata dai sindacati della stampa, appare particolarmente grave poiché mette in discussione il sacrosanto diritto del critico di svolgere con autonomia e libertà il proprio lavoro.

ITALIA

ITALIA

Premio Gassman del teatro

Sono Alessandro Preziosi per *Amleto* di Armando Pugliese e Paola Quattrini per *I ponti di Madison County* di Lorenzo Salveti i vincitori della quarta edizione de "I teatranti dell'anno", dedicato a Vittorio Gassman, Città di Lanciano. Il premio per la miglior regia è andato ad Arturo Cirillo per *Otello*; miglior musical *La strada* di Massimo Venturiello; giovane talento Manuele Morgese. È andato invece ad Anna Proclemer il premio alla carriera, mentre *La strana coppia* di Neil Simon, regia di Francesco Tavassi, è lo spettacolo

Cirillo, Binasco e la Lojodice trionfano ai Premi della critica

Il Teatro Curci di Barletta ha ospitato il 5 giugno scorso la cerimonia di assegnazione dei premi della critica 2009-2010, attribuiti dall'Associazione Nazionale Critici Teatrali (Anct) presieduta da Giuseppe Liotta. Per la regia sono stati premiati Valerio Binasco, Lluís Pasqual e, sottolineandone l'impegno sperimentale, Maurizio Camilli e Fabrizio Arcuri. Per l'interpretazione, i riconoscimenti della critica sono andati ad Adriana Asti, Fabrizio Gifuni, Antonio Albanese, Filippo Luna, Arianna Scommegna, Manrico Gammarota e a Corrado d'Elia anche per la sua attività a 360° di regista e imprenditore. Quale miglior spettacolo dell'anno è stato premiato l'*Otello* **(foto sotto)** diretto e interpretato da Arturo Cirillo. Ulteriori riconoscimenti, variamente motivati, sono stati attribuiti a Stéphane Lissner, sovrintendente della Scala, a Carmelo Grassi, intraprendente presidente del dinamico Teatro Pubblico Pugliese, alla veneziana Questa Nave di Antonino Varvarà, al Festival Castel dei Mondi e alle edizioni Ubulibri dirette da Franco Quadri. Lo speciale Premio Poesio, invece, è andato alla sempre sorprendente Giuliana Lojodice, mentre così si sono espresse le principali testate teatrali: *Hystrio* ha premiato Enzo Vetrano e Stefano Randisi per la loro originale rivisitazione dei classici pirandelliani; *Sipario* ha attribuito il suo riconoscimento al regista Gianpiero Borgia, mentre *Teatri della Diversità* ha prediletto il burattinaio Mariano Dolci. **Laura Bevione**



dell'anno. I premi sono stati assegnati dal pubblico, chiamato a esprimere le proprie preferenze online o attraverso il numero verde.

Info: [www.premiogassman.com](#)

Quattro compagnie da rigenerare

L'indiscutibile buona qualità dei sette progetti presentati è il dato qualificante la quarta edizione di Rigenerazione, iniziativa ideata dalla città di Torino con il Teatro Stabile e sostenuta da Provincia e Regione. L'obiettivo è quello di accompagnare le giovani compagnie locali nel percorso di crescita, garantendo momenti di formazione e una certa circuitazione. Così le quattro compagnie segnalate alla fine di questa edizione - Blusclint e Crab per il teatro e Ariolfo_Varriale e Grimaco Movimenti Umani per la dan-

za - parteciperanno a laboratori con artisti di vaglio quali gli statunitensi Big Art Group e Philippe Hottier e saranno inseriti, in autunno, nei cartelloni, rispettivamente, di Prospettiva e Interplay, importanti festival cittadini.

Info: [www.teatrostabiletorino.it](#)

Nuove opportunità per giovani promesse

Milano Trepuntozero - un progetto pluriennale nato per offrire nuove opportunità ai giovani artisti che operano nell'ambito performativo, multimediale e di comunicazione - ha annunciato i suoi primi vincitori. Il progetto ha avuto due bandi distinti: FareWork e il più recente Experience. Di quest'ultimo sono stati resi noti lo scorso aprile i progetti vincitori: *The Sluts* di Simone Basani, Valentina Ti-

ziani e Tobia Rossi; *Big Action Money* di Teodoro Bonci Del Bene; *Id-Progetto Identità* di Politheater; *Teatro di migrazione - interviste performative* di Alice Bescapè; *Le finestre sul cortile* di Feedbach Audiovideo; *Boutique de danse* di Ambra Pittoni; *Lampada incandescente* di Giulia Pastore; *Le mattie rare* di Almadeira; e i cortometraggi *First Blood* di Fulvio Pisano e *Sentire il mio passo sul sentiero* di Jacopo Santambrogio.

Info: [www.milanotrepuntozero.org](#)

Eolo per bambini

Sono stai assegnati a maggio al Teatro Fraschini di Pavia gli Eolo Awards 2010 dedicati al teatro ragazzi. *Managgia a mort* di Principio Attivo Teatro di Lecce è il miglior spettacolo italiano; straniero sono *Bouton e le chaperon* dello svizzero Theatre Johana e il menzionato *.h.g.* di Trickster Teatro. Teatri della Legalità e il Premio Scenario Infanzia conquistano il riconoscimento per la valorizzazione del teatro ragazzi in Italia; Tinin Mantegazza e Gigliola Sarzi per la carriera. Altri premi sono andati a *Lasciateci perdere sulla strada* di Eccentrici Dardarò per il progetto produttivo; *La leggenda di coniglio volante* di Puche e De Bastiani, regia di Gigio Brunello, per il Teatro di figura; e *Senza piume* di Tra il dire e il fare - La luna nel letto - Casarmonica per la novità.

Info: [www.eolo-ragazzi.it](#)

I numeri da capogiro del teatro amatoriale

Il teatro amatoriale in Italia sta raggiungendo numeri da capogiro: secondo i dati della Uilt, sono circa 60.000 gli iscritti alle federazioni nazionali e regionali per un totale di circa 4000 compagnie, contro i 250.000 occupati nelle 4.000 aziende a livello professionistico. In meno di quindici anni, i filodrammatici, che nel 1996 ammontavano a 20.000, coprendo il 60% degli incassi a livello nazionale, si sono triplicati, fino ad inserirsi in rassegne come "I teatri del Sacro" al Crt di Milano, a fianco delle compagnie maggiori. A dimostrazione di quanto nel nostro Paese la prosa sia retta sempre di più dal teatro amatoriale. **Info: [www.fitateatro.it](#)**

In mostra a Roma il teatro polacco

Si potrà visitare fino al 12 settembre, alla Casa dei Teatri di Roma, la mostra “Un racconto visivo nel teatro polacco. Grafica, installazioni e video”, curata da Sergio Maifredi e Danièle Sulewic, con la consulenza scientifica di Pietro Marchesani. La mostra intende documentare valori, ideologie, malesseri e speranze della società polacca a partire dagli anni '60 e fino alla caduta del muro di Berlino, per mezzo di 90 manifesti d'artista. Essi, infatti, non si limitavano a pubblicizzare gli spettacoli teatrali ma riflettevano umori e pensieri che la censura impediva di esprimere esplicitamente.

