

HYSTRIO

HY

trimestrale di teatro e spettacolo

anno XXVII

3/2014

**SPECIALE
PREMIO HYSTRIO**

**testo: THE WALK
di Cuocolo/Bosetti**



**DOSSIER
TEATRO
E PERFORMANCE**

teatromondo / teatro ragazzi / critiche / danza / lirica / biblioteca

Comune di Verona
Cultura

TEATRO ROMANO

sezione prosa

estate teatrale '14 veronese

www.estateteatralerveronese.it
tel. 045806648/8-5

1564-2014:
happy birthday William!

66° FESTIVAL SHAKESPIARIANO

2-3-4-5 luglio ore 21.15
Teatro Stabile di Verona - La Prandelliana
OTELLO
di William Shakespeare
con **Giuseppe Battiston**
Valentina Cervi, **Paolo Pierobon**
regia **Pappi Corsicato**

16-17-18-19 luglio ore 21.15
Marche Teatro / Teatro Stabile Pubblico
LA DODICESIMA NOTTE
di William Shakespeare
con **Carlo Cecchi**
regia **Carlo Cecchi**

23-24-25-26 luglio ore 21.15
Oblomov Films
IL BUGIARDO
di Carlo Goldoni
con **Maurizio Lastrico**
e **Popular Shakespeare Company**
regia **Valerio Binasco**

8-9 luglio ore 21.15
Fondazione Aida
L'ISOLA DEL TESORO
dal romanzo di R. L. Stevenson
adattamento e regia
Giacomo Anderle

10-11 luglio ore 21.15
Fondazione Aida
IL GIRO DEL MONDO
IN 80 GIORNI di Luigi Dal Cin
dal romanzo di Jules Verne
regia **Nicoletta Vicentini**

14-15-16-17 luglio ore 21.15
Punto in Movimento / Shiftingpoint
IMPROVISATION parte terza
regia **Roberto Totola**

22-23-24-25 luglio ore 21.15
Teatro Scientifico - Teatro/Laboratorio
CORTI IN CORSO
ideazione e coordinamento
Jana Balkan e **Isabella Caserta**
con **Babilonia Teatri**,
Compagnia Stefano Cenci,
Fratelli Dalla Via e **Teatro Scientifico**

TEATRO CAMPLOY

www.estateteatralerveronese.it tel. 045806648/8-5

1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014

teatro
danza
musica lirica
cinema

34

OPERAESTATE

FESTIVAL VENETO

www.operaestate.it
0424 524214

Città di Bassano del Grappa
Amministrato dal Comitato
EDIZIONE DEL VENETO

A Bassano del Grappa e nelle altre città palcoscenico 2 mesi di spettacolo tra ville e castelli, parchi e palazzi, piazze e musei della pedemontana veneta. Teatro, Danza, Musica (classica lirica jazz) e Cinema, tra avanguardia e tradizione.

Alcuni tra i protagonisti del teatro: **GIULIANA MUSSO**, **TEATRO DEL LEMMING**, **NATALINO BALASSO**, **GIUSEPPE BATTISTON** E **LAURA CURINO**, **LE BELLE BANDIERE**.

Per la Danza: **JONE SAN MARTIN/SANDRA MARIN GARCIA**, **MOMIX**, **SCAPINO BALLET ROTTERDAM**, **COMPAGNIA SHARON FRIDMAN**, **CHRIS HARING/LIQUID LOFT**

Per Bmotion, dal 21 al 30 agosto 35 appuntamenti di cui 17 in prima nazionale. tutto il programma su www.operaestate.it

GIOVEDI 10, VENERDI 11 E SABATO 12 LUGLIO
PRIMA NAZIONALE
CYRANO DE BERGERAC
di Edmond Rostand
Con Filippo Dini, Antonio Zavatieri, Roberto Sorli,
Alberto Giusta, Silvia Bioncalana, Vincenzo Giordano
Regia di Matteo Alfonso e Carlo Sciacalluga
Associazione C.L.T. Casa del Giocoliere
Teatro Stabile di Verona

LUNEDI 14 LUGLIO
PRIMA NAZIONALE (1980-1981)
SINCERAMENTE BUGIARDI
di Alan Ayckbourn
Con Debora Caprioglio, Lorenzo Costa,
Federica Ruggiero, Fabio Fiore
Regia di Francesco Bianchetti
Teatro Garibaldi di Genova

VENERDI 18, SABATO 19 E DOMENICA 20 LUGLIO
PRIMA NAZIONALE
COLPI DI TIMONE
di Gilberto Govi e Vincenzo La Rosa
Con Juri Ferrini e la sua Compagnia
Regia di Juri Ferrini
Punto in Movimento

MERCOLEDI 23, GIOVEDI 24 E VENERDI 25 LUGLIO
PRIMA NAZIONALE
IL VERO AMICO
di Carlo Goldoni
Con Massimo De Francovich, Gianna Giachetti,
Lorenzo Lava, Francesco Bonomo
Regia di Lorenzo Lava
Teatro Stabile di Roma

DOMENICA 27 E LUNEDI 28 LUGLIO
PRIMA NAZIONALE (1980-1981)
OSCAR!
di Masolino D'Amico da Oscar Wilde
Con Gianluca Guini
Regia di Massimo Popolizio
Associazione Culturale Arte in Borsa

GIOVEDI 31 LUGLIO, VENERDI 1 E SABATO 2 AGOSTO
PRIMA NAZIONALE
IL PRESTITO
di Jordi Galceran
Con Antonio Catania, Gianluca Ramazzotti
Regia di Giampaolo Solari
La Compagnia di Roma
Associazione Culturale Arte in Borsa

LUNEDI 4 E MARTEDI 5 AGOSTO
PRIMA NAZIONALE
LA LUNA DEGLI ATTORI
di Ken Ludwig
Con Paola Quattrini, Pietro Longhi, Miriam Mesturino
Regia di Silvio Giordani
A.C. Casa del Teatro di Verona

VENERDI 8, SABATO 9, DOMENICA 10 E LUNEDI 11 AGOSTO
PRIMA NAZIONALE
FORBICI & FOLLIA
di Paul Fortner
Adattamento americano di Bruce Jordan
e Marilyn Abrams
Con Roberto Ciuffelli, Michela Andreozzi,
Max Pirel, Barbara Terriboni
E LA PARTECIPAZIONE DI NINO FORMICOLA E NINI SALERNO
Versione italiana e regia di Marco Rampioni
Associazione Culturale Casa del Teatro

INIZIO SPETTACOLI ORE 21.30
PIAZZA S. AGOSTINO

48° FESTIVAL TEATRALE BORGIO VEREZZI

48° FESTIVAL TEATRALE BORGIO VEREZZI 2014 DEDICATO A ALDO REGGANI

Comune di Borgo Veresi
C.M. BORGIO VEREZZI

Milano
Ministero delle attività culturali e del turismo

Teatro Stabile di Verona

Teatro Stabile di Roma

Teatro Stabile di Padova

Fondazione De Mari

Fondazione Carige

Active

51

PerCest

Direzione artistica
Stefano Dellino

2 LUGLIO - 11 AGOSTO
9 PRIME NAZIONALI

GEMELLATO CON

51

PerCest

QR code

2 speciale

Premio Hystrio 2014 — di Maddalena Giovannelli**La cronaca, i premiati, le motivazioni**

12 vetrina

Claudio Tolcachir: il teatro come desiderio e non missione — di Roberto Canziani**Giovani mattatori/9: Paolo Pierobon** — di Fausto Malcovati

17 dossier

Teatro e performance — a cura di Roberto Rizzente e Francesca Serrazanetti, con interventi di William Kentridge, Oliviero Ponte di Pino, Giuseppe Liotta, Cristina Valenti, Alessandro Serena, Paolo Ruffini, Renato Palazzi, Umberto Angelini, Silvia Bottiroli, Fabio Cavallucci, Centrale Fies, Massimiliano Gioni, Fabrizio Grifasi, Andrea Lissoni, Carlo Mangolini, Rosa Scapin, Eugenio Viola, Marco Scotini, Maddalena Giovannelli, Roberta Ferraresi, Renzo Francabandera, Giorgia Asti, Michele Pascarella, Anna Maria Monteverdi e Giuseppe Montemagno

48 teatromondo

Parigi, una primavera folle e colorata — di Giuseppe Montemagno**Berlino, memoria e presente ai Theatertreffen** — di Davide Carnevali**Lettere da Mosca, dove il classico va in pezzi** — di Roberta Arcelloni**Helsinki, un *nouveau cirque dark* e antispettacolare** — di Roberto Rizzente**A Montréal il teatro arriva col disgelo** — di Gherardo Vitali Rosati**New York, invasione di star a Broadway** — di Mario Cervio Gualersi**Bogotà, in Sudamerica senza frontiere** — di Marilena Crosato

62 teatro ragazzi

I palcoscenici del teatro ragazzi fioriscono da nord a sud — di Mario Bianchi

64 critiche

Tutte le recensioni della seconda parte della stagione

89 danza

Alla Biennale di Venezia le arti si parlano — di Roberto Canziani**Le recensioni di Nid, Interplay, Zerogrammi** — di Tommaso Chimenti, Laura Bevione ed Emilio Nigro

92 lirica

Il catalogo di Carsen: Rameau, Mozart, Bellini e Verdi — di Giuseppe Montemagno**Le recensioni: *Elettra* e *Tosca*** — di Giuseppe Montemagno e Claudia Cannella

95 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

96 exit

Addio a Domenico Rigotti, Mario Missiroli e Mandiaye N'Diaye

— di Claudia Cannella, Fabrizio Caleffi, Piefrancesco Giannangeli e Michele Pascarella

100 testi

The Walk — di Renato Cuocolo e Roberta Bosetti

106 drammaturgia

Cuocolo/Bosetti, il teatro che intrappola la realtà — di Laura Bevione

108 biblioteca

Le novità editoriali — a cura di Albarosa Gamaldo

112 la società teatrale

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

Premio Hystrio alla



VINCITORI

Maria Laila Fernandez
Livio Santiago Remuzzi

SEGNALATI

Mario Autore
Davide Domenico Gasparro
Silvia Lamboglia

FINALISTI

Massimiliano Angioni
Carmen Barbieri
Letizia Bravi
Edoardo Chiabolotti
Barbara Chichiarelli
Luca Cicolella
Stefano Cordella
Valeria Sara Costantin
Matteo De Blasio
Lorenzo Demaria
Sara Dho
Daniela Duchi
Francesco Errico

Carmine Fabbricatore
Fonte Maria Fantasia
Daniele Fedeli
Alice Ferranti
Alessio Genchi
Vanessa Korn
Domiziana Loiacono
Fabrizio Lombardo
Cecilia Lupoli
Valentina Malcotti
David Amadeus Meden
Katia Mirabella
Daniele Molino
Alice Pagotto

Giorgia Palmucci
Antonio Panice
Antonio Piccolo
Bianca Pugno Vanoni
Natalia Sangiorgio
Dario Sansalone
Emilia Scarpati
Francesco Sferrazza Papa
Liberio Stelluti
Lorenzo Terenzi
Francesca Tripaldi
Emanuele Turetta
Giacomo Veronesi
Marouane Zotti

Vocazione 2014



SCUOLE RAPPRESENTATE

Scuola del Teatro Stabile di Torino; Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova; Scuola del Piccolo Teatro, Scuola "Paolo Grassi", Accademia dei Filodrammatici, Centro Teatro Attivo, Centro Studio Attori, Mts Musical The School, Quelli di Grock, Scuola del Teatro Arsenale, Scuola di recitazione Teatri Possibili, Milano; Accademia Teatrale Veneta, Venezia; Accademia del Teatro Stabile del Veneto, Padova; Civica Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe", Udine; Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone" di Bologna; Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", Accademia Europea d'Arte Drammatica Link Academy, Aiad Accademia Internazionale d'Arte Drammatica, Centro Sperimentale di Cinematografia, European Union Academy of Theatre and Cinema (Eutheca), Scuola Internazionale di Teatro Circo a Vapore, Roma; Laboratorio di Formazione Permanente dell'Attore del Teatro Elicantropo, Napoli.

Premio Hystrio 2014 raddoppiano gli iscritti e la festa continua

di Maddalena Giovannelli



Fare teatro, in tempi come questi, è un atto di coraggio. Sembrano pensarla così molti degli artisti che hanno ricevuto il Premio Hystrio nella serata dello scorso 21 giugno, e che hanno scelto di dedicare il proprio riconoscimento agli attori: quelle creature determinate e ardite che - mentre la crisi imperversa e aumenta la paura della precarietà - non temono di sacrificare sicurezza e stabilità per vivere sulla scena. Sono un segnale sorprendente, in questo con-

testo, i dati del Premio Hystrio alla Vocazione, dedicato ai giovani interpreti under 30: 205 iscritti contro i 108 dello scorso anno, arrivati da tutta Italia per mettersi alla prova. Mentre i numeri dell'economia arretrano, gli attori del Premio Hystrio raddoppiano.

La vocazione? Non solo tecnica

Quello del Premio alla Vocazione è un processo lungo e articolato. Due i luoghi di preselezione: Roma e Milano, snodi geografici fondamentali

dal punto di vista teatrale e crocevia per le più importanti scuole della penisola. I luoghi scelti per le prime audizioni - Teatro Argot Studio a Roma, Teatro i e Spazio Galalite/Trillino Selvaggio a Milano - parlano anche di un orientamento del premio: *Hystrio* attinge non solo a scuole istituzionali, ma anche a quelle realtà che operano sul territorio portando proposte e percorsi formativi eterodossi. La giuria ha dunque guardato ai candidati con un occhio il più possibile aperto: per cercare non solo un attore formato e tecnicamente ineccepibile, ma anche personalità e scelte interpretative originali. È il caso di **Silvia Lamboglia**, che ha conquistato la giuria con una esilarante versione de *La valse à mille temps* di Jacques Brel e del bravo **Davide Domenico Gasparro**, che ha mostrato con *Seduti!* di Alan Bennett un umorismo sottile e irresistibile, consono alle corde dell'autore inglese: a loro - e al collega napoletano **Mario Autore**, con la sua intensa prova da *Porcile* di Pasolini - è andata una segnalazione speciale. Il premio per la migliore interpretazione (due borse di studio da mille euro) è invece toccato a due neodiplomati del Piccolo Teatro: l'energica e carismatica **Maria Laila Fernandez**, che ha incantato il pubblico con l'ironica zitella goldoniana Sabina da *Le avventure della villeggiatura*, e **Livio Santiago Remuzzi** che ha affrontato con coraggio le atmosfere cupe e angosciose del *Guardiano* di Pinter.

A venire valutate sono, inevitabilmente, anche le scelte dei brani, che diventano indizio di originalità e maturità del candidato: la giuria (composta da Marco Bernardi, Ferdinando Bruni, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Monica Conti, Veronica Cruciani, Francesco Frongia, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Roberto Rustioni e Gilberto Santini) ha premiato chi è stato capace di valorizzare i propri punti di forza, e chi ha dimostrato di sapersi muovere con duttilità attraverso generi diversi. In tempi in cui il panorama teatrale sembra valorizzare sempre più spesso l'attore-creatore rispetto all'attore-interprete, un premio alla vocazione non può sottrarsi alla sfida.

Conferme e nuovi talenti della scrittura

Anche dal Premio Hystrio-Scritture di Scena, rivolto a drammaturghi under 35, arrivano notizie incoraggianti. Non solo sono approdati in redazione 79 copioni teatrali contro i 57 del 2013, ma anche il livello dei lavori è in crescita:

la giuria (presieduta quest'anno da Fausto Paravidino e composta da Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Renato Gabrielli, Roberto Rizzente e Diego Vincenti) ha riscontrato una maggior maturità, e raramente il verdetto è stato discusso come in questa edizione.

La vittoria è toccata infine a *Supernova* di **Erika Z. Galli e Martina Ruggeri**, che sarà pubblicato su *Hystrio* prossimamente: una scrittura densa, dal carattere intrinsecamente performativo, che rielabora con originalità modelli e maestri senza restarne schiacciata. È un atto unico per cinque attrici: una madre e quattro sorelle, tra depressione e desiderio di evadere, curiosità e legami. Il testo è stato presentato giovedì 19 giugno in una lettura scenica interpretata da Federica Fabiani, Marta Marangoni, Silvia Giulia Mendola e Roberta Rovelli e diretta da Sabrina Sinatti; una *mise en espace* che ha valorizzato le zone d'ombra e le inquietudini della drammaturgia, senza cedere alla possibile via di fuga del grottesco.

Accanto alle giovani promesse (una menzione è andata anche a *Hugo-Burla veronese* di Margherita Monga) il Premio ha dato spazio a una delle penne più interessanti del nostro panorama: nella seconda serata, venerdì 20 giugno, è stato presentato un testo di **Michele Santeramo**, vincitore del Premio Hystrio alla Drammaturgia (altra pubblicazione prevista su *Hystrio*). È un testo ironico e sottile *Storia d'amore e di calcio*, che ripercorre i giorni di un campionato clandestino, nato per gioco in una qualsiasi città del nostro sud: in scena, accanto a Santeramo, c'è Vittorio Continelli. È lui il protagonista di una bizzarra storia d'amore, nata ai margini del campo tra una giovane indiana capace di far annegare con lo sguardo e un calciatore goffo e talentuoso. Nella periferia della città si sfidano italiani, libici, cinesi, brasiliani; e mentre lo spettatore ride degli stereotipi culturali, e dell'esilarante goffaggine dell'innamorato, ecco che fanno capolino la malavita organizzata e la violenza. Una storia capace di raccontare, fuori da ogni retorica, quello che accade nel nostro sud; una scrittura che sa attraversare con passo leggero questioni cruciali per il nostro paese. Una dote che il drammaturgo ha dimostrato anche la sera successiva, nel ritirare la sua targa: «Hanno scritto che sono un autore maturo. Nella mia terra i frutti maturi diventano presto marci: spero non debba capitare anche a me...».

Discipline e professionalità si incontrano

Si è aperta con una dedica speciale la serata di premiazione: un omaggio a **Domenico Rigotti**, critico di *Avvenire* e caposaldo della redazione di *Hystrio*, scomparso lo scorso aprile. Una foto proiettata sullo sfondo – Rigotti seduto nel piazzale a fiori colorati del Teatro Ringhiera – accompagna il ricordo della direttrice Claudia Cannella e di Fabrizio Caleffi letto in quinta da Elio De Capitani; ed è con un commosso ma sorridente “Ciao Domenico”, che inizia la XXIV edizione del premio. Un'edizione di novità e rinnovamento: nasce all'insegna della partecipazione orizzontale e dell'esigenza di fare rete il nuovo Premio Hystrio-Twister, elaborato con il sostegno di Fondazione Cariplo (contributo che si affianca a quelli indispensabili del Comune e della Provincia). È il pubblico, attraverso il sito della rivista, a decidere il migliore spettacolo dell'anno; e la partecipazione (oltre 2000 votanti) conferma la voglia, da parte dei lettori di *Hystrio*, di diventare parte attiva del premio. A partire da dieci spettacoli selezionati da *Hystrio*, gli spettatori sono arrivati a individuarne una terna di ottima qualità: *Le sorelle Macaluso* di Emma Dante, *Morte di un commesso viaggiatore* del Teatro dell'Elfo e *Un bès- Antonio Ligabue* di e con **Mario Perrotta**. Ed è stato quest'ultimo ad aggiudicarsi il premio, dovendo però rinunciare alla consuetudine di presentare la serata; non sono mancate battute e ammiccamenti in questo senso, da parte della vivace presentatrice **Veronica Cruciani**, che ha condotto uno *show* tutto al femminile accanto a Claudia Cannella e ad Albarosa Camaldo. **Elio De Capitani**, padrone di casa nella sala Shakespeare dell'Elfo, si è consolato ritirando il prestigioso riconoscimento all'interpretazione, consegnato in un momento particolarmente adatto: «il giorno del solstizio è perfetto, per me che sono Elio», scherza. «Alla razza gitana degli attori» va la dedica di De Capitani come quella di **Valerio Binasco**, che ritira il Premio Hystrio alla regia: una dedica che ha il sapore di un ringraziamento per chi ha reso possibile ogni spettacolo e trionfo.

All'insegna della condivisione di meriti è anche il premio Hystrio-Provincia di Milano, consegnato a compagnie particolarmente attente al lavoro sul territorio: **Compagnia Teatrale Favola Folle** e **IT Festival**. I molti organizzatori di questo peculiare esperimento di festival autogestito – presentato a Milano nello scorso maggio con la





sua fortunata seconda edizione – hanno invaso il palco dell'Elfo, mostrando come si tratti di una manifestazione collettiva e orizzontale; e a loro sono andati i complimenti dell'assessore alla Cultura del Comune di Milano Filippo Del Corno, in apertura della serata.

Il Premio si è distinto, ancora una volta, per la capacità di valorizzare professionalità e linguaggi differenti del mondo della scena: dall'inconfondibile tocco del *light designer* Gigi Saccomandi (Premio Hystrio-Altre Muse), alla drammaturgia composita e anti-narrativa dei Fratelli Dalla Via (Premio Hystrio-Castel dei Mondi in gemellaggio con l'omonimo festival di Andria e dedicato a una giovane compagnia emergente) fino al linguaggio performativo della Jo Strømrgren Kompani (Premio Hystrio-Teatro a Corte per i linguaggi del corpo, in collaborazione con il festival torinese). Un invito a considerare il mondo del teatro nella sua complessità, cogliendone la capacità di accogliere al suo interno discipline e prospettive anche molto differenti. ★



Nella pagina precedente, Mario Autore, Silvia Lamboglia e Davide Domenico Gasparro, segnalati al Premio Hystrio alla Vocazione; in questa pagina due momenti delle letture di *Supernova*, di Erika Z. Galli e Martina Ruggeri e di *Storia d'amore e di calcio*, di Michele Santeramo; i cinque finalisti, Francesco Errico, Luca Cicolella, Daniele Fedeli, Alice Pagotto, Emilia Scarpati e i giurati al lavoro; (foto: Serena Serrani e Marina Siciliano)



RINGRAZIAMENTI

Il Premio Hystrio ha raggiunto la sua ventiquattresima edizione grazie anche al sostegno di istituzioni pubbliche e private. Al **Comune di Milano-Settore Cultura**, all'**Assessorato alla Cultura della Provincia di Milano**, alla **Regione Lombardia** e a **Fondazione Cariplo**, va la nostra gratitudine e il nostro più sincero grazie! Ma un grazie di cuore va anche ai teatri che ci hanno ospitato (Elfo Puccini, Teatro i e Spazio Galalite/Trillino Selvaggio di Milano, Teatro Argot Studio di Roma), ai festival nostri partner **Teatro a Corte** di Torino e **Castel dei Mondi** di Andria, alle fotografe **Serena Serrani** e **Marina Siciliano** per le foto delle tre giornate, a **Eliana Del Sorbo** di Artea per le targhe del Premio Hystrio, a **Tommaso Tacchino** e ai nostri stagisti **Massimo Alessandrini**, **Beatrice Bello**, **Chiara Casuscelli** e **Roberta Orlando**.

Le motivazioni

PREMIO HYSTRIO ALL'INTERPRETAZIONE

Elio De Capitani

Elio De Capitani, elfo delfico, sapiente vaticinante di quel teatro che sa precedere le tendenze, determinandole, esordisce nella regia nel 1982 con lo spettacolo di culto *Nemico di classe*, in cui già mostra il carisma del mattatore nel ruolo del violento capobranco Iron, insieme, tra gli altri, a Paolo Rossi e Claudio Bisio. Dieci anni dopo, diventa condirettore artistico di Teatrithalia con Ferdinando Bruni, restando attivissimo anche come attore, non solo in teatro (come dimenticare il Caimano morettiano sul grande schermo?), ma altrettanto memorabile in palcoscenico, fino alle recenti prove dalle molteplici sfaccettature umane: lo spietato Roy Cohn di *Angels in America*, l'appassionato e malinconico professor Hector di *History boys* per arrivare al culmine con uno straordinario, toccante Willy Loman in *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, da lui stesso diretto, preceduto dalla stupefacente mimesi di Richard Nixon in *Frost/Nixon* di Morgan e seguito dal tormentato sopravvissuto ai lager titini Aldo Juretech in *Goli Otok* di Sarti. Una storia artistica, la sua, tutta coerente con il migliore *milieu* milanese: quello goloso di attualità, capace di collegare la Broadway con corso Buenos Aires, la drammaturgia fondante di Shakespeare con Tennessee Williams, Arthur Miller e Fassbinder. Di premi Elio De Capitani ne ha ricevuti tanti: il nostro intende consegnarlo a una trionfale maturità creativa, foriera di nuove stagioni da grande attore quale ha dimostrato di essere.

PREMIO HYSTRIO ALLA REGIA

Valerio Binasco

Attore, pedagogo e regista: l'articolato cammino artistico di Valerio Binasco testimonia di una passione teatrale a trecentosessanta gradi. Nella sua attività di regista, iniziata sotto l'ala di Carlo Cecchi, Binasco ha mostrato una certa predilezione per la drammaturgia contemporanea, italiana e non solo. Dopo il debutto con *Bar* di Spiro Scimone, Valerio ha infatti messo in scena testi di autori come Fausto Paravidino, Natalia Ginzburg, Giovanni Testori e Raffaello Baldini, ma anche Martin McDonagh, Ludmilla Razumovskaja, Conor McPherson e soprattutto Jon Fosse, che ha con-

tribuito a rendere noti e apprezzati sulle nostre scene. Senza per altro rinunciare ai "classici": dall'Alfieri messo in scena per lo Stabile di Torino fino all'originale lavoro compiuto su Shakespeare, a partire dalla fondazione, nel 2012, della Popular Shakespeare Kompany, con la quale ha realizzato una *Tempesta* e un *Mercante di Venezia* che hanno saputo mostrare più di qualsiasi saggio critico quanto il Bardo sia nostro contemporaneo. Sapienza artigianale e consapevolezza del sottotesto, ironia e malinconia, freddo straniamento e giocoso gusto per lo sberleffo, senza mai cedere alla facile ripetizione di schemi già sperimentati. Queste le caratteristiche del lavoro di Binasco che riceve un meritatissimo Premio Hystrio alla regia.

PREMIO HYSTRIO ALLA DRAMMATURGIA

Michele Santeramo

Michele Santeramo in quasi un quindicennio di attività drammaturgica ha elaborato una scrittura in continua evoluzione, ma sempre ancorata a una profonda "dicibilità" teatrale. Dai primi lavori per Teatro Minimo, da lui fondato nel 2001 con Michele Sinisi, in cui prevaleva la forma monologante e che lo hanno visto anche interprete – come ne *Il Barone dei Porci* o in un emozionante rifacimento del *Cyrano* di Rostand – a strutture compositive sempre più complesse, le sue pièce hanno suscitato l'interesse di numerose compagnie del panorama nazionale. Acuto osservatore del presente, Santeramo analizza con dolente ironia le contraddizioni del contemporaneo, filtrandole con una vena grottesca, sottilmente crudele, che spesso sfocia nel surreale o nell'iperreale e che riesce a riflettere, anche nel linguaggio, le difficoltà di un certo meridione ad affrancarsi da antichi retaggi. Pensiamo soprattutto ai lavori di questi ultimi anni – *Sequestro all'italiana*, *Le scarpe*, *Il guaritore* (Premio Riccione 2011), *La prima cena* e *La rivincita*, recentemente pubblicato in forma di romanzo da Baldini & Castoldi – in cui quel mondo di umiliati e offesi trova un *habitat* dalle molteplici implicazioni senza mai cadere nel patetico. A Michele Santeramo, sensibile cantore di un sud dell'anima in cerca di dignità esistenziale, va un più che meritato Premio Hystrio alla drammaturgia.





PREMIO HYSTRIO-ALTRE MUSE

Gigi Saccomandi

Maestro riconosciuto nell'arte di dare la giusta luce agli spettacoli, Gigi Saccomandi è da considerare autore e artista dal segno inconfondibile, frutto di una straordinaria cultura visiva e di una creatività basata sulla conoscenza delle più aggiornate acquisizioni dell'illuminotecnica. Ma tipicamente sua è anche la capacità di sperimentare e una sensibilità "registica" che lo assimila a quegli uomini di teatro "completi" che hanno rinnovato la scena del Novecento. La luce, per Saccomandi, non è soltanto un modo di "raccontare" lo spettacolo, ma è sempre stata la costante ricerca di quel ritmo segreto in cui è racchiusa l'unicità della messinscena. Un linguaggio ardito, complesso, il suo, che, in oltre quarant'anni di attività e 300 spettacoli firmati come *light designer*, lo ha portato a collaborare con i maggiori registi (Massimo Castri, Cesare Lievi, Pierluigi Pizzi, Luca Ronconi, Federico Tiezzi, tra i tanti) e te-

atri, italiani ed europei, dalla Scala al Metropolitan di New York, dal Rof di Pesaro al Festival di Salisburgo, dal San Carlo di Napoli alla Schaubühne di Berlino o al Burgtheater e la Staatsoper di Vienna. Da sottolineare, infine, è anche la sua attività di docente di illuminotecnica, alla Scuola Paolo Grassi, all'Accademia di Brera e all'Università Statale di Milano, nonché i progetti che, da primo e autentico *light star* della scena nazionale ed europea, ha realizzato fuori dal teatro per mostre, installazioni, palazzi storici e monumenti.

PREMIO HYSTRIO PROVINCIA DI MILANO

IT Festival

Sullo sfondo giallo shocking della locandina una pantegana ruggisce arrabbiata. Questo il simbolo di IT Festival, manifestazione tutta milanese che, nel giro di due sole edizioni, è diventata una preziosa vetrina per il teatro più indipendente, riunendo realtà profondamente diverse fra loro, per obiettivi, talento, stabilità. Con regole comunque uguali per tutti: appartenenza all'*underground* milanese, venti minuti per farsi conoscere, poi spazio agli altri. E con il valore aggiunto di un clima di festa e di confronto, che ha aggregato un pubblico eterogeneo in cui si mescolavano, senza gerarchie, artisti, operatori, addetti ai lavori, semplici curiosi e appassionati di teatro. Molte le potenzialità ancora da esplorare, altrettanti gli spunti di riflessione. Ma il primo progetto firmato dall'Associazione IT-Independent Theater è un successo che molto ha da insegnare per la capacità organizzativa e la concretezza autarchica di chi è uscito dal coro dei lamenti rimboccandosi le maniche, per l'abilità di chi in tre giorni ha portato oltre 4.000 persone alla Fabbri-

ca del Vapore, riuscendo a gestire 231 repliche di 114 compagnie in 8 diversi palcoscenici. Un progetto giovane e bello, ma già dalle spalle larghe. A IT Festival va dunque il Premio Hystrio-Provincia di Milano, con la speranza che possa aggiungere entusiasmo alle prossime, attese edizioni.

Compagnia Teatrale FavolaFolle

Fondata a Casorate Primo nel 2006, la Compagnia Teatrale FavolaFolle è oggi tra gli esempi concreti di come si possa fare e diffondere cultura teatrale anche oltre i confini della metropoli milanese. La sua attività spazia dalla produzione di spettacoli teatrali ai corsi per adulti e ragazzi, dall'organizzazione di concerti e show alle letture in biblioteche e librerie. Dal 2012 FavolaFolle intensifica la sua attività nell'hinterland sud-ovest, prendendo in gestione l'Auditorium Comunale di Gaggiano, dove realizza una stagione di prosa, musica e danza, e organizzando il FollinFestival, rassegna "impegnata" sui linguaggi del comico. FavolaFolle è stata anche, sin dagli esordi, tra le protagoniste di Invito a Teatro in Provincia, format di "abbonamento trasversale" lanciato dalla Provincia sulla scorta del grande successo del "fratello maggiore" milanese nato nel 1978. L'importanza del lavoro sul territorio realizzato da FavolaFolle si concretizza anche in importanti collaborazioni, come quelle con la Fondazione per Leggere Biblioteche Sud Ovest Milano e la Fondazione per la promozione dell'Abbiatense. A questa giovane e agguerrita Compagnia va dunque il Premio Hystrio-Provincia di Milano per la capacità di creare sinergie con realtà territoriali, dimostrando che il teatro è un mezzo di crescita, non solo culturale, per ogni singola comunità locale.