Info: [www.casadeiteatri.culturaroma.it](#)

Un Leone d’argento per Venezia

Un Leone d'argento per lo spettacolo dal vivo: questa la piacevole novità introdotta dal cda della Biennale di Venezia. Il premio, destinato alle giovani promesse della danza, del teatro e della musica, quest'anno è stato attribuito al Performing Arts Research and Training Studios (P.a.r.t.s.) di Bruxelles, fondato dalla compagnia Rosas e dalla National Opera De Munt/La Monnaie per iniziativa della celebre coreografa Anne Teresa de Keersmaeker. È andato invece al coreografo americano William Forsythe il Leone d'oro alla carriera. **Info: [www.labiennale.org](#)**

Inaugurato il Centro Macchia

Nel luogo dove visse Giovanni Macchia, fondatore dell'Istituto del Teatro dell'Università La Sapienza, apre “Casa Macchia”, rinnovato Centro Studi dell'Accademia nazionale d'arte drammatica Silvio D'Amico, in collaborazione con Fondazione Vittorio Gassman e Biblioteche di Roma. A spiccare tra le ricchezze del centro ci sarà proprio Il Fondo Gassman, che a dieci anni dalla morte del celebre mattatore, ne raccoglierà manoscritti, copioni, fotografie e appunti inediti. Sarà qui possibile

inoltre consultare i volumi della biblioteca e dell'archivio dell'Accademia. **Info: [www.silviodamico.it](#)**

Collaborazione tra l’India e Irene Papas

L'attrice greca Irene Papas è intervenuta, lo scorso 6 maggio, al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, presieduto da ministro Bondi, con il consigliere del patrimonio artistico del presidente della repubblica Luis Godart, l'ambasciatore greco a Roma, e il sovrintendente dell'Inda Fernando Balestra per la presentazione delle attività dell'Inda (Istituto del Dramma Antico). Al centro un progetto in collaborazione con la Grecia che prevede a luglio l'allestimento di una mostra ad Atene sul centenario dell'Inda, presso i saloni del centro teatrale gestito dalla Papas.

Info: [www.indiafondazione.org](#)

Milano, Borrelli lascia il Conservatorio

Francesco Saverio Borrelli non è più il presidente del Conservatorio di Milano. Il 9 maggio 2010 il Ministro dell'Istruzione Gelmini ha firmato il decreto che nominava Arnoldo Mosca Mondadori nuovo presidente. Secondo Borrelli si è trattato di una vera e propria epurazione per certe sue posizioni poco gradite al governo. Nette quanto scontate le smentite del governo. Nel frattempo Mosca Mondadori ha cercato di tendere la mano offrendo a Borrelli il ruolo di presidente onorario. **Info: [www.consmilano.it](#)**

Nouvelle Ecole des Maitres

Partirà a Udine dal 2 al 19 agosto la prima tappa della XIX Nouvelle Ecole des Maitres. Guidati dal regista scozzese Matthew Lenton, con la direzione artistica di Franco Quadri, i 16 attori selezionati, provenienti da tutta Europa, proseguiranno la formazione a Napoli (20 agosto-6 settembre), fino alla dimostrazione al pubblico del lavoro svolto (Udine 19 agosto; Napoli 6 settembre; Roma 8 settembre; Bruxelles 11 settembre; Lisbona 14 settembre; Reims

11 dicembre). Il tema dell'edizione 2010 è “Wonderland e le suggestioni di *Alice nel Paese delle meraviglie*”. **Info: [www.cssudine.it](#)** **[www.enteteatrale.it](#)**.

Spunta la voce perduta del primo Rodolfo

Rinvenuta a Roma una registrazione del celebre tenore Evan Gorga, il primissimo Rodolfo, il 1 febbraio 1896 al Regio di Torino, de *La Bohème* di Puccini. Benché si credesse che non avesse mai inciso nulla, l'artista registrò all'età di 90 anni un pezzo di *Che gelida mano* su richiesta del nipote. La scoperta è merito del baritono e storico dell'arte Andrea Cionci, inserita oggi nel documentario, curato con la sovrintendente dei beni artistici Anna Imponente, *Evan Gorga, il tenore collezionista*.

Ultimo saluto a Giulietta Simionato

A quasi cent'anni di età è morta lo scorso 5 maggio a Roma la mezzosoprano Giulietta Simionato, una delle

più grandi voci del melodramma italiano del dopoguerra. L'artista lasciò il suo teatro, la Scala di Milano, nel 1966, dopo essere stata protagonista di ben sessantasette ruoli. Cantante per Toscanini e amica della Callas, con cui duettò in *Anna Bolena*, Giulietta Simionato lascia alla Scala il ricordo di una primadonna vivace, capace di qualsiasi interpretazione. Una volta lasciate le scene, l'attrice, racconta lei stessa «un po' superstiziosa», non riascoltò mai i propri dischi.

Circuito Piemontese, bilancio positivo

Molto positivo il bilancio della stagione 2009-2010 del Circuito Teatrale Piemontese (Ctp): 400 serate di spettacoli, 158 compagnie coinvolte, 9 progetti speciali, 27 stagioni programmate in vari centri della regione, 6 residenze multidisciplinari con cui sono state avviate fruttuose collaborazioni. La conferma della bontà dell'impegno di un ente che ha il merito di portare teatro di qualità anche nelle più lontane periferie del Piemonte.

Info: [www.fondazionectp.it](#)

Lepore nuovo presidente dell’Antal

È Claudio Lepore, direttore generale del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto “A. Belli”, il nuovo presidente dell'Associazione Nazionale Teatri Attività Lirica (Antal). Subentrato ad Alfonso Malaguti e affiancato da un nuovo cda (vicepresidente Franco Oss Noser, Angelica Frassetto, Giancarlo Postacchini e Luigi Ferrari), Lepore si prefigge il compito di proseguire nello sviluppo e nella valorizzazione delle iniziative che producono e ospitano l'opera lirica.

Il teatro social network

“Eliseo 2.0: il teatro è un social network?”. Questo il titolo del progetto varato dall'Eliseo in collaborazione con Rai Net, grazie al quale per la prima volta la vita di un teatro sarà spiata dalla *webcam*, per raccontare, in diretta, i retroscena della nascita di uno spettacolo. Il primo progetto live sul web è stato *Napoletango Lab, work in progress* sullo spettacolo di Giancarlo Sepe, coprodotto da Teatro Eli-

Riapre i battenti il Teatro Machiavelli di Catania

Taceva da ben novantotto anni. Era dal lontano 1912, infatti, che aveva chiuso i battenti il Teatro Machiavelli, un suggestivo seminterrato di Palazzo Sanguiliano, nel cuore della Catania barocca. Inaugurato l'ultimo giorno di settembre del 1864, aveva ospitato la storica compagnia di Angelo Grasso, puparo tra i più illustri della tradizione etnea, prima che il figlio Giovanni ne prendesse il testimone, nel 1891, sostituendo i pupi con una compagnia drammatica, presto divenuta famosa in tutto il mondo soprattutto per le celebrate interpretazioni del repertorio dialettale. A riaprire le porte del Teatro ha provveduto Ingresso Libero ([www.ingressolibero.ning.com](#)), «campagna per la riscoperta e la tutela del Teatro d'Arte» capeggiata con infaticabile slancio da Lamberto Puggelli. Non si tratta semplicemente di una nuova *troupe*, quanto di un movimento pronto a rinunciare ai finanziamenti pubblici per suscitare un'adesione autentica e spontanea, nuove forme di mecenatismo attento ai problemi del teatro, pronto a discuterne, promuoverlo, valorizzarlo. Corale, vibrante, sentita è stata la partecipazione che ha accompagnato *Recitazione di Siddharta* **(foto sotto)**, una drammaturgia di Puggelli dal romanzo di Hesse già allestita al Piccolo di Milano (*Hy* 2/1999) e riproposta a Catania (da David Coco, Salvo Piro, Pamela Toscano/Alessandra Lombardo, Franco Mirabella, Alberto Bonavia, Alessandro Conte, Valerio Toscano) con la medesima, rapita intensità, accompagnando il ritmo di una riflessione sospesa nel tempo, eppure straordinariamente contemporanea. E, per dimostrarlo, sono stati imprescindibili corollari della manifestazione un convegno di studi (*I mille volti di Dio*) sul dialogo interreligioso e una raffinata pubblicazione (a cura di Renata Gambino, Enza Licciardi e Grazia Pulvirenti, per i tipi di Bonanno) interamente dedicata all'evento. **Giuseppe Montemagno**

Il teatro Machiavelli di Catania, sede di un convegno di studi

Il **Teatro Festival Italia** è un festival di teatro che si svolge a Napoli dal 2007.
L'evento è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.
Il festival è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.
Il festival è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.

seo e dal Napoli Teatro festival Italia e presentato a giugno.
Info: **www.napoletango.com**, **www.teatroeliseo.it**

Nuove cariche all'Agis

Paolo Protti è il nuovo presidente dell'Agis per il triennio 2010-2012. Mantovano, 58 anni, già presidente dell'Anec, subentra ad Alberto Francesconi. Nel corso della riunione di giugno, l'assemblea ha eletto alla vice-presidenza Maurizio Roi (Ico-Ater-Fondazione Toscanini), Alessandro Bellucci (Assomusica), Alessandro Bisail (Federmusica), Sergio Escobar (Platea), Carmelo Grassi (Anart), Luigi Grispetto (Anec) e il tesoriere Massimo Gemini completano il nuovo ufficio di presidenza.

L'Aquila vuole cultura

L'Aquila - La cultura rinascnte è il titolo del documentario voluto dal Pre-

sidente di Rai Cinema Franco Scaglia, presentato in aprile, che racconta la terribile notte del 6 aprile 2009 e testimonia, attraverso interviste ad attori, esponenti culturali e cittadini, quanto sia importante l'aggregazione culturale in una città dove tutto è andato distrutto. Come risposta a tutto questo, L'Aquila sta lottando per costruire un centro polifunzionale, il Garden, in grado di ospitare in un'unica struttura cinema, musica e teatro.

Info: **www.laquila.com**

La benefattrice del Piccolo Regio

A salvare una buona fetta dell'attività del Piccolo Regio è stata Maria Luisa Cosso, settantenne imprenditrice e consigliere di amministrazione del teatro. Il suo contributo dato dalla Fondazione Cosso, che da sempre rivolge all'educazione culturale di bambini e ragazzi uno sguardo privilegiato, ha reso possibile tra gli altri la rappresentazione dello spettacolo *Ciottolino*,

Wertheriani d'oggi, tra e-mail e sms



Singolare produzione, il *Werther Project* di Sonia Antinori (**foto sotto**). Viaggio contemporaneo ispirato a Goethe, è andato in scena al teatro Valeria Moriconi di Jesi con una compagnia formata da immigrati africani, a conclusione di un percorso cominciato, coinvolgendo il pubblico con sms ed e-mail, tre mesi prima. Contemporaneamente, è stato attivato

un blog, dove i partecipanti hanno interagito con i protagonisti della storia. La vicenda è quella di un Werther immaginato come un annoiato trentenne di oggi, alla ricerca della scintilla che possa incendiare la sua vita. La troverà nell'amore per Lotte, sfruttata dal racket della prostituzione. Lui la riscatta, ma lei se ne va, tornando al suo Paese. Werther la insegue e scopre che ha sposato Albert, al quale era promessa prima di venire in Italia. Tutto questo Werther lo racconta in tempo reale - attraverso sms ed e-mail - all'amico Guglielmo, fino a quando non dà più notizie di sé. È a questo punto che Guglielmo decide di ripercorrere le tappe del viaggio, fino ad assistere - il cuore della parte di progetto che vediamo in scena - al rito funebre per Werther, di cui si ricostruiscono le ultime ore. Coinvolgente esperienza di teatro, il progetto ha visto in campo più soggetti, dalla compagnia Malte della Antinori al festival Scompagina, che hanno goduto del sostegno di Cohabitat e Amat, oltre alla partecipazione dell'assessorato all'Integrazione del Comune di Jesi e dell'assessorato ai Servizi sociali della Regione Marche.
Pierfrancesco Giannangeli

Il **Teatro Festival Italia** è un festival di teatro che si svolge a Napoli dal 2007.
L'evento è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.
Il festival è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.
Il festival è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.

nel cartellone di “La scuola all’opera 2009-2010”, che ha visto protagonisti ben 1700 bambini di 50 scuole.

Info: **www.teatroregio.torino.it**

Contestato il restauro del Teatro di Pompei

In una lettera indirizzata al Ministro dei Beni Culturali, Sandro Bondi, l’Osservatorio del patrimonio culturale ha denunciato il disastroso restauro del Teatro Grande di Pompei, gioiello architettonico risalente al II secolo a.C. Nel 2008 il governo stanziò ben 110 milioni di euro per rimediare allo stato di degrado in cui versava l’area archeologica di Pompei ma il commissario straordinario incaricato di seguire i lavori, Marcello Fiori, non è stato in grado di fornire indicazioni chiare su criteri e modalità seguiti nell’appaltare e realizzare i contestati restauri.

A Modica la cultura scende a patti con la città

Si è ufficialmente presentata la scorsa primavera la Fondazione Teatro Garibaldi di Modica (Rg), fondata a gennaio grazie al contributo di sei soci fondatori. Un sistema-teatro del tutto indipendente dall’intervento pubblico, che mira a gestirsi solo con i finanziamenti privati e gli incassi del botteghino è il frutto, spiega il sovrintendente Giorgio Pace, di un vero e proprio patto del teatro con la città, per unire pubblico e forze imprenditoriali nell’ottica di una crescita culturale condivisa, sostenuta dal sindaco Antonello Buscema.

Info: **www.fondazioneteatrogaribaldi.it**

Apri il centro giovanile MaTeMu a Roma

Apri i battenti all’Esquilino (Roma) il nuovo centro giovanile MaTeMu, gestito dal Cies (Centro Informazione ed Educazione allo Sviluppo) a favore del dialogo interculturale e di nuovi spazi creativi dedicati alla musica e al teatro. L’organizzazione, nata da un gruppo di educatori e operatori della cooperazione internazionale, prende il nome dalla pedagogista Maria Teresa Mungo, scomparsa sei anni fa.

Info: **www.cies.it**



Mille fiori per non dimenticare Fabio

Ricorderemo a lungo le sue passionate interpretazioni in alcuni degli spettacoli più significativi firmati da Serena Sinigaglia, dalle *Donne in parlamento* di Aristofane alle *Troiane* di Euripide, da *1989 Crolli a Buonanotte Desdemona*, fino a *L’opera dei mendicanti*: Fabio Chiesa (**foto sopra**), vireggino, 37 anni, fondatore e presenza storica dell’Atir, esperto giocoliere, burattinaio, mimo e professionista del teatro ragazzi, è stato travolto da un automobilista il 4 giugno in piazza Repubblica a Milano, mentre circolava in bicicletta. A nulla sono valse le cure in ospedale: l’attore è deceduto per le gravissime lesioni riportate. Per ricordarlo, gli amici e i compagni dell’Atir hanno dipinto decine di coloratissimi fiori sull’asfalto della piazza davanti al Teatro Ringhiera e realizzato, a un mese dalla scomparsa, *I fiori del mare del nord*, un festa-spettacolo ispirata al film *I love Radio Rock*.

Jas Gawronski nel cda della Fenice di Venezia

A sostituire il sindaco Giorgio Orsoni nel consiglio di amministrazione del teatro La Fenice di Venezia sarà il giornalista Jas Gawronski. Di nomina ministeriale Gawronski affiancherà Orsoni, divenuto presidente, insieme al vicepresidente Luigino Rossi, Fabio Cerchiai, Achille Rosario Grasso, Luciano Pomoni, il sovrintendente Giampaolo Vianello e la presidente della Provincia Francesca Zaccariotto e Gigiola Zecchi Balsamo.

La Regione Lazio si fa mecenate

Sono ottantuno le sale finanziate dalla Regione Lazio, che in pieno periodo

pre-elettorale ha stanziato ben 42 milioni di euro per il restauro e la costruzione delle strutture. Il piano è il risultato di un bando regionale emanato lo scorso anno.

Online i tesori della Scala

Il Teatro della Scala di Milano mette on line le meraviglie del suo archivio con più di cinquantamila foto di spettacoli e artisti, locandine, bozzetti, libretti e numerosissime curiosità a partire dal 1950. «Un *work in progress* graduale che tuttavia - spiega entusiasta il responsabile Relazioni esterne Carlo Maria Cella - ha già superato i livelli dell’Opera».
Info: **www.archivoscala.org**

Al via l’Accademia Feroni

La celebre cantante lirica Stefania Bonfadelli ha fondato nel suo paese natale Valeggio sul Mincio (Vr), un’Accademia intitolata a Jacopo Feroni, compaesano che nell’Ottocento divenne direttore del Regio Teatro di Stoccolma. Una *masterclass* con professionisti esperti tra cui il soprano Mariella Devia, il tenore Roberto Scanduzzi e il direttore d’orchestra Bruno Campanella offriranno agli studenti i segreti per esibirsi sul palco. I corsi, aperti da giugno, sono a numero chiuso.