PREMIO HYSTRIO-TWISTER

Un bès-Antonio Ligabue di e con Mario Perrotta

Le motivazioni dei votanti online:

«Uno spettacolo indimenticabile. Perrotta sul palco stupisce, emoziona e incanta!». (*Antonella Brandizzi*)

«Ho votato per *Un Bès* di Mario Perrotta perché la sensibilità di questo straordinario attore arriva dritta al cuore, scandaglia l'animo umano svelandone meandri sconosciuti. Il Progetto Ligabue è il riassunto di questa capacità». (*Silvia Marchello*)

«Ho votato lo spettacolo di Mario Perrotta per varie ragioni. Perché l'ho seguito in rete sin dal suo nascere, dalle prime interviste che Mario ha fatto per conoscere più da vicino l'uomo e il pittore Ligabue. Perché ho assistito all'interpretazione di Perrotta al Teatro Paisiello di Lecce, dove ho visto l'attore confondersi con l'uomo e col pittore in un'esibizione magistrale, commovente. E ancora, per i disegni realizzati su quel palcoscenico e per il modo in cui sono stati realizzati: Mario dipingeva e viveva i pensieri di Ligabue attraverso lo schizzo e la parola; infine, per la scena interpretata sotto il disegno che rappresenta la madre di Ligabue. Complimenti ancora a Mario Perrotta!». (*Silvia Ruggeri*)

«È uno spettacolo che ti porti dentro. Emoziona anche la memoria dello spettacolo, non solo



la sua visione, e quello struggimento, che provi per Antonio Ligabue dopo la fine, è una sorta di "dispiacere postumo"». (*Loretta Veri*)

PREMIO HYSTRIO-CASTEL DEI MONDI

Fratelli Dalla Via

Hanno iniziato a farsi notare nel 2010, vincendo a Milano il Premio Kantor con *Piccolo Mondo Alpino*. Diego e Marta Dalla Via, veneti di montagna, raccontano storie e stereotipi del loro territorio, quel benessere del Nord-Est diventato malessere, la fragilità e la crisi della famiglia e dei rapporti generazionali con una scrittura scenica arguta e sferzante, utilizzando una lingua musicale e piena di ritmo appena "sporcata" dal dialetto. Dopo l'idillio apparente, in realtà nerissimo, della vita montanara di *Piccolo Mondo Alpino*, hanno affrontato il tema dell'appartenenza e dell'amore-odio per il Veneto e i suoi abitanti in *Veneti Fair*, una galleria di personaggi grotteschi che si interrogano senza pietà sul *modus vivendi* di una regione dove non è tutto oro quel che luccica. Ma la consacrazione arriva con il Premio Scenario, vinto nel 2013 con *Mio padre era come un figlio per me*, crudo ritratto del fallimento del miracolo del Nord-Est, che approfondisce la loro riflessione sulla crisi e sulla precarietà economica e psicologica di certe giovani generazioni. Quelle "nate nella cipria", che vorrebbero am-

mazzare i genitori arricchiti con la fabbrichetta, ma scoprono di essere stati preceduti dal loro suicidio. Cattivissimi, ma sempre con grande leggerezza e intelligenza, ricevono il nostro Premio Hystrio-Castel dei Mondi destinato a una giovane compagnia emergente.

PREMIO HYSTRIO-TEATRO A CORTE

Jo Strømgren Kompani

Consapevolezza del reale e passione per l'utopia sono alla base dello spirito che anima sin dall'inizio il lavoro della Jo Strømgren Kompani, nata nel soggiorno di una casa di Bergen nel 1998 e destinata a raggiungere il successo in più di 50 diverse nazioni con un repertorio che supera le 20 produzioni. Alla base della sua poetica c'è l'idea che il messaggio sia più importante della forma e che il punto di vista individuale sia fondamentale per osservare il mondo di oggi da diverse angolazioni. A partire dallo sport come in *A Dance Tribute to the Art of Football* o in *A Dance Tribute to Ping Pong*, dall'arte come in *The Writer*, *The Painter*, *The Pianist* o da alcuni ambienti di vita collettiva come *The Hospital*, *The Convent* e *The Society*. In realtà, nella Jo Strømgren Kompani, la forma non passa mai in secondo piano e l'attenzione a diverse tecniche di *storytelling* genera un metodo espressivo unico e originale, alimentato da collaborazioni con altri artisti, co-

me nel caso di Ulrike Quade del Nordland Visual Theatre, maestra del teatro di figura, e da incontri inaspettati fra la danza, la prosa, il *visual theatre*, la manipolazione e il *physical theatre*. Determinazione e idee chiare hanno fatto della Jo Strømgren Kompani una delle più importanti compagnie indipendenti norvegesi, che ha saputo dialogare con i teatri istituzionali del suo Paese, tessere collaborazioni all'estero e crearsi un pubblico internazionale.

In apertura, Elio De Capitani, Valerio Binasco e Michele Santeramo; a pagina 8, Claudia Cannella con Gigi Saccomandi; i gruppi di Compagnia Teatrale FavolaFolle e IT Festival; a pagina 9, Mario Perrotta e i Fratelli Dalla Via; in questa pagina, Ivar Sverrisson della Jo Strømgren Kompani con Roberta Romoli di Teatro a Corte e Albarosa Camaldo (foto: Marina Siciliano).



Premio Hystrio-Scritture di Scena Le motivazioni

La giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena – formata da Fausto Paravidino (presidente), Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Renato Gabrielli, Roberto Rizzente e Diego Vincenti – dopo lunga e meditata analisi dei 79 copioni in concorso, ha deciso, all'interno di una rosa di cinque finalisti (*Aritmia* di Carlotta Corradi, *Hugo-Burla veronese* di Margherita Monga, *Natura morta con attori* di Fabrizio Sinisi, *Supernova* di Erika Z. Galli e Martina Ruggeri e *La vergogna di Orestia* di Tiziana To-

masulo), di assegnare il Premio Hystrio-Scritture di Scena 2014 a: *Supernova* di Erika Z. Galli e Martina Ruggeri, per l'attitudine delle autrici a prendersi più rischi in un dispositivo drammaturgico dominato da un realismo magico virato in grottesco. La scrittura frammentata, il procedere per quadri fortemente simbolici a ritrarre una famiglia tutta femminile, con padre assente o forse morto, rende con forza il lato "nero" di dinamiche familiari irrisolte, liberando un'energia eversiva che fa

pensare a modelli "alti" (García Lorca, Garcia Marquez, Emma Dante) trattati però con sana irriverenza.

La giuria ha poi deciso di segnalare:

Hugo-Burla veronese di Margherita Monga, puntuale e spietato ritratto, in forma di elegante commedia salottiera, dell'esausta giovane borghesia del Nord-Est, tutta calcio, alcol, sesso e consumismo, dove il *cupio dissolvi* che rende la vita uguale alla morte è universalizzato dal ricorso a inserti shakespeariani.



Premio Hystrio alla Vocazione i vincitori e i segnalati

Dopo accurata valutazione dei 46 partecipanti alle selezioni finali, la giuria - composta da Marco Bernardi, Ferdinando Bruni, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Monica Conti, Veronica Cruciani, Francesco Frongia, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Roberto Rustioni e Gilberto Santini - ha deciso all'unanimità di assegnare il Premio Hystrio alla Vocazione 2014 agli attori **Maria Laila Fernandez**, diplomata alla scuola del Piccolo Teatro di Milano, e a **Livio Santiago Remuzzi**, diplomato alla scuola del Piccolo Teatro di Milano.

Queste le motivazioni:

Premio all'interpretazione femminile a **Maria Laila Fernandez**, argentina di nascita, marchigiana di adozione milanese di formazione, giunta ora al diploma alla Scuola del Piccolo Teatro, che ha saputo fondere grandi potenzialità e tecnica raffinata, fascino ed eleganza, ironicamente inzitellite nell'impersonare l'anziana Sabina da *Le avventure della villeggiatura* di Carlo Goldoni. Ha quindi conquistato la giuria con l'appassionante *Paloma negra* di Chavela Vargas che canta la straziante nostalgia della sensualità latino-americana e con una spericolata incursione nel contemporaneo toscano di *Allegretto (per bene... ma non troppo)* di Ugo Chiti in versione partenopea.

Premio all'interpretazione maschile a **Livio Santiago Remuzzi** di Bergamo, anche lui fresco di diploma alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano, che ha convinto la giuria con un'efficace e personale costruzione dell'enigmatica nevrosi di Ashton da *Il guardiano* di Harold Pinter, tra-

dotta in disagio generazionale con sorprendenti maturità espressiva e intensa sobrietà di toni. Ha poi completato la sua performance con uno Scapino brechtian-molieriano e con una intima e sofferta interpretazione della poesia pasoliniana *Supplica a mia madre*.

Accanto ai vincitori, la giuria ha ritenuto opportuno segnalare, per le loro convincenti prove e per l'efficacia dei brani proposti:

Mario Autore, napoletano, formatosi presso il Laboratorio di Formazione Permanente dell'Attore del Teatro Elicantropo di Napoli, per i brani tratti da *Rondò* di Enzo Moscato, dall'Ottavo episodio di *Porcile* di Pierpaolo Pasolini e con la canzone *Lontano lontano* di Luigi Tenco.

Daide Domenico Gasparro, diplomato presso la Scuola del Piccolo Teatro di Milano, per i brani tratti da *Seduti!* di Alan Bennett, *Tartufo* di Molière e per la canzone *Teresa, non sparare!* di Fred Buscaglione.

Silvia Lamboglia, per i brani tratti da *Le voci di dentro* di Eduardo De Filippo, *Le intellettuali* di Molière e per la canzone *La valse à mille temps* di Jacques Brel.

Nella pagina precedente, Margherita Monga, Martina Ruggeri ed Erika Z. Galli, segnalata e vincitrice del Premio Hystrio-Scritture di Scena con Veronica Cruciani, Claudia Cannella, Fabrizio Caleffi, Roberto Rizzente e Diego Vincenti; in questa pagina, in senso orario Maria Laila Fernandez, Livio Santiago Remuzzi (durante le esibizioni), Davide Domenico Gasparro, Mario Autore, Silvia Lamboglia e i due vincitori durante la premiazione (foto: Marina Siciliano).





Claudio Tolcachir e Timbre 4 il teatro come desiderio e non come missione

Brindisi e Udine sono state le due uniche tappe italiane di *Emilia*, la più recente creazione del *teatrista* argentino che ci confessa le motivazioni del suo essere autore, regista, attore.

di Roberto Canziani

Ti viene incontro con un sorriso accogliente e aperto, e il volto che splende per l'unica giornata di sole che si è conquistato tra gli impegni in Italia e in Europa. Lontano, nella sua Argentina, le giornate si accorciano e il tempo volge all'inverno. Mentre in questa tournée oltreatlantica, Claudio Tolcachir vuole investire tutto il proprio ottimismo e un desiderio di luce.

Trentott'anni, nato a Buenos Aires, autore, regista, e anche attore: *factotum* insomma (come tutti i *teatrists* di quella capitale), Tolcachir è l'altra faccia della scena argentina. O almeno, di quel filone *meridional*, sudamericano, come lo conosciamo noi qui in Italia grazie a festival e teatri che, soprattutto attraverso lui, Rafael Spregelburd e Daniel Veronese, hanno saputo sintonizzarci su una sensibilità e su un diverso modello di lavoro teatrale. *Nueva hispanidad* era il

titolo di uno *speciale* apparso sull'edizione 2008 del *Patalogo* che apriva finestre su autori, registi, compagnie e scene da cui ci separa un oceano. Sono passati più di sei anni, e quanto Spregelburd (con il quale abbiamo conversato sul precedente numero di *Hystrio*, 2.2014) spende ogni volta in scena l'intelligenza ardita, consegnandoci i suoi rompicapo teatrali e il suo talento post-drammatico, altrettanta emozione Tolcachir mette nelle proprie storie. Che fotografano, o meglio fanno romanzo di un Paese reale, non molto diverso dal nostro in definitiva, ma filtrato da quell'attitudine alla *telenovela* che sarebbe sbagliato intendere solamente come format televisivo. Quando è piuttosto un format di sopravvivenza.

«In piena crisi economica, nel 2001 – ci dice rievocando gli inizi del suo lavoro di *teatrista* a Buenos Aires – quando abbiamo visto che si stava-

no rubando il nostro Paese, i nostri genitori erano disoccupati, i nostri amici emigravano e tutte le notizie erano deprimenti, incoscientemente ci siamo rifugiati in un progetto: creare un gruppo e un teatro. Fu questione di sopravvivenza». In Argentina fare teatro non è un mandato d'arresto, o un investimento commerciale. Non è nemmeno una professione. Fa parte della vita di tutti i giorni. Per fare teatro con Tolcachir bisognava raggiungere il suo appartamento, citofonare al numero 4, salire. Da allora la compagnia si chiama come il campanello: Timbre 4.

In Italia, quel nome è passato veloce di apprezzamento in apprezzamento. Prima con *La omisión de la familia Coleman* (felicitemente scoperta nell'edizione 2008 di *Vie*, in un bizzarro spazio alla periferia di Modena), poi con *El viento en un violín*, che festival lungimiranti hanno subito importato. Così Tolcachir si è conquistato la fama

di autore capace di affondare il coltello nelle nevrosi della famiglia contemporanea. Ma con una leggerezza ironica e spudorata. O all'opposto, con un bisturi che lascia ferite di un dolore silenzioso, pieno di mistero. Come succede in *Emilia*, visto in Italia solo a Brindisi (per il Circuito Teatrale Pugliese) e a Udine (nella stagione del Csa - Teatro Contatto).

La famiglia. Un tema che il teatro – da Eschilo ai contemporanei drammaturghi sudamericani – riporta sempre al centro, quasi fosse una missione: indagare il nucleo forte ed esplosivo delle società. Padri, madri, figli...

Io ho un desiderio, non una missione. E in questo mi sento abbastanza egoista. Faccio il teatro che mi piace, quello di cui ho bisogno. E spero che questi bisogni si trasformino man mano che si trasforma la mia vita, – confessa con un sorriso che certifica l'onestà con la quale lui e Timbre 4 mettono in scena gli spettacoli. – Certo in quel tema millenario ci sono ancora oggi domande antiche, che ci inquietano e da cui nasce la nostra necessità di abitare l'universo teatrale. Ma al centro delle mie preoccupazioni, più che la famiglia, metto le relazioni umane. I patetici tentativi che facciamo per raggiungere la felicità. Per far fronte alla nostra immaturità. Le nostre piccole vite. La famiglia, il luogo in cui si svolgono queste storie non è poi che una scusa.

Allora sono le relazioni che contano.

Noi lavoriamo in gruppo da quindici anni, più o meno. Ciascuno ha il proprio ruolo. Il più delle volte, il mio è quello di scrivere e di dirigere. Altri recitano, altri si occupano della produzione. Ma contribuiamo tutti alla creazione. E in quanto regista, io mi nutro dell'esperienza di tutti coloro che partecipano al processo creativo. E anche dello sguardo dello spettatore.

Emilia ha una genesi diversa. Perché disegna il ritratto della bambinaia che ha effettivamente attraversato la vita del giovane Tolcachir.

Con *Emilia* ho provato a scrivere un testo in solitudine, prima di consegnarlo agli attori con i quali volevo lavorare. È stata una necessità personale: ho fortemente voluto fare questa esperienza, così come sento ora forte il desiderio di generare, appena si presenterà l'occasione, un ambito di improvvisazioni dalle quali partire assieme. Si tratta di aprire nuove porte per ciascun nuovo progetto. È il lavoro dell'alchimista che sperimenta ogni volta formule diverse per

conquistare un mistero che - lo sappiamo bene - non potrà mai essere svelato.

In questo caso il teatro è stato uno strumento di ricostruzione e di memoria, cioè di passato. Quanto è interessato Tolcachir a un teatro che cerchi di anticipare il futuro? Il Sudamerica, in fondo, è un laboratorio sociale per l'Europa.

La nostra sfida è realizzare un teatro vivo, attivo, emergente, anche se non ci sono sempre le condizioni per proteggerlo, in termini di produzione. Bisogna ugualmente farlo, escogitando nuove formule economiche, che però non devono an-

dare a discapito della capacità creativa, perché in essa consiste il nostro mestiere. A me interessa un teatro che ci muove e ci commuove. E se ciò succede – come davvero succede – è perché ci tira in ballo, ci spinge a identificarci con le nostre imperfezioni. Le nostre miserie. Credo che sia un mezzo molto potente, il teatro, per aprirci la testa, per togliere i pregiudizi. Vedere i nostri volti riflessi in quello specchio, ci costringe a uno sguardo intimo, segreto sopra noi stessi. ★

In apertura, *El viento en un violín* (foto: Magali Hirn); nel box, *Emilia* (foto: Ricardo Sica).

BRINDISI

Interno familiare, tra spietata realtà e ritmi da *telenovela*

EMILIA, testo e regia di Claudio Tolcachir. Scene di Gonzalo Córdoba Estevez. Luci di Ricardo Sica. Con Elena Boggan, Gabo Correa, Adriana Ferrer, Francisco Lumerman, Carlos Portaluppi. Prod. Timbre 4, BUENOS AIRES - Teatro Pubblico Pugliese, BRINDISI - Csa Teatro Contatto, UDINE.

Con il progetto Pugliamerica del Sud, il Teatro Pubblico Pugliese ha organizzato una settimana di iniziative a supporto della prima europea al Teatro Verdi di Brindisi dell'ultimo lavoro, *Emilia*, del regista argentino Claudio Tolcachir. Trentottenne, star internazionale nel suo paese, Tolcachir ha dato vita, a Buenos Aires, a una compagnia, Timbre 4, formata da attori che, per vivere, fanno tutti altri lavori coltivando il teatro in ogni momento libero. Un appartamento è di fatto il palcoscenico dei loro spettacoli tutti incentrati sulla difficoltà dei rapporti familiari, messinscena che hanno fatto il giro del mondo e che in Italia sono state ospitate dal Piccolo di Milano, dalla Biennale veneziana e, in una antologica, dal Napoli Teatro Festival.

Anche *Emilia* non fa eccezione e inquadra un interno familiare alle prese con la novità – e la confusione – di una nuova casa. Dal nulla compare Emilia, l'anziana tata del marito, che, sulle prime, ha l'ambiguità di una presenza fantasmatica, ma poi acquista sempre più concretezza nel rivangare ricordi e fragilità dell'uomo che sembra aver trovato un equilibrio nel rapporto con una moglie singolarmente catatonica e un figlio vivace e particolarmente amante di donne molto mature. Emilia pare lentamente decidere del destino della famiglia, opera con disarmante spietatezza all'ineluttabilità di un fato crudele e infatti, poi, da protagonista diventa spettatrice quando in scena comparirà l'uomo che è il vero padre del ragazzo venuto a reclamare i suoi affetti ora che finalmente ha raggiunto una tranquillità economica e sociale. A questo punto il dramma può compiersi e tutto può dissolversi.

Emilia è rappresentato in un ring, intorno gli spettatori ad assistere a una sorta di vivisezione di anime. Ci ha molto interessato, più che emozionarci, per la singolare commistione tra implacabile, inesorabile scavo psicologico operato sui personaggi e un contesto realista. Un realismo non magico - che pure è patrimonio del paese da cui proviene - ma mutuato dai cliché delle *soap opera* che sembrano, culturalmente, aver preso piede. Ciò dona alla messinscena la particolarità di essere percepita come un inquieto thriller del quotidiano ma anche una distanza, uno straniamento. Esito tutt'altro che facile reso possibile anche dalla grande bravura di tutto il cast.

Nicola Viesti



Giovani mattatori/9: Paolo Pierobon fare l'attore per costruire la vita

Incontenibile e istrionico, straripante, l'attore, milanese d'adozione, è partito dalla gavetta delle massacranti tournée scolastiche per arrivare a De Capitani, Nekrošius e Ronconi con cui, da alcuni anni, lavora stabilmente: e così Cechov, Bond, Brecht, Spregelburd, Gombrowicz...

di Fausto Malcovati



Altro che Ronconi. Per fortuna c'è Filippo De Silva. Senza di lui, senza il corrottissimo agente dei servizi segreti di *Squadra antimafia*, su 60 milioni di italiani sarebbero una minoranza, ossia i frequentatori del Piccolo di Milano, a sapere chi è Paolo Pierobon, geniaccio della scena, incontenibile, straripante, diabolico. Dovunque lo fermano per strada: «Ah, lei è De Silva!».

Lo sguardo ha lampi dostoevskiani, ma in realtà l'aria è quella del ragazzo della porta accanto. Una biografia molto pacifica. Padre operaio all'Eni, madre casalinga. Radici venete: nasce a San Martino di Lupari, frazioncina di Castelfranco Veneto, ma poco dopo il padre viene trasferito in Basilicata, a Pisticci, patria dell'Amaro Lucano. Non vanno a vivere nel vecchio borgo bensì a Pisticci Scalo, dove c'è un insediamento industriale dell'Eni. Villaggio aziendale modello, linda casetta bifamiliare tra mare e monti: che felicità, in fondo, per un ragazzetto che ha soprattutto voglia di giocare. Dopo sei anni, trasferimento al nord, San Donato Milanese: stesso villaggio, stessa villetta, ma intorno che desolazione, smog, traffico, giornate grigie. Elementari dalle suore, noia mortale. Va un po' meglio alle medie, c'è il pallone e il nuoto: è anche bravino, vince qualche medaglia nelle gare regionali. Ma l'unico vero divertimento è fare teatro per e con i compagni di classe. C'è un gruppo dove si fa sul serio, il Teatro Studio '75: si recita in palestre e aule, Paolo fa un po' di tutto, l'attore e il burattinaio, l'elettricista e il tecnico suoni. Guadagnare cinquantamila lire a replica non è uno scherzo, anche se ci si deve alzare alle cinque di mattina, guidare il furgone, caricare, scaricare. E si va in giro: Varese, Como, Melegnano. Lo spettacolo? *Pinocchio help!*, scalcinata versione del capolavoro di Collodi fatta da Tullio Pendoli, che insegna a Brera e fa un po' il regista, un po' il drammaturgo. Anche in vacanza, nelle terre dei suoi in Veneto, Paolo, appena può, fa teatro: spettacoli amatoriali in dialetto, testi alla buona, per esempio Giacinto Gallina.

A teatro ci va poco: recite scolastiche rumorosissime, per esempio una al Carcano con Gianni

Agus, che dal palco ai ragazzini scatenati grida «Basta! Non siamo a Disneyland!», ma anche *In exitu* di Testori alla Stazione Centrale con Branciaroli, un Riboldi Gino, tossico allucinato, disperato: vera folgorazione per l'intensità, la forza del testo e dell'interpretazione. O la scatenata energia del bel testo di Nigel Williams, *Nemico di classe*, storia di un gruppo di ragazzi ribelli nell'hinterland milanese, all'Elfo, con la regia di Elio De Capitani e l'interpretazione di Paolo Rossi e Claudio Bisio.

Allievo attore e barelliere

Finisce il liceo e alla domanda che fare? risponde deciso: continuare con il teatro. In fondo è la più bella professione tra quelle che gli si prospettano. Decide per una scuola: Filodrammatici, il Piccolo o la Paolo Grassi? Per l'esame prepara *S'i' fosse foco* di Cecco Angiolieri e un brano dal goldoniano *Ventaglio*. È ammesso alla prima selezione in tutte e tre, sceglie la Paolo Grassi, che ha ancora sede alle Stelline, perché comincia prima e occupa tutta la giornata. Frequenta due anni, ma c'è il servizio militare, si arrabatta per rimandarlo, s'iscrive all'università, dà qualche esame, poi qualcuno gli dice: perché non fai l'obiettore di coscienza? Magari il servizio civile te lo fanno fare alla biblioteca della scuola. Invece non va così, finisce a Como, in servizio al 118. E lì a Paolo, che di malati ne ha visti pochi e di emergenze ancora meno, ne capitano di tutti i colori: incidenti, infarti, gente in fin di vita, vecchiette in crisi respiratoria che vanno intubate. In più comincia un *tour de force* pazzesco: tre giorni la settimana, prima barelliere poi autista nelle autoambulanze comasche, gli altri tre di corsa a Milano, a frequentare quel che resta del corso. Mai successo che un allievo faccia il part-time: ma il direttore Renato Palazzi fiuta il talento e autorizza.

Alla scuola incontra Andrea Novikov, docente d'eccezione, che insegna una materia dal titolo stravagante, "training sensoriale", in realtà una magnifica scuola d'improvvisazione, invenzione gestuale, liberazione di energie, intenso lavoro sulla proprie capacità espressive. C'è anche il giapponese Kuniaki Ida, che si occupa di

acrobatica, poi Massimo Navone e Giampiero Solari con cui si lavora su testi che diventano saggi finali aperti al pubblico: *Il bagno* e *La cimice* di Majakovskij, *Le nozze dei piccoli borghesi* di Brecht. Anni durissimi, se all'allievo e al barelliere si aggiunge, la sera, dopo i corsi, il cameriere, per raggranellare qualche quattrino.

Da Vallanzasca a Sarah Kane

Finita la scuola, scova una ex-tipografia, la affitta, la trasforma in spazio teatrale, ruba bancali al vicino ortomercato per far sedere una quarantina di spettatori, dipinge le pareti di nero, aggiunge due brande e ci si trasferisce con l'amico Giulio Baraldi, e con lui inventa spettacoli. Per esempio *Gomez*, storia di due gigolò che scopano vecchie signore al servizio di un losco figuro o *Come Vallanzasca*, rivisitazione del personaggio del bel René, con cui ha una corrispondenza dal carcere. Un Vallanzasca stufo del suo personaggio: «Sai che ti dico? Ne ho le palle piene e non vedo l'ora di liberarmi del mio mito. Il bel René, la banda della Comasina. Ma andassero tutti a quel paese». Insieme con Baraldi e altri due compagni di corso fa *Tutto il mondo è paese*, delirante intreccio di personaggi, tre veneti, tre siciliani, tre slavi, un'orgia

di inflessioni dialettali e spassosi accenti, con cui girano circoli culturali, bocciofile. Lo chiama Corrado d'Elia che lavora al Teatro Libero: con lui fa Jago in *Otello* e *Cyrano*. Massimo Navone non si dimentica dell'allievo barelliere, e tra il 1999 e il 2002 lo fa lavorare in vari spettacoli, fra cui un testo (non una sceneggiatura) di Woody Allen, *Provaci ancora Sam*, con Enzo Jachetti e Lucia Vasini, dove Paolo fa Nick e il fantasma di Humphrey Bogart: si rivela attor comico di razza.

Una bella esperienza è il *Tito Andronico* shakespeariano con la compagnia Aia Taumastica: in sala ci sono Franco Quadri, che scrive un gran bene di lui, e De Capitani, che lo chiama per sostituire Ferdinando Bruni nel *Sogno di una notte di mezza estate*. Sei anni all'Elfo: dopo Oberon e Teseo arriva un magnifico Lopachin, asciutto, lucido, disincantato nel *Giardino* cechoviano e un Bassanio teppista nel *Mercante di Venezia*. Ma è *Morte accidentale di un anarchico* con la sua inflessione sicula che gli procura il primo riconoscimento ufficiale: l'Associazione Nazionale Critici lo incorona miglior attore emergente sia per Fo sia per *Finale di partita* che fa all'Out Off con Lorenzo Loris. Già, perché negli anni dell'Elfo, lavora anche con Loris, con cui,





oltre al Beckett, fa *Bingo* di Edward Bond, dove è uno Shakespeare vecchio, malandato, avido in uno spettacolo molto intenso, rigoroso. Poi arriva *Blasted* di Sarah Kane, con De Capitani all'Elfo: spettacolo di una furia impressionante. Paolo è un giornalista malato di cancro, alcolizzato, arrogante, razzista, brutale. Un *borderline*. Sputa su tutto e su tutti senza alcun ritegno, aggredisce la sua ex-amante Cate, la violenta, la insulta. Stupri, fiotti di sangue, occhi cavati, poi la guerra irrompe nella stanza, bombe, crolli. Rabbia, odio, urla, sadismo spietato. Un accanimento quasi insopportabile. Una fisicità esasperata. Paolo recita per venticinque minuti sepolto tra le macerie, con la sola testa che affiora tra travi e calcinacci. Chi ha visto *Blasted* non lo dimentica. Spettacolo superbo, anche se poco visto, interpretazione da brivido.

Il secondo premio, un *Ubu*, lo prende, come attore non protagonista, per il suo Levin in *Anna Karenina* con la regia di Nekrošius. Quindici giorni di laboratorio e cinquanta di prove, grande spazio all'invenzione, all'immaginazione, all'estro personale, all'uso del corpo. La coppia Levin-Kitty è, per il regista lituano, altrettanto importante di quella Anna-Vronskij. Paolo ci si butta a corpo morto, fa piroette con Kitty nella scena del pattinaggio, volteggia su un piede solo per quindici volte dalla gioia quando riconquista Kitty, tanto che in una delle ultime prove cade malamente e si rompe il mignolo di un piede. Che fare? Nessuna sostituzione è possibile: con un gesso e un male boia, Paolo è un Levin claudicante ma perfetto nella ruvida rettitudine, nell'ingenua bruschezza, nella energica esuberanza.

Paolo e Luca, la strana coppia

Nel luglio dello stesso anno, il 2009, l'incontro con Ronconi. Incontro fondamentale. Diventa uno dei suoi attori cult. Da allora, fino a oggi, non c'è quasi spettacolo ronconiano senza Paolo.

La prima esperienza è al Festival di Spoleto con un gruppo eterogeneo di attori, per la messinscena del *Gabbiano*. In realtà, non *Il gabbiano* ma *Un altro Gabbiano*. Ronconi rivoluziona il testo: scene raggruppate per temi, talora ripetute, abolito l'ordine cronologico. Un lavoro nel suo farsi. Strano esperimento, a metà strada tra spettacolo compiuto e prova aperta, con lo stesso Ronconi in scena che interpreta Dorn e guida gli attori, stimola l'improvvisazione, spinge la ricerca fuori da qualsiasi forma di immedesimazione. Abbasso la tradizione, la vulgata cechoviana con pause, sospensioni, malinconie, psicologismi. Niente scene, costumi, qualche sedia, un tavolo. Tutti in palcoscenico, ci si alza quando è il proprio turno. Paolo è Trigorin, è lui che inizia con il monologo sul proprio mestiere di scrittore, lo ripete due volte, prima rivolto al pubblico, poi a Nina, con diverse soluzioni, diverse risate, diverse intonazioni. È un Trigorin un po' isterico, un po' esibizionista, molto cinico, molto narcisista. Dopo Spoleto arriva al Piccolo: uno dopo l'altro *La compagnia degli uomini* di Edward Bond (il suo Bartley parla in una sorta di gamelot sardo), *Nora alla prova*, ultimo spettacolo della Melato che lo ha voluto come Torvald, *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht dove è un cinico, spietato, stralunato Mauler, *Celestina*, due testi di Spregelburd, *La modestia e Il panico*, e infine *Pornografia* di Gombrowicz.

Cosa c'entra Paolo con Luca? Dove sta la loro intesa? Come quaglia il loro lavoro? «Luca stimola,



suggerisce, apre possibilità, dà impulsi. Ha una grande velocità di pensiero. Tu devi lavorare sui materiali che propone, sulle alternative che ti apre, devi afferrare, verificare che cosa di quello che dice ti corrisponde, sistemare i suoi impulsi nel tuo sistema espressivo, nel tuo filtro. Si va per tentativi, spesso ci si trova in situazioni del tutto inedite. Lui ti pungola, tu vai nella direzione in cui sei capace. Qualche volta è facile, qualche volta non riesci. È sempre una grande sfida. Farcela è una grande soddisfazione».