Info: **www.accademiaferoni.com**



Il **Teatro Festival Italia** è un festival di teatro che si svolge a Napoli dal 2007.
L'evento è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.
Il festival è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.
Il festival è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.

Online i tesori della Scala

Il Teatro della Scala di Milano mette on line le meraviglie del suo archivio con più di cinquantamila foto di spettacoli e artisti, locandine, bozzetti, libretti e numerosissime curiosità a partire dal 1950. «Un *work in progress* graduale che tuttavia - spiega entusiasta il responsabile Relazioni esterne Carlo Maria Cella - ha già superato i livelli dell’Opera».
Info: **www.archivoscala.org**

Nasce la Federazione di Teatro Sociale

Lo scorso 8 maggio, al Teatro Golden di Roma, è stata presentata la Federazione Nazionale di Teatro Sociale, impegnata nel riconoscimento della professione dell’operatore di teatro sociale e nella creazione di un albo nazionale di riferimento. A sostegno il Comune e la Provincia di Roma, le Biblioteche di Roma, Eti e Regione Lazio.
Info: **www.federazioneteatrosociale.it**

Fabre a Fabrica Europa, nonostante tutto

Fabbrica Europa non ha ceduto alle pressioni delle associazioni animaliste che avevano fatto arrivare in consiglio comunale la loro protesta contro Jan Fabre, reo di portare in scena canarini in gabbia. Nonostante la mozione con-

Compie trent'anni il Tam Teatromusica di Padova

Trent’anni di storia, vissuta sotto i riflettori ma in modo appartato, sempre con grande creatività. Il Tam Teatromusica di Padova compie trent’anni e li festeggia nel modo migliore: senza clamore, ma con “Magalooop”, ossia una serie di iniziative che testimoniano non solo la felicità di un percorso creativo, ma anche la forza aurorale, fondataiva, incisiva di ipotesi e soluzioni capaci di influenzare e non poco gli sviluppi coevi e successivi della pratica artistica. Era il 1980 quando Michele Sambin, Pierangela Allegro e Laurent Dupont fondano la compagnia che cerca, da subito, un equilibrio tra immagine, suono, gesto, in un’essenzialità visiva e concettuale che sforna lavori di grande qualità. La bella mostra, curata da Riccardo Caldura nelle sale del centro culturale San Gaetano, a Padova, dà il senso di un viaggio nella storia recente, assemblando frammenti video, progetti, disegni, bozzetti, strumenti e tecnologie: sono stanze che partono da una pre-storia, ossia quella di Michele Sambin videoartista antesignano ed eccentrico artefice di videoinstallazioni per la Biennale di Venezia o per Galleria d’arte, fino agli spettacoli più eclatanti del Tam di oggi, come *De-forma*, in cui la compagnia come sempre intreccia multimedilità e presenza viva d’attore, musica e immagini, in un *loop* umano e professionale che sembra vivacemente irrefrenabile. A margine della mostra, anche un bel libro, edito da Titivillus e curato con passione e incisività da Fernando Marchiori, capace di rispecchiare il movimento di motivi e prospettive critiche che danno sostanza alla trentennale vita di Tam Teatromusica.
Andrea Porcheddu
Info: **www.tamteatromusica.it**

tro *Another Sleepy Dusty Delta Day (foto sotto)* lo spettacolo dell’artista belga, è stato regolarmente rappresentato il 12 e 13 maggio alla Stazione Leopolda di Firenze, tappa di una tournée che ha toccato i maggiori festival europei.
Info: **www.troublelyn.be**

Il **Teatro Festival Italia** è un festival di teatro che si svolge a Napoli dal 2007.
L'evento è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.
Il festival è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.

Addio a Mario Pasi, decano della danza

È improvvisamente mancato a maggio Mario Pasi, decano della critica di danza. Nato a Parma nel 1927, ha collaborato per decenni con il *Corriere della Sera* e diretto la *Rivista Illustrata del Museo Teatrale alla Scala*. Saldamente ancorato alla tradizione e ai valori della danza accademica, come molti critici della sua generazione, ha tuttavia mantenuto una spiccata curiosità per il nuovo, scoprendo tra gli altri, primo in Italia, Bejart, del quale è stato uno dei massimi esegeti. Tra le sue numerose pubblicazioni ricordiamo *Il Balletto, repertorio dal 1581* (1979), *La danza e il balletto, guida storica* (1983), *Balletto del Novecento e Danza Moderna* (1992), *Nureyev, la sua arte la sua vita* (1993) e *Bianca Gallizia, una stella della danza* (1987), oltre alla curatela dell'*Enciclopedia Danza e Balletto* (1993) e della collana di dvd *Invito al balletto* della De Agostini.

Il **Teatro Festival Italia** è un festival di teatro che si svolge a Napoli dal 2007.
L'evento è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.
Il festival è organizzato da **Teatro Festival Italia** e **Teatro Festival Italia** e ha sede al Teatro di San Carlo di Napoli.

Riaperto il teatro dell’Accademia

È stato inaugurato a giugno, dopo un restauro di soli undici mesi, il teatro Niccolini dell’Accademia di Belle Arti di Napoli. Inaugurato negli anni Cinquanta come laboratorio della cattedra di scenografia, intratterrà convenzioni con le maggiori realtà del territorio e con il laboratorio di sce-



Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

notecnica e scenografia, composto da quattro aule e due studi, che verrà inaugurato prossimamente all'interno della stessa Accademia.

Info: **www.accademiadinapoli.it**

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Mondo festival

Barokthegreat (*The Origin*), Muna Mussie (*Ti ho sognato, ma non eri il protagonista*), e poi Ortographe (*Gorgone III*) e Cosmesi (*Periodonero*) si sono aggiudicati i premi di 4000 euro e 1000 euro messi a disposizione dal Festival Mondo - Atto II, riservato ad artisti under 35, coordinato da Masque Teatro e promosso dal Comune di Forlì, nell'ambito del progetto ministeriale Italia Creativa, in collaborazione con il Gai e l'Anci.

Info: **www.mondonline.org**

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Musical, che passione!

Continua anche in Italia l'ascesa inarrestabile del musical. Dopo i trionfi de *La Bella e la Bestia* e del più recente *I Promessi sposi*, presentato in anteprima ad aprile al Duomo di Milano e a giugno a San Siro, per il prossimo anno si annunciano altre commedie musicali di sicuro successo. Spicca su tutti *Mamma mia!*, che dal prossimo autunno sarà in cartellone per l'intera stagione al Nazionale di Milano.
Info: **www.stage-entertainment.it**

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Ghini lascia la presidenza del Sindacato Attori

Lo scorso 29 marzo, al quinto congresso nazionale del Sindacato attori italiani (Sai), Massimo Ghini lascia la presidenza dopo dieci anni d'incarico. L'attore, in passato minacciato per l'impegno nella riforma dell'Imaie, ha

preso tuttavia questa decisione con serenità, consapevole dell'esigenza strutturale di un'alternanza alla carica. Al suo posto sarà la volta di Giulio Scarpati.

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

A Paolini il Riccione per la Televisione

È stato assegnato a giugno a Marco Paolini (**foto sopra**), in occasione della ventesima edizione del Riccione Ttv Festival, dedicata a Pina Bausch, il Premio Riccione per la Televisione 2010. In occasione della cerimonia, sono stati conferiti la cittadinanza onoraria a Enrico Vaime e uno speciale riconoscimento al *videomaker* Giuseppe Baresi.
Info: **www.riccioneteatro.it**, **www.operaestate.it**

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Presto a Roma il Festival della Danza

Biglietti gratis per i lavoratori disoccupati, in cassa integrazione o in mobilità del comune di Scandicci. L'istituzione per i servizi culturali del comune mette a disposizione un *voucher* nominativo per coloro che non hanno mezzi economici per andare a teatro. L'iniziativa è partita dal gennaio 2010 e si applica a tutti gli spettacoli teatrali e musicali proposti dal Teatro Studio di Scandicci.
Info: **tel. 055.755713, 055.7591591**

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Promuoversi su Youtube

La compagnia napoletana Libera Scene Ensemble ha ideato un nuovo modo per promuovere lo spettacolo *Beyond Therapy*, commedia di successo scritta dall'americano Christopher Durang. Si tratta di una rubrica tematica su Youtube, dove l'attrice Marta Pizzigal-

lo concede un assaggio dello spettacolo impersonando, in brevi video quotidiani, una psicoterapeuta sconclusionata alle prese con le bizzarrie dei suoi pazienti.
Info: **www.youtube.it**

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Un nome per il Teatro Nuovo di Spoleto

La giunta comunale di Spoleto ha deciso di intitolare il Teatro Nuovo al compositore e regista Gian Carlo Menotti, che nel 1958 fondò il Festival dei Due Mondi. Il teatro si chiamerà pertanto "Teatro Nuovo - Gian Carlo Menotti". La cerimonia ufficiale di intitolazione ha avuto luogo il 7 luglio 2010, anniversario della nascita del maestro Menotti.
Info: **www.spoletocity.com**

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Elektra fa record di ascolti

La puntata di "Loggione" di sabato 20 marzo, dedicata all'opera *Elektra* di Richard Strauss andata in scena lo scorso febbraio al Teatro Massimo Bellini di Catania, ha registrato un record di ascolti: 10 per cento di *share* contro il 7-8 per cento di media della trasmissione. Un risultato sorprendente ma non troppo, visto che per la critica nazionale *Elektra* ha rappresentato la rinascita del Bellini di Catania ed è stato uno degli allestimenti più riusciti dell'anno.

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Rosanna Purchia sovrintendente ad interim

Lo scorso marzo Rosanna Purchia è stata nominata sovrintendente *ad interim* del Teatro San Carlo. Già a Napo-

li da circa un anno come direttore operativo del teatro, la Purchia, napoletana, ha lavorato per circa trent'anni al Piccolo di Milano al fianco di Grassi e Strehler.
Info: **www.teatrosancarlo.it**

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Guida al Teatro Povero

Fresca di stampa la guida *Teatro Povero di Monticchiello: istruzioni per l'uso*. Curata da Pietro Clemente con la collaborazione dell'Associazione TePoTraTos, fa parte della collana della Fondazione Musei Senesi, edita da Silvana Editoriale e distribuita in Italia e all'estero.

Info: **www.fondazionemuseisenesi.org**, **www.teatropovero.it**

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Ai mitici Legnanesi il Premio Isimbardi

È stato consegnato a maggio, in occasione della Giornata della riconoscenza, il Premio Isimbardi, assegnato ai cittadini che più danno lustro al territorio. Vincitori dell'edizione 2010 sono I Legnanesi, compagnia di culto fondata da Felice Musazzi nel 1949 a Legnano e oggi guidata da Antonio Provasio.

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Pignataro presidente dell'Accademia di Danza

Il cda dell'Accademia Nazionale di Danza (And) ha nominato Carmen Pignataro nuovo presidente della Fondazione. Impegnata da anni nel mondo dello spettacolo, la Pignataro si è detta entusiasta di presiedere all'unica accademia nazionale di danza esistente in Italia.
Info: **www.accademianazionaledanza.it**

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Teatro Stabile di Torino, sala di viale Po

Olivier, Molière; Theaterpreis e Tony Awards: è di scena il Gran Galà del Teatro mondiale

Le capitali europee aspettano la primavera per celebrare i risultati migliori della stagione in chiusura. Apre le danze Londra, che nella notte del 21 marzo ha visto sfilare nella cornice del Grosvenor House Hotel il *gotha* del teatro inglese – e non solo. In lizza per i **Lawrence Olivier Awards** (www.officiallondontheatre.co.uk/olivier_awards) **www.officiallondontheatre.co.uk/olivier_awards** anche nomi noti al grande pubblico per le prodezze hollywoodiane come Jude Lawe, Keira Knightley e perfino la ex Spice Girl Melanie C. Tra gli spettacoli più premiati *Spring Awakening*, miglior musical, che si aggiudica 4 delle 7 nomination; 3 premi vanno anche a *Hello Dolly*, mentre le produzioni del Royal Court si accaparrano il premio per il miglior attore e la migliore scenografia (*Jerusalem*) e quello per il miglior regista (*Enron*).

Prosegue Parigi, con l'ormai ventiquattrenne **Prix Molière** (www.lesmolieres.com), che laurea artisti in 18 categorie diverse, tra protagonisti e non protagonisti, maschi e femmine, giovani e meno giovani. Il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine vince con *Les Naufragés du Fol Espoir* il premio per la migliore produzione di un teatro pubblico e quello per i migliori costumi; migliore spettacolo prodotto da un teatro privato è invece *L'Habilleur* (Théâtre Rive Gauche), che si aggiudica anche il riconoscimento al miglior attore. Altre pièce pluripremiate sono *La Nuit des Rois*, *La Serva Amorosa* e *Les 39 marches*.

A Berlino infine, durante il Theatertreffen, festival che porta nella capitale tedesca i dieci migliori spettacoli della stagione (produzioni di lingua tedesca), è stato consegnato il **Theaterpreis Berlin 2010** (www.berlinerfestspiele.de) a Margit Bendokat. Oltreoceano, molti sono i nomi noti premiati ai **Tony Awards** (www.tonyawards.com), i più prestigiosi premi teatrali americani, consegnati in pompa magna il 13 giugno. Il riconoscimento come miglior attore di prosa è andato infatti a Denzel Washington (*Fences*), quello come migliore attrice di musical a Catherine Zeta-Jones (*A Little Night Music*), mentre Scarlett Johansson è riconosciuta come la migliore attrice non protagonista (*A View from the bridge*). Quattro spettacoli si spartiscono quasi tutto il resto del bottino: *Red*, dedicato a Mark Rothko (interpretato sulla scena da Alfred Molina) si rivela la pièce di maggiore successo, vincono l'autore, John Logan, il regista, Michael Grandage, l'attore non protagonista, lo scenografo e i designer di luci e suono. Anche *Fences* (**foto sotto**), che racconta le difficoltà degli afro-americani nella Pittsburgh del ventesimo secolo, fa incetta di premi (oltre al migliore attore, anche migliore attrice e migliore ripresa). *Memphis*, storia d'amore multirazziale a suon di *rock and roll* spopola sul fronte musical e si accaparra premi in 4 categorie, seguito di poco da *Fela!*, storia del musicista nigeriano Fela Kuti, 3 premi. **Marta Vitali**



Arianna a Naxos e La Bohème, ma a pochi giorni dal debutto, dopo mesi di prove, tutto è andato a rotoli. Il direttore della compagnia ha annullato la tournée in Germania spiegando che, a causa della crisi economica che sta colpendo la Grecia, mancavano i mezzi necessari per sostenere le spese di produzione.

Il Cirque du Soleil racconta Michael Jackson. L'inventore delle visionarie regie teatrali del Cirque du Soleil di Montreal, Franco Dragone, presto sbarcherà anche in Italia per curare un nuovo spettacolo, basato sulle canzoni dell'ex re del pop Michael Jackson. Appoggiato dalla fondazione che cura l'eredità dell'artista, lo show di Dragone debutterà l'anno prossimo e sarà sviluppato su una doppia forma: una permanente a Las Vegas e una itinerante nelle grandi arene mondiali.

Il Cirque du Soleil racconta Michael Jackson

L'inventore delle visionarie regie teatrali del Cirque du Soleil di Montreal, Franco Dragone, presto sbarcherà anche in Italia per curare un nuovo spettacolo, basato sulle canzoni dell'ex re del pop Michael Jackson. Appoggiato dalla fondazione che cura l'eredità dell'artista, lo show di Dragone debutterà l'anno prossimo e sarà sviluppato su una doppia forma: una permanente a Las Vegas e una itinerante nelle grandi arene mondiali.