Certo, tra il brechtiano Mauler e Filippo De Silva ce ne passa. Ma anche la tv è una buona scuola. Altra cosa sono le sette settimane di prove di Nekrošius, i laboratori di Ronconi: con *Squadra antimafia* la cosa è diversa, quasi nessuna prova (ma qualche volta ci riesce, magari nella sua camera d'albergo), pochi giorni di riprese, copioni elastici su cui se si vuole si può intervenire, ma che gioia girare gli esterni in estate sulle rive del mare siciliano. Ahimè, la prossima estate niente più antimafia, niente più spiagge: sarà una seconda volta Jago in un nuovo *Otello* con Giuseppe Battiston e Valentina Cervi al Teatro Romano di Verona.

Fare l'attore? Una gran bella professione. È come «togliersi la vita» per sostituirla con un'altra, ma sempre tua, autentica, bella o brutta non importa. ★

In apertura, Paolo Pierobon e Mariangela Melato in *Nora alla prova da Casa di bambola*, regia di Luca Ronconi; nella pagina precedente, una scena di *Morte accidentale di un anarchico*, di Dario Fo, regia di Elio De Capitani; in questa pagina, Paolo Pierobon con Luca Ronconi e con Alessandro Genovesi in *Finale di partita*, di Samuel Beckett, regia di Lorenzo Loris (foto: Barbara Balestra).

DOSSIER: Teatro e performance

a cura di Roberto Rizzente e Francesca Serrazanetti



A partire dalla seconda metà del Novecento il teatro si reinventa, attingendo dalle arti visive. Al centro dell'attenzione vengono messi il corpo, la tecnologia, il rapporto con gli spazi urbani e con lo spettatore: in una parola, la performance. La sperimentazione dei nuovi gruppi ormai da decenni sconfinava in spazi e dispositivi linguistici impropri e innovativi. Qual è il limite tra arte visiva e teatro nella performance e quale il terreno comune di ricerca?

Kentridge: il teatro della performance *c'est moi*

Fascinazione per l'immagine e la tecnologia, frammentazione della narrazione e nostalgia della parola. E, insieme, uso accorto del corpo, con un occhio all'attualità: l'arte di William Kentridge è la *summa* di un genere che affonda le radici nella tradizione del teatro come delle arti visive. Svelando nuove e imprevedute segmentazioni di senso.

di William Kentridge e Roberto Rizzente



Nel 2012 il Maxxi e Romaeuropa gli hanno dedicato una personale. I suoi lavori – disegni, incisioni, film di animazione, collages, libri, sculture, e ovviamente, spettacoli (*Refuse the Hour*; *Woyzeck on the Highveld*) e lavori d'opera (*Il ritorno di Ulisse in patria*; *Il flauto magico*) – sono stati presentati al MoMa di New York, alla Biennale di Venezia e al Festival di Cannes. Artista a tutto tondo, William Kentridge (Johannesburg 1955) è l'esponente internazionalmente più rilevante del cosiddetto teatro della performance. Come dimostra l'installazione multisensoriale e multimediale *The Refusal of Time*, prodotta in occasione di Documenta 13, a Kassel, e ispirata alle macchine di Leonardo da Vinci.

Qual è il fondo comune che lega il teatro alle arti visive?

Entrambi sono spesso considerati superficialmente, senza tenere conto del processo che porta alla creazione dell'immagine. L'aspetto visivo dello spettacolo diventa una mem-

brana fra lo spettatore e la visione dell'artista. È fra quanto viene presentato e quanto viene proiettato dallo spettatore che nasce l'opera d'arte, ma ciò che è fondamentale è la nostra incapacità di trovare un senso a quanto abbiamo di fronte. Di solito per il teatro vale la regola della consapevole sospensione dell'incredulità, per cui lo spettatore finge di credere che gli attori siano i personaggi. Io, invece, sono interessato all'inconsapevole sospensione dell'incredulità, per cui non siamo in grado di smettere di riconoscere le cose come presenze costruite.

Nelle sue opere, assistiamo, spesso, a un'evanescenza della presenza. Cosa la affascina del teatro?

Il corpo dell'attore e dell'artista, la fisicità della creazione. Per un attore, la fisicità nel creare il gesto è fondamentale per il suo stesso riconoscimento. Per questo anche quando insegno a studenti d'arte faccio fare loro esercizi di recitazione che io appresi, come studente di teatro, a

Parigi, da Jacques Lecoq: sono prove che hanno l'obiettivo di far comprendere come l'energia all'inizio di un gesto sia necessaria, ma non del tutto sufficiente a completarlo. E lo stesso principio vale anche quando i corpi si smaterializzano o divengono *silhouette*.

Il suo teatro fa largo uso di maschere, burattini, marionette. Crede ancora a un teatro fondato sulla mimesi?

La *mimesi* è una nozione centrale fra le categorie che riguardano il riconoscimento. Non si tratta tanto di copiare la natura, quanto piuttosto di fornire indizi che aiutino chi guarda a individuare elementi familiari. Credo che la mimesi riguardi il modo in cui ognuno riesce a ritrovare un'eco del mondo esterno. A volte può avvenire in modi toccanti. Ci si allontana dall'idea di sapere per avvicinarsi all'idea di riconoscere. Si può iniziare un lavoro in modo vago, facendo affidamento sullo shock di ognuno nel riconoscere le immagini e poi nel vedere dove queste lo conducono.

Nelle sue opere il disegno convive con la tecnologia. A che prezzo la tecnologia può essere utilizzata a teatro?

Il prezzo è quello di sparigliare ogni cosa. Quando si lavora con le video proiezioni, è necessario trovare un equilibrio con la presenza umana. Ciò significa che molto del materiale realizzato viene messo da parte mentre si allestisce la performance. Per quanto riguarda le moderne tecnologie, in particolare il digitale, sono ormai tali che è possibile lavorare con le immagini tanto velocemente quanto si è in grado di pensare: ciò è pericoloso perché si rischia di ridurre il tutto allo spettacolare delle proiezioni di grande formato. Tuttavia può anche permettere libere associazioni, dare spazio all'inconscio, e ciò non poteva accadere nel palcoscenico vuoto alla Peter Brook.

Si avverte, nei suoi lavori, la nostalgia delle "grandi narrazioni". Quali sono, dopo Lyotard, le vie per ricostruire un'ipotesi di narrazione?

Nei cartoni animati è possibile ottenere l'effetto di una folla attraverso l'accumulazione di piccoli segni realizzati con i gessetti. È una tecnica semplice che permette di ampliare la narrazione così da renderla quasi epica. Credo che narrazione e non narrazione possano coesistere: la questione è importante, perché la narritività è radicata in noi. Tuttavia, oggi viene spesso soddisfatta attraverso messaggi pubblicitari, fondati sulla cattiva fede di chi li fa e di chi ne fruisce, come nelle serie televisive. Una tendenza attuale nello scrivere narrativa è quella di non avere una soluzione finale, e mi pare che ciò approfondisca il senso d'incertezza, spingendoci a cercare di capire cosa avviene dopo la fine della storia. Per individuare una forma, abbiamo bisogno di trovare un significato. E questa speranza di trovare un significato alla vita, così come alla storia, acquista una valenza politica.

In alcune delle sue opere la parola si fa suono, *phonè*. Crede nel valore fondante e speculativo della parola?

Faccio un esempio: nei fumetti ci sono le immagini e il testo, e io sono interessato allo spazio fra il leggere e il vedere. Puoi guardare alle lettere come a delle forme, ma anche alle associazioni che le parole portano con sé. Abbiamo scritto adattamenti di slogan, magari della rivoluzione culturale cinese, e il cambiamento di una parola era grafico e di significato. Lo stesso per i libri antichi: quei titoli hanno per noi un significato diverso se posti sulla copertina di un volume o su un foglio di carta. Ho speranza nel potere delle frasi: se fossi un drammaturgo, rimarrei stupito del potere delle parole pronunciate.

Le sue opere sono ricche di riferimenti all'attualità. Può il teatro della performance farsi ancora agone politico?

In Sudafrica nel ventesimo secolo c'era una specie di stato d'emergenza per cui in teatro si dicevano le cose che non potevano essere dette in televisione oppure sui giornali: ora non è più così. Per i drammaturghi è più difficile avere l'impatto che avevano allora. Il teatro del conflitto è molto diverso dal teatro della "gentile" disillusione. Penso, tuttavia, che ci sia ancora una polemica politica da suscitare, riguardo il dubbio. Il dubbio è fondamentale nell'analisi politica.

Nell'era del postmoderno, la creazione è spesso affidata all'assemblaggio di materiali preesistenti. È un'opportunità, per l'artista?

Penso che l'attività di costruzione di senso per mezzo dei frammenti di un *collage* sia fondamentale perché il significato nasce dall'attività stessa di creazione, mentre non può esserci un senso prestabilito prima della scrittura stessa.

Qual è il corretto processo di fruizione di un'opera di teatro della performance?

Non dovrebbe esserci il panico, nel pubblico, di dover cogliere ogni elemento della scena. Se la gente si potesse rilassare, guarderebbe solo ciò che la colpisce e seguirebbe le direzioni che decidono di seguire gli occhi, senza distinguere tra proiezioni video, performance degli attori, sopratitoli. Credo tuttavia che importante sia la consapevolezza di non poter fuggire all'impurità dello sguardo: quando segui uno spettacolo, hai la consapevolezza di essere circondato da altre persone e magari pensi a quello che dovrai fare il giorno dopo. A volte capita poi di concentrarsi sulla musica, oppure sulla scena o sul testo: ognuno dà allo spettacolo un senso a seconda dell'elemento su cui si focalizza. Si pensa sempre che lo spettatore debba essere tenuto a costruire il senso dello spettacolo mettendo insieme i vari frammenti che gli sono proposti. Ma non penso sia questo il modo giusto di fruire di uno spettacolo teatrale. ★

(traduzione di Laura Bevione)

In apertura, un'immagine da *The Refusal of time*, di William Kentridge.

La svolta arriva con Duchamp

A causa degli sviluppi delle arti visive nella seconda metà del Novecento, oltre che delle riflessioni metateatrali e della concorrenza del cinema, la tradizione mimetico-rappresentativa del teatro è entrata sempre più in crisi. A favore della performatività e in direzione della vita.

di **Oliviero Ponte di Pino**



In principio fu l'invenzione del *ready made*: **Marcel Duchamp** pose al centro dell'attenzione il gesto creativo che rendeva l'oggetto "trovato" un'opera d'arte. Nei primi anni Cinquanta arrivò il *dripping* di **Jackson Pollock**: in primo piano salì il gesto dell'artista, nella traccia che lasciava sulla tela, ma anche nel celebre filmato di Hans Namuth (1951) che documenta il procedimento. Lo stesso accadde poco dopo con i tagli di **Lucio Fontana**, con le tele dipinte con il corpo da **Jiro Yoshihara** dondolando sopra la tela. Con queste pratiche emerse un altro aspetto, anche questo già sperimentato da Duchamp e poi da Cage in ambito musicale: la casualità venne consapevolmente accolta nel procedimento creativo.

Tra happening e body art

Nell'estate 1952 si celebrò il primo happening, *Theatre Piece No.1*, ideato da **John Cage** al Black Mountain College: ebbe per protagonisti, oltre a Cage, il danzatore Merce Cunningham, i poeti M.C. Richards e Charles Olson, il pittore Robert Rauschenberg, R. Buckminster Fuller e un film di Nick Cernovich. La pratica performativa

si arricchì di altre due dimensioni, l'improvvisazione come dialogo creativo tra artisti (ripresa anche dalla tradizione del jazz); e l'incontro tra le diverse arti, in una prospettiva aperta alla multimedialità.

All'inizio degli anni Sessanta esplose l'ondata degli happening, teorizzata da **Allan Kaprow**: la tavolozza si arricchì con il coinvolgimento del pubblico attraverso la condivisione dello spazio (e l'abolizione della differenza tra scena e platea) e l'attivazione dello spettatore con una serie di specifiche istruzioni. Un altro aspetto cruciale, che riprende e radicalizza atteggiamenti già presenti in ambito performativo e in generale in tutta l'arte delle avanguardie, è l'indebolimento del confine tra arte e vita, o meglio l'irruzione dell'evento performativo nella quotidianità, in particolare nell'orizzonte metropolitano. Nello stesso periodo, gli happening neo-dadaisti di **Fluxus** rilanciavano la dimensione giocosa, e lo Orgien Mysterien Theater di **Hermann Nitsch** la prospettiva rituale.

In ambito performativo, l'eclissi del personaggio spinge a enfatizzare la soggettività e

il vissuto individuale. Per "costruire esperienza" l'artista si può porre in una situazione di rischio fisico: basti pensare a **Joseph Beuys** chiuso per una settimana in una gabbia con un coyote; a **Marina Abramovic**, che si mise a disposizione del pubblico rischiando l'incolumità fisica; oppure a **Stelarc** appeso a una serie di uncini a 200 metri d'altezza. In questa direzione andavano tutte le pratiche che "incidono" il corpo dell'artista, da **Gina Pane** a **Orlan**. Questa propensione al rischio, con la costruzione di situazioni spesso estreme e provocatorie, tende a trasformare il pubblico da spettatore distaccato in testimone, e dunque con una responsabilità etica nei confronti dell'evento spettacolare.

L'attenzione alla materialità del gesto, l'irruzione della casualità e l'apertura all'improvvisazione, il rimando al gioco e al rito, la contaminazione tra arte e vita, l'incontro tra le arti e la multidisciplinarietà, il coinvolgimento del pubblico, la propensione al rischio: sono aspetti che il teatro conosce da sempre, ma che di fronte all'evoluzione delle arti visive nella seconda metà del Novecento hanno assunto una

diversa valenza, producendo una nuova consapevolezza tra i creatori ma anche nel pubblico. È possibile condensare tutte queste microtendenze in un unico macrofenomeno: l'accresciuta enfasi sulla dimensione performativa rispetto a quella rappresentativa.

La crisi della rappresentazione

Diverse arti dello spettacolo privilegiano da sempre un atteggiamento performativo, magari innestato su un profondissimo e rimosso sostrato mitico-rituale. Basti pensare alla danza e soprattutto al circo, dove la dimensione rappresentativa spesso è inesistente (anche se di recente è stata ripresa e amplificata dal *nouve- au cirque*). Il teatro si fonda invece sulla finzione rappresentativa, ovvero sulla mimesi, per quanto riguarda sia lo spazio scenico (vedi la convenzione illusionistica della quarta parete), sia la proiezione dell'attore nel personaggio, sia le forme narrative. Tuttavia il postulato mimetico porta con sé numerosi paradossi, che il meccanismo del teatro nel teatro esplora e mette in questione da sempre. Nel corso del Novecento la dimensione mimetica del teatro non è stata solo insidiata dall'esempio delle arti visive e dalla riflessione metateatrale. È stata progressivamente erosa anche dalla concorrenza della mimesi cinematografica, esattamente com'era accaduto nell'Ottocento alla pittura con la fotografia.

Questa criticità dell'ipotesi rappresentativa è stata tematizzata da diversi registi teatrali: una parte ha enfatizzato la dimensione metateatrale, sovraccaricando lo spazio scenico di segni tipicamente "teatrali", dal moltiplicarsi dei sipari alla sottolineatura della maschera. Altri registi hanno praticato il superamento della dimensione rappresentativa, condensato simbolicamente nella distruzione-smontaggio di una scena illusionistica: per fare solo alcuni esempi, **Massimo Castrì** con *Il piccolo Eyolf* di Ibsen (1985), i **Motus** con *L'ospite* da *Teorema* di Pasolini (2006), e **Antonio Latella** con *Arlecchino servitore di due padroni* da Goldoni (2013).

La "svolta performativa" ha caratterizzato - anche se in maniera divergente - due profonde rivoluzioni teatrali anti-narrative e anti-illusionistiche. **Robert Wilson** usa un metodo di costruzione architettonica degli spettacoli, com-

ponendoli attraverso stratificazioni di spazi, tempi, immagini, gesti, testi, suoni autonomi e indipendenti l'uno dall'altro. **Pina Bausch** ha invece posto l'enfasi sulla soggettività dei performer, con un metodo compositivo fondato su principi poetico-musicali.

Negli ultimi anni, l'enfasi sulla performatività sta portando all'invenzione di "dispositivi teatrali" che superano o rifiutano la dimensione rappresentativa. Basti pensare a gruppi come i **Forced Entertainment** e **Rimini Protokoll**, e in Italia - con obiettivi e modalità certo molto diversi - gli stessi **Motus**, ma anche il **Teatro delle Ariette**, il **Teatro del Lemming** o la **Compagnia della Fortezza**, e in maniera più radicale **Fagarazzi e Zuffellato** o **Collettivo Cinetico**, con inventivi dispositivi di interazione con

il pubblico. Più in generale, molte esperienze di "teatro nelle case" e di "teatro sociale e di comunità" spingono in questa direzione, sia nei procedimenti costruttivi sia nei risultati finali. Persino un regista solidamente ancorato nella tradizione rappresentativa come **Luca Ronconi**, al Festival Internazionale della Regia, ha di recente affermato: «Mi interessa molto la possibilità di un teatro performativo: non è quello a cui mi applico, ma è indispensabile. Non come alternativa, ma come complementarità. È giusto che ci siano continui scambi tra queste due prospettive». ★

In apertura, una scena di *The Abramovic Method*, nel box, un momento di *Einstein on the beach*, di Bob Wilson.

Bob Wilson, architetto della luce alla ricerca dell'opera d'arte totale

Non è certo un caso che Louis Aragon avesse elogiato il lavoro di Bob Wilson, definendolo «ciò che noi, fondatori del Surrealismo, sognavamo venisse dopo di noi e ci superasse». Il passaggio del teatro dalla parola a un nuovo immaginario visivo, segnato dal debutto internazionale come regista ad Avignone nel 1971 con *Deafman Glance*, apre la strada a una sperimentazione inedita. L'esplorazione di uno spazio e di un tempo che rompono le convenzioni della scena avviene tramite una combinazione di movimento, colore, suono e luce che riduce il linguaggio a una composizione di elementi di base, semplificati e rielaborati fino a superare i limiti conosciuti dell'arte. L'azione performativa per Wilson non ha valore narrativo: è elemento autonomo ed emozionale, con un suo ritmo dilatato e un proprio valore archetipico che entra in armonia con un'opera d'arte totale.

Dal *loft* di Spring Street a Manhattan, dove nel 1968 inizia l'attività del gruppo The Byrd Hoffman School, alla fondazione del Watermill Center a Southampton, il lavoro di Wilson si muove da oltre quarant'anni tra arti visive, teatro, scultura, video, fotografia e formazione. L'interdisciplinarietà del suo percorso rivive nell'eclettismo della sua arte: laureatosi in architettura, con la passione per la pittura, ha lavorato con Paolo Soleri in Arizona per poi arrivare a New York e lasciarsi affascinare dal lavoro di coreografi come Merce Cunningham e Martha Graham.

Se *Einstein on the beach*, nato nel 1976 dal sodalizio con Philip Glass e Lucinda Childs, sancisce la rivoluzione del teatro d'opera con uno spettacolo epico che si fonde con le più radicali innovazioni della musica e della danza, *The life and death of Marina Abramovic* - oggetto dell'omonimo film documentario diretto da Giada Colagrande - celebra nel 2011 la commistione tra arti performative grazie all'incontro del genio del teatro sperimentale con la madrina della performance.

Francesca Serrazanetti



Tutto quello che è performance (e non avete mai osato pensare)

Codificata dagli anni Sessanta, grazie alle arti visive, la performance mostra in realtà dei precedenti nella storia del teatro, che vanno dalla tragedia greca alla rivoluzione delle avanguardie, passando per le laudi medievali, il teatro spagnolo del Siglo de Oro, il naturalismo e il teatro dell'assurdo.

di Giuseppe Liotta



Mutuata dalle arti visive, la performance teatrale dagli anni Sessanta è diventata una particolare forma di rappresentazione che riguarda principalmente il corpo del performer (attore, danzatore, musicista), lo spazio scenico e il tempo, cioè la durata dell'azione, o del movimento. È un "pezzo" di teatro con sue precise caratteristiche, date dalla specificità dell'evento mostrato: l'"esibizione" (contrapposta all'interpretazione), l'"imprevedibilità" (l'azzardo comunicativo), la "soggettività" (la messa in scena del proprio racconto).

La tragedia e la commedia greca

Gli esempi più clamorosi di una *performance ante litteram* li abbiamo nella tragedia greca alla voce *rhesis*, che è quella forma di monologo in cui il personaggio, in una sorta di "a parte", parla dei fatti che lo riguardano rivolgendosi direttamente al pubblico: quasi tutte le eroine "classiche" (*Medea*, *Fedra*, *Antigone*) hanno il loro momento in cui si staccano dalla vicenda rappresentata e dai "personaggi" per trasformarsi in "persone" che parlano a nome proprio. Ma dove la natura della performance, come oggi la intendiamo, è più evidente, è nei "racconti" che nel finale delle tragedie servi, soldati, messaggeri, personaggi comunque minori, esterni alla storia rappresentata, sostanzialmente in funzione "di servizio" fanno, cercando di rendere visibile quello che non è stato possibile vedere (*horribilis visu*). Ed è il trionfo di una dinamica scenica assolutamente particolare in cui le capacità di "restituzione" dell'attore sono proporzionali alla visione degli avvenimenti a cui ha realmente assistito - una circostanziata, occasionale *tranche de vie* dalle forti valenze autobiografiche - e alla bravura, esclusivamente performativa, di riuscire a trasmetterli al pubblico. Chissà come il Servo/Messaggero avrà visualizzato la narrazione della morte di Ippolito alla quale non poteva dare forma "mimetica"? Per non dire della trasformazione "a vista" di Penteo e Dioniso nelle *Baccanti*, e del lungo racconto del Messo sulla orrenda fine del re di Tebe a opera della madre Agave sul monte Citerone: l'esplorazione di un rituale, una sorta di

primo *happening*, seguendone gli spostamenti e i diversi piani di visione “in soggettiva”, come in un ininterrotto piano sequenza. Mentre il Coro, la stessa disposizione, il suo movimento, la sua stessa funzione sociale non è altro che una originale e antesignana modalità di “essere” teatro standone fuori, lontani dal dramma. Le commedie aristofanee sono altrettanto ricche di situazioni in cui il momento della performance come valorizzazione di un luogo scenico “altro”, non convenzionale, tende ad andare oltre il concetto di rappresentazione per affermare il libero gioco di uno spettacolo tutto da inventare, che diventa riconoscibile solo nell’istante in cui si manifesta. Importantissima, a questo punto, è la relazione che si viene a stabilire con gli altri soggetti della storia, non più interlocutori ma attori che agiscono per proprio conto in quanto presenza fisica attiva all’interno della scena, in una dinamica vivace e vera con gli “oggetti”, anche quelli più insignificanti e inutili, con le “maschere” – accessorio fondamentale, insieme al trucco, nel passaggio dall’“attore” a performer – e con i “costumi”, dalla forte valenza simbolica. Come nelle performance di oggi, ogni elemento parla da sé, il velo di Alcesti come gli stracci insanguinati degli eroi eschilei, o le tunichette colorate indossate dai personaggi maschili di Aristofane sopra grossi falli di cuoio. *Le rane*, *Le vespe*, *Gli uccelli*, *Pluto* sono lì a testimoniare di commedie che si offrono come momenti performativi di lunga durata.

Tra Medioevo e Naturalismo

Le *Laudi* medievali mostrano la caratteristica principale della performance teatrale come l’abbiamo conosciuta, perché è da questo genere di rappresentazione che nasce l’attore solista, cioè il performer, che si carica della responsabilità di agire anche per conto d’altri, dell’autore prima di tutto, ma anche delle altre parti della lauda che va a presentare, e che si sviluppa in seguito nelle figure del Giullare (che si scrive da solo le musiche e i testi), dei Saltimbanchi, dei Danzatori rinascimentali, dei Comici dell’Arte, dei Buffoni, e del *Fool*. Un panorama che trova nel teatro spagnolo

del ‘600 una ulteriore espansione, questa volta giustificata dall’impatto dello spettacolo con la “scultura” (l’incontro di Don Giovanni con la statua di Don Gonzalo ne *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina), l’“architettura” (la torre in cui viene rinchiuso Sigismondo ne *La vida es sueño*, di Calderón de la Barca), la geometria dello “spazio” (la prigionia di Fernando Infante del Portogallo, il *Principe costante* dell’opera di Calderón), cui va aggiunta la gravidanza semantica di una Culla e di una Bara ai lati del palcoscenico ne *El gran teatro de mundo*, che si fanno metafora dell’esistenza.

La definizione e “costruzione” di uno spazio scenico come luogo predeterminato dell’azione teatrale trova nel Théâtre Libre di **André Antoine** – che non serve soltanto a caratterizzare *le milieu* ma a essere uno “spazio narrativo” a sé stante –, un momento inedito e fertile di “collisione” drammatica fra l’ambiente e il movimento: insomma, l’affermazione di una nuova spettacolarità intesa come fine e non come mezzo. L’intuizione di immettere in una scena vera delle cose vere, che rimane il principio fondante di qualsiasi poetica performativa, ha nei “quarti di bue sanguinanti” dei *Bouchers*, presi da Antoine nella macelleria di fronte al teatro, il suo momento più esaltante proprio per «le idee che ha messo in movimento» (J.L. Janvier), fino a portarci agli estremi di **Hermann Nitsch**, che alla ex Chiesa di Santa Lucia di Bologna, l’1 giugno del 1977, sviluppò un’azione sacrificale proprio sul corpo di quegli animali.

Artaud e il Teatro dell’assurdo

Ma è Antonin Artaud che teorizza e codifica l’idea di un teatro che se non è performativo semplicemente non esiste. Scrive l’autore de *Il teatro e il suo doppio*: «L’importante è questo: la formazione di una realtà, l’irruzione inedita di un mondo. Il teatro deve darci questo mondo effimero, ma vero, questo mondo tangente al reale». I suoi spettacoli *Il sogno* e *Le Jet de Sang* testimoniano la possibilità reale di questa utopia.

Anche i drammaturghi degli inizi del Novecento sentivano la potenza di questa “irruzione” di verità dentro una forma teatrale che stava

cambiando le sue regole di scrittura. Valga per tutti l’esempio dei *Sei personaggi* pirandelliani, soprattutto per quanto riguarda la scena che si svolge nell’atelier di Madama Pace, e la sua stessa “apparizione”. I *Manifesti Dada* di **Tristan Tzara**, i primi spettacoli di **Kantor**, l’estetica dell’“oggetto povero”, *trouvé*, il surrealismo di **Breton** rafforzano tutti l’idea di un teatro che deve liberarsi di qualsiasi convenzione per arrivare a una progettualità più libera, semplice e immediata dove anche i performer della “prima ondata” svolgono un ruolo di “distruzione” e “innovazione” straordinario. **Petrolini**, e i suoi **Salamini**, su tutti, ma anche **Raffaële Viviani** e **Fregoli**, antesignani di un modello irripetibile di *performer/entertainer*; mentre **Karl Valentin** e **Wedekind** con i loro Cabaret espressionisti aprivano nuove sale alle loro performance politico-esistenziali.

Un contributo importante alla nascita della performance è stato anche dato dagli autori del cosiddetto “teatro dell’assurdo” per l’*understatement style* delle composizioni drammatiche, lo sguardo stereoscopico su quel microcosmo che è diventato il teatro, l’inaccessibilità del luogo scenico, la multifunzionalità degli oggetti, fisica e metafisica intrecciata insieme, un miscuglio di generi che unisce varie arti, la poesia della scena che scorre a fianco al dettato testuale, enfasi e banalità cucite insieme, il piccolo e il grande, esplosione e arresto uno di seguito all’altro senza interruzione della velocità di esecuzione: **Ionesco**, **Tardieu**, **Vitrac**, **Adamov**, **Arrabal** col suo *Cimitero delle automobili*. Ma l’autore che tiene tutte queste cose insieme, e che ha regalato alla performance quanto apparteneva al teatro, è **Samuel Beckett** coi suoi luoghi chiusi, inaccessibili, disegnati per non procedere, coi suoi personaggi che solo nel proprio corpo trovano la ragione per esistere (Winnie, Hamm, i “senza nome” di *Passi e Catastrofe*), e più di tutti *Atto senza parole I e II*, che non sono altro che il grafico di una performance tutta scritta, abitata dalla mente del suo autore, “impossibile” da realizzare. ★

In apertura, un momento di *Orgien Mysterien Theatre*, di Hermann Nitsch.



In principio era l'happening

La rivoluzione newyorchese degli anni '50 e '60 apre le porte a un cambiamento globale che scardina i meccanismi censori-rappresentativi del teatro di finzione a favore di un'adesione spassionata e formalmente anarchica alla realtà. Di cui le performance degli anni '70, le postavanguardie, le cantine romane, Bob Wilson e Peter Brook sono debitori.

di Cristina Valenti

Alle radici della performance c'è l'happening. Termine inizialmente funzionale alla descrizione di un accadimento artistico in attesa di denominazione, è arrivato a definire una diversificata area di lavoro che raccolse artisti visivi, musicisti, danzatori, teatranti tra gli anni '50 e la fine degli anni '60 del Novecento, dagli Stati Uniti all'Europa.

L'inventore del termine fu **Allan Kaprow** che nel 1959 ideò *18 happenings in 6 parts* alla Reuben Gallery di New York, invitando i partecipanti a essere spettatori e protagonisti insie-

me di una serie di accadimenti che dovevano svolgersi simultaneamente in tre stanze, affidati non alla "rappresentazione", ma alla "presentazione" di brani di realtà da parte di attori-esecutori.

Coniato il termine, esso servì a riconoscere non solo le esperienze successive, ma anche una serie di eventi precedenti e di fatto fondativi, raccolti in particolare attorno a John Cage (si pensi all'"azione concertata" di musica, danza, pittura e poesia al Black Mountain College nel 1952, e ai suoi concerti "teatrali" per "pianoforte preparato", o per

"pianoforte chiuso"), ma anche riconducibili ai pittori dell'*action painting* (Jackson Pollock e Willem de Kooning in primis, Julian Beck fino al 1958) che intendevano il gesto pittorico come azione creativa da eseguire di fronte a un pubblico.

Il fenomeno è descritto da **Michel Kirby** (carattere non verbale dell'esperienza; struttura a compartimenti; assenza di personaggi e di matrici testuali e psicologiche, indeterminata spazio-temporale; equivalenza fra attori e oggetti), il quale definisce l'happening «una nuova forma di teatro».

Sovvertire i fondamenti

Non si trattava perciò di abbandonare i territori del teatro, ma di sovvertirne le convenzioni e persino le buone abitudini, in nome della creazione di uno spazio (teatrale, sonoro, pittorico) libero e formalmente anarchico, aperto alla casualità non solo dell'accadimento ma anche della fruizione. D'altro canto l'happening non si spiegherebbe al di fuori dell'ambiente newyorkese di quegli anni: una fucina di sperimentazioni che univa personalità vicine agli ambienti di un movimento politico pacifista, antidogmatico e libertario. Nel 1952 **John Cage** eseguì nel teatro del Living il concerto *Music of Changes*, ispirato all'*I Ching* (Libro dei mutamenti), aprendo la strada agli artisti che applicarono procedimenti "aleatori" o "casuali" al metodo compositivo: **Merce Cunningham** nella danza, e lo stesso **Living Theatre** nel teatro, con *The Marrying Maiden* di Jackson Mac Low, presentato nel 1960 nell'ambito della serata *The Theatre of Chance*.

Allo stesso ambiente ideale oltre che amicale appartenevano gli esponenti dell'happening, della *modern dance*, della *beat generation*, dell'*action painting*, del *pop*, dell'*espressionismo astratto*, coinvolti in una rete di collaborazioni che ha fatto la storia della sperimentazione artistica newyorkese (ma aperta a tanti apporti europei) negli anni Cinquanta e Sessanta. Oltre ai nomi già citati, ricordiamo Robert Rauschenberg, David Tudor, Mary Carolin Richards, Charles Olsen, Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenburg, Robert Whitman.