Moonfleece proibito: troppo ostile al Bnp

Proibito al Mill Theatre di Dudley, Inghilterra, lo spettacolo *Moonfleece*, del controverso regista Philip Ridley. Il motivo? I suoi contenuti erano troppo dichiaratamente schierati contro il Bnp, il partito di estrema destra britannico. Secondo le autorità inglesi, mettere in scena questo spettacolo in una città dove il Bnp ha recentemente ottenuto consensi a doppia cifra sarebbe stato troppo pericoloso per l'ordine pubblico.

Finanza creativa

Continua il successo di *Enron*, il musical nato dalla penna di Lucy Prebble, astro nascente della drammaturgia inglese, che racconta a ritmo di rock il clamoroso crac della multinazionale statunitense. Premiato con il Lawrence Olivier al regista Rupert Goold, dopo il tutto esaurito di Broadway, dove è stato applaudito da un pubblico di colletti bianchi ancora scottato dall'episodio, torna in Inghilterra: fino al 14 agosto al Noel Coward Theatre di Londra e in ottobre al The Lowry di Manchester.
Info: www.thelowry.com

 Capolavoro pornografico. In una Broadway sempre più frequentata dalle star di Hollywood fino al 5 settembre sarà possibile assistere ad una vera chicca, *Come fly away*, il discusso omaggio a Frank Sinatra della ballerina e coreografa Twyla Tharp. Orchestra dal vivo e 15 tra i migliori ballerini al mondo si esibiscono sul palco del Marquis Theatre in quello che senza mezze misure viene acclamato come un capolavoro o degradato a mera pornografia.

 Verità a teatro. Le 2000 pagine di rapporto della Commissione Investigativa Speciale, che hanno fatto luce sulle responsabilità del crac finanziario islandese, sono suonate per giorni, lo scorso aprile, in una *kermesse* non-stop, al Reykjavik City Theatre. Un flusso continuo di pubblico ha partecipato a questo rito collettivo voluto dal direttore artistico Magnus Geir Thordarson, che ha visto alternarsi sul palco 45 attori.

Opera fai da te al Savonlinna Opera Festival. “Opera by you”, questo il titolo dell’ultima iniziativa lanciata dal Savonlinna Opera Festival 2010, in Finlandia. Gli utenti internet del sito del festival saranno quest’anno invitati a comporre la propria opera lirica con tanto di libretto, musica e costumi per futura messa in scena nell’estate del 2012. Un’idea originale per far entrare nuovi spettatori nel mondo dell’opera.

Info: www.borgarleikhus.is

Verità a teatro

Le 2000 pagine di rapporto della Commissione Investigativa Speciale, che hanno fatto luce sulle responsabilità del crac finanziario islandese, sono suonate per giorni, lo scorso aprile, in una *kermesse* non-stop, al Reykjavik City Theatre. Un flusso continuo di pubblico ha partecipato a questo rito collettivo voluto dal direttore artistico Magnus Geir Thordarson, che ha visto alternarsi sul palco 45 attori.
Info: www.borgarleikhus.is

Muore Sotigui Kouyaté il Prospero di Brook

Il 17 aprile è morto a Parigi Sotigui Kouyaté (**foto sotto**), il memorabile Prospero della *Tempesta* di Peter Brook. Nato nel 1936 in Mali, dopo una parentesi come calciatore, Kouyaté si dedica interamente al teatro. Nel 1983 approda a Parigi e incontra Peter Bro-

ok. È un sodalizio destinato a durare: dopo il Mahabharata, Kouyaté diventa uno dei perni del gruppo del Bouffes du Nord.



ok. È un sodalizio destinato a durare: dopo il *Mahabharata*, Kouyaté diventa uno dei perni del gruppo del Bouffes du Nord. Notevoli anche le sue apparizioni nel cinema, tanto da guadagnarsi nel 2009 l’Orso d’oro per la miglior interpretazione con *London River* di Rachid Boucareb.

New York: Palestine applaudito dai sionisti

Otto settimane di tutto esaurito al Fourth Street Theatre di New York per il monologo *Palestine*, scritto e interpretato da Najla Said, figlia del celebre Edward Said. In quasi cento minuti di spettacolo Najla racconta il suo essere araba a New York, ma anche le bombe a Beirut e la visita alla striscia di Gaza, terra del padre visitata quando era bambina. In sala non solo arabi, ma tanti sionisti che ascoltano a applaudono. È prevista una tournée dello spettacolo in America e a Londra.
Info: www.twilighttheatrecompany.org

Opera fai da te al Savonlinna Opera Festival

“Opera by you”, questo il titolo dell’ultima iniziativa lanciata dal Savonlinna Opera Festival 2010, in Finlandia. Gli utenti internet del sito del festival saranno quest’anno invitati a comporre la propria opera lirica con tanto di libretto, musica e costumi per futura messa in scena nell’estate del 2012. Un’idea originale per far entrare nuovi spettatori nel mondo dell’opera.
Info: www.operafestival.fi



Anche Parigi contro i tagli alla cultura. La riforma della legge sulle collettività territoriali e più in generale la politica di Nicolas Sarkozy preoccupano gli artisti francesi, che temono ulteriori tagli alla cultura. Lo scorso 29 marzo 2500 manifestanti hanno sfilato dal ministero della Cultura fino alla sede del Senato al grido di «no culture no future». La protesta si è conclusa con un’assemblea generale al Théâtre Odéon.

Anche Parigi contro i tagli alla cultura

La riforma della legge sulle collettività territoriali e più in generale la politica di Nicolas Sarkozy preoccupano gli artisti francesi, che temono ulteriori tagli alla cultura. Lo scorso 29 marzo 2500 manifestanti hanno sfilato dal ministero della Cultura fino alla sede del Senato al grido di «no culture no future». La protesta si è conclusa con un’assemblea generale al Théâtre Odéon.

Green Day all’Opera

È passato un anno dal debutto di *American Idiot* al California’s Berkeley Repertory Theatre, ma l’entusiasmo del pubblico non cala e fino a settembre sarà possibile vedere la *rock opera* tratta dall’omonimo album dei Green Day e diretta da Michael Mayer al St James Theatre di Broadway.
Info: http://americanidiotonbroadway.com/about.php

Legion d’onore a Riccardo Muti

È stata conferita a Riccardo Muti l’onorificenza di Ufficiale de la Legion d’Honneur. La cerimonia si è tenuta a giugno al Palazzo dell’Eliseo di Parigi, alla presenza del presidente Sarkozy.

PREMI

Per un teatro dell’inclusione

C’è tempo fino al 15 settembre per concorrere al Il Premio Internazionale Teresa Pomodoro per il Teatro dell’Inclusione, promosso dal Comune di Milano e No’hma. Di rilievo la giuria, composta da Eugenio Barba, Lev Dodin, Jonathan Mills, Lluis Pasqual, Luca Ronconi, Peter Stein e Livia Pomodoro, mentre la preselezione è affidata, tra gli altri, a Magda Poli e Antonio Calbi. Gli indirizzi cui mandare le proprie segnalazioni sono premiointernazionale@nohma.it e c.spettacolo@comune.milano.it.
Info: www.nohma.it

Premio Kantor per la ricerca. In occasione del 20° anniversario della morte di Kantor, il Crt bandisce l’omonimo Premio riservato al teatro di ricerca. I lavori selezionati concorreranno sotto forma di studio alla rassegna di dicembre “Kantoriana”. Il progetto vincitore verrà sviluppato e, prodotto dal Crt, ospitato per quindici repliche nel 2011. Il termine ultimo per le iscrizioni è il 30 settembre.

Seminario all’Arboreto. Tre seminari animano tra settembre e ottobre l’Arboreto di Mondaino: dal 2 al 5 settembre Silvia Pasello e Ares Tavolazzi conducono “Il codice del ritmo” rivolto ad attori e a musicisti; dal 16 al 19 settembre Renata Molinari e Paola Bigatto accompagnano attori e drammaturghi ma anche «chi vuole camminare» e «chi ama ascoltare» in una riproposizione di «Passi», percorso lungo la via Francigena compiuto 10 anni fa; a ottobre infine, dal 15 al 19, saranno Ricci/Forte a guidare attori, danzatori e performers professionisti in un «Laboratorio iniziatico_petting urbano sotto l’epidermide di Chuck Palahniuk».