Nei primi anni Sessanta la corrente **Fluxus** raccolse diversi degli artisti che abbiamo nominato, portando avanti a livello internazionale esperimenti di arte totale, riconducibili all'happening, e ugualmente basati sul concetto di interdisciplinarietà e su una visione non burocratica e non gerarchica (a Fluxus aderì Nam Jun Paik, futuro documentarista del Living Theatre). E nello stesso decennio l'happening approdò nel resto degli Stati Uniti e in Europa, dove ricordiamo Jean-Jacques Lebel, ideatore del primo happening europeo a Venezia nel giugno 1960 e quindi promotore di vari Festivals de la Libre Expression; mentre **Kantor** si segnalava come il maggior esponente dell'happening europeo, a partire da *Happening-Cricotage* (Varsavia 1965), in attesa di approdare, nel decennio successivo, ai suoi spettacoli memorabili (innegabilmente debitori della precedente sperimentazione di matrice happening e del surrealismo).

Una dissolvenza incrociata

Non un passaggio di testimone tout-court, ma piuttosto una dissolvenza incrociata conduce dal teatro dell'happening a quello della *performance*, per molti aspetti erede successivo, per altrettanti sovrapposto e inscindibile dal primo, sia sul piano della cronologia sia su quello degli intrecci formali.

D'altro canto, che il passaggio avvenga all'interno di polarità situate sui medesimi assi di continuità è sancito dai due teorici del fenomeno, **Richard Kostelanetz** e **Richard Schechner**. Per il primo il *Theatre of Mixed Means*, per il secondo gli *Intermedia* sono categorie che includono l'happening in una gradazione più ampia che va dalle forme più radicali di nuovo teatro (che coincidono con la massima apertura dei parametri spazio-tempo-azione, ovvero con la vita) alle forme del teatro tradizionale (massima chiusura). L'happening da palcoscenico per Kostelanetz e il teatro ambientale (*environmental theatre*) per Schechner aprono a scale dell'esperienza che prevedono la fatale confluenza delle forme meno radicali dell'happening nel fenomeno della performance, della quale non a caso Schechner sarà il maggiore teorico (introducendone la definizione).

Anche la performance, come l'happening, porta nel nome la descrizione della cosa. Performance ovvero "esecuzione", compiutezza ed efficacia di un processo" (ma in inglese il termine è anche sinonimo di spettacolo, rappresentazione, e quindi diventa una sorta di tautologia autoreferenziale: spettacolo non aggettivato, che predica se stesso).

La riforma della realtà

Dalla fine degli anni Sessanta, e più compiutamente dagli anni Settanta in poi, il teatro di performance porta avanti, in forme differenti, la tensione alla fuoriuscita dal teatro di rappresentazione e di finzione in nome della concretizzazione dell'esperienza scenica fondata sulla presentazione (di persone, spazi, oggetti), sulla realtà (aliena da ingingimenti, illusioni, contraffazioni) e sull'efficacia della relazione con lo spettatore. Una linea che unisce a ben vedere tutte le esperienze di nuovo teatro che appartengono a quella che **Grotowski** ha definito la «seconda riforma novecentesca».

Grotowski stesso, non a caso, non parlerà più di attore ma di performer e nelle esperienze parateatrali supererà i confini dell'*acting* per sperimentare l'efficacia del teatro nell'*every day life*, come osservato da Victor Turner, l'antropologo fondatore con Schechner dei Performance Studies. Il Living Theatre spoglierà progressivamente gli attori dei ruoli, in particolare da *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) fino a *Paradise Now* (1968), da molti considerato come l'ultima frontiera dell'happening o il punto di non ritorno del superamento della forma rappresentazione, e infine, con gli spettacoli per spazi aperti dell'*Eredità di Caino* (dal 1970), porterà alle estreme conseguenze l'indeterminatezza spazio-temporale e l'interazione *face to face* (individuata da Goffman e ripresa da Lehmann nel senso di «situazione in atto» e affermazione delle «realtà fisiche, corporee»). Lo stesso procedimento di fuoriuscita dalla forma dramma praticato, seppur diversamente, dall'**Odin Teatret** di Eugenio



Barba, i cui baratti teatrali, oltre a declinare in senso antropologico l'asse attore-spettatore, sperimentano in modo radicale il teatro come (scelta di) vita e possibilità di trasformazione, oltre che evento non riducibile a prodotto.

Fare, non rappresentare

A partire dagli elementi qui individuati, è possibile cogliere una dimensione performativa che attraversa le esperienze del nuovo teatro degli anni Settanta, in particolare relativamente alla progressiva centralità attribuita al "fare", rispetto al "rappresentare", poi nel primato della

drammaturgia dell'immagine e del corpo rispetto alla drammaturgia testuale e nell'accentuazione dell'evento rispetto alla rappresentazione scenica di tipo illusorio.

Per tentare una breve carrellata delle esperienze, privilegiando i momenti di cesura, più che quelli di consolidamento delle forme, ci limiteremo a citare per l'Italia le cantine romane (già attive dalla fine degli anni '50), con l'attore performer per eccellenza, **Carmelo Bene**, con la ricerca antinaturalistica di **Carlo Quartucci**, con la vocazione interdisciplinare di **Mario Ricci**, intrisa di suggestioni dada e surrealiste. E ricordiamo

anche **Giuliano Scabia** che con il suo Teatro vagante incarna in modo del tutto personale la figura del performer come «personaggio narrante» di una propria «autobiografia scenica» (Pavis). Ma di teatro performativo in senso compiuto si può parlare in Italia a partire dalla stagione della postavanguardia e del teatro immagine (tra la fine degli anni '70 e tutti gli anni '80), quando si afferma un teatro del performer (più che dell'attore interprete), affidato all'impatto dell'immagine e dell'azione (più che al testo), che punta sulle tecnologie e su una modificata percezione dello spettatore. Ricordiamo il Carozzone (poi Magazzini) di **Lombardi-Tiezzi**, la Gaia Scienza di **Giorgio Barberio Corsetti**, Falso Movimento di **Mario Martone**, il Teatro dei Mutamenti di **Antonio Neiwiller** e, nella generazione immediatamente successiva (già verso gli anni '90), la **Societas Raffaello Sanzio**, il **Teatro Valdoca**, **Lenz Rifrazioni**, **Robledo Delbono** (poi Compagnia di Pippo Delbono).

E fra le esperienze internazionali ricordiamo **Bob Wilson**, nei decenni in cui è stato antesignano di un teatro a fondamento visuale, che ha rilanciato in forma di grande spettacolo la struttura a comparti di derivazione happening, assumendone anche i fondamenti alogici, ripetitivi, paratattici; ma anche il **Peter Brook** dell'esperienza africana e interetnica, esempio di teatro affidato alla potenza di presenze (attori e oggetti) anti-simboliche, concrete e autosignificanti.

E qui ci fermiamo, per restare nei limiti degli anni '80, osservando che la performance o teatro performativo (come preferisce definirlo Josselyn Feral) è oggi anche un oggetto di indagine teorica, oltre che artistica, e investe le riflessioni sul postmoderno e sul postdrammatico (Lehmann). In costante dialettica con la rappresentazione, per la performance si può affermare quanto sostenuto da Kirby rispetto all'happening, ossia che rappresenta «una forma di teatro», ovvero, per dirla con Bonnie Maranca, va «inclusa nell'orizzonte del teatro» per salvarla dal rischio di perdita di valore specifico: eredità post-novecentesca di un teatro che porta nel suo dna la rivoluzione. ★

In apertura, *La casa dei sogni*, di John Cage; nella pagina seguente, *Paesaggio con fratello rotto*, di Teatro Valdoca (foto: Rolando Paolo Guerzoni).

Il salto mortale del Nouveau Cirque

Il Circo è come le macchie di Rorschach nelle quali ognuno vede una cosa diversa. Ma la sua essenza pare riferirsi a tre atteggiamenti rilevanti della condizione umana. I virtuosismi del corpo (il tentativo dell'uomo di superare i propri limiti), l'ammaestramento di animali (il desiderio di incontrare l'altro da sé), la *clownerie* (la capacità di ridere di tutto questo).

Questi atteggiamenti sono antichi di migliaia di anni e hanno una cosa in comune: la verità. Tanto ricercata dai massimi esponenti del teatro a partire dalle avanguardie del '900, qui è l'ingrediente principale. Tanto che già Goethe diceva: «Vorrei che il palcoscenico fosse sottile come la corda di un funambolo, affinché l'inetto non vi si arrischiasse». L'acrobata, l'ammaestratore, il clown non interpretano ma piuttosto "sono". Il salto mortale non si chiama così per caso: è la verità suprema che accade sotto i nostri occhi *hic et nunc*. Proprio come in una performance *tout court*. Nella storia dello spettacolo tali caratteristiche sono state ciclicamente riscoperte da registi o drammaturghi e "teatralizzate". Negli ultimi 30 o 40 anni è nato un fenomeno che non asservisce queste tecniche a un altro genere ma piuttosto le rigenera e le fa parlare, spesso litigare, fra loro.

Ancora una volta il riferimento è alle tre discipline per eccellenza. Il corpo in ogni sua accezione, il rapporto con gli animali che diventa un rito gioioso (come nei capolavori equestri della compagnia **Zingaro**, di Bartabas, **nella foto**), la meraviglia data non tanto dalla risata quanto dall'esplosione degli stili. Il **Cirque du Soleil** è il nome più conosciuto ma si tratta della punta di un *iceberg* il cui corpo fondante è costituito da centinaia di gruppi di circo contemporaneo, di regia, di sperimentazione, di *nouveau cirque*. Ognuno con una propria estetica, fino a far pensare alle macchie di Rorschach ma con interpretazione opposta. Stavolta la generazione dei significati non è data solo dal lavoro inconscio del consumatore, ma da quello dinamico del creatore. O dall'incontro di intenzione e fruizione. Un salto mortale che il circo ha compiuto in pochi decenni. Fra i più affascinanti della sua lunga storia. **Alessandro Serena**



La rivoluzione antropologica nelle arti visive

La riconsiderazione dadaista della soggettività dell'artista apre a un cambio di prospettiva che altera i rapporti vigenti nelle arti visive. Inaugurando nuovi movimenti che, dalla Seconda Guerra Mondiale in poi, avvicinano l'arte alla vita e che grande influenza eserciteranno sul teatro.

di Roberto Rizzente



Il presupposto è sempre quello: lo spostamento dell'attenzione dall'opera d'arte al soggetto che la ha prodotta. In nome di una rifondazione in senso antropologico della società.

Quando, nel 1916, Tzara e soci si inventarono dada, l'Europa era nel pieno del conflitto Mondiale. Il "migliore dei mondi possibili" dava fiato alle inquietudini decadentiste, manifestando la follia. Un pugno di artisti mosse una critica quale mai era stata fatta. Il Mondo si pretendeva razionale? L'estetica del *ready made* sposava l'irrazionale. Oggetto della contemplazione diventava una ruota di bicicletta (il primo *ready made* di Duchamp è del 1913). Perché non è, l'artisticità, intrinseca alle cose: essa va rintracciata, piuttosto, nell'"intenzione" dell'autore che liberamente, in virtù della loro "non significanza", a quelle cose ricorre.

Questa rivoluzione ebbe grandi conseguenze nella storia delle arti visive, tracciando una linea sotterranea che emergerà, più in là, col defluire dei tanti movimenti di ritorno all'ordine e complice di nuovo una guerra, la Seconda, negli anni Cinquanta a New York. Prendendo, nell'immediato, tre vie. La prima è quella dell'*action painting*. Anche grazie all'emigrazione

in America dei maestri dadaisti e surrealisti, il "figurativo" subisce l'ultimo colpo a vantaggio dell'"espressivo". La tela vale in quanto "oggetto" e, a fare la differenza, è l'energia creatrice dell'artista che v'imprime il proprio furore esistenziale. In una chiave vitalista e disperatamente auto-affermativa, come per Jackson Pollock.

La seconda è quella del *new dada*. Tornano le provocazioni del primo dada e l'attenzione è tutta per gli oggetti di uso comune. La novità sta, piuttosto, nella finalità ideologica che la scelta dell'artista comporta, soprattutto nella versione europea del *nouveau réalisme*. Nel senso che gli oggetti sono quelli che la società dei consumi andava allora celebrando. O, al limite, la firma dell'autore, ormai avviato sulla strada dello *star system* (si pensi alle modelle "firmate" da Piero Manzoni).

C'è, poi, una terza via. Considerata la soggettività dell'artista, nella dicotomia corpo e pensiero, è facile arrivare all'azione. Io sono, dunque agisco. Naturalmente essere progettuale, agendo nel mondo. Manipolandolo, per il solo fatto di "essere". La strada è aperta per l'happening. Nel 1958, Allan Kaprow fonda le memorie dada e dell'*action painting*, le intuizioni di Gutai con le innovazioni di Cage e Cunningham. E le applica

a un'azione. Senza *climax* e senza sviluppo. Ma, soprattutto, senza il corollario di un prodotto finito. Tutto è nell'azione. Presa così, dalla realtà. Come nelle opere di Fluxus, che dall'happening discende per filiazione diretta.

Le correnti successive non faranno che ricombinare gli elementi. La variabile sta, piuttosto, nell'investimento temporale e la connotazione marcatamente ideologica – soprattutto con l'esplosione delle neoavanguardie, intorno al 1968 – che i nuovi movimenti acquisiranno. Perché, se volessimo trovare un *leitmotiv*, questo sta nell'azzeramento dell'"oggetto feticcio", a favore della vita. Il dato umano e le relazioni che s'innestano intorno all'opera divengono i nuovi termini dell'equazione artistica.

Così nella *body art*. Essa è il portato forse culturalmente più significativo della cosiddetta performance. Dove, ciò che conta, è il "corpo vivo" dell'artista. Vilipeso da una società anestetizzata e seriale, esso viene messo in mostra, punto gravitazionale di un'azione che mira alla pancia, quasi l'artista (e la memoria corre all'attore santo di Grotowski) volesse, col suo proprio sangue, salvare il mondo. Si pensi ai tagli e alle abrasioni di Gina Pane, o della stessa Marina Abramovic. Ma anche agli artisti che del corpo si servono per una rivendicazione identitaria, contro gli stereotipi di genere, come nell'opera di Ion Grigorescu. O, ancora, al rapporto instaurato con l'altro. Come in *Following Piece* (1969) di Vito Acconci, piuttosto che nei riti dionisiaci imbastiti da Hermann Nitsch.

Che sia sbilanciata o meno verso una polarità "materica" o "concettuale", la storia dell'arte del Novecento è, allora, la storia di un amore irrefrenabile verso la vita. Rifiutando i canoni della rappresentazione, da Duchamp in poi, l'arte tende alla realtà, per il tramite dell'individualità. E, con essa, alle contingenze in cui l'io è iscritto: fatte di spazio, tempo, relazioni con gli altri, caso. Rivitalizzato dalle spinte propulsive delle avanguardie, il teatro sarà pronto a recepire il messaggio. E a farlo proprio, dando origine, di lì a poco, alla stagione esaltante degli anni Settanta. ★

Una performance di Fluxus all'Internationale Festspiele Neuester Musik, Weisbaden, 1962 (foto: Hartmut Rekort).

La terza ondata. Anni Novanta e ultra

Eterodossi per definizione, gli anni Novanta hanno sancito la definitiva ibridazione della forma-teatro, superando l'eredità spettacolare ed esistenziale degli anni di piombo a favore del pensiero, del corpo, della reinvenzione dello spazio e del rapporto privilegiato con lo spettatore. Anche grazie al supporto degli spazi indipendenti.

di Paolo Ruffini



Gli studi storici - e non ultimi quelli di derivazione post-coloniale, ci ricordano che l'interpretazione dei fenomeni è soggetta ad aggiornamenti continui, in virtù del valore simbolico che si attribuisce ai processi culturali e alla capacità dei soggetti a cui ci si riferisce di "verbalizzare" una propria narrazione di sé. Le datazioni alle quali ci riferiamo per fissare periodi o circostanziare o datare accadimenti, assumono una diversa collocazione storica se lette nella prospettiva di una continua trasformazione. Succede, dunque, che uno snodo fondativo, un passaggio epocale possa essere "rappresentato" da un determinato evento, ma che lo stesso poi assuma significati diversi col tempo, a maggior ragione se vi si incidono caratteristiche che parlano di occidente, oriente, religioni e differenze economiche.

Dalla caduta del Muro all'11 settembre

Anche per la scena contemporanea, che già in questa aggettivazione indica un momento difficilmente collocabile da un punto di vista storico, vale la stessa impostazione. O almeno è così per me. Ancor di più, quindi, è difficile collocare nel tempo e in un'estetica precisa quel fenomeno che chiamiamo "anni Novanta" di una generazione scenica o "terza ondata" come indicava Renata Molinari, guardando alle storiche fasi della ricerca teatrale. Se penso al grumo di segni e di configurazioni (ma anche di festival, di riunioni "politiche", di contrapposizioni finanche ideologiche) che potrebbero rendere l'insieme di quel momento, alcune parole chiave funzionerebbero meglio di altre, per rileggere sulla distanza qualcosa che per il teatro, per la danza e la performance ha evidenziato uno spostamento nella percezione di opere ar-

tistiche anomale e un adeguamento al compito a loro assegnato. Per usare un termine in voga oggi, procederei per *tag* capaci di restituirci il racconto di una generazione che è stata prevalentemente linguistica.

Se è vero che al festival di Santarcangelo nella prima metà degli anni '90 si cominciava a inquadrare un'area, sempre nello stesso festival a cavallo del decennio precedente - quello diretto da **Antonio Attisani** - questo lavoro di scavo nel presente della scena italiana era già cominciato. Allo stesso tempo, ciò che rimaneva delle "cantine romane" offriva spazi per un nuovo inquadramento concettuale a quella che chiameremo più tardi, in questi giorni, *schola romana*. Ma tutta l'Italia è stata attraversata da scossoni scenici in quel decennio, che forse va dalla caduta del Muro di Berlino all'11 settembre 2001, certamente un arco temporale vasto se pensa-

mo al solo decennio ma simbolicamente evocativo per decifrare le trasformazioni sociali avvenute, di conseguenza i riferimenti culturali e “culturali”. Scossoni scenici resi possibili grazie all’apporto intelligente di spazi per la cultura indipendente, impropriamente e sinteticamente chiamati soltanto centri sociali: ricordate il **Link** a Bologna? **Leoncavallo** a Milano? E via dicendo con annessi **Teatri Invisibili** e i **Teatri '90** milanesi, fino a **Extraordinario** del '95 al Teatro Vascello di Roma, che per me rimane il paradigma fra un prima e un dopo. Cosa significasse spazi per la cultura indipendente era chiaro, ovvero svolgere quella funzione sostitutiva prima che, a macchia d’olio e in adesione a una tendenza molto ministeriale, ci si occupasse delle giovani generazioni indistintamente o, come oggi si usa dire, della scena del contemporaneo.

La scena-corpo tra Deleuze e Bacon

E proprio in opposizione all’idea di un magma indistinto, gli “anni Novanta” hanno proposto una incastonatura di concetti e suggestioni che, pure sulla distanza, ancora oggi restituiscono il tratto distintivo di un immaginario. Forse più di uno, ma comunque argomenti visivi, sonori e spaziali specifici: quelli! Si trattava di convertire la bidimensionalità esistenziale della “nuova spettacolarità”, figlia degli “anni di piombo”, alla subitanità plastica della guerra dei Balcani, che ha mosso artisti e intellettuali (Susan Sontag una per tutti) in quella esortazione «a Sarajevo, a Sarajevo!»! Il pensiero, allora, come strumento applicato alla scena, come azione esposta, rovesciata fuori, prima di concimarsi nell’epica narrante che avrà **Ascanio Celestini** come cardine e renderà autrice eccellente **Daria Deflorian** nel fraseggio poetico.

Per un verso, ribadisco di nuovo lo scantonamento concettuale che ha insufflato nuove e dissossate letture artaudiane nell’immaginario di tanti artisti di questa “generazione”, cioè **l'Amleto** della **Societas Raffaello Sanzio**, il quale ha offerto un superamento del corpo nella remissiva figura del principe di Danimarca, una figura portatrice di parole trasformate in materia, lamento, vagito degli umori epidermici. Situata dentro una stanza, un mondo ri-creato e autosufficiente,

questa figura si lasciava trapassare dalle aurore di quello “spazio vissuto”.

Per l’altro verso, inabissarsi in Gilles Deleuze o Michel Foucault (per esempio), ma con lo sguardo rivolto ad artisti come Francis Bacon, Vito Acconci, Bill Viola, Joseph Beuys, Cindy Sherman, Rebecca Horn e Urs Lüthi, è servito per ritornare a parlare di corporeità o di spazio-corpo incarnato (si veda il **Trabocca** di **Antonella Piroli**), che chiameremo successivamente “scena-corpo”, in aggiunta all’eversione estrema dei performer Franco B., Orlan o Stelarc. E se lo spazio scenico evolve in una configurazione auto-fagocitante, bastate a se stessa e ai propri meccanismi “riproduttivi” – teche o contenitori che accolgono tutti gli elementi e li sovraccaricano di significati (come in **Ferita** di **Andrea Adriatico**) – il corpo, l’attore trasfigura in essenza, in forma macchinica o plesso, sforzo o spasmo di chi agisce quel campo, e restituisce a nuova visione prismatica l’insieme (sono le ragioni di **Tu, misura assoluta di tutte le cose** di **Laminarie**).

Alla ricerca di un senso narrante

Lo spettatore voyeur farà il resto. Oggetti d’arte veri e propri, nella loro funzione d’innesco della percezione e di “racconto” spesso senza parole, la scena e il corpo inglobano lo spettatore o lo dirigono verso immaginari post-industriali, residuali di un’era dopo l’Apocalisse, ricostruiti come enigmi futuribili che coniugano un afflato “egizio”, nell’intuizione di Mario Perniola (che giungerà a teorizzare un *sex appeal* dell’inorganico), un aggiornamento al barocchismo delle prospettive e delle forme con la cultura cibernetica e definitivamente *post* ideologica, come scriveva Antonio Caronia. Si trattava di ritrovare una possibilità dell’arte dopo la fine delle grandi narrazioni, a partire dalla ri-composizione di un “senso narrante” (dunque una immagine, un suono o una possibilità della voce e della scrittura) che ci restituisse l’idea del nostro tempo (di allora), erede della frammentarietà postmoderna, quindi insufficientemente adatta a fotografare l’esistente in quella foggia parcellizzata. Il mondo che andava messo in scena era il mondo in soggettiva dei suoi autori-protagonisti, senza rappresentarlo ma solamente esporlo come ge-

sto d’arte e nella sua complessità volumetrica. Ecco allora le immersioni percettive in *Coefficiente di fragilità* di **Masque Teatro**, le architravi filosofiche di *Sulla turchinità della fata* di **Fanny & Alexander**, le “teche espositive” di *O.F. ovvero Orlando Furioso* di **Motus**, la scena parlante in *Natura morta* di **Accademia degli Artefatti**, le figure fantasmatiche di **Teatrino Clandestino** in *Mondo (Mondo)*. Ci sono saggi sul corpo e sulla decostruzione coreografica che si annidano in quel confine labile, insicuro e produttivo fra il teatro e la danza che si aprirà al performativo, dal movimento epilettico e sintetico in *e-ink* di **mk**, alla prossimità di **Kinkaleri** con *My love for you will never die* (apertura *ante litteram* al paradosso del quotidiano degli anni duemila). Questi alcuni cenni di un Novecento in transito che, infine, nel '97 segna il passo con un piccolo capolavoro qual è *150.000.000 Sinfonia Majakovskiana* di **Teatrino Clandestino** e **Fanny & Alexander** riuniti per l’occasione, discorso sonoro che anticipa il frastuono meta-linguistico degli anni a venire. ★

In apertura, *La macchina di Kafka*, di **Masque Teatro** (foto: Luca Del Pia); in questa pagina, *Sulla turchinità della fata*, di **Fanny & Alexander**.



La Generazione T: un'occasione mancata?

Quando apparve, nel 2009, fece sperare in un ricambio generazionale. E molto, da allora, è cambiato nel teatro italiano, in termini di linguaggio, tecnologia, interpretazione, rapporto col pubblico. Ma cosa è rimasto, oggi, dell'utopia rivoluzionaria della Generazione T?

di Renato Palazzi

È passata una manciata di anni da quel giorno d'estate in cui, reduce dal festival Drodesea, scrissi una serie di impressioni per il sito delteatro.it in cui cercavo di cogliere i tratti comuni di una generazione che si stava prepotentemente affacciando sulla scena nazionale, non soltanto di ricerca. L'effervescenza, la creatività di questi gruppi, che stavano sovvertendo tanti equilibri del teatro italiano, ho continuato a sostenerla anche a dispetto di chi si ostinava a non vederla. Cosa resta, oggi, di quella mia ventata di fiducia nella possibilità di un imminente ricambio generazionale? È più difficile, in questo senso, fare bilanci che previsioni: l'esperienza insegna che i sommovimenti del teatro non procedono mai in mo-

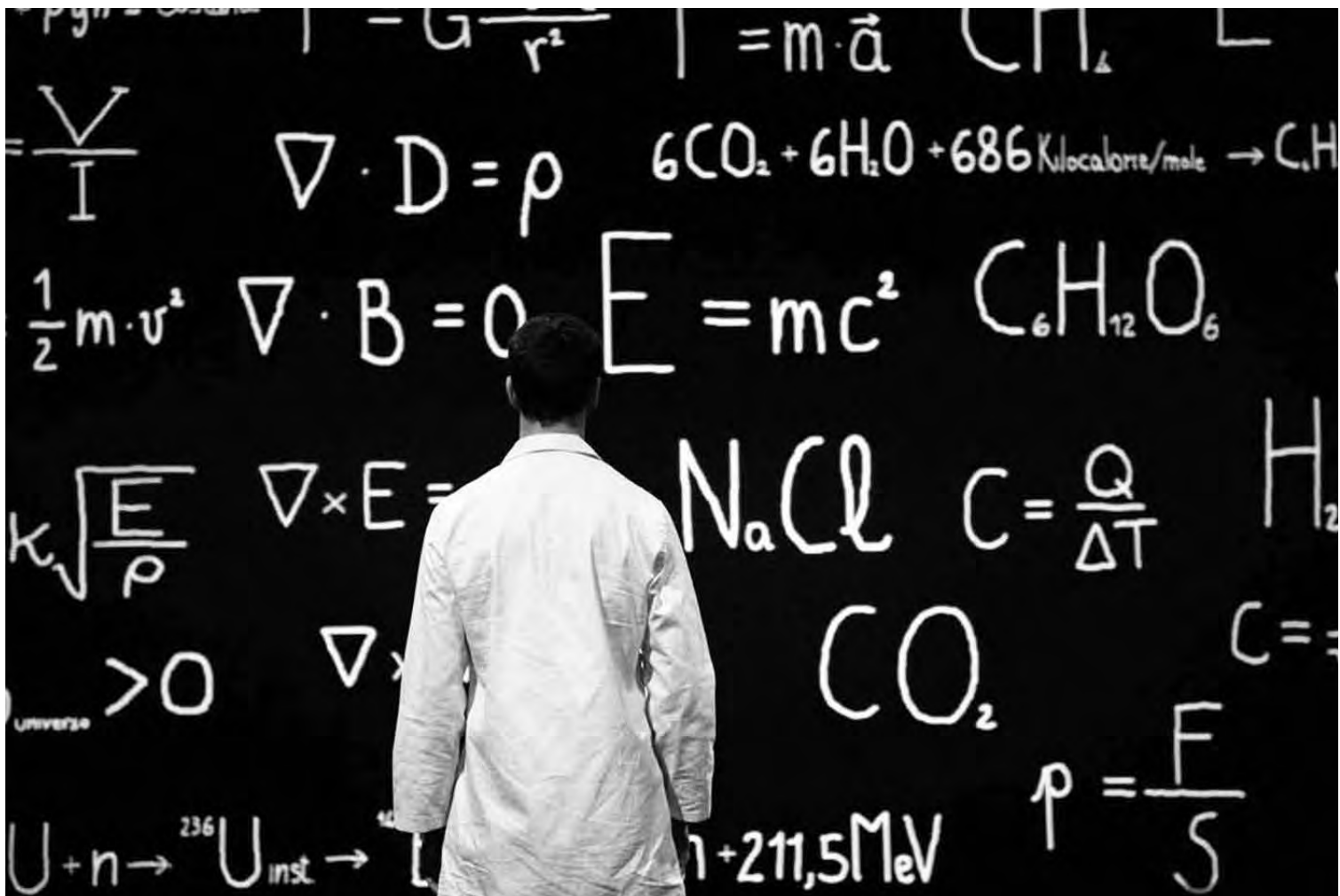
do lineare. Si è inoltre constatato come, in un panorama culturale sempre incline alla conservazione, il potere metta in atto le sue astuzie, sempre le stesse, per scongiurare ogni avvicendamento anagrafico: si tende a ridimensionare le novità espresse dalle forze giovani («è già stato fatto!»), si finge di valorizzarne alcune, trascurando la massa di tutte le altre, si concedono loro degli spazi marginali, relegandole di fatto in un recinto dorato.

Il movimento che non c'è

Da questo punto di vista bisogna riconoscere che la generazione di cui si sta parlando, quella che era stata definita - grazie a un titolo coniato non da me, ma dal curatore del sito Enzo Fragassi - la "generazione T", non è riuscita

a diventare anche un vero movimento, come d'altronde non erano riusciti a diventarlo i vari Martone, Tiezzi, Barberio Corsetti negli anni Ottanta, e i Fanny & Alexander e Motus e Accademia degli Artefatti nel decennio successivo. Per questo mi è parso giusto sostenere il recente appello sul "teatro assente" dei **quotidiana.com**, un'iniziativa comunque utile a tentare di individuare un fronte comune.

La cosiddetta Generazione T si è presentata come un'onda impetuosa che pareva destinata a travolgere i confini del teatro. Fino a che punto questo sovvertimento è avvenuto? Provare a tracciare dei percorsi di sviluppo individuale dei vari gruppi sarebbe una pratica non agevole né forse opportuna, ma potrebbe rivelarsi interessante per farsi un'idea dei feno-



meni in atto. Diciamo allora che i **Babilonia Teatri** sono ormai una realtà affermata, presente nelle stagioni più importanti. Pur guardati con qualche diffidenza, gli **Anagoor** con *Lingua imperii* sono cresciuti vertiginosamente, così come **Fibre Parallele** con *Lo splendore dei supplizi*: Licia Lanera, che ha recitato con Ronconi, è tra l'altro il solo caso di un'attrice che ha dimostrato di poter passare indifferentemente dall'*off* agli Stabili.

Il **Teatro Sotterraneo**, dopo l'eccezionale exploit del *Dittico della specie*, ha forse risentito più del dovuto di scissioni interne e problemi contingenti. **Fagarazzi e Zuffellato** sembrano passare da messinscena compiute a eccessi di minimalismo, e anche i **Muta Imago** paiono preda di una certa frammentarietà. In questa frammentarietà c'è persino chi si è smarrito, come i **Pathosformel**, che hanno abbandonato il campo. Nel complesso, c'è la sensazione di un rallentamento inventivo. Ma appaiono nuovi talenti, da **Carullo-Minasi** al **Collettivo CineticO**.

Anatomia del cambiamento

Sul piano dei linguaggi, alcune caratteristiche sembrano essersi imposte, mentre altre sono andate perdendosi per strada. Era nell'aria, per esempio, una sorta di totale convergenza delle discipline, la caduta dei confini tra teatro, danza, arti visive. Si vedono, in effetti, molte esperienze spurie, il che appare, però, più un portato della modernità che il risultato di uno specifico fronte di ricerca. Sta un po' passando la moda dei questionari, ereditati, come tante altre cose, da **Pina Bausch**.

Le tecnologie non hanno cambiato faccia al teatro, ma si sono evolute: l'uso dei video da parte degli Anagoor è prossimo a un'alta qualità pittorica. La sintassi dei videogame, sperimentata dal Teatro Sotterraneo nel *Dittico della specie*, non ha più avuto particolari riscontri, come non ha lasciato grandi tracce il ricorso a strumenti comunicativi teatralmente insoliti quali i cellulari, usati sia per collegarsi con l'esterno (*Post-it*), sia per scambiare sms col pubblico in sala (*Dittico della specie*).