Premio Teatro e Shoà. C’è tempo fino al 30 settembre 2010 per partecipare alla terza edizione del premio per la drammaturgia Teatro e Shoà. Organizzato dal Centro Romano di Studi sull’Ebraismo dell’Università Tor Vergata di Roma, insieme al Dams e all’associazione Ecad (Ebraismo Culture Arti Drammatiche), il concorso è rivolto a opere originali e in lingua italiana che abbiano un esplicito riferimento alla Shoà e alla sua memoria. È previsto un premio in denaro di 1500 euro.

Corsi. Sono dedicati a due capolavori shakespeariani - La tempesta (9-16 agosto) e Sogno di una notte di mezza estate (18-25 agosto) - gli stage residenziali estivi organizzati dal Teatro Ariele in un suggestivo chalet nel Parco Nazionale dell’Abruzzo.

Biomeccanica teatrale. Si svolgeranno fra il 16 agosto e l’11 settembre i tre corsi - base, intermedio e avanzato - dedicati a chi voglia formarsi alla biomeccanica teatrale. I corsi saranno tenuti da G.N. Bogdanov, considerato unico vero erede della pedagogia di Mejerchol’d, e si terranno a Perugia, presso il CISBit (Centro Internazionale di Studi di Biomeccanica Teatrale).

Future Feature Festival. Blue Stone Ranch Productions e Hfa channel promuovono il Fffh, Festival Fuori Formato Hawollywood allo scopo di promuovere le nuove tendenze della cinematografia e della drammaturgia italiana. La fase preparatoria si è svolta al Festival di Cannes con la presentazione del format vincitore del concorso “Un Film Parlato”, Festival di Lerici. L’opportunità è ora estesa a filmmaker, soggettisti e sceneggiatori.

Corsi. Sono dedicati a due capolavori shakespeariani - La tempesta (9-16 agosto) e Sogno di una notte di mezza estate (18-25 agosto) - gli stage residenziali estivi organizzati dal Teatro Ariele in un suggestivo chalet nel Parco Nazionale dell’Abruzzo.

Biomeccanica teatrale. Si svolgeranno fra il 16 agosto e l’11 settembre i tre corsi - base, intermedio e avanzato - dedicati a chi voglia formarsi alla biomeccanica teatrale. I corsi saranno tenuti da G.N. Bogdanov, considerato unico vero erede della pedagogia di Mejerchol’d, e si terranno a Perugia, presso il CISBit (Centro Internazionale di Studi di Biomeccanica Teatrale).

Future Feature Festival. Blue Stone Ranch Productions e Hfa channel promuovono il Fffh, Festival Fuori Formato Hawollywood allo scopo di promuovere le nuove tendenze della cinematografia e della drammaturgia italiana. La fase preparatoria si è svolta al Festival di Cannes con la presentazione del format vincitore del concorso “Un Film Parlato”, Festival di Lerici. L’opportunità è ora estesa a filmmaker, soggettisti e sceneggiatori.

Grafia dedicato a Mrs Dalloway, cui si accede solo se muniti di fotocamera digitale.

Grafia dedicato a Mrs Dalloway, cui si accede solo se muniti di fotocamera digitale.

Teatri Possibili sulle colline toscane

Sarà la tenuta agroforestale di Montevaso (Pi) la sede dei seminari estivi 2010 di Teatri Possibili. Dall’8 al 15 agosto Daniele Ornatelli affronta *Zio Vanja* attraverso il metodo Strasberg-Stanislavskji, mentre dal 15 al 22 agosto sarà lo stesso Corrado d’Elia, insieme a Monica Faggiani, a lavorare con attori e allievi-attori sul *Don Chisciotte*, prossima produzione della Compagnia.
Info: www.teatripossibili.org

Laboratorio a Gubbio con Naira Gonzales. Avrà luogo ad agosto, presso il Centro Teatrale Umbro di Gubbio, il laboratorio “I passi fioriti dell’usignolo”, condotto dall’attrice argentina Naira Gonzales. L’artista, che è stata una delle fondatrici del Teatro de Los Andes, accompagnerà i partecipanti alla scoperta del suo modo di intendere e fare il teatro, all’insegna della poeticità e del sogno.

Info: www.centroteatraleumbro.it

Abruzzo: Shakespeare nel Parco Nazionale. Sono dedicati a due capolavori shakespeariani - La tempesta (9-16 agosto) e Sogno di una notte di mezza estate (18-25 agosto) - gli stage residenziali estivi organizzati dal Teatro Ariele in un suggestivo chalet nel Parco Nazionale dell’Abruzzo.

Dizione su skype. La Compagnia Eidos Teatro, per venire incontro a chi non ha tempo di spostarsi per seguire un corso, sfrutta le nuove tecnologie e organizza un “Corso individuale di dizione, espressione vocale e tecniche oratorie”, articolato in otto incontri di un’ora ciascuno e, ed è qui la novità, realizzato tramite skype.

Hanno collaborato: Laura Bevione, Fabrizio Sebastian Caleffi, Lucia Cominoli, Giorgio Finamore, Pierfrancesco Gianangeli, Giuseppe Montemagno, Andrea Porcheddu, Marta Vitali.

Hanno collaborato: Laura Bevione, Fabrizio Sebastian Caleffi, Lucia Cominoli, Giorgio Finamore, Pierfrancesco Gianangeli, Giuseppe Montemagno, Andrea Porcheddu, Marta Vitali.

Hanno collaborato: Laura Bevione, Fabrizio Sebastian Caleffi, Lucia Cominoli, Giorgio Finamore, Pierfrancesco Gianangeli, Giuseppe Montemagno, Andrea Porcheddu, Marta Vitali.

Lignano: comicità e improvvisazione

Antonella Questa e Andrea Brunello (**foto sopra**) saranno gli animatori del seminario estivo intensivo “La comicità e l’improvvisazione teatrale”, che si svolgerà a Lignano Sabbiadoro dal 22 al 29 agosto.
Info: www.teatripossibilitrento.it

Laboratorio a Gubbio con Naira Gonzales. Avrà luogo ad agosto, presso il Centro Teatrale Umbro di Gubbio, il laboratorio “I passi fioriti dell’usignolo”, condotto dall’attrice argentina Naira Gonzales. L’artista, che è stata una delle fondatrici del Teatro de Los Andes, accompagnerà i partecipanti alla scoperta del suo modo di intendere e fare il teatro, all’insegna della poeticità e del sogno.

Info: www.centroteatraleumbro.it

Roma, i corsi di Dynamis Teatro. Un laboratorio di ricerca permanente, a carattere professionale, l’“Atelier libero”, rivolto ai non professionisti e “La meglio gioventù”, gratuito, per ragazzi dai 14 ai 19 anni: sono queste alcune delle proposte formative organizzate a partire da settembre a Roma da Dynamys Teatro Indipendente.

Info: www.dynamisteatro.it

Hanno collaborato: Laura Bevione, Fabrizio Sebastian Caleffi, Lucia Cominoli, Giorgio Finamore, Pierfrancesco Gianangeli, Giuseppe Montemagno, Andrea Porcheddu, Marta Vitali.



gavin storr
rachid zaslavski
daniel liban
simon protokoll
teatro delle arlette
nicole & martin

enrique diaz & cristina maura
massimo furio
pippo dalbono
betovna free theatre
jonathan burrows/matteo fagnon
toshiki okada

damasco carner
moby
methilde manniar & la ribot
teatro delle albe
camelia/diego/delisi/latella

WWW.VIEFESTIVALMODENA.COM

**8-16
OTTOBRE
2010**

modena
cagliari
vigone



Comune
di Verona
Assessorato alla Cultura



TEATRO ROMANO



sezione prosa

14-15-16-17 luglio ore 21.15
S. Toti Globe Theatre di Roma
LA TEMPESTA
di William Shakespeare
con Giorgio Albertazzi
regia Daniele Salvo

21-22-23-24 luglio ore 21.15
Teatro Eliseo
**LE ALLEGRE COMARI
DI WINDSOR**
di William Shakespeare
con Leo Gullotta
regia Fabio Grossi

28-29-30-31 luglio ore 21.15
Teatro Stabile di Verona
IL BUGIARDO
di Carlo Goldoni
con Marcello Bartoli
Dario Cantarelli, Roberto Petruzzelli
regia Paolo Valerio

BANCA POPOLARE
DI VERONA
GRUPPO BANCHE POPOLARI

www.estateteatraleveronese.it
tel. 045806648/8-5

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Non hai voglia di fare la fila alla posta?
Non hai tempo di cercare
una libreria Feltrinelli?
Non ti fidi a spedire un assegno?