In generale, si stanno riducendo le distanze tra scena e platea. Tramontati gli effetti prospettici del palcoscenico all'italiana, dalla ribalta spoglia gli attori tendono a rivolgersi faccia

I Festival teatrali, casa delle performance

La programmazione dei teatri è vecchia. Questo è il *refrain* corrente, a sentire gli operatori. Così, in attesa di conoscere gli sviluppi del cosiddetto Decreto Valore Cultura, molto del cosiddetto teatro della performance è demandato alla buona volontà di qualche festival, magari in occasione di un tema specifico.

Come accade alle **Colline Torinesi**, **Teatro a Corte**, **Inequilibrio**, **Terni**, **Castel dei Mondi**, **Short Theatre**. Nei casi migliori, in collaborazione con qualche Museo, come ha fatto il **Napoli Teatro Festival** con il Madre. Altre volte, il peso specifico è garantito da una programmazione *a latere*, come nel caso di B-Motion a **Operaestate**, o il progetto Digitalife di **Romaeuropa**. Ci sono, infine, dei festival specializzati. I casi più celebri sono indubbiamente quelli di **Santarcangelo** e di **Drodesera**. Ma anche il milanese **Uovo** e in parte **Danae**, o il *network Xing*.

Per non parlare del Festival Internazionale della Performance della **Biennale** di Venezia, nel 2010. Il merito di queste realtà è presto detto: sdoganamento dei linguaggi, investimento su di un pubblico trasversale, apertura a realtà produttive e spazi limitrofi. Il rischio, viceversa, è l'estrema frammentazione delle proposte, compensando con progetti in fieri, studi-lampo e proiezioni video l'ormai irreversibile povertà dei fondi. **Roberto Rizzente**

a faccia a chi siede in sala. Ma c'è di più: nel 2010 **Enrico Casagrande** aveva impostato il festival di Santarcangelo sul ruolo del pubblico che, guidato e manipolato dai performer, sempre più si sostituisce agli interpreti professionisti. Fra molte proposte straniere – da *Domini Públic* del catalano **Roger Bernat** al recente *Atlas Milano* dei portoghesi **Ana Borrallho** e **João Galante** – non sono mancate alcune significative esperienze italiane: *Enimirc* di Fagarazzi e Zuffellato aveva per protagonisti dieci persone scelte fra gli spettatori.

Praticato per lo più da attori privi di formazione accademica, tendenzialmente autodidatti, il teatro dei nuovi gruppi ha sancito e in qualche modo imposto un diffuso superamento del concetto di bravo attore, della bravura come autonomo valore: dal folgorante rap italo-veronese dei Babilonia Teatri alla spigliata colloquialità del Teatro Sotterraneo, la parlata quotidiana si è sostituita a una recitazione formalizzata. La scelta di lavorare con pazienti psichiatrici e altri esponenti di un variegato orizzonte di disagio fisico o sociale, oggi ha largamente preso piede.

Oltre la convenzione rappresentativa

Se un importante risultato questa generazione l'ha ottenuto, è l'avvenuto scavalco della convenzione rappresentativa. Negli spettacoli allestiti non c'è, di solito, apparato scenografico, non ci sono costumi, non ci sono per-

sonaggi da incarnare: l'attore si presenta come tale, non finge di essere qualcun altro. Non c'è una vicenda da raccontare, ma una serie di azioni da comporre alla ribalta, senza artifici illusori, coi cavi dei riflettori bene in vista. Il testo, se esiste, è spesso l'esito di improvvisazioni, di una scrittura scenica collettiva.

Questa modalità di lavoro travalica i confini dell'area della ricerca, per estendersi a una parte del teatro tradizionale. Non a caso registi come **Elio De Capitani** o **Antonio Latella**, nell'affrontare le opere di autori consacrati, le strappano all'andamento previsto, le osservano come dall'esterno, fanno sì che i personaggi non ne vivano gli avvenimenti, ma li descrivano, li commentino, li proiettino in una dimensione meta-teatrale o post-drammatica.

È invece strano constatare come la messa a punto di un nuovo metodo interpretativo, o meglio anti-interpretativo, che pareva strettamente connessa con questo genere di approccio, sia stata affrontata dai gruppi in modo del tutto spontaneo e istintivo, quasi considerata una circostanza secondaria. La sistematica messa a punto di un lucido procedimento di svuotamento del personaggio, e di rimodellamento di quest'ultimo alla luce dei personali sentimenti dell'attore, è stata lasciata ad artisti della generazione precedente, a **Daria De Florian**, a **Milena Costanzo**. ★

Una scena di *Dittico sulla specie*, di Teatro Sotterraneo.

Teatro e performance, così lontani, così vicini

Appartenenti, nella teoria e nella prassi, a mondi antitetici, teatro e performance hanno saputo costruire negli ultimi anni un dialogo fatto di sconfinamenti, improvvise seduzioni, incomprensioni, mutui scambi e vuoti affettivi. Tanto da ibridare i reciproci confini e rendere lecite le perplessità verso chi, ancora, si ostina a definirli lontani. O, viceversa, vicini. È quanto emerge da un'inchiesta che abbiamo svolto fra un campione di direttori artistici e curatori di alcuni festival e musei di arte contemporanea nazionali.

a cura di Roberto Rizzente e Francesca Serrazanetti



Umberto Angelini (Uovo)

1) È difficile rispondere a questa domanda perché arte visiva e teatro sono definizioni che al proprio interno racchiudono pratiche completamente opposte. Preferiamo rispondere che, al di là della potenza dell'esperienza estetica, entrambe dovrebbero porsi in una dimensione di ricerca permanente capace di incidere radicalmente sul presente.

2) Uovo è nato con l'intento dichiarato di superare i confini disciplinari e ha indubbiamente stimolato e scoperto una generazione di artisti e soprattutto un pubblico per cui la distinzione sfuma e diventa superflua. Questo ha favorito una migrazione del pubblico dell'arte verso Uovo più veloce di quella del pubblico del tea-

1) Cosa può ereditare o evitare il teatro dall'arte visiva e viceversa?

2) Qual è il confine, se ancora esiste, tra arte e teatro nella performance?

3) Perché la performance fa fatica ad avvicinare il pubblico del teatro?

tro che non era abituato a questo tipo di nuovo sguardo della scena. La distinzione invece (r)esiste per definire i campi di riferimento (mercato, critica, strutture della rappresentazione, identi-

tà dell'artista) e il loro sistema di potere.

3) Non credo sia del tutto così. La domanda forse è: quale pubblico per quale teatro. Se guardiamo indietro, al 2003, alla nascita di Uovo, ci rendiamo conto che la programmazione di molti festival è molto cambiata e si è indirizzata in modo più esplicito verso modalità performative allora poco praticate. E questo ha creato nuove sensibilità nel pubblico e, soprattutto in quello giovane, una nuova curiosità verso la performance (teatrale).

Silvia Bottiroli (Santarcangelo Festival)

1) Provo a rispondere da una prospettiva curatoriale: da certa arte visiva il teatro potrebbe mutuare alcune sperimentazioni sulle modalità

di relazione con gli spazi, gli spettatori e i contesti, e più in generale una capacità di problematizzare il rapporto tra ricerca, opera e istituzione. Potrebbe evitarne invece l'approccio neoliberista alla produzione e alla distribuzione, e un certo rapporto tra le opere e la scrittura critica, a favore di un approccio più organico che le arti dal vivo di per sé hanno.

2) Non credo abbia senso parlare di confine. La performance è un territorio, ma anche un approccio o una prospettiva, tanto che negli ultimi anni si è parlato di *performative turn*. Credo che la performance vada intesa come un linguaggio autonomo che intrattiene con l'esterno una serie anche stratificata di rapporti ma che mantiene una forma di chiusura e di unicità. Ci sono poi molti elementi, estetici e di contesto, che possono orientarci nel posizionare un lavoro tra il teatro e l'arte visiva, ma forse è un posizionamento non davvero necessario, né utile.

3) È vero? E che cosa intendiamo per "pubblico del teatro"? Credo che non si possa guardare al problema dalla prospettiva del pubblico della prosa teatrale. Pensiamo a Santarcangelo: vi si incontra ogni anno un pubblico numeroso, critico, che si pone di fronte a lavori di drammaturgia, a performance, entrando in relazione a fondo con ciascuna. È questo, il "pubblico del teatro" oggi, ed è un pubblico che esiste con e grazie a certi programmatori che stanno facendo seriamente il loro lavoro di scopritori di sentieri.

Fabio Cavallucci (Museo Pecci)

1) Spesso si riscontra ancora nel teatro un eccesso di "teatralità". Anche nei casi di maggiore aderenza alla realtà, come la Societas Raffaello Sanzio, la cornice teatrale è sempre espressa. Per "cornice" intendo la tradizione, il palco, l'uso di strumenti scenici tipici. Nelle arti visive, da tempo le opere hanno perso la "cornice". Da Duchamp in poi la quotidianità ha fatto irruzione nell'opera. Ecco cosa il teatro dovrebbe accogliere dagli sviluppi delle arti visive: la pre-

senza di realtà. Uscire dal palco e gettarsi sulla strada, nelle piazze, nelle case. Cosa dovrebbe evitare? L'eccesso di formalismo e di estetica che talvolta continua a essere presente nell'arte, soprattutto negli ultimi anni.

2) Sono convinto che i confini tra arte e teatro si debbano assottigliare! In origine non c'era distinzione. Arte e teatro erano frutto della stessa fonte espressiva, che si risolveva in una danza, in un rito o in una cerimonia magica. La storia ha condotto a una specializzazione: l'arte si è dedicata a ciò che si vede, il teatro quasi nutrendo un senso di colpa per l'eccesso di azione, spesso si è ridotto alla sola parola. Al contrario le nuove tecnologie modificano la nostra percezione, ripristinano la sinestesia originaria. Tra arte come performance e teatro come partecipazione il confine si fa dunque molto sottile.

3) Non sono così convinto che il pubblico non sia pronto a passare dal teatro alla performance artistica. Quando qualche anno fa realizzavo il Premio Internazionale della Performance insieme a Drodeseira, il successo di pubblico fu sorprendente.

Centrale Fies (Drodeseira)

1) L'osmosi tra teatro e arti visive dovrebbe essere ormai qualcosa di acquisito. Forse siamo noi operatori a dover ereditare ancora qualcosa da entrambi, a doverci aprire verso una fluidità di scambio di pensiero e di conoscenze.

2) Per i motivi suddetti, pensare a dei confini non ci porterebbe a nessuna soluzione. Come possiamo oggi individuare dei confini tra l'una e l'altra disciplina dopo Fabre, Castellucci, Marina Abramovic, Erna Ómarsdóttir ma anche Pathosformel? Possiamo parlare, al massimo, di come noi vogliamo riposizionare il confine di ciò che già conosciamo della performance e del teatro. Con il premio "Live Works" abbiamo messo l'accento sull'intrusione del progetto performativo in un sistema di forze ed equilibri, fornendo l'occasione per misurare la concretezza della performing art nel reale indagando l'idea di *live* nella sua duplice natura – "dal vivo"

e "il vivo" – dando spazio ai momenti in cui la performance si integra alle dinamiche di vita. Ecco. In questo momento vogliamo che il confine sia questo. Per noi la performance è "esercizio culturale" che si declina lavorando in una zona negoziata tra le dinamiche di fronteggiamento teatrale e la retorica del contatto diretto con la vita senza traduzioni, codificazioni o modificazioni genetiche di tipo rappresentativo.

3) Centrale Fies non crede in una specificità della performance o in una sua appartenenza disciplinare, quindi ci è difficile rispondere. Per quanto riguarda il nostro pubblico pensiamo sia fortemente preparato e interessato ad affrontare qualsiasi forma faccia parte delle arti performative.

Massimiliano Gioni (Fondazione Trussardi)

1) A teatro si sta per lo più seduti. Di fronte all'arte si sta soprattutto in piedi. È una distinzione semplice ma fondamentale, anche se di queste cose si dibatte almeno dagli anni Sessanta. Forse vale la pena ripartire da questi concetti per complicare le definizioni accettate.

2) Molta performance negli ultimi anni si è interessata a forme di presentazione che assomi-



gliano più alla scultura che al teatro. Basta pensare a Tino Sehgal che ha proposto un'idea di azione senza *climax*, senza inizio né fine o interruzioni, in maniera non così dissimile da una scultura o da un video. Senza poi citare il problema della mimesi: la performance è il *medium* del non-recitato, a volte anche ai limiti di una presunta autenticità che rasenta il *kitsch*. Quindi, quasi per definizione, la performance aspira a rifiutare la finzione del teatro. Di confini ce ne sono ancora molti, a dispetto delle commistioni, e ben venga, perché servono per essere rimessi in discussione.

3) Credo ci sia ancora una forma di diffidenza reciproca. Alla fonte credo sia il problema della rappresentazione. La performance è lo strumento del reale, e quindi rappresenta una violazione il cui linguaggio è associato a un'idea di spontaneità liberatoria. Ecco, forse il problema è questo: il pubblico del teatro arriva all'arte e trova una performance che sembra troppo poco raffinata e affinata. Il pubblico dell'arte arriva al teatro e trova una performance che è affettata. In realtà questi sono problemi per gli addetti ai lavori, perché il dialogo tra teatro e arti visive mi sembra quanto mai salutare, e tra il pubblico che frequenta l'arte ci sono molti appassionati di teatro. Mentre mi sembra che ci siano meno appassionati d'arte che frequentano i teatri.

Fabrizio Grifasi (Romaeuropa)

1) Il mondo del teatro e il suo pubblico hanno tanto da imparare dalla ricchezza, dalla spregiudicatezza e dal cosmopolitismo che anima molti degli artisti visivi del nostro tempo. Co-

si come alcune esperienze performative hanno avuto il grande merito di estinguere il dibattito sui confini tra le arti offrendoci invece territori ibridi e fluidi nei quali poterci dislocare.

2) I concetti di "teatro" e "arti visive" e i loro confini sono estremamente vaghi e comprendono esperienze, forme e pratiche molto diverse. Da sempre l'attività di Romaeuropa affianca il lavoro di artisti capaci di spostare tali confini. Romaeuropa Festival 2014 ospiterà, ad esempio, il nuovo spettacolo di Angélica Liddell, un'artista capace di creare cortocircuiti potentissimi tra rappresentazione teatrale ed evento performativo. Confini annullati anche dagli artisti di Digitalife, il nostro focus sulle arti legate al digitale, che ci interrogano attraverso opere che vivono nel *real time* e spesso solo nell'interazione con gli spettatori.

3) Quando abbiamo commissionato ai Santasangre una installazione per Digitalife, abbiamo constatato che non era automatico che il loro pubblico, né tanto meno la critica teatrale, fosse incuriosito da questa dislocazione della loro ricerca. Nessuno dei critici delle arti visive, al contempo, conosceva i Santasangre. Permangono ancora barriere culturali tra gli artisti, gli operatori e la critica, che certo non aiutano il pubblico a circolare tra le opere del nostro tempo con quella curiosità e libertà che sarebbe necessaria.

Andrea Lissoni (Hangar Bicocca)

1) È una domanda troppo vasta e la risposta sarebbe generica, o una battuta a effetto.

2) Dipende da cosa s'intende come "performance". Comunque, in generale, il confine è

nettissimo: sono due sistemi completamente differenti per linguaggi e codici, a cui arrivano autori provenienti da percorsi formativi diversi. La performance appartiene per tradizione al campo dell'arte visiva. Questo però non vuol dire che non possa incorporare elementi di altre discipline, come la danza, la musica, la poesia o il cinema e, naturalmente, anche il teatro. Ma non commetterei l'errore di confonderli solo perché condividono la presenza, la *liveness* e la dimensione temporale. Poi, normale eccezione, ci sono artisti visivi con un *background* personale legato alle arti sceniche, come è il caso di Ragnar Kjartansson, ma sono limpide eccezioni.

3) La performance ha dei codici che il pubblico del teatro spesso, come normale, non conosce e non riconosce, come è vero anche nel senso opposto. La performance non solo ha una sua specificità linguistica poco studiata e conosciuta (e poco insegnata), ma ha inoltre e soprattutto una tradizione brevissima, poco più di 50 anni, contro una più che millenaria. Credo che questo conti davvero molto.

Carlo Mangolini e Rosa Scapin (Operaestate)

1) L'aver sedimentato un bel po' di sommovimenti, dalle avanguardie storiche alle neo-avanguardie, sembrerebbe rendere vano un simile quesito. E affastellando solo un po' di maestri contemporanei: Nekrošius, Wilson, Castellucci, Kentridge, Fabre, Flamand, il compito tra l'ereditare e il rifuggire non può che propendere per il primo. Vale la pena indagare quale delle due ingloba/cannibalizza l'altra? In tempi di drammaturgie multiple di materia-



li verbali e più ancora visivi e cinetici fino ai multimediali?

2) Chissà se esiste ancora questo confine, se esiste ha forse a che fare con le mutue accentuazioni. Nel senso che amplifica del teatro l'atto estetico e dell'arte la *liveness*. Ma è forse inopportuno congetturare per categorie rigide. L'aspetto per noi più stimolante negli artisti che ospitiamo al festival sta nella loro capacità di azzerare la separazione tra arte e quotidiano, tra performer e audience. Artisti in grado di lasciare segni su chi si lascia attraversare dalle loro visioni artistiche/politiche.

3) Quello del pubblico o meglio dei pubblici è un tema che ci sta particolarmente a cuore. Operaestate è un festival multidisciplinare che ha come interlocutori di riferimento pubblici e non pubblici spesso distanti tra loro. La nostra esperienza ci fa leggere una progressiva frammentazione/specializzazione dell'audience, in una sorta di comunità parallele che non ragionano tanto in termini settoriali quanto semmai per senso di appartenenza. La vera sfida per riuscire a far incontrare mondi così lontani sta nella capacità di stimolare la curiosità dell'altro da sé.

Eugenio Viola (Museo Madre)

1) In realtà la storia delle tangenze e degli sconfinamenti tra teatro e arti visive costituisce un rapporto di lungo corso che attraversa tutto il "secolo breve" e su cui ampiamente si è scritto. Oggi ritengo che gli scambi siano osmotici più che reciproci, caratterizzati da ibridazioni continue che investono il campo sempre più permeabile del "visivo". Credo anche che questo atteggiamento sia ormai diventato una strategia ampiamente condivisa e perseguita consapevolmente, nel tentativo di rinnovare reciproci ambiti e territori di appartenenza.

2) In riferimento a quanto detto, credo che da tempo non esista più un vero e proprio "confine", basti pensare al percorso di Marina Abramovic, *Grand Dame* della performance che in quarant'anni ne ha determinato la storia e parallelamente gli esiti e gli sviluppi, condizionandoli e forzandoli, facendone deflagrare consapevolmente i confini. Penso alle *pièces* che mettono in scena la storia della vita e dell'opera dell'artista, da *Biography* (1989) al sontuoso *The Life and Death of Marina Abramovic* (2011) e alla difficoltà di classi-

ficare questi lavori: non è "solo" teatro, non è danza, non è – *stricto sensu* – performance, ma piuttosto contaminazione di tutte queste forme che a loro volta intersecano le arti visive e mettono in questione la tradizione della performance *on stage*.

3) Non è sempre vero, dipende dai contesti in cui la performance è presentata e viceversa. In occasioni determinate, penso a festival o

particolari rassegne, in Italia ma soprattutto all'estero, è possibile intercettare un pubblico finalmente trasversale. ★

In apertura, una scena di *La casa della forza*, di Angélica Liddell; a pagina 33, Helen Cerina per il progetto *Overground*, di Slivia Conti (foto: Luca Del Pia); nella pagina precedente, un momento di *We saw monsters*, di Erna Ómarsdóttir (foto: Bjarni Grimsson) e uno di *The visitors*, di Ragnar Kjartansson.

Per saperne di più

- AA.VV., *Overground*, foto di Luca Del Pia, Milano, Boiler Books, 2011
- AA.VV., *Il teatro verso la performance*, a cura di Annamaria Cascetta, *Comunicazioni sociali*, gennaio-aprile 2014, Milano, Vita e Pensiero.
- AA.VV., *A theatre without theatre*, Lisbon, Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo, 2007
- Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1964
- Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia, 2010
- Valeria Burgio, *William Kentridge*, Milano, Postmedia Books, 2014
- Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001
- Romeo Castellucci, *Societas Raffaello Sanzio*, Milano, Epitaph, Ubulibri, 2003
- Stefania Chinzari, Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000
- Fabrizio Deriu, *Metodologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013
- Jan Fabre, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2010
- Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books, 2005
- Laura Gemini, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, Franco Angeli, 2003
- Gabriella Giannachi e Nick Kaye, *Staging the Post-Avant-Garde. Italian Experimental Performance after 1970*, Bern, Peter Lang, 2002
- Raimondo Guarino (a cura di), *Teatri luoghi città*, Roma, Officina Edizioni, 2008
- Joan Jonas, Jens Hoffmann, *Art Works Perform*, New York, Thames & Hudson, 2005
- Michael Kirby, *A formalist theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990
- Richard Kostelanetz, *The theatre of mixed-means: an introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means presentations*, New York, RK Editions, 1980
- Udo Kultermann, *Vita e arte: la funzione degli intermedia*, Milano, Gorlich, 1972
- Bonnie Marranca, *Performance histories*, New York, PAJ Publications, 2008
- Anna Maria Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011
- Patrice Pavis, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, London, Routledge, 2013
- Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004
- Franco Quadri (a cura di), *Robert Wilson, o il teatro del tempo*, Milano, Ubulibri, 1999
- Paolo Ruffini (a cura di), *Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2005
- Mariellen R. Sandford, *Happening and other acts*, Londra-New York, Routledge, 1995
- Giuseppe Savoca, *Arte Estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999
- Richard Schechner, *Environmental Theater*, New York, Applause, 1994
- Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, New York, Routledge, 2006
- Diego Sileo, Eugenio Viola (a cura di), *Regina José Galindo. Estoy viva*, Milano, Skira, 2014
- Victor Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, ed. it. Il Mulino, 1993
- Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Gorazzano, Titivillus, 2008
- Lea Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000

Urban performers, tra Cina e Sudamerica

Oppresso dalle tattiche censorie e manipolatorie messe in atto dal capitalismo mediatizzato contemporaneo, il teatro che quotidianamente abbiamo sotto gli occhi trova nei lavori degli *urban performers* di tutto il mondo modalità nuove di espressione. In una chiave spesso sovversiva che mira alla contestazione del potere e al recupero della memoria.

di Marco Scotini



Qualche mese fa, a Istanbul, stavo percorrendo Perçemli Sokak per raggiungere il ponte di Galata quando un lustrascarpe mi supera e perde una spazzola dalla sua cassetta degli attrezzi. La raccolgo e lo chiamo. Per ringraziarmi si offre di pulirmi le scarpe gratuitamente e mentre è al lavoro mi racconta di sua madre ad Ankara gravemente malata e della sua responsabilità nel mantenerla. Non ha ancora concluso l'operazione che mi fa sentire in dovere di lasciargli alcune lire turche. La stessa cosa mi capita il giorno dopo mentre esco dalla moschea Suleymaniye: un altro lustrascarpe perde la sua spazzola, lungo la strada. Questa volta non la raccolgo e passo oltre preferendo immaginare quale racconto mi sarebbe capitato di ascoltare. C'è sempre

un copione implicito che organizza (attraverso una serie di possibilità e interdizioni) lo spazio urbano e sociale: la nostra "riserva" turca non ha fatto altro che rendere esplicito (con astuzia ingenua) questo teatro silenzioso e molteplice che distribuisce ruoli e assegna funzioni. Ma quanto più le procedure tecniche sono state assoggettate da un apparato panottico e quanto più una molteplicità umana è stata trasformata in una società controllata, tanto più questo teatro urbano si è fatto irriconoscibile. Il capitalismo mediatizzato contemporaneo ha catturato queste tattiche minute e queste astuzie del quotidiano mettendo in scena un altro teatro: quello del separato, dell'impossibilità di usare lo spazio urbano e di fare esperienza del vissuto temporale. Sarà per questo motivo che le pratiche performative degli ultimi quindici

anni si sono confrontate così fortemente con la trasformazione dell'urbano?

Sarà per questo che **Lin Yilin** misura i limiti fisici del proprio corpo con l'ordine politicizzato dello spazio sociale, intervenendo nelle strade e nei cantieri aperti della nuova Cina?

Sarà per questa ragione che la pratica artistica di **Marinella Senatore**, a partire dal 2006, convoca cast e *troupe* innumerevoli di singoli individui o gruppi (abitanti di quartiere, studenti universitari e associazioni di ex-lavoratori, ballerini dilettanti e *brass band* di operai e minatori, cori amatoriali di varie comunità) a operare all'interno di un tempo che è quello della festa? O, meglio, della festa popolare? Perché la festa come tale mette il tempo al centro della propria manifestazione. È portatrice di un'altra temporalità: di un tempo gioioso fatto di una pluralità

incoerente, della sospensione del lavoro, della rottura con l'ordinario per aprire a ciò che è imprevisto e indeterminato. Il carnevalesco mette in scena la violazione delle regole correnti della società, oppone il comico a ciò che è serio e grigio, la materialità delle cose a ciò che è astratto e sublime. C'è una sorta di sconsacrazione della distanza contemplativa che l'arte presuppone così come una volontà di profanazione dei dispositivi spettacolari in cui cerca di restituire all'uso comune quanto gli è stato sottratto, ciò che da esso è stato separato.

Il teatro invisibile dell'Est Europa

Chi fosse passato in un giorno qualunque del luglio 2000, in un momento qualunque di un pomeriggio estivo, attraverso la piazza che costeggia il mercato centrale di Lubiana, avrebbe trovato una situazione altrettanto qualunque: un posto anonimo ma frequentato, con tavolini da caffè all'esterno, panchine, negozi, passanti in continuo movimento. Nulla di particolarmente attraente, né di straordinario. Solo il mormorio anonimo di un processo quotidiano e molto ordinario.

Se però fosse tornato nello stesso luogo (ogni giorno e alla stessa ora) per l'intero mese, facendo attenzione ai soggetti che lo popolavano (e alle loro determinazioni relazionali), avrebbe avuto il sospetto della ripetizione di qualcosa: della trama di una narrazione. Alle 16,30 un suonatore di strada comincia a improvvisare musica da film, subito dopo arrivano sempre puntuali due ragazze che si fanno lo spinnello, un vecchio dà del cibo ai piccioni mentre un barbone rovista nell'immondizia. C'è sempre un turista che scatta alcune foto in giro per la piazza mentre un giovane con lo skateboard sfreccia sulla pavimentazione. Un uomo distinto sopraggiunge nella stessa postazione, guarda l'orologio e aspetta fino all'arrivo della sua compagna per terminare l'incontro, con un lungo bacio, alle 17,00 in punto. In mezz'ora l'intero rituale si conclude: i verosimili cittadini abbandonano le loro parti ed escono di scena. Al contrario, gli altri soggetti occasionali (ignari dell'accaduto) continuano ad andare e venire a velocità differenti.

Si tratta di realtà o finzione? Quali sono i veri passanti e quali i fittizi? Chi fa parte dello spettacolo e chi non è incluso? Dentro questo copione dal carattere sincronizzato ma non concatenato è difficile stabilire chi ha il compito di recitare e chi quello di guardare la rappresentazione.

In questa performance quasi clandestina, dal titolo *Motion Picture*, sono stati impiegati 11 attori professionali di teatro e cinema. L'autore è **Pawel Althamer**, allora artista polacco emergente e oggi uno dei maggiori esponenti della scena internazionale.

Questa sorta di teatro urbano invisibile, per quanto memorabile, trovava però dei precedenti modelli proprio nell'area comunista dell'Europa centrale degli anni '60 e '70 in autori come **Jiri Kovanda**, negli *anti-happening* di **Július Koller**, del **Gruppo Gorgona** e **Goran Trbuljak**. Perfino nel gruppo moscovita **Collective Actions**, nonostante i suoi membri scegliessero di intervenire nella campagna invece che nello spazio urbano.

Una delle prime azioni performative di Kovanda, tenutasi in una via di Praga e intitolata *Theatre*, seguiva un procedimento fondato proprio sull'invisibilità: «Metto in atto, alla lettera, uno scenario precedentemente scritto» afferma Kovanda nel novembre 1976. «Scelgo un certo numero di gesti e movimenti che i passanti non possano identificare come parte di una performance». I suoi movimenti, di fatto, non potevano essere distinti da quelli ordinari, come il fatto di stare appoggiato a un *guardrail* lungo la strada, di passarsi le mani tra i capelli, mettere le dita nel naso, passare inosservato in mezzo alla folla. Così in un'altra performance dello stesso anno, *Untitled*, nella piazza San Venceslao Kovanda apre le braccia (come in una crocifissione) voltandosi contro la direzione del flusso della folla che avanza. Mette in scena, cioè, una forma di sovversione appena percepibile. Quando Kovanda intraprese le sue azioni performative perché fossero fissate dall'obiettivo fotografico, il clima politico in Cecoslovacchia era particolarmente teso e alla gente si consigliava di non fermarsi a parlare per strada. Evidentemente, dopo il crollo della Cortina di

Ferro, non tutto nella nostra società è mutato se ancora oggi un artista croato del calibro di **Igor Grubi** intraprende azioni invisibili e quotidiane per l'intera durata di un anno (il 2008) nelle performance di *366 liberation rituals*.

Escraches e giustizia diretta

Il 23 luglio 2003 **Regina José Galindo** mette in atto un rito processionale lungo le vie di Città del Guatemala. *Quien puede borrar las huellas?* è un'azione diventata immediatamente nota quale segno di resistenza individuale e ritratto collettivo di una società civile mai stabile e sempre a rischio. Una giovane donna vestita di nero che attraversa la Capitale – dalla Corte Costituzionale al Palazzo Nazionale – lasciando sull'asfalto una serie ordinata di orme rosso sangue, compie un silenzioso e duro atto di denuncia contro la ricandidatura presidenziale del generale Ríos Montt, ex dittatore sanguinario e figura chiave del Fronte Repubblicano Guatemalteco. Il camminare riproposto come azione rituale e le macchie come autografia di un corpo – individuale e universale allo stesso tempo – trasformano lo spazio in un campo performativo, lasciando affiorare le identità in-



visibili del visibile, dando voce a ciò che è saputo ma taciuto. Vera e propria esponente di un'arte "della ripetizione", Regina José Galindo ritorna nei luoghi che hanno visto il pubblico testimone del dramma della storia e, attraverso il suo corpo, "ripete" azioni. La ripetizione restituisce la possibilità a ciò che è stato: non restituisce il passato come tale, ma lo rende ancora possibile. Ogni volta, Galindo mette in scena non solo una protesta ma soprattutto una proposta. La strada come spazio d'intervento artistico serve qui per protestare o per ricordare? L'azione infatti non denuncia solo l'istituzione per ciò che mantiene occulto, ma si pone come affermazione di giustizia fuori dell'autorità dello Stato. Aggiunge la propria memoria a quella ufficiale. Inaugura una forma di giustizia diretta che non accetta mediazioni. Nell'adesione a un "qui" e "ora"

determinato, nell'unicità performativa dell'azione, nelle pratiche ordinarie dell'appropriazione, le azioni di Galindo (così come gli interventi urbani del suo collega **Anibal López, aka A-153167**) contribuiscono a definire l'emersione di un nuovo protagonismo artistico e sociale. Nello spazio urbano delle megalopoli latino-americane arte e militanza non si presentano come sfere separate ma interagiscono e si alimentano reciprocamente: fanno parte dello stesso atto. Se già la Arendt scriveva: «Le arti che non realizzano alcuna opera hanno grande affinità con la politica», ora proprio nello spazio che l'azione apre è in gioco il futuro di una concezione partecipativa e situazionale della politica rispetto alla concezione rappresentativa tradizionale. Memoria e spazio pubblico sono anche al centro degli interventi collettivi del **Grupo de Arte**

Callejero (Gac) che, attraverso la decostruzione di codici e segni urbani, riscrive una geografia del potere e della repressione. Il 24 marzo 2001 una mappa di Buenos Aires viene affissa dal gruppo in tutte le strade della capitale argentina. Nella mappa sono evidenziati, con dei quadrati rossi, le abitazioni dei genocidi e dei torturatori rimasti impuniti così come i Centri Clandestini di Detenzione. Alla mappa, dal titolo *Aquí Viven Genocidas*, si accompagna una serie di cartelli stradali dalla segnaletica alterata, posti lungo l'itinerario reale della città. Questa produzione simbolica contestataria entra in azione il giorno stesso dell'anniversario del colpo di stato del marzo 1976 e fa da sfondo ai cortei e alle manifestazioni pubbliche, diventando un momento costitutivo delle azioni di protesta prodotte di fronte alle case dei repressori e che, dalla fine degli anni Novanta, vengono chiamate *escraches* (smascheramenti). Gli *escraches* sono azioni collettive e performative che designano una nuova modalità d'utilizzo dello spazio pubblico e si contrappongono all'inefficienza e alla complicità della giustizia argentina, attraverso forme di sensibilizzazione: marce sonore, scritte sui muri, teatro di strada, foto, interventi grafici, affissioni. Queste pratiche raccolgono l'eredità del gruppo d'avanguardia argentino **Tucumán Arde** (che nel 1968 opera in favore della trasformazione dell'artista in ricercatore sociale) e dell'eredità politica dei movimenti per i diritti umani come le Madres de Plaza de Mayo. Un *escrache* consiste nello scegliere ogni volta un luogo diverso – originariamente il domicilio privato di repressori della dittatura, ma in seguito anche i luoghi del potere economico, politico e culturale – e realizzare in loco uno "smascheramento" dell'identità del personaggio, della sua faccia, del suo passato. Autori di barricate poetiche, assertori del diritto a sognare, provocatori per formazione, i membri del **Colectivo Etcétera**, per tutta la prima decade del 2000, hanno fatto dell'*escrache* il centro simbolico delle loro pratiche: ripropo- nendo una sorta di teatro surrealista per il nuovo millennio. ★

In apertura un'immagine di *Chronicle*, di Lin Yilin (courtesy Laura Bulian Gallery, Milano); nella pagina precedente, una scena di *¿Quién puede borrar las huellas?*, di Regina José Galindo (foto: Victor Pérez, courtesy Prometeogallery di Ida Pisani, Milano/Lucca).

Uovo & Danae, nuovi percorsi di senso

La performance, si sa, è stata per il teatro come il dadaismo per le arti visive: una rivoluzione di senso. Perché ha fatto a pezzi, letteralmente, i termini dell'equazione artistica: attore, spazio, spettatore. Lo hanno dimostrato a Milano, tra marzo e aprile, i festival **Uovo** e **Danae**. Dove l'io parlante, l'attore, si è fatto corpo cavo che suona, "posseduto" da forze che vengono altrove (**Romeo Castellucci**, *Attore, il tuo nome non è esatto*). E la Parola, quella su cui i Maestri hanno edificato le proprie narrazioni, pura *phonè*, suono, balbettio, scomposta e ricomposta per assonanza fonetica (**Sofia Dias** e **Vitor Roriz**, *A gesture that is nothing but a threat*).

Nell'era del "pensiero debole", il teatro ha dovuto così ripensare, radicalmente, il proprio ruolo all'interno del sistema globalizzato del sapere. Guardando alla tradizione con ironia, nella consapevolezza di una *distanza* impossibile da colmare (**Jérôme Bel**, *Shirtology*; **Pere Faura/Inaki Alvarez**, *Diari d'accions*; **Tino Sehgal**, *(senza titolo)*). Tentando la via della riconciliazione mistica, per il tramite dei sensi (**Francesca Proia**, *Voce latte. Una lettura terapeutica*).

O, da ultimo, recuperando il rapporto con l'"altro". Facendo sì che sia lui, lo spettatore – disperso alla Stazione Centrale, alle prese con la realtà impalpabile di tutti i giorni, come in un *revival* del "teatro invisibile" dell'Est Europa (**Strasse**, *Solo*), o nel chiuso della Biblioteca Sormani, novello Krapp tra la memoria dei libri che dilava (**Ant Hampton/Tim Etchells**, *The Quiet Volume*) – a negoziare i propri percorsi di senso. Pena l'oblio.

Info: 2014.uovoproject.it, www.danaefestival.com
Roberto Rizzente



Scavalcare le frontiere, in punta di piedi

La danza, a partire dagli anni '60, trasgredisce e annulla i confini delle discipline, contaminandosi con arte, musica, nuovi media. Un ciclo di incontri di quasi un anno, organizzato dal Maxxi, ha indagato le radici e la portata della questione.

di Maddalena Giovannelli



La Biennale Danza (19-29 giugno 2014) premia quest'anno l'americano **Steve Paxton** e l'italiano Michele Di Stefano (mk), a confermare il valore di una danza ibrida, contaminata, in continua fuga da una definizione univoca.

E se teatro e danza sono – da Pina Bausch in poi – due vasi comunicanti in continuo scambio, oggi la partita sembra giocarsi altrove e l'idea di performance prende corpo dal confronto con musica, nuovi media, arte, paesaggio. Un nutrito gruppo di incontri organizzato presso il Maxxi (dal 12 ottobre 2013 al 12 aprile 2014) ha indagato la questione, arrivando a enucleare alcune strade di questa sperimentazione in corso e identificando le più importanti esperienze fondative per i processi di ibridazione.

Coreografia e arte visiva si incontrano fino a perdere i propri contorni, a partire dalla prolifica e irripetibile collaborazione tra **Merce Cunningham** e **Robert Rauschenberg**, dal 1954 al 1965: l'idea di "installazione" impara da quel momento a nutrirsi del movimento corporeo, accostandolo senza gerarchia ad altri possibili strumenti di espressione artistica. Ed è negli stessi anni – quegli anni '60 che segnarono in modo indelebile la sperimenta-

zione coreutica – che emergono i nomi (per lo più statunitensi) destinati a fare scuola per la capacità di superare e trasgredire i limiti disciplinari: da **Laurie Anderson** a **Meredith Monk**, figure poliedriche e difficilmente etichettabili, fino al contributo a tutt'oggi imprescindibile di **Trisha Brown** (è del 2012 il premio "Robert Rauschenberg Award", attribuito non a caso da parte della Foundation of Contemporary Arts). E se l'incrocio tra danza e arti visive sembra ancora un campo fertile (nel 2002 il coreografo **Akram Khan** e **Anish Kapoor** presentano insieme *Kaash* al Festival di Edimburgo), l'interesse della danza sembra orientarsi sempre più spesso verso l'interazione con i nuovi media.

Cosa accade quando il corpo incontra i più innovativi dispositivi tecnologici? E come cambia la composizione del movimento? Ad aprire la strada d'indagine sono grandi coreografi come **Merce Cunningham** e **William Forsythe**; al primo (pioniere anche nella sperimentazione coreutico-musicale, per la simbiosi artistica con il compositore John Cage) si deve l'idea di un *software* per la mappatura digitale del movimento. Non meno all'avanguardia è la ricerca di Forsythe, a cui si deve l'innovativo progetto *Motion Bank*, un *database* capace

di catalogare le partiture coreografiche. Non si è sottratto alla sperimentazione in questo senso neanche un altro gigante della coreutica americana come **Carolyn Carlson**; è approdato anche al Piccolo Teatro di Milano nell'ottobre 2009 il celebre spettacolo *Double Vision*, nato dall'incontro artistico tra la Carlson e il giovane gruppo **Electronic Shadow**, fondato dall'architetto **Naziha Mestaoui**. La danzatrice/coreografa si muove, in questa performance, all'interno di una scenografia interamente tecnologica, che propone al pubblico la proiezione di un mondo al confine tra l'esperienza e il virtuale. Gli eredi di queste prassi di ibridazione – che paiono mettere in discussione la definizione stessa di danza – non sono pochi: da **N+N Corsino** (fondatori, nel 2013, del progetto *Scene 44, a European scene for choreographic creation and digital innovation*) a **Isabelle Choinière** (coreografa canadese definita "pioniera della ciber-modernità") fino a **Wayne McGregor** e **LARTech**.

Le installazioni, che non di rado sono pensate con la collaborazione di architetti, arrivano a costruire luoghi di alterità, degli "altrove" astratti o iper-futuristici in grado di allontanare lo spettatore dal suo quotidiano, o di offrirne una trasposizione non descrittiva. È dunque il paesaggio a catalizzare, negli ultimi anni, l'attenzione di coreografi e danzatori: la danza si fa strumento per costruire un ecosistema nel quale corpo e ambiente esterno si fondono, in uno studio concentrato sullo spazio non meno che sul corpo.

A questa particolare tendenza sono maestri gli italiani **Cristina Rizzo**, **Fabrizio Favale**, oltre al già citato **Michele Di Stefano (mk)**: a loro il festival di Santarcangelo dedicherà un progetto speciale nella programmazione del luglio 2014, rafforzando così l'importante riconoscimento della Biennale. La motivazione per il Leone d'Argento parla – per il percorso di mk - di un «corpo vibratile» indagato attraverso la continua osservazione del paesaggio e della geografia; il premio sancisce, finalmente, la presenza italiana all'interno del dialogo internazionale di sperimentazione di cui, troppo a lungo, era stata ai margini. ★

Una scena di *Speak Spanish*, di mk (foto: Luca Del Pia).

Dopo i maestri. La formazione negli anni Duemila

La crisi delle ideologie e gli sviluppi delle avanguardie hanno allargato a dismisura le possibilità formative per le nuove generazioni, spesso coinvolte in prima persona nella scelta dei percorsi, non necessariamente teatrali. Nel segno della formazione permanente.

di Roberta Ferraresi



Danio Manfredini

Aguardarla dal crinale degli anni Duemila, ci si accorge che la questione formativa è sempre stata all'ordine del giorno nelle arti e che si è riformulata tantissime volte: dalle antiche "botteghe" alla novità razionalizzatrice delle Accademie, dall'esplosione pedagogica del Nuovo Teatro alla ricerca di riferimenti altri delle avanguardie.

Dopodiché succede qualcosa: crollano i muri e le ideologie, si esauriscono le grandi narrazioni. In un'epoca che si sente alla fine della storia, il senso è quello di una creolizzazione mai provata; anche di una inedita libertà di percorso. Gli artisti che emergono dagli anni Ottanta sembrano aver poco a che fare con le generazioni precedenti; eppure sono i loro eredi, anche se non proprio allievi. Sono gruppi che mescolano riferimenti dentro e fuori il teatro, tradizione, innovazione e auto-pedagogia. Questa è un'epoca "dopo i maestri"; ma, come constata Marco De Marinis, quel dopo «non vuol dire senza maestri». In effetti, la questione formativa è ancora caldissima. A maggior ragione oggi, che fra master, *stages* a vita e giovanilismo esasperato, si può parlare di formazione permanente, a volte con buon senso, altre come degene-

razione di un sistema incapace di assorbire le nuove leve, che restano bloccate in una continua necessità di apprendimento, allontanando il mezzo (la scuola) dal fine (il lavoro).

Volendo a tutti i costi sintetizzare, potremmo individuare, nel *mare magnum* di opportunità, ipotesi formative, modalità di crescita, scelte di percorso che i giovani si trovano costretti ad affrontare, in modo autonomo e spesso con grande prontezza di riflessi, almeno tre – per così dire – linee di ricerca, tre macro-tendenze, che in parte ammiccano alla tradizione delle avanguardie di tutto il Novecento.

Innanzitutto la formazione "trasversale": è quel tipo di apprendimento legato ai workshop e ai seminari, eredi della cultura pedagogica degli anni Settanta. Là, però, il rapporto maestro/allievo si considerava duraturo, fondante; oggi si tratta piuttosto di episodi circoscritti, occasionali e intensivi. Ognuno di essi è un tassello, mentre la formazione corrisponde alla sequenza e il montaggio di queste esperienze; e diventa trasversale, dando luogo a cortocircuiti originali e preziosi. Sarebbe da fare una ricerca su quante generazioni siano passate dalle "palestre" di Emma Dante o Danio Manfredini, dei vari narratori, dalle scuole e non-scuole del Te-

atro delle Albe, della Raffaello Sanzio, della Valdoca.

Una seconda area d'interesse, forse fondamentale, è quella dei riferimenti personali: spesso una costellazione di stimoli che fuoriescono dai limiti del teatro, toccano molto cinema e tanta arte visiva, si avvicinano alla cultura pop (dalla tv ai fumetti) e alla musica, poi anche alla scienza e alle nuovissime tecnologie. È un elemento che rimanda alle avanguardie; ma oggi è formazione anche questa: perché la presenza di stimoli altri non è (solo) finalizzata alla produzione, ma fa parte della quotidianità degli artisti (anche oltre il teatro). Basti pensare a **Masque**, **Motus**, **Città di Ebla**, **Pathosformel** o **Santasangre**, che riuniscono al loro interno formazioni e percorsi diversissimi, dall'ingegneria all'economia, dall'estetica alla sociologia.

Infine, un elemento ricorrente è quello dell'auto-formazione, che potremmo chiamare "orizzontale": il primo luogo di apprendimento sembra confermarsi quello "interno" del gruppo o del microcosmo cui l'artista appartiene. È una formazione permanente, fra pari: si impara l'uno dall'altro e si impara insieme, facendo; cioè affrontando i problemi e l'acquisizione di competenze nella pratica e nei fatti. Su tutti, penso al caso limite di Aksè, un "convivio" pluriennale ideato da nanou, dove ciascuna compagnia (tra le permanenti, **Città di Ebla**, **Muta Imago** e **Santasangre**) può seguire il lavoro dell'altra e in cui i momenti di confronto sono il fulcro di uno spazio-tempo condiviso, separato dal sistema convenzionale.

In quest'ultimo fenomeno, così come negli altri, il centro è decisamente la persona, l'esperienza concreta, l'individualità del singolo e del gruppo. Il che vuol dire che la formazione per le arti performative, negli anni Duemila, si agglutina di volta in volta intorno all'itinerario di ogni artista; che ne riscrive gli orizzonti dentro e fuori il teatro, con maestri reali e immaginari, vicini e lontani, tessendo lunghi e spessi fili fra un capo e l'altro della cultura contemporanea. Per un teatro che si apre a contesti diversi, che prova a metterli in relazione e che a quanto pare cresce – in senso letterale – con loro. ★

Un'unica regola comune: il pubblico non può sedere tranquillo

Dai primi esperimenti degli anni Settanta alle recenti proposte dei Rimini Protokoll, Rotozaza e CollettivO CineticO, è nel rapporto con lo spettatore che si gioca la sfida del teatro performativo. Trasformandolo, a tutti gli effetti, in spettaTTOre.

di **Renzo Francabandera**

Un filosofo del gioco del calcio, Vujadin Bošković, da poco scomparso, soleva dire: «rigore è quando arbitro fischia». *Mutatis mutandis* potremmo dire, con riferimento ai linguaggi scenici, che «teatro performativo è quando spettatore non può sedere tranquillo».

Li abbiamo visti trattati in ogni modo, gli spettatori 2.0: dalle primigenie performance degli anni Settanta del teatro fuori dal teatro, alle rivoluzioni di strada del **Living Theatre**, ancora in ballo dopo 50 anni con *Occupy Wall Street*. Instancabili loro e il loro pubblico. Così che innocentissimo finisce per sembrare il *Best Before* dei **Rimini Protokoll**, in cui la compagnia tedesca, come in una puntata di *Chi vuol essere milionario?*, chiedeva al pubblico *avatar* di votare per decidere le regole del mondo virtuale nel quale volevano vivere, con tanto di telecomandino con pulsanti. E chi non si è trovato almeno una volta in una performance de **La Fura dels Baus**, che da sempre ha visto nel pubblico un attore in più, e precisamente quello utile per grandi scene di massa ormai divenute costosissime? Gli spettatori diventano platea in ostaggio di un gruppo di terroristi armati nel *Boris Godunov* come nel celebre teatro di Mosca con i ceceni, o massa inerme di schiavi in *Imperium*.

Insomma lo spettatore bendato del *Molly Sweeney* di **De Rosa/Orsini** di qualche anno fa, con cui il regista voleva far provare la sensazione della cecità della protagonista anche al tranquillo occupante della poltrona in sala, appare a qualche anno di distanza un gioco innocentissimo, visto che in quegli stessi anni a Santarcangelo si veniva letteralmente catapultati in una dark room all'interno della quale ogni riferimento sensoriale veniva meno, o si giaceva nel letto con **Roberta Bosetti**, sbirciandola in guèpière da un binocolo ad infrarossi in *The Secret Room*. Pur con poche risorse, le realtà più attente all'interazione pubblico-scena in Italia, sono riuscite a costruire non poche occasioni di partecipazione per il pubblico al gioco performativo. Come dimenticare gli ultimi lavori di **Motus**, *Alexis* e *Nella Tempesta*: nel primo gli spettatori erano chiamati dalla Calderoni, nel finale, ad aumentare di una unità per volta un'ideale massa

di individui, in grado di vincere le battaglie del nuovo mondo. Molto Living. Tanto Living che il passo successivo è stato fare uno spettacolo con la Malina. Quanto poi a quello ispirato al celebre naufragio shakespeariano, invece, il pubblico nel finale portava coperte sulla scena per accasarsi simbolicamente in un mondo nuovo, o meglio, iniziava a costruirne uno.

Dalla *pars costruens* alla *pars destruens*, per finire magari spettatori delle performance di Francesca Pennini e del **CollettivO CineticO** *No, non distruggeremo...* in cui i performer sono bendati e armati di mazze da baseball e letteralmente in balia del pubblico, che può etero-dirigerli come burattini, in grado di distruggere, distruggersi. Insomma fare male. Pare anche il gioco sia diventato pericolosamente estremo in qualche occasione, ma la Pennini non ha mai ritenuto di interrompere un evento, lasciando quindi emergere il lato sociologicamente più oscuro di un pubblico che pare dimenticarsi facilmente della morale, quando ha in mano un giocattolo, anche solo finto, anche solo teatrale, con cui liberare l'animalità.

Sterminato e non di rado emozionante, poi, il territorio seminato dei seguaci di Enrique Vargas e del suo **Teatro de los sentidos**: in Italia

ricordiamo gli esperimenti di Lis di **Antonella Cirigliano**, e molti altri, con percorsi sensoriali, narrazioni esperienziali, audiopercorsi, fino a far perdere lo spettatore in un giardino botanico, magari a Edimburgo con il *Sussurus* di **David Leddy** (replicato al Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano), o mettergli in mano un carrello della spesa e farlo girare con un'audioguida in un supermercato, come ha fatto il collettivo italobritannico **Rotozaza** in *Wondermart*.

L'unica regola, comunque, è non farli stare seduti tranquilli, questi ex spettatori ora spettaTTOri. Al più sdraiati, magari in un finto bordello, con un efebò a sfiorarti e a raccontare storie di eros: *Try Creampie* di **Animanera**.

E ogni tanto l'invidia per la nonna, felicemente addormentata la domenica pomeriggio in platea in un teatro di periferia, con un Pirandello d'altri tempi. O il nonno, che ancor più saggio restava a casa, ad abbioccarsi guardando il gran premio o *Novantesimo minuto*, dopo il ragù con le braciole. Molto performativo. Con Bošković in tv. ★

Un momento di *Boris Godunov*, de **La Fura dels Baus** (foto: Susana Neves).



Lo spazio urbano come palinsesto

Performance, eventi e installazioni negli spazi pubblici o in edifici abbandonati sono entrati in relazione con la città fin dagli anni '50 del secolo scorso. Al centro di queste esperienze è l'attenzione alle relazioni tra individui e all'identità urbana, che travalica la pura rappresentazione e si abbandona all'imprevisto della quotidianità.

di Francesca Serrazanetti



Quando il teatro esce al di fuori dei luoghi deputati, contaminando la città, è conseguenza diretta della crisi dello spazio teatrale istituzionale legato al pensiero dominante, ma è anche esito di una perdita di riconoscibilità dello spazio pubblico. Una maggiore partecipazione popolare “dal basso”, la negazione delle pratiche artistiche consolidate e non da ultimo la valorizzazione di ambiti urbani ormai privi della loro identità sono le aspirazioni di una rivoluzione culturale che ha una forte componente sociale e politica.

Questo esodo ha come fondamentale componente e inevitabile conseguenza un allontanamento dai linguaggi tradizionali della rappresentazione e un'apertura a contaminazioni meno convenzionali, che mettono al centro la presenza e l'azione del performer.

Con antecedenti nei movimenti artistici, da Fluxus al Situazionismo, che a partire dagli an-

ni '50 rivendicano il valore di gesti e ambienti quotidiani e la ricerca di nuovi spazi di condivisione, l'uscita dell'arte performativa sulla strada è conclamata dall'happening parigino del 1958 ideato da Wolf Vostell, dal titolo, appunto, *Il teatro è nella strada*. Motto che divenne emblema di molte altre esperienze, in *primis* quelle del **Living Theatre**. «Cambiare le vibrazioni della città. Lampeggiare consapevolezza nella strada. Abituare la gente all'azione, iniziare col condurre all'azione la gente all'interno degli spettacoli». Così nelle parole di Julian Beck, in una sorta di chiamata pubblica ad andare nelle città, occuparle e rianimarle, trasformandole in realtà nuove ma concrete. In cui non sono previsti spettatori, ma solo partecipanti.

Ricomporre l'identità

Le esperienze del Living, così come il “baratto” dell'**Odin Teatret**, preparano il terreno a diversi gruppi nati in Italia e in Europa a partire da-

gli anni '70.

Con l'*Orlando Furioso* messo in scena nel 1969 a Spoleto, **Luca Ronconi** segna la rivoluzione teatrale di quegli anni: l'evento performativo è una festa che ricorda il teatro urbano medioevale, in cui le azioni si svolgono su piattaforme mobili negli spazi della città. Il rifiuto della finzione fine a se stessa, il coinvolgimento di uno spettatore “attivo” e l'apertura a linguaggi più immediati coincidono con la volontà di rappresentare il reale.

La lettura del territorio come palinsesto, la camminata come pratica narrativa capace di far emergere una sovrapposizione di storie, sono le basi di partenza di un teatro che vada oltre la rappresentazione per sviluppare nuove dimensioni della percezione dei luoghi e dell'azione sociale. Un simile approccio viene sperimentato in tutto il mondo da numerose compagnie; il *site specific theatre* opera nell'ottica della riattivazione di spazi in disuso o di cui si è persa la memo-

ria tramite l'accentuazione delle tracce non solo come origine di una ricaduta territoriale, ma anche come guida per la scrittura drammaturgica, di cui gli abitanti diventano non di rado parte. L'evento teatrale diventa così strumento di *cultural planning* per rivitalizzare aree degradate delle periferie urbane, una possibile risposta alla frattura tra la città e la propria identità.

Esperienze quali la *Trilogia* di **Roberto Bacci**, *Le città invisibili* del **Teatro Potlach**, *Nights in the city* dei **Forced Entertainment** in modo diverso hanno attinto dalla storia e dal rimosso dando forma a progetti di cui l'azione performativa è una manifestazione di identità e partecipazione, culmine di un processo.

Impossibile non citare a questo proposito anche l'esperienza del **Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato**, e in particolare del gruppo "spazio" diretto dall'architetto Gae Aulenti nel suo sodalizio artistico con Ronconi: un lavoro che partisse dallo studio del territorio consentiva di portare nei luoghi uno spettacolo nato e cresciuto sulle tracce della loro storia. L'analisi morfologica della città e un censimento dei suoi edifici abbandonati costituiva in queste operazioni la base per identificare una rete di spazi liminari, sui quali si fondavano processi che avrebbero poi permesso al pubblico di riappropriarsene. Il recupero era parte di una riflessione sociale e di un coinvolgimento attivo che passava attraverso l'azione teatrale.

Quale eredità per il *site specific*?

L'eredità di queste esperienze si ritrova nel lavoro di molti gruppi contemporanei, in Italia e non solo. Il coinvolgimento della cittadinanza e dello spazio urbano è un elemento presente ormai da anni in molti dei festival che animano l'Italia del teatro. Se quello di **Santarcangelo** è da sempre il "festival del teatro in piazza", negli ultimi anni da **Dro** a **Uovo**, da **Teatri di vetro** a **Bassano**, eventi e performance *site specific* che puntano a invadere luoghi non convenzionali sono al centro delle programmazioni. Riquilibrare siti degradati, intercettare nuovi pubblici o cambiarne lo sguardo "distratto", raccontare la realtà contemporanea tramite la rappresentazione sono obiettivi o punti di partenza di lavori di giovanissime compagnie, che lavorano sulla performan-

ce come strumento di rilettura e occupazione dello spazio urbano, mettendo in discussione i canonici dispositivi di relazione tra gli individui. Le relazioni ad personam innescate da *Drive_in* o da *Solo* di **Strasse**, *Stormo Revolution* di **Effetto Larsen**, che come in un *flash mob* occupa uno spazio pubblico disegnando sul suolo una grande migrazione a cui prendono parte gli stessi abitanti, i dispositivi di composizione del movimento ideati da **Collettivo Cinetico**, nascono dall'esigenza comune di attivare rapporti reali e diretti tra performer e pubblico, di condividere spazi e tempi, intercettando la quotidianità del reale.

Da un appuntamento in un dato luogo a una data ora, si innesca un meccanismo con regole del gioco aperte all'imprevisto della quotidianità, spesso supportate da strumenti terzi, come telefoni cellulari.

Questo approccio guida, tra gli altri, anche il progetto *Agoraphobia* di **Lotte van den Berg**, una performance itinerante, che dal 2012 si sposta nelle piazze di tutto il mondo. Un attore si muove raccontando la città intorno a sé e cercando di incontrare l'indifferenza delle persone, mentre il pubblico lo ascolta tramite il proprio telefono cellulare. Qui il limite tra realtà e rappresentazione è labile, gli spettatori consapevoli si mescolano ai passanti casuali e la performance si costruisce sulla realtà, su nuove relazioni, nuovi meccanismi, nuovi impatti sullo spazio.

Un teatro aperto alla strada e alla società, quel teatro delle origini in cui la comunità si incontra, dove avviene uno scambio. ★

In apertura, *Agoraphobia*, di Lotte van den Berg; nel box, la performance di Tino Sehgal alla Tate Modern di Londra.

Tino Sehgal, *tableaux vivants* e nuove pratiche dell'espore

In rottura con l'arte plastica e con le tradizionali pratiche del "mostrare", artisti come Tino Sehgal e Philippe Parreno hanno rivoluzionato lo sguardo sull'arte e sulla sua rappresentazione, contaminando, con la performance, spazi e generi.

Se ne *Il tempo del postino* (curato nel 2007 da Parreno e Hans-Ulrich Obrist), il pubblico dell'arte era obbligato ad assistere alla "teatralizzazione" del gesto dell'artista dalla platea dell'Opera House di Manchester, in altre occasioni l'arte ha portato dinamiche di provenienza teatrale nei musei.

Di questo "spaesamento" è maestro indiscusso Tino Sehgal. Leone d'oro alla Biennale d'arte di Venezia del 2013, Sehgal ha rotto i confini disciplinari tra arte e teatro con esperimenti che promuovono incontri e scambi tra performers e pubblico e negano la presenza dell'immagine. Se nella Turbine Hall della Tate Modern di Londra (2012) duecento "attori" raccontavano fatti privati a spettatori disorientati, nella personale organizzata nel 2008 dalla Fondazione Trussardi nell'imbalsamata sede della Galleria d'Arte Moderna di Milano, Sehgal ha risvegliato affreschi e stucchi con l'incursione di veri e propri *tableaux vivants* in cui le azioni performative (spesso improvvisate) di attori e custodi del museo confondevano il limite tra realtà e rappresentazione. Lo stesso avviene oggi, a distanza di sei anni, nel Padiglione Svizzero della 14° Biennale di Architettura (fino al 23 novembre), curato da Obrist con la partecipazione di Sehgal: con un rifiuto delle tradizionali pratiche espositive, l'archivio dei disegni di Cedric Price prende vita grazie all'azione di "attori" che a rotazione prendono scatole di documenti dagli scaffali e le portano in una stanza vuota, le aprono e raccontano i disegni al pubblico. A guidare è un'arte viva e in continua mutazione, che pretende che tra visitatore e performer avvenga uno scambio, proprio come nel teatro. Assistiamo così a una nuova "drammaturgia dell'espore" che racconta in modo diverso e pone domande sulla profondità e le intenzioni dello sguardo. **Francesca Serrazanetti**



Jan Fabre, il servitore della bellezza

Artista a tutto tondo, Jan Fabre è autore di spettacoli provocatori, di un teatro compromesso con la vita, fatto di crudeltà, contaminazioni espressive e azioni reiterate.

di Giorgia Asti



Artista visivo, performer, regista, scultore, coreografo e talvolta persino *light designer* dei suoi spettacoli, Jan Fabre (Anversa, 1958) è l'alfiere di un teatro fortemente compromesso con la vita, provocatorio e ipnotico, noto – ai più – per l'esuberanza estetizzante e barocca delle forme, le immagini, le azioni, che molto deve all'arte fiamminga e al mondo animale. Come dimostrano *The power of theatrical madness* (1984) e *This is theatre like it was to be expected and foreseen* (1982), ospitati a maggio dal Piccolo Teatro di Milano.

La sua ricerca mutua dal biologo Edward Wilson il concetto di *consilience*, intesa come contaminazione delle arti: non si rischia la deriva di ciascuna di esse?

La *consilience* è per me una via per affrontare il mondo e in generale il mio lavoro: da non intendersi però come reale contaminazione tra le diverse arti, bensì come un *link*, ovvero uno strumento per arrivare a nuove vie interpretative e dunque a nuovi punti di vista. Inseguo il mito del teatro totale, tentando di dominarne tutti i linguaggi: musica, coreografia, regia, scrittura, scenografia, plastica scenica.

Il corpo è al centro della sua indagine: è una sudditanza ineludibile o un esercizio consapevole di sottomissione?

Il rapporto con il corpo, sia umano che animale, è sempre stato il fulcro di tutta la mia indagine di artista, nonché fondamento stesso della mia vita: sin da piccolo ho voluto sperimentare personalmente questo rapporto, tentando di raggiungerne il limite; da qui prendono le mosse le mie prime opere con il sangue, con lo sperma, con la pipì, con gli animali, una sorta di laboratorio umano che negli anni ho voluto trasferire anche ai miei performers. Il corpo è l'unica cosa da cui tutti noi veniamo, in un ciclo continuo di vita e di morte. Una "recitazione biologica", volta al sacrificio e alla fatica estrema è l'unico mezzo per portare gli attori a esprimere i propri limiti e mostrarli al pubblico.

Che tipo di lavoro svolge con i suoi attori e come li sceglie?

Ogni qual volta devo allestire un nuovo spettacolo, tengo audizioni in molte parti d'Europa: generalmente scelgo cinque attori per ogni città, che vengono invitati a passare un periodo di training ad Anversa, dove ha sede la mia compagnia (Troubleyn). Li sottopongo a sedute fisiche massacranti, dopo le quali ne scelgo

cinque, sei, che passeranno con noi un anno intero. Al termine di questo anno, uno o due di loro entrerà a far parte dello spettacolo e dunque della compagnia. Ho attori con cui lavoro da trent'anni e a cui ho dato tutto: per me sono come una famiglia, parliamo la stessa lingua teatrale e non potrei concepire la regia se non in questo modo simbiotico e totalizzante.

Lei ha dichiarato che la Bellezza è una delle fonti d'ispirazione del suo lavoro, sintesi di visione etica ed estetica del mondo. Cosa intende?

Mi ritengo un vero e proprio servo della Bellezza e definisco anche i miei performers – ma solo dopo cinque anni di lavoro insieme – "Guerrieri della Bellezza"; per poterla esprimere uso differenti mezzi, ognuno dei quali è volto a curare le ferite nell'animo dello spettatore, toccandone i punti più vivi e in qualche modo più dolorosi. Ecco perché sottolineo la funzione etica della Bellezza: è strumentale alla guarigione delle ferite più profonde e se un artista smettesse di sentirne l'urgenza nei confronti del pubblico, smetterebbe di essere tale.