ABBONATI ON LINE!
basta un
CLIC

www.hystrio.it

Abbonarsi a Hystrio costa in Italia 35 euro e all'estero 50 euro all'anno. Per effettuare il pagamento:

- on line sul sito www.hystrio.it
- versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via De Castilia 8, 20124 Milano (inserire nel bollettino di versamento l'indirizzo dell'abbonato e inviare la ricevuta al fax 02 45409483)
- bonifico bancario su c/c postale n° 000040692204, Iban IT66Z0760101600000040692204
- assegno bancario non trasferibile da inviare alla redazione: Via Olona 17, 20123 Milano

CIRCUITO

TEATRI POSSIBILI

MOVIMENTO SPETTACOLARE

www.circuitoteatripossibili.it

LA NOSTRA ESTATE 2010

VIII FESTIVAL INTERNAZIONALE

VALLE CHRISTI 2010

RAPALLO

COMPLESSO MONUMENTALE DI VALLE CHRISTI

20 LUGLIO ore 21.30

Al Circolo Buff & Terzo Rapallo

PRESENTAZIONE DEL FESTIVAL

Regia: Spettacolo - La cittadinanza & Festival

28 LUGLIO ore 21.30

Teatri Possibili

LA LOCANDIERA

Regia di Corrado D'Elia (Premio della Critica)

30 LUGLIO ore 21.30

University of Arkansas

BROADWAY NIGHT

Regia di Amy Herzberg

4 AGOSTO ore 21.30

Produzione Festival Valle Christi

LA TEMPESTA

Regia di Rina Pipino

9 AGOSTO ore 21.30

Barabas presenta direttamente da ZEM

MAURIZIO LASTRICO

In Quando fai qualcosa in giro dattorno

14 AGOSTO ore 21.30

Unica data in Liguria

COMPAGNIA FLAMENCO VIVO

Vanta Compagnia

FAI **Abbazia di San Fruttuoso**
Fondazione Culturale

Concerti all'Abbazia

11 - 18 - 26 luglio 2009
1 - 8 - 16 agosto 2009
ore 21.15

I Concerti del Borgo dei Fieschi
San Salvatore di Cogorno - anno 2009

Venerdì 17 luglio - ore 21
Philharmonische Camerata Berlin
Gianmaria Bonino (conductor)
Musica: W.A. Mozart, J.S. Bach, A. Dvorak

Martedì 21 luglio - ore 21
Andrea Bacchetti (pianoforte)
Gabriella Costa (voce)
Musica: F. Prokofiev, C. Faure, S. Barberi, C. Gershwin

Venerdì 24 luglio - ore 21
Sandy Patton
Jazz Ambassadors Quartet

Giovedì 29 agosto - ore 21
St. Paul's Choir
St. Paul's Cathedral

Martedì 31 agosto - ore 21
Hyperion Ensemble
Sergio Marconi, Alexander Aronov
Jazz Ensemble

Festival degli scali a Mare di Pieve Ligure, Genova 23 24 25 Luglio 2010

Dialoghi sulla rappresentazione

La rappresentazione dell'amore: dalla terzina all'sms dal 30 agosto al 10 settembre, Genova Palazzo Tursi e Palazzo Reale

TEATRI POSSIBILI **LIGURIA**

TEATRI DEL LEVANTE LIGURE

www.teatripossibili.it

Seminari Estivi di Teatro

Nel cuore della Toscana, nella Tenuta Agroforestale del Montevaso (Pisa), un posto di rara bellezza che concilia armonia e introspezione, Teatri Possibili Milano organizza due seminari residenziali assolutamente da non perdere

DON CHISCIOTTE

di Cervantes

Insegnante: Corrado d'Elia



"...ai grandi silenzi, alle idee, ai sogni..."

15-22 agosto 2010

ZIO VANJA

di Cecov

Insegnante: Daniele Ornati



"...a chi ha il coraggio di mostrare un uomo piccolo..."

5-15 agosto 2010

Teatri Possibili Milano: tel. 02.8323182
email: milano@teatripossibili.org

CROCIERE E VACANZE STUDIO MAR ROSSO

Dal 1 al 8 Agosto, Insegnante Paola Giacomini
Tema del Viaggio L'Odissea
Dal 8 al 15 Agosto, Insegnante Gustavo La Volpe
Tema del Viaggio La Tempesta di W. Shakespeare
Dal 15 al 22 Agosto, Insegnante Gustavo La Volpe
Tema del Viaggio L'Ultimo Viaggio di Sindbad di Erri De Luca



Informazioni di Viaggio:
Info 02-8323182 - 3474821706 - tpclub@teatripossibili.org

Teatro di Verdura
Libri in scena

Maggio 2010

giugno - settembre

Biblioteca di Via Sereno

tp trento: match di improvvisazione teatrale

Seminario Estivo Intensivo - La comicità e l'improvvisazione teatrale

Workshop estivo condotto da Antonella Questa e Andrea Brunello
Periodo: 22 (arrivo) - 29 agosto 2010, almeno 6 ore di lavoro al giorno per sei giorni.
Insegnanti: Antonella Questa, Andrea Brunello.
Numero massimo di partecipanti: 30 persone.
Termine iscrizioni: ad esaurimento posti.
Luogo: Villaggio GE.TUR. - Lignano Sabbiadoro (Udine) in zona Pineta

Per informazioni: tel. 0461.924470 - info@teatripossibilitrento.it

Festival Internazionale di Andria Castel dei Mondi

LA QUATTORDICESIMA CITTÀ

ANTONIO PANZUTO

RICCI/FORTE

GIANFRANCO BERARDI-LA
CORTE DEI MIRACOLI

MARIO PERROTTA-TEATRO
DELL'ARGINE

CREST

CANTIERI TEATRALI

KOREJA

TEATRO SOTTERRANEO

MARJANISHVILI DRAMA
THEATRE-TIBLISI

ADRIAN HOWELLS

CENTARZA KULTURU-
SMEDEREVO

GIUSEPPE MANFRIDI

LES APOSTROPHES

ORCHESTRE INTERNACIONAL
DU VETEX

LE PATAMACCHINE

MANIFATTURE KNOS

BABILONIA TEATRI

TEATRO MINIMO

SPIEGELTENT-CASTEL DEI
MONDI OFF

BRANDT BRAUER FRICK

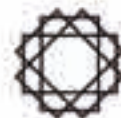
PUBLIC PIE

MOSTRE, SEMINARI,
CLASSROOM

www.casteldeimondi.it



COMUNE
DI ANDRIA
ASSIRIBATO
MIAZZERNA



UNIONE EUROPEA

PO FESR PUGLIA 2007 - 2013
ASSE IV AZIONE 4.3.2



REGIONE PUGLIA
Assessorato al Mediterraneo,
Cultura e Turismo

Teatro
Pubblico
Pugliese



MINISTERO
PER I BENI
E LE ATTIVITÀ
CULTURALI

EDIZIONE 2010

dal 26 agosto
al 5 settembre

INFO E BIGLIETTERIA:
t. 339 6015695
info@casteldeimondi.it

ACCREDITI STAMPA:
Ufficio stampa
Comune di Andria
t. 0883 290224
stampa@comune.andria.bt.it

ISSN 1121-2691



9 771121 269003