I suoi lavori rimandano spesso alla violenza. È necessaria la crudeltà per essere definiti artisti?

Assolutamente no. I miei spettacoli non sono altro che una mimesi della vita, nella sua crudeltà e spesso ingiustizia. L'artista può solo rispondere con un urlo di tenerezza a ciò che vede nel mondo reale.

Cosa si aspetta dal suo pubblico?

Da quando faccio questo mestiere, e sono molti anni ormai, non ho mai lavorato sull'aspettativa del pubblico, poiché penso che nessun regista se lo possa realmente permettere. Il bello del teatro è proprio il confine naturalmente esistente tra *audience* e *performers*: tentare di infrangerlo per seguire le aspettative di un pubblico vorrebbe dire rompere la magia stessa di quest'arte, svilendola. L'unica, reale aspettativa che nutro nei confronti del mio pubblico è di risvegliarne le menti durante uno spettacolo o con la visione di un mio quadro. ★

Una scena di *This is the theatre like it was to be expected and foreseen* (foto: Wonge Bergmann)

Romeo Castellucci: «attori, non performers»

In occasione della personale *e la volpe disse al corvo*, che Bologna gli ha dedicato tra gennaio e maggio, una conversazione con il fondatore della Societas Raffaello Sanzio. Attorno a ciò che muta e a ciò che resta.

di Michele Pascarella

I suoi lavori sono stati presentati in più di cinquanta nazioni. Nel 2002 è nominato “Chevalier des Arts et des Lettres” dal Ministero della Cultura della Repubblica Francese. È stato direttore artistico della Biennale Teatro di Venezia (2005), “Artiste Associé” alla direzione artistica del Festival d’Avignon (2008) e artista prescelto per il Tokyo Festival (2012). Dal 2013 è invitato a produrre alla Schaubühne di Berlino. Romeo Castellucci, Leone d’Oro alla Carriera nel 2013, è il principale rappresentante italiano del cosiddetto “teatro performativo”. Che tanto ha significato per le generazioni a venire.

Il suo lavoro, agli esordi, si è definito “iconoclasta”. Questo termine ha ancora senso, nel presente del suo teatro?

Sì, nella misura in cui rimane una tensione sottocutanea, non rivelata. Ha molto senso, perché indica un conflitto che necessariamente si ha con ogni immagine, a ogni livello: sia come artista che come spettatore. Ogni rapporto con l’immagine è fondato su una mancanza, e sull’assenza di ogni referente. L’iconoclastia presuppone una battaglia, forse oggi per me in parte conclusa, ma che rimane come spinta di una forza del passato.

e la volpe disse al corvo rispecchia una sua grande attenzione alla linguistica. Cosa la affascina, di questo mondo?

La linea generale del progetto è un’idea della curatrice Piersandra Di Matteo, che ha suggerito come, in molti lavori della Societas Raffaello Sanzio, le immagini siano espressioni linguistiche. Tutto ciò che si vede, si prova e si sente in teatro è di natura linguistica: esso riflette sempre se stesso come rappresentazione-in-quanto-tale. A Bologna sono raccolti spettacoli, in parte del passato e in parte nuovi, accomunati da un’idea di linguaggio come veleno, come elemento estraneo, non come qualcosa che unifica. Il linguaggio può essere un’arma mortale.

Considera le figure che abitano i suoi lavori attori o performer? Qual è la differenza, dal suo punto di vista?

Senza dubbio attori. L’attore assume su di sé un personaggio, un demone, mentre il performer mette in scena la propria persona come ontologia. Il teatro accende dei fantasmi che appar-

tengono a un’altra epoca, a un altro luogo. L’attore viene cavalcato da presenze diverse, “non c’è”, compie un sostanziale atto di assenza. Il performer, al contrario, compie una affermazione autobiografica che trovo meno interessante, perché stereotipata.

Qual è il suo spettatore ideale?

Il problema è la cultura come filtro, come barriera. La condizione migliore trovo che sia l’abbandono. È ciò che cerco di fare anch’io quando vedo uno spettacolo, ascolto una musica o leggo un libro.

Da molti è considerato un maestro. In cosa è stato frainteso?

Chi mi chiama maestro mi ha equivocato: di maestro ce n’era solo uno, in Galilea. Hanno travisato il mio lavoro quelli che lo ritengono provocatorio: il mio è un teatro mentale, che produce idee. Un altro grande fraintendimento è che il mio sia un teatro visivo, di immagini. Le uso, ma esse non sono “la cosa”, non lo sono mai stata.

A proposito di distorsioni: Sul concetto di volto nel Figlio di Dio ha fatto scandalo, a Milano come a Parigi. Ha avuto reazioni analoghe, in altri Paesi?

Sì. È un fenomeno che dal punto di vista artistico non mi riguarda. Sul piano politico e umano, invece, quella violenza mi ha decisamente impressionato. È una vicenda superficiale, dun-

que poco interessante, manovrata da gruppi di estrema destra: non credo valga la pena farne un’analisi.

In occasione del progetto bolognese è tornato all’Accademia di Belle Arti, dove da giovane ha studiato. In che modo è cambiato oggi il suo sguardo su quello spazio?

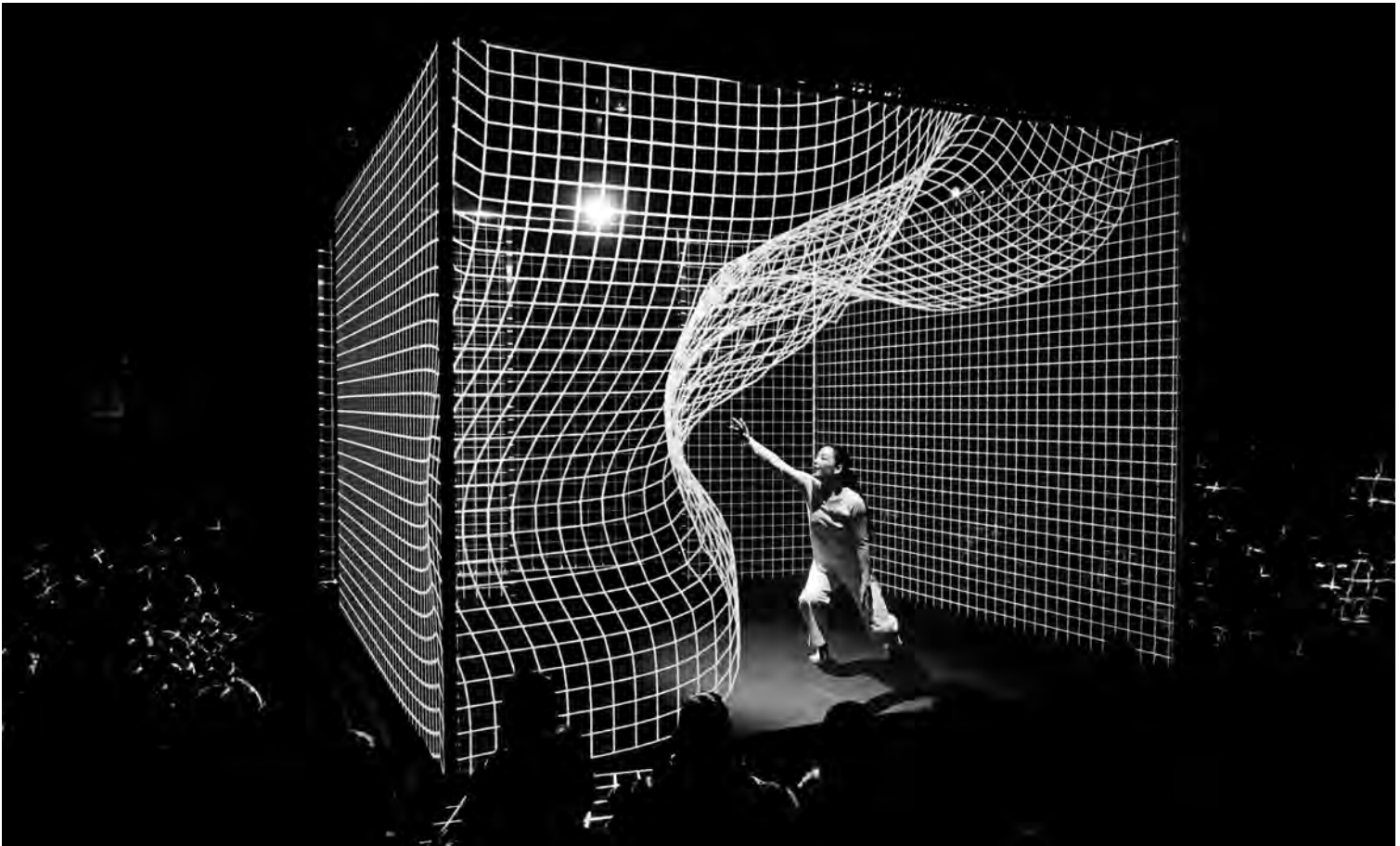
Sono andato in quel luogo della memoria trovandolo completamente diverso: all’epoca era sporco, scuro, brutale. Attorno alle sculture c’erano molti graffiti politici: ho frequentato l’Accademia negli anni dopo il 1977, periodo “politicamente denso” e, in questa specifica accezione, per me insignificante.

Perché ha messo in scena Giulio Cesare. Pezzi staccati nell’Aula Magna dell’Accademia?

Perché è uno spazio abitato da sculture, letteralmente “consono” a *Giulio Cesare*: in quel luogo c’è la stessa materia che Shakespeare ha trattato, la classicità. Il mio *Giulio Cesare* mostra l’elemento organico della voce, l’aspetto mortifero del linguaggio. Ritornare a una letterarietà funziona per contrappunto: è stato interessante mettere in mezzo alle statue il corpo rovesciato dell’attore. Quando la sonda entra nella laringe si vede la carne palpitante, come se ci si trovasse all’interno di una scultura. ★

Un momento di *Giulio Cesare. Pezzi staccati* (foto: Luca Del Pia).





Videoperformance, cinquant'anni e non sentirli

Multidisciplinare per definizione, nel suo mezzo secolo e più di storia la videoperformance ha saputo interagire con il teatro, la musica, il cinema, generando forme ibride e complesse di avveniristica bellezza, spesso sostenute da un uso intelligente e interattivo della tecnologia.

di Anna Maria Monteverdi

La videoarte ha festeggiato da poco i cinquant'anni e la videoperformance segue a ruota la ricorrenza, se prendiamo per buona come data di fondazione il 1963, anno in cui **Nam June Paik** membro di Fluxus, espose a Wuppertal i famosi 13 televisori "distorti", in cui il segnale televisivo veniva alterato attraverso calamite, creando una curiosa forma di televisione astratta. Ma nel 1964 c'è l'incontro di Paik con Charlotte Moorman a New York: la violoncellista che suonava Cage e Stockhausen, diventerà la musa delle sue videoperformance musicali, tra cui *Tv-Bra for Living Sculpture* (1969) composta di due monitor che la Moorman, durante il concerto, indossava come reggiseno nell'ostentazione paikiana di un'umanizzazione della tecnologia. È, quindi, un naturale territorio multidisciplinare quello in cui si muove il video sin dall'esordio, fecondo terreno

per sperimentazioni di incroci, attraversamenti e transizioni: la musica, il cinema, il video e la performance hanno vissuto sempre "in perfetta promiscuità".

In Italia, da Sambin a La Spada

Pioniere della videoperformance in Italia è **Michèle Sambin** che all'inizio degli anni Ottanta fonderà il Tam teatromusica a Padova; Sambin ha usato il *loop* come modalità stilistica che ha contraddistinto la sua personalissima arte concettuale che usava strumenti a fiato e *videotape* recorder, il cui risultato era visibile in gallerie e spazi non convenzionali negli anni Settanta. La solitudine del performer era bilanciata dai suoi doppi elettronici, generati *live* in una moltiplicazione di immagini in movimento. Nelle performance e nelle video installazioni realizzate con il *videoloop* – tra cui *Duo, per un esecutore so-*

lo (1979); *Anche le mani invecchiano* (1980), *Sax soprano* (1980) – l'artista continua all'infinito a suonare, parlare e a (cor)rispondersi, vocalmente, musicalmente e visualmente. Negli ultimi anni Sambin insieme con gli East Rodeo lavora con la tavoletta grafica live, definendo una performance di pittura digitale con musica: così nasce *DeForma*, un modo per poter realizzare la tanto ambita sintesi di immagine e suono. Citando le esperienze di Nam June Paik, ma anche quelle successive di Laurie Anderson, oggi gruppi come **Metamkine**, **OtoLab** e **Masbedo** allestiscono i loro live a partire da una forte componente musicale. Live media (o L.M.) è diventato un ambito di creazione definito da alcuni "post intrattenitivo" e "post cinematografico" in cui trovano spazio modalità di ricezione audio video live ad alta dimensione immersiva. Se la videoperformance prevede un uso di video *live* e *live vi-*

deo mixing in collegamento con il corpo/*reading* poetico, per *audiovisual live* (o *live set*) si intende un *visual concert* con uso di musica elettronica e immagini video e di sintesi mixate *live* (anche senza azione scenica).

Parlando di esperienze ormai “storiche” di *live video* per *reading* poetici o musicali, impossibile non citare **Giacomo Verde** e la sua modalità “*low tech e open source*” di approccio alla creazione di “*video fondali live*”, per l'*electronic poetry* realizzata con Nanni Balestrini e Lello Voce (*Fast blood* per esempio). Fanno scuola anche gli **Otolab**, collettivo milanese che sperimenta i linguaggi audio/visivi in una direzione di *vjing* di qualità, con un'estetica a metà tra l'area *cyber* e l'*optical art*. Il risultato è un evento sincrono complesso in cui la narrazione sonora e insieme visuale viene assemblata in contemporanea su quattro laptop: i *vj set* sono realizzati con tracce video registrate su vari supporti che vengono mixati *live* (*Hemline*, *Circo ipnotico*). Il siciliano **Giuseppe La Spada** è famoso per i suoi *videolive* “acquatici”: il progetto di La Spada + Con_cetta *A Fleur*, presentato nel 2010 alla Fondazione Pomodoro di Milano, prevedeva una scansione lentissima delle immagini ambientate sotto il mare, dove l'attenzione è rivolta alle piccole cose, alla pietra bianca levigata, al respiro, al corpo di una donna velata come una creatura marina mitologica. Atmosfere alla Bill Viola fanno di questo progetto un prezioso compagno per la musica *live* elettronica.

Il videomapping e l'ipercorpo

Dal alcuni anni i *live media* sono passati dal chiuso di discoteche o club ai grandi spazi urbani: la dimensione pubblica della piazza unisce *media*, *urbanistica* e *performance* in una nuova esperienza spettatoriale. L'estetica del “meraviglioso e della superficie” (secondo **Andrew Darley**), è alla base delle forme performative legate al *videomapping*. La proiezione su enormi architetture reclama uno sguardo panoramico e avvolgente nei lavori di **Urban screen**, **Nuform**, **Anti VJ**, **Apparati effimeri**. A Ibiza il gruppo **Palnoise** intrattiene il pubblico con un *mapping* astratto collegato allo scatenato ritmo di un *dj*. Ma gli *audiovisual mapping* più spettacolari sono quelli di **Amon Tobin**: le sue performance sono caratterizzate da una struttura geometrica al centro del palcoscenico, sulla quale vengono proiettate delle immagini. L'impatto visivo offre un ottimo supporto al suo particolare *sound*. Il gruppo **Le Collagiste** *vj* propende invece per soluzioni di *vj mapping*.

Analogica o digitale se usata con un grado intel-

ligente di interazione e non come quinta passiva, la tecnologia può dare profondità e completezza alla performance. Biosensori, sistemi acustici, magnetici, ottici, elettromeccanici di *motion capture*, messaggi MIDI: con i nuovi *media* si assiste a una performance *live* dell'attore-danzatore con la macchina “processore di *media*” (**Lev Manovich**) e con il corpo usato come *hyper instrument*, visto che il performer può gestire in modo interattivo e in tempo reale con il solo movimento, input provenienti da diverse periferiche e animare oggetti, ambienti, grafica, immagini, suoni, personaggi 3d. Ambienti “reattivi” ed “esecutivi”, virtuali e “intelligenti”, vanno a configurare un nuovo spazio performativo: non più luogo neutro contenitore di eventi, ma spazio sensibile, estensibile, modellante e modulabile. Ne è un esempio *Cinématique* di **Adrien M. / Claire B.**: un

procedimento di creazione di segni grafici realizzati in diretta e interattivi con i danzatori, come fosse un disegno animato. Il sistema interagisce con i movimenti dei ballerini – grazie alla Kinect – e con la luce; il cuore della coreografia è il programma originale e-motion creato dal fondatore del gruppo **Adrien Mondot** e oggi usato per moltissime performance e installazioni performative. Il *software* riconosce i movimenti di una persona (a 60 *frame* per secondo, per una maggiore fluidità) e li fa interagire con figure, sfondi, oggetti animati al computer in accordo con le leggi fisiche (massa, gravità, velocità). ★

In apertura, una scena di *Hakanaï*, della compagnia **Adrien M./Claire B.** (foto: Romain Etienne); nel box, un'immagine da *Going forth by day*, di **Bill Viola** (foto: Kyra Perov).

Bill Viola, scultore del tempo

«Qui il tempo si fa spazio», si legge alla fine del primo atto di *Parsifal*. E la definizione non potrebbe risultare più calzante per descrivere l'universo della *video art* di **Bill Viola**, un'odissea che discende proprio dall'Opera d'arte totale wagneriana, coniugando mistica e arti performative, fisica e metafisica.

Al primo quarantennio di creazioni dell'artista newyorchese dedicano una personale le Gallerie nazionali del Grand Palais di Parigi (fino al 21 luglio), per ripercorrere la vasta gamma di progetti e tecniche, moventi ed esiti di un percorso che è anche esperienza spirituale e impegno politico per una nuova ecologia del mondo, a contatto con esperienze apparentemente casuali e disparate, dalla passione per gli affreschi rinascimentali toscani alle scoperte demo-etnografiche, dagli studi sulla coscienza animale ai lunghi periodi trascorsi in isolamento, nel deserto degli Stati Uniti come sulle vette del Tibet. Da *The Reflecting Pool* (1977) a *The Dreamers* (2013), passando attraverso *The Quintet of the Astonished* (2000) e *Ascension* (2000), *Catherine's Room* (2001) e i cinque pannelli di *Going Forth by Day* (2002, nella foto), in un tempo che si estende da una decina di minuti ad alcune ore, Viola si sofferma su mani e corpi, volti e sguardi intenti nelle più minute attività quotidiane: un flusso di immagini che rende sensibili i movimenti dell'essere umano e il suo rapporto con l'ambiente.

Imprescindibile corollario all'esposizione risulta perciò la ripresa di *Tristan und Isolde* di Wagner all'Opéra Bastille, nell'allestimento firmato nel 2005 da Peter Sellars, in cui un video di quattro ore è la scenografia unica dello spettacolo. Vi si ritrovano alcuni studi preparatori, *Tristan's Ascension* e *Fire Woman*, nella creazione di una performance che coinvolge la sala intera. L'occhio di Viola riflette un rito iniziatico che porta un uomo e una donna da una morte simbolica alla rinascita a vita nuova: quando lo spazio si sottrae al tempo, nel mistero della contemplazione. **Giuseppe Montemagno**





Mostri e dolori, follie e colori della primavera parigina

Esplorare i meandri della psiche: tragedia e neuroscienze, simbolismo e poesia s'intrecciano sulla scena parigina con Maeterlinck e Rostand accanto a due magistrali lezioni di teatro di Peter Brook e Ariane Mnouchkine, che festeggia «i primi cinquant'anni» del Soleil.

di Giuseppe Montemagno

Appartata ai confini della capitale, immersa nell'atmosfera senza tempo del bosco di Vincennes, la Cartoucherie incanta in tutte le stagioni. Ma è ancora più bella a primavera, quando è possibile seguire il cammino di raggi di sole che fendono i rami, accecano sotto quella cancellata d'ingresso un po' da circo. Ma qui il lavoro è il teatro, e ogni capannone, dove prima si fabbricavano armi e polvere da sparo, è ora sede d'innumerabili palcoscenici, primo tra tutti il **Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine**, che per prima occupò questo spazio nel 1970 e che quest'anno festeggia «i primi cinquant'anni» di attività della sua gloriosa, fulgida compagnia. È una gioiosa macchina da guerra, la sua, che «spara» cultura teatrale senza sbagliare un colpo, che fa dell'accoglienza un'arte antica e illuminata – poiché ha da tempo rinunciato a siti internet e segreterie telefoniche, per privilegiare il rapporto con esseri umani e pensanti.

E allora t'inebria il profumo delle rose selvatiche che s'arrampicano su per la facciata del teatro, così come il nuovo allestimento della hall, dedicata a William Shakespeare – l'anniversario *oblige* – e al suo **Macbeth**, rappresentato nel mondo intero, con gli occhi a mandorla o il sari raccolto in una mano per ascendere al trono. Dentro, in sala, scoppia la battaglia. E ti ci ritrovi dentro, tra le trincee, mentre da una radio arriva la notizia della sconfitta del ribelle Macdonwald. Racconta un film di guerra, la Mnouchkine, quello visto fin troppe volte sugli schermi, quello vissuto e subito ieri, oggi e sempre. Ventiquattro quadri, oltre quaranta attori valicano mari e monti, ma poi fanno ritorno in una *old England* terribilmente familiare, tra invalicabili pareti di mattoni rossi e giardini decorati con spalliere di rose. Le cura e coltiva, mentre cinguettano augelli a festa, una Lady (Nirupama Nityanandam) dal piglio sorridente e sbarazzino: finché comprendi che di rose

si muore, nella Scozia della Mnouchkine, come occorre a re Duncan, accolto sotto un profuvio di petali scarlatti. Quattro giri di lancette non raccontano solo l'ascesa al potere di un Macbeth qualunque (un magistrale, sfuggente Serge Nicolai), di arsenico e vecchi merletti, di *party* di gala e di battute di caccia (se non ora quando uccidere Banquo?), di streghe che sono giornalisti senza scrupoli e prevedono il futuro. L'artista francese, anche limpida traduttrice del testo, evoca una fosca danza di morte, un carosello fatale in cui i cambi di scena – sonorizzati con la consueta inarrivabile maestria da Jean-Jacques Lemêtre – tutto inghiottono nel nulla, in quel buio che circonda la scena, sotto la platea, dentro ciascuno di noi. tratteggia un ritratto impietoso del lato oscuro della mente umana, del male giunto ormai «dietro la porta». Dipinge una tragedia che invita a capire, prevenire, vigilare; a rifuggire l'ultimo raggio di sole, quando splende nero all'orizzonte.

Le ferite di Cyrano

Fa a meno del sipario **Dominique Pitoiset**, che all'**Odéon** riprende con esito trionfale il suo **Cyrano de Bergerac**, prodotto in Bretagna. In luogo dell'Hôtel de Bourgogne declina lo squallido refettorio di una casa di accoglienza, la sala d'attesa di un ospedale psichiatrico, illuminato da gelide luci al neon, arredato con poveri tavoli di formica. E mette in scena la storia di esseri umani che vivono nell'isolamento, per necessità o per scelta, lontani da un mondo che s'intrufola, malizioso e romantico, nelle canzonette sparate da un *juke-box* destinato ad allietare lunghi pomeriggi di sconforto. Le spalle al pubblico, ferito alla testa, il Cyrano di Philippe Torretton giganteggia sin dalla prestante figura fisica: spirito bipolare pronto a far guerra alla banalità e alla volgarità, incarna l'eroe del dissenso, maneggia forbiti alessandrini per combattere le false premure mediche di De Guiche, il cui unico obiettivo sono le belle forme dell'infermiera Roxane. Per lei e per Christian Cyrano diventa autentico Prospero, demiurgo di un mondo di sogni possibili, creatore di un altrove che – in mancanza di balconi – assume i tratti virtuali di un collegamento internet. E mai l'apostrofo fu più rosa, ferita scomposta tra le piaghe dell'umana fragilità, finzione necessaria per alleviare il cancro inarrestabile della solitudine e della malattia.

Ha mano più lieve **Célie Pauthé**, giovane e talentuosa regista parigina, che alla **Colline** riesuma **Aglavaine et Sélysette** di Maurice Maeterlinck, licenziato nel 1896 per celebrare la travolgente passione per Georgette Leblanc, sorella del più noto inventore del personaggio di Arsène Lupin, destinata a una luminosa carriera di attrice e cantante. Il dramma racconta l'incontro-scontro tra due donne, che non si contendono il cuore di Méléandre proprio perché questi è pronto a reinventare l'amore in uno strano, indefinito *ménage à trois* vissuto in un castello a strapiombo sull'oceano. E come il legame tra i tre personaggi impercettibilmente si evolve nel corso dell'azione, così le possenti mura di cemento armato che delimitano la scena scivolano per lasciare filtrare la luce o ispessire le ombre, facendo emergere l'ineffabile confine tra sincerità e finzione, ragione e sentimento: l'onda lunga del silenzio da cui traccima la tragedia, inevitabile e attesa.

Le meraviglie del cervello umano

Memoria che tende all'infinito, il cervello umano non cessa di sorprendere, meravigliare, turbare. E diventa oggetto dell'ultima «ricerca teatrale» di **Peter Brook** – come di consueto elaborata a quattro mani con Marie-Hélène Estienne – che ai **Bouffes du Nord** presenta **The Valley of Astonishment**, ultimo capitolo di un'indagine sulla psiche umana iniziata con *L'Homme qui*, dall'opera del neurologo Oliver Sacks. Quattro sedie, due tavoli, tre attori e due musicisti sono il materiale necessario per raccontare il dramma della sinestesia, sindrome ipermnemica che consiste nell'associare lettere e suoni a colori, immagini, sensazioni. Lo strano caso di Sammy Costas (cui dà vita, cuore e anima una strepito-

sa, commovente Kathryn Hunter), dapprima licenziato come giornalista, quindi oggetto delle insane attenzioni delle neuroscienze come dello *showbiz* mediatico, insegna come trasformare l'handicap in un dono, un cervello fuori dall'ordinario dapprima in un dramma, quindi in una folgorante scoperta. Così apprende, in italiano, i primi versi della *Divina commedia*, immergendosi in una «selva oscura» che diventa valle delle meraviglie, caverna platonica dalle mille suggestioni, metafora del teatro e antro magico dove turbina il vortice dell'intelligenza, della fantasia, della poesia. ★

In apertura, una scena di **Macbeth**, regia di Ariane Mnouchkine (foto: Michèle Laurent); nel box, un'immagine di **20 decibel**, del Circo El Grito.

CIRCO EL GRITO

Tra acrobazie aeree e clownerie, le emozioni si amplificano

20 DECIBEL-NON C'È STORIA SENZA ASCOLTO, di e con Fabiana Ruiz Diaz e Giacomo Costantini. **Messa in scena di Louis Spagna. Scene di Thyl Beniést e Sebastien Boucherit. Costumi di Beatrice Giannini. Luci di Domenico De Vita. Prod. Circo El Grito, BRUXELLES - Espace Catastrophe, BRUXELLES - Sosta Palmizi, CORTONA (Ar) - Festival Mirabilia, FOSSANO (Cn).**

Il circo a teatro. Graticcia per soffitto, quinte e fondali per pareti, sipario e pubblico frontale. Altro dallo *chapiteau*. Nessun animale, fortunatamente. Ma una magia amplificata. Raffinata e adeguata al contesto: un gioco condiviso nella pensosa leggerezza del buio di sala.

L'immagine più impressa nella memoria degli spettatori di *20 decibel* sarà quella dell'attrice (Fabiana Ruiz Diaz) appesa a mezz'aria a un sipario allestito sul palcoscenico, riproducendo l'originale. In acrobazia, su e giù per la tenda e il compagno, di vita e di gioco (Giacomo Costantini), a temere per la sua incolumità... *20 decibel* dimostra come sul palcoscenico non sia necessario creare artificio sensazionale o dare materia e plasticità all'erudizione intellettuale. L'autenticità, piuttosto, la schiettezza di forma e contenuto che non vuol dire semplicistico o banale. Una costruzione rigorosa nella pulizia scenica, meccaniche e gesti, caratterizzati dal clownesco tipico dell'arte circense scenica, sintesi pluridisciplinare: musica, movimento, teatro. Per un risultato altamente fruibile, di divertimento puro, appassionante allo sviluppo di scene più somiglianti a sketch ed esibizioni atletiche.

Ma non solo. Quadri in cui sottile è il simbolismo, la metafora, chiaramente intellegibile e ugualmente velata, non immediata. Qualcosa di maniera, rivalutata, smontata e rimontata con un tocco personale. *Suspence* ed emozioni in crescendo, ilarità sommersa. Nessun accenno verbale. Ammiccamenti al cinema muto e al teatro dell'assurdo, volendo andare di citazioni. E sobrietà diffusa. Elementi di scena non edulcorati. Anche una riflessione drammatizzata dall'uso degli oggetti sull'innesto della nuova tecnologia in teatro. Loro, il Circo El Grito, che, vivendo nel Nord dell'Europa continentale, sanno bene cosa significhi l'*hi-tech* nelle arti contemporanee. Bello ed emozionante. **Emilio Nigro**





Drammaturgie della memoria e del presente dominano i Theatertreffen di Berlino

Vengono da Monaco, Vienna e Zurigo molte delle produzioni presenti al festival berlinese. Pochi i classici, prevale il teatro-documento, dai Rimini Protokoll sul traffico d'armi al Burgtheater Wien sui testimoni della Shoah e sulle agghiaccianti memorie della malattia sociale nella Baviera anni '20.

di Davide Carnevali

L'edizione 2014 del Theatertreffen sposta verso sud il baricentro del teatro in lingua tedesca, con Monaco che rivendica la sua importanza di polo produttivo, inviando due produzioni del **Residenz Theater** (*Zement* e *Reise ans Ende der Nacht*) e due dei **Münchner Kammerspiele** (*Fegfeuer in Ingolstadt* e *Tauberbach*), che oltretutto sono tra i coproduttori di *Situation Rooms* dei Rimini Protokoll insieme al **Schauspielhaus Zürich**. Da Zurigo arrivavano anche *Die Geschichte von Kaspar Hauser* e *Anphitryon und sein Doppelgänger*. Completano la selezione delle dieci produzioni più interessanti dell'anno l'*Onkel Wanja* del **Schauspiel Stuttgart**, *Die*

letzten Zeugen del **Burgtheater** di Vienna e la **Volksbühne** berlinese con *Ohne Titel Nr.1* del solito Herbert Fritsch (di cui abbiamo già parlato nello scorso numero di *Hystrio*).

Un po' di Volksbühne a dire il vero c'era anche nel *Viaggio al termine della notte* del suo direttore artistico **Frank Castorf**, che però per l'occasione è sceso a Monaco a portare la sua estetica iperrealista e caotica; la messa in scena rispetta in tutto e per tutto i canoni castorfiani: costruzioni a più piani installate su palchi rotanti, enormi schermi video, attori che corrono qui e là inseguiti da cameramen e microfoni, spari, galline e citazioni colte. Nemmeno il *Tauberbach* del coreografo **Alain Platel**, sempre molto

apprezzato a Berlino, ha disatteso le aspettative: cinque danzatori e un'attrice si muovono in un bellissimo spazio completamente ricoperto di vestiti; in sottofondo le cantate di Bach e una voce fuori campo che interviene ogni tanto a imporre un logos ingombrante, ma sempre riacciato indietro dall'imporsi della danza come pura presenza fisica.

Spettatori col tablet

Situation Rooms dei Rimini Protokoll è stato uno dei progetti che più ha attirato l'attenzione su di sé nell'ultima stagione. La produzione non è potuta approdare materialmente al festival a causa delle difficoltà materiali (ed economiche) che

avrebbe generato lo spostare per soli due giorni un set tanto sofisticato: Haug, Kaegi e Wetzel hanno infatti costruito un labirinto di stanze, in cui gli "spettatori" si muovono a gruppi di venti. Si entra singolarmente e su appuntamento, a ognuno viene fornito un tablet, in cui è stato registrato previamente il percorso che il partecipante dovrà compiere, imitando in tutto e per tutto la soggettiva del video. Il tablet diviene in sostanza il filo di Arianna per muoversi nel labirinto: quando, per esempio, il soggetto nel video apre la porta davanti alla quale si trova, il partecipante aprirà la porta davanti alla quale si trova e quando il soggetto nel video si siede a tavola e mangia la sua zuppa di rape, il partecipante si siede a tavola e mangia la sua zuppa di rape. A partire da qui, il partecipante "diviene quel soggetto", compie le azioni che lui ha compiuto, vive la vita che lui ha vissuto. Tema di partenza è il commercio di armi prodotte in Germania, e l'obiettivo è che ogni partecipante viva in prima persona una decina di storie che hanno in qualche modo a che fare con quel tema: dalle guerre intestine dell'Africa centrale, alla giornata tipica del campione di tiro a segno, fino all'appostamento di un cecchino. La tecnologia serve qui a ricreare artificialmente un'esperienza soggettiva che, anche se non arriva a essere comparabile con l'esperienza della realtà, ne svela almeno i meccanismi. Uscire dalla finzione della nostra vita per fare esperienza del reale è in sostanza lo scopo di buona parte del teatro del gruppo svizzero tedesco.

L'altro lavoro di teatro-documento centrato sul rapporto tra realtà e finzione era *Gli ultimi testimoni*, che **Doron Rabinovici** e il dramaturg **Matthias Hartmann** hanno concepito a Vienna. Sei tra uomini e donne raccontano la loro esperienza di sopravvissuti all'olocausto. La proposta è divisa in due parti: nella prima, quattro attori del Burgtheater, davanti a un leggio, danno voce alla memoria dei testimoni, seduti nella parte posteriore della scena dietro una tenda trasparente che funge da schermo. Qui, durante la lettura degli attori, sono proiettate fotografie e spezzoni di video della capitale austriaca degli anni '30, mentre un'attrice scrive su un lungo rotolo di pergamena le parole che gli attori danno al pubblico. Il processo della testimonianza si perpetua così dall'oralità alla scrittura, sia nel lavoro previo di drammaturgia a partire dai racconti dei protagonisti, sia all'interno dello spettacolo stesso, a rimarcare l'esigenza di una trasmissione continua delle informazioni, anche oltre la vita dei testimoni, che sono già in

età avanzata (durante i due anni di preparazione del progetto, due di essi sono morti). In una sequenza di frammenti si alternano le differenti storie personali, al termine delle quali ogni testimone avanza in proscenio per tirare le somme. La seconda parte del progetto si svolge invece al di fuori della sala, nel foyer e negli spazi che il teatro mette a disposizione affinché i testimoni si presentino di persona al pubblico, rispondano alle sue domande e si prestino a un dialogo diretto: qui la testimonianza non è più mediata dalla voce, dalle parole o dalla penna altrui, ma torna a essere comunicazione diretta da individuo a individuo.

Cechov come Beckett

Tra le produzioni che più hanno fatto parlare, anche il *Vanja* del giovane **Robert Borgmann**. Da una parte, l'allestimento lasciava qualche perplessità: il dispiegamento di mezzi e l'impiego del macchinario teatrale non trovano sempre la loro giustificazione in una proposta che, tutto sommato, non sembra raggiungere la sufficiente omogeneità. Lo spettacolo si apre con una partita di badminton tra Helena e qualche spettatore in platea a cui vengono lanciati racchetta e volano: poca poesia e poca velata malinconia in questa lettura di Cechov, quanto piuttosto un'interessante studio sul valore del tempo. Un'automobile gira lentamente intorno alla scena, come un pianeta o una stella che marca il passo dei giorni sempre uguali. *Warten* (aspettare) è il termine che ricorre, e così si dipana quel filo rosso che lega l'autore russo a Beckett. E non è solo il problema dell'attesa, ma quello della vera e propria organizzazione del tempo attraverso il ritmo scandito del lavoro: la disorganizzazione che i ritmi del professor Serebrjakov portano nella casa fa sfumare il tempo della vita nell'astrazione dell'eterno. Ed è per questo che Vanja e Sonja, come altri personaggi di Cechov, si rifugiano nel lavoro: per dare una forma, prima che un senso, alla loro esistenza. Mentre all'eterna attesa di un datore di lavoro, cioè di un'organizzazione formale del tempo, sono invece condannati Vladimir ed Estragon. Così quando l'Astrov di Borgmann si presenta con una bombetta in testa e Vanja inizia i suoi numeri di *clownerie*, viene recuperato quello studio sul tempo che in Beckett è anche studio dei tempi comici e del puro mestiere dell'attore.

Ma la rivelazione indiscussa del festival di quest'anno è stata certamente *Purgatorio a Ingolstadt*, un'opera di **Marieluise Fleißer** sulla

malattia e la violenza sociale nella campagna bavarese degli anni '20. L'allestimento di **Susanne Kennedy** è una piccola opera d'arte che attinge dall'estetica espressionista e da un certo gusto del grottesco proprio dalla tradizione fotografica iperrealista. La scena è una stanza bianca con pochi elementi, la cui prospettiva è distorta dall'angolazione eccessiva delle pareti. In questa scatola semivuota appaiono e scompaiono i personaggi, in una serie di quadri brevi intervallati da oscurità totale in cui domina un'interferenza sonora inquietante. I giochi di luce e suono sono articolati con una precisione lynchiana: un *beamer* proietta sulle pareti della stanza una luce chiarissima sempre leggermente in movimento, cosicché la situazione di calma data dall'immobilità degli attori è solo apparente. Le voci degli attori passano attraverso un microfono che crea un effetto di distanza dalla loro fonte sonora originale, così che la recitazione appare mediata da una sorta di falso *playback* che contribuisce alla sensazione generale di straniamento. Espedienti ingegnosi che riproducono a livello formale una delle tematiche principali dell'opera, cioè la profonda differenza tra apparenza e sostanza.

Infine, vale la pena segnalare che da quest'anno lo Stückemarkt, sezione dedicata alla nuova drammaturgia, cambia formula. Non più solo testualità, ma drammaturgia performativa, scrittura collettiva e creazione di installazioni, selezionata da tre mentori: l'autore britannico Simon Stephens, la regista Katie Mitchell e la performer danese Signa Köstler. ★

In apertura, *Fegefeuer in Ingolstadt*, di Münchner Kammerspiele (foto: Julian Roeder); in questa pagina, *Reise ans Ende der Nacht*, del Residenz Theater (foto: Matthias Horn).





Lettere da Mosca, dove il classico va in pezzi

Al Festival La Maschera d'oro, Balzac si scopre autore di *Tre sorelle* con Dmitrij Krymov, Michael Jackson dà il ritmo al *Macbeth* diretto da Yuri Butusov e *Amleto* è un *collage* di immagini virtuali nella prima regia russa di Robert Lepage.

di **Roberta Arcelloni**

Li ho contati, ogni volta. Intendo dire gli attori in scena negli spettacoli visti nel corso di *Russian case*, ossia la settimana all'interno del festival *La maschera d'oro* di Mosca dedicata agli operatori stranieri di tutto il mondo (oltre ottanta). Sono arrivata a contarne anche ventisette. Non che la quantità sia indice di qualità, ma certamente dimostra che la crisi, che anche qui morde, non ha ancora portato a tagliare i corpi vivi dalla scena. Gli spettatori non li ho contati, ma vi assicuro che non ho mai visto un solo posto vuoto, anzi, ho quotidianamente assistito, non senza una certa ansia claustrofobica, a uno stivaggio pignolo degli spettatori su sedie di fortuna da parte delle maschere dei teatri che di-

mostrano doti eccezionali in questo campo. E i teatri sono ricolmi a qualsiasi ora della giornata, anche di lunedì alle tre del pomeriggio. Una ventina gli spettacoli a disposizione e per quanto distribuiti nell'arco della giornata, è giocoforza scegliere. Non posso quindi dire di essere riuscita a vedere le cose migliori.

Contaminare i linguaggi

È impresa assai ardua restituire a parole gli spettacoli di **Dmitrij Krymov**: i testi nelle sue mani vanno in frantumi, ma ciascun pezzo mantiene inalterata la sua preziosità, la sua bellezza e il suo decoro, il ricordo di ciò che fu, e in un gioco fantasmagorico di combinazioni, i frammenti vanno a comporre forme inusitate, im-

prevedibili, assurde... E come se ai parossistici giochi verbali del nostro Bergonzoni, Krymov desse parvenza visiva con lo stesso incessante e funambolico ritmo. Già dal titolo, *Honoré de Balzac. Appunti su Berdicev*, ispirato a *Tre sorelle* di Cechov, lo spettacolo ci immette in quella che ormai può essere considerata una mitologia cechoviana. I teatranti possono contare su una familiarità profonda del loro pubblico con Cechov e con personaggi, storie e battute diventate addirittura modi di dire. Chi non ricorda la frase che il vecchio medico militare Cebutykin legge sul giornale: «Balzac si è sposato a Berdicev»? Ecco allora che *Tre sorelle*, del quale Krymov mantiene solo poche battute, diviene una sorta di grottesca, al contempo tenera e

disperata, commedia umana, dove i personaggi incarnano quasi una summa di tutti i cliché, le interpretazioni che il tempo ha lasciato su di loro. Ed è un gran trionfo di elementi posticci e di trucchi circensi: nasi, gobbe, seni, lunghe dita, fronti altissime, grandi orecchie. Maša è una *silhouette* nera affilata e tagliente, il naso adunco e le dita lunghe quanto il bocchino che tiene in mano, Nataša porta sempre attaccato al seno un bambolotto, Andrej è vestito da “femminuccia”, Versinin è senza un braccio, ha due soli denti ma mantiene inalterato il suo *charme* e non fa che stringere le mani agli spettatori, a Solenin è spuntato un terzo braccio, e si lamenta di continuo che la sua mano puzza... Battute più o meno marginali si materializzano – ecco un gallo autentico allo tzip tzip che per scherno Solenin rivolge a Tuzenbach –, personaggi solo citati come Protopopov fanno la loro comparsa, tutti quanti come Versinin anelano invano a una tazza di tè. L'incendio del terzo atto diventa un piccolo falò di figurine di carta: a prender fuoco sono i sogni perduti, come la fabbrica di mattoni in cui vorrebbe andare a lavorare Tuzenbach... C'è perfino Marlene Dietrich fra gli ospiti di casa e il celebre «A Mosca, a Mosca!» sarà intonato sulle note di *Lili Marlene*.

Nel finale gli attori, seduti in cerchio, si liberano dai costumi, si struccano, ridono, chiacchierano e i loro volti giovani e belli emergono dalla crisalide deforme di un mondo lontano, sovraccarico di segni che non ci parlano più: forse non è poi così noioso stare a questo mondo!

Il passaggio dal laboratorio creativo del sessantenne Krymov un po' felliniano oppure, per azzardare un ossimoro, kantoriano allegro, a quello del quarantenne Yuri Butusov dominato da una babele di linguaggi postmoderni piuttosto infernale, è alquanto scioccante. Anche in *Macbeth*. *The movie* del testo di Shakespeare rimane ben poco (nonostante la durata di oltre 5 ore), anche qui si gioca sulla enfaticizzazione delle metafore (sangue sui volti, sulle mani, sulle bocche), ma il montaggio della vicenda in stile cinematografico e incline alla truculenza alla David Lynch segue strade imperscrutabili (almeno per me), dove alcune scene sono ripetute in due o tre varianti interpretative, gli attori si scambiano ruoli e battute, e, per esempio, le streghe sembrano modelle in continuo mutamento d'abito: dal jeans strappato alla maliziosa *lingerie* passando per tubini neri e abiti

frou frou. Dominatrice dello spettacolo è lei, la Lady, feroce e smaniosa di delitti più che mai, baccante scatenata in folli danze. La musica (da Monteverdi a Michael Jackson) è incessante e spesso coreografici sono i movimenti degli attori. Critica e pubblico divisi, s'intende: c'è chi esce esterrefatto prima della fine e chi, come a Pietroburgo dove lo spettacolo nasce, si lancia nel ballo insieme al regista preso da un'ebbrezza da *rave party*. Ma a salvare anche agli occhi dei più scettici lo spettacolo, è la sua strabordante energia, quell'affastellarsi da incubo di segni di una modernità disillusa, disperata.

Inevitabile Shakespeare

Un'altra terribile Lady Macbeth ma “del nostro distretto”, come si chiamava in una prima versione *Lady Macbeth del distretto di Mzensk*, racconto di Leskov, è portata in scena da **Kama Ginkas**. Qui il testo c'è tutto e ne viene anche rispettata la natura narrativa ma con alcune modifiche della sua struttura. Ad apertura di spettacolo ecco già il gruppo dei deportati in Siberia, cappottoni privi di mani e teste, da cui fuoriesce per dare inizio alla sua delittuosa storia Katerina L'vovna, questa Bovary dell'oscura provincia russa interpretata dalla intensa (e bellissima) Elizaveta Bojarskaja, attrice di Lev Dodin. Traggono volutamente in inganno gli elementi naturalistici in legno a figurare la casa di campagna in cui vive Katerina con il marito e il suocero, ricchi mugnai. Infatti da quell'involucro piacevole e tranquillizzante da museo etnografico, si leva ben presto con la forza di una schioppettata la prima battuta di Katerina: «Che noia!». E pian piano quel magma trattenuto di vitalità animalesca, di confuso sentimentalismo, di noia nera dell'anima affiora, sollecitato da un giovane garzone sciupafemmine, per poi dirompere senza più freni e scatenarsi in un delitto dopo l'altro. Ginkas mostra con implacabile freddezza «come è pericoloso togliere all'uomo il respiro della libertà. Piuttosto che soffocare l'uomo si trasforma in bestia».

Con *Hamlet Collage*, prima regia russa di **Robert Lepage** entriamo in un universo teatrale a sé stante. A partire dal Teatro delle Nazioni che, diretto dall'attore star Evgenij Mironov, diversamente dagli altri teatri russi, non ha né una compagnia né un regista stabile ma si rivolge di volta in volta ad artisti di punta russi o internazionali. Che sia un teatro con dei mez-

zi lo si vede subito: dall'elegante libretto di sala (altrove c'è la sola locandina) al costo dei biglietti che arrivano alla cifra di 10.000 rubli (oltre 200 euro)! Ma la sensazione è che questo pubblico di borghesi gentiluomini un po' imballati nelle loro costosissime ed eccentriche *mise* sia mille miglia lontano dal poter apprezzare l'operazione di Lepage. Che è davvero sofisticatissima dal punto di vista sia tecnico sia visivo sia concettuale. Un gigantesco cubo (o ipercubo) sospeso come un meteorite nel nero stellato dello spazio, ricoperto di schermi al plasma, ruota continuamente su se stesso mostrando le sue molteplici facce e sezioni che si fanno prima di tutto bianca stanza di follia di Amleto in camicia di forza e poi virtuali giardini, biblioteche, nave, fiume di morte di Ofelia. E Mironov, l'infelice eroe shakespeariano, che solo dà voce e corpo a tutti gli altri personaggi, ruota anch'egli, entrando e uscendo in veste di Polonio come di Ofelia, dalle sorprendenti e magiche superfici del solido, creatura umana in cerca di se stessa, sempre pericolosamente in bilico sull'orlo dell'abisso. Un'impresa interpretativa ardua, perché qui l'attore sembra davvero essere la super marionetta sognata da Craig, ogni suo movimento e gesto devono accordarsi alla complessa macchina del mondo creato da Lepage. E, certo, il mattatore Mironov può concedere poco a un pubblico che fra essere e non essere, ha scelto l'apparire. ★

In apertura, una scena di *Honoré de Balzac. Appunti su Berdicev*, di Dmitrij Krymov (foto: Natalia Keban); in questa pagina, Evgenij Mironov in *Hamlet Collage*, di Robert Lepage.



Helsinki, un *nouveau cirque* dark e antispettacolare

Negli ultimi anni il *nouveau cirque* ha conosciuto in Finlandia una straordinaria esplosione. Consacrando uno stile che trova nelle tonalità malinconiche, nella sensibilità per i temi sociali ed ecologici e nella fascinazione per la danza, i propri punti di forza.

di **Roberto Rizzente**



Ha meno di vent'anni di storia. Eppure, il *nouveau cirque*, in Finlandia, mostra già una sua compiuta identità. Non solo per l'originalità dello stile e la pregnanza delle tematiche, ma anche per l'organizzazione che lo sovrintende. Potendo contare sulle competenze di due strutture deputate (Cirko Center e CircusInfo), alcuni palcoscenici di elezione – la sede di Suvi-lahti, il nuovo, bellissimo Music Centre di Helsinki – e una massiccia presenza all'estero. Come dimostra il focus dedicato a luglio dal torinese Teatro a Corte.

Miracoli dell'efficienza scandinava, si dirà. Eppure, il circo è diventato, negli ultimi anni, un hobby nazionale. «Meno costoso dell'hockey», esso appare alle famiglie come «un modo per far socializzare i ragazzi» (Sara Kuusi, responsabile dei progetti internazionali di CircusInfo). Non si contano le scuole di giocoleria, nate un po' spontaneamente in tutto il Paese. A cominciare dalla **Cirkus Helsinki School** di Suvi-lahti (www.circushelsinki.it), che coi suoi 920 studenti, i 25 insegnanti, i 700 metri quadri di spazio, gli scambi con l'estero, è dal 2001 *leader* nell'offerta formativa primaria.

Nonostante le premesse, mancano, tuttavia, le occasioni per approfondire il percorso. Non ci sono che due scuole professionali, in Finlandia, in attesa della Laurea promessa dalla **Theater Academy** di Helsinki (www.teak.fi): la prima, dal 1994, è l'**Arts Academy** dell'Università di Scienze Applicate di Turku, quadriennale, destinata tanto ai performer quanto ai futuri pedagoghi (www.turkuamk.fi). La seconda è la **Salpaus Further Education** di Hollola, triennale, fondata nel 2002 in via sperimentale e nel 2006 in pianta stabile (www.salpaus.fi).

Un artista che volesse fare il salto di qualità è così costretto a emigrare. «Non abbiamo un'educazione universitaria – spiega il presidente del Cirko Center, Kaarina Gould – La scuola più vicina è a Stoccolma, così molti dei giovani artisti che vogliono fare del circo una professione vanno all'estero. Si diplomano in Finlandia e poi partono per la Svezia, la Francia, Montréal, l'Italia, la Spagna e l'Australia».

Rivoluzionario e intimista

Trasformare in professione una passione nazionale è stato così l'obiettivo che ha spinto gli operatori al cambio di passo.

La svolta, nel 2002, è stata la fondazione del **Cirko-Center for New Circus** (www.cirko.fi). Grazie anche al supporto della **Finnish Culture Foundation**, esso è riuscito a rinnovare il sistema, fino ad allora affidato all'associazionismo. Nel 2006, il Centro demanda i compiti di informazione, formazione del pubblico, sviluppo delle collaborazioni internazionali e supporto alle compagnie al **CircusInfo Finland** (www.sirkusinfo.fi). Nel 2008, in accordo con la municipalità di Helsinki, il Cirko Center si trasferisce in una vecchia fabbrica per la produzione di energia a Suvilahti (www.suvilahti.fi). Nel 2011 il processo di riorganizzazione viene portato a termine: si definiscono le politiche di sostegno alle residenze (20 all'anno, tramite una *call* pubblica), e il **Cirko-Festival** prende quota, a dispetto dei tagli ai finanziamenti pubblici (10-15%), mentre Suvilahti è lesta a inserirsi nel tessuto culturale della città, ospitando gallerie, concerti, un ristorante e studi fotografici.

Un simile sforzo non poteva che avere delle ricadute, nella diffusione del fenomeno. Tanto il Cirko Center quando CircusInfo sono oggi membri del **New Nordic Circus Network** (nordic-circus.org). Le compagnie sono presenti in Giappone, Sud Corea, Sud America, Europa, mentre i teatri nazionali e l'**Helsinki Theatre Festival** (www.korjaamo.fi) sempre più, concedono al *nouveau cirque* scampoli della programmazione. La stessa contrattualistica è prossima al cambiamento, a favore di una maggiore mobilità degli artisti. Tanto che è possibile parlare di una generazione "internazionale" di performer, in grado di conquistare fette via via più consistenti di pubblico. Rimangono tuttavia dei problemi, a livello di riscontro critico. Un po' per la mancanza di specialisti, la bassa qualità degli articoli, spesso limitati alla mera descrizione degli spettacoli. E un po' per gli spazi risicati concessi dalla carta stampata. Tanto che l'attenzione dei giovani è costretta al web e l'unica rivista di riferimento rimane **Teatteri@Tanssi + Sirkus**, nata dalla fusione di due diversi magazine (www.teatteritanssi.fi). Ma quali sono, oggi, i caratteri distintivi del ge-

nere? Nonostante l'eterogeneità delle esperienze, c'è un dato che accomuna i gruppi. Ed è, questo, l'assoluta mancanza di spettacolarità. Non c'è spazio, qui, per gli show "alla Cirque du Soleil", preferendo le compagnie concentrarsi su lavori per un pubblico di 200-400 persone. Mancano i numeri con gli animali, anche a causa di una legge del 1985 che vieta l'impiego di animali selvaggi e di grossa taglia, e la presenza dei clown è circoscritta al circo tradizionale o all'amatoriale. Il *nouveau cirque* finlandese è, in sostanza, un circo "intimo". Come una sorta di *Kammerspiel*, dove la tonalità dominante è il nero.

«Non so se sia solo la mia opinione – spiega Salla Hakanpää, di **Zero Gravity Company** (zerogravitycompany.com) – ma mi sembra di riscontrare una sorta di malinconia nordica. Suona come un *cliché* ma penso che in molte performance finlandesi vi sia una sorta di *darkness*. Questo non significa, ovviamente, che non si possa ridere, o che i due livelli non possano coesistere, magari all'interno della stessa compagnia».

L'influenza della danza

Estromesso dalle grandi arene, nel chiuso dei teatri o delle case private, il circo può, allora, farsi portavoce dei bisogni di una nazione. Di qui la scelta dei temi: il *nouveau cirque*, spiega il direttore di CircusInfo, Lotta Vaalo, può lavorare con «i miti e i poemi antichi dei Lapponi come approfondire la questione dei rifiuti da cui siamo circondati. Può insistere su temi difficili per il circo, come quello della vergogna, il disonore che attraversa le generazioni, la colpa che spesso si traduce in abuso di alcool o nella violenza domestica. Può descrivere la lotta contro la natura, e penso che questo ci riguardi da vicino, considerando che per dieci mesi puoi non vedere che neve. Senza parlare della mancanza di luce».

Esemplare, in questo senso, è il lavoro delle compagnie specializzate, come **Sirkus Magenta** (www.sirkusmagenta.fi). Lo stesso Sakari Männistö di **Agit-Cirk** (www.agitcirk.com) è, con il Periphery Project, da anni impegnato in una tournée nel Nord del Paese, alla scoperta di un mondo cordiale e primigenio, che rinsalda i propri vincoli familiari e identitari riunendosi

in casa in occasione della performance. A differenza del pubblico nei sobborghi di Helsinki, stordito dall'eccesso di "offerta" e, per questo, ancora in parte da educare.

C'è, tuttavia, un'altra variabile da considerare: il rapporto con la danza. Non sono pochi gli artisti arrivati al *nouveau cirque* dalla danza. Secondo Sanna Silvennoinen di **Circo Aereo** (www.circoaereo.net) «la danza può rinnovare il circo e il circo può rinnovare la danza. Al circo la gente viene per ammirare la tecnica e nella danza le persone vengono per trovare emozioni o atmosfere o pitture visive. Il circo dovrebbe usare molto altro oltre alla tecnica e la danza dovrebbe sfruttare di più l'abilità del corpo, perché spesso la danza contemporanea non è più danza, ma si esaurisce nello stare immobili per un'ora a terra».

Radicato, com'è, nella tecnica, non c'è quindi da stupirsi se molto circo contemporaneo, in Finlandia, tenda a risolversi in una palingenesi di gesti, numeri e acrobazie aeree. «La mia impressione – racconta Ilona Jäntti di **Ilmatila** (www.ilmatila.com) – è che nel Sud Europa, ma anche in Inghilterra, dove è forte la tradizione teatrale, il circo sia più narrativo. Qui da noi, invece, al momento, trovi lavori più minimalisti, più astratti o più influenzati dalla danza».

Laureatasi in Svezia in danza e coreografia, con una robusta formazione di ginnasta alle spalle, Ilona Jäntti rappresenta l'eccellenza, nel genere. I suoi lavori non attingono da una storia, «ma dagli elementi a disposizione. Elementi molto concreti, tangibili, come il luogo, o la corda». A dispetto delle temperature glaciali, il circo di Ilmatila può, così, invadere gli spazi pubblici, restituendo il fascino di un teatro tutto giocato sull'imprevisto, la reazione diretta, empatica con la gente. Dove «il performer si fa scenografia di se stesso», corpo narrante e sacro, offerto alla libera contemplazione di un pubblico composito. In nome, sì, dell'intrattenimento, ma anche e soprattutto di una rifondazione comunitaria, che trova nello scambio e nella celebrazione dell'"altro" la via maestra per uscire dalla solitudine. ★

Una performance del Circo Aereo (foto: Heli Sorjonen).

A Montréal il teatro arriva col disgelo

Il Festival TransAmérique porta da trent'anni nella città canadese le produzioni nordamericane (e non solo) più interessanti. Quest'anno si è aperto con la fluviale *Histoire révélée du Canada français, 1608-1998* della compagnia di casa, per finire con gli ospiti provenienti dall'Europa.

di Gherardo Vitali Rosati



A Montréal la primavera arriva a maggio. La neve si scioglie e il caldo improvviso riempie le strade di studenti e turisti. Ma anche di teatranti, che si confondono fra cittadini e viaggiatori nel *Quartier des spectacles*. È lì, nelle tante sale disseminate intorno alla Place des Arts, che si svolge ogni anno il Festival TransAmériques (Fta), una delle principali manifestazioni di teatro e danza del Nord America. Dalla sua prima edizione, nel 1985, non sono mancati i cambiamenti: dal nome, inizialmente si chiamava Festival de Théâtre des Amériques, alla cadenza, che per oltre vent'anni era biennale, fino ai contenuti, poiché prima includeva solo il teatro. Quel che non era mai cambiato era la direzione artistica, da sempre incarnata dalla fondatrice del festival: Marie-Hélène Falcon. Ora, dopo quasi trent'anni, questa attivissima e già mitica *grande dame* del teatro internazionale ha firmato la sua ultima edizione dell'Fta, sdoppiando la sua eredità per lasciare la direzione artistica a Martin Fau-

cher, già suo consulente, e quella amministrativa al trentacinquenne David Lavoie. E non sono certo mancate le dimostrazioni d'affetto per questa regina del teatro quebecchese: molti artisti e operatori indossavano magliette con il suo nome, alla sede centrale della manifestazione era stato predisposto un diario per le dediche, e si è poi tenuta la serata «Merci Marie-Hélène», dove amici e colleghi si sono alternati sul palco per ricordare i suoi meriti e le sue scoperte. Adesso però «non aspettatevi rivoluzioni» ci ha detto Faucher, che ha affiancato Mme Falcon nelle ultime edizioni del festival e che ha precisato: «posso dire di riconoscermi nell'85% delle scelte di queste edizioni». Ma c'è sempre la speranza di far meglio, a partire proprio dai luoghi «Montréal è a compartimenti stagni: il Quartiere degli Spettacoli, la zona degli affari, e così via: ora è venuto il momento di riappropriarsi della città». Faucher vorrebbe poi trovare nuove idee e mezzi per coinvolgere il pubblico anglofono e per meglio sostenere le coproduzioni.

Le radici della storia (e di sé)

Quest'anno erano dieci. Fra tutte spiccava il colossale *L'histoire révélée du Canada français, 1608-1998*, la trilogia di oltre sette ore che porta a compimento un lavoro inaugurato nel 2012 (della prima parte aveva parlato Giuseppe Montemagno in *Hystrio 2/2012*). La proponeva il Nouveau Théâtre Experimental, la compagnia di Montréal che ha festeggiato i suoi 35 anni con una festa nel corso del festival. Dopo la scomparsa dei suoi fondatori Robert Gravel (1996) e Jean-Pierre Ronfard (2003), il gruppo è ora diretto da Alexis Martin e Daniel Brière, che firmano rispettivamente testo e regia dello spettacolo. Ma dicono di rifiutare ogni forma di gerarchia e si appellano alla creazione collettiva, e – come aveva già notato Montemagno – sembrano muoversi, per filosofia ed estetica, sulle tracce del Théâtre du Soleil. Ecco allora che si cimentano in un racconto epico, che abbraccia oltre tre secoli di storia, muovendosi su piani temporali paralleli. Da una parte seguiamo l'arrivo dei primi coloni

francesi fra i ghiacci del Canada, dall'altra vediamo personaggi dei giorni nostri, che spesso riflettono sul loro passato. Non manca un'associazione di appassionati che indossano costumi d'epoca per ripercorre le vicende storiche, cosa che permette una (troppo?) facile *liaison* con le scene ambientate nel Seicento. Ogni attore veste i panni di numerosi personaggi, alternando inglese, francese e la lingua degli amerindiani Inuit. Non sempre il gioco funziona: il tentativo di riprodurre realisticamente la Storia con mezzi limitati scade a volte in scene carnevalesche. Ma non mancano momenti dove l'artigianalità del teatro diventa un valore aggiunto, e si resta incantati davanti alla neve che cade sul palco o a un improvviso nubifragio, che schizza irrimediabilmente le prime file. Un'altra trilogia coprodotta dall'Fta gli spettacoli *Un, Deux e Trois* – è stata presentata da Mani Soleymanlou, che dal 2012 ha ottenuto un successo inaudito col primo capitolo, *Un*. Al centro del lavoro c'è l'esperienza biografica dell'artista, che si racconta in prima persona. Nato a Teheran, ma trasferitosi subito a Parigi con la famiglia, diventa per gli amici "l'iraniiano", ma quando i genitori traslocano a Toronto sarà chiamato "le petit Français", ci sarà poi un passaggio da Ottawa fino all'arrivo a Montréal. Con leggerezza e ironia, l'attore riflette sulla mancanza di radici e sulla ricerca dell'identità, ed è (anche) per questo tema, particolarmente sentito in Canada, che il suo lavoro ha saputo entusiasmare migliaia di spettatori. Purtroppo risultano meno incisivi i capitoli successivi: nel secondo, l'attore è in scena con Emmanuel Schwartz, di origini israeliane, nel terzo è al fianco di oltre quaranta attori, tutti di diverse provenienze. Ma questo moltiplicarsi delle voci poco aggiunge alla riflessione iniziale, anche a causa di una certa trascuratezza della messinscena, sebbene non manchino momenti intensi e riusciti.

Cugini dal vecchio mondo

Soleymanlou ha recitato al fianco di Schwartz anche nel cast della nuova *Phedre* riscritta e diretta da Jeremie Niel, giovane e apprezzato autore e regista quebecchese. Ma questa coproduzione dell'Fta non è stata delle migliori.

Niel riprende passaggi dai testi di Seneca, Racine e Sarah Kane, per proporre essenzialmente una sequenza di monologhi, messi in scena con una certa retorica. L'idea è di provare a bilanciare il pesante destino dell'eroina (Marie Brassard, nota per i suoi lavori al cinema e in teatro, con Robert Lepage) con le reazioni di uno spettatore moderno (Soleymanlou), ma l'equilibrio non si trova. Ancor più deludente la performance dell'artista monrealese Nicolas Cantin, *Klumzy*. L'autore dichiara di aver scelto questo titolo, che evoca l'inglese *clumsy* (goffo), per mettere in scena qualcosa di non finito, non teatrale. Eccolo allora sul palco intento a mixare luci e musiche, ma anche a osservare con viso accigliato la sua interprete, Ashelea Watkin. Vorrebbe uscire dalla finzione, eppure seguiamo stralci di monologhi, vari cambi di costume in scena, e altre azioni poco chiare ma evidentemente scritte e provate. Non si trova insomma una coerenza stilistica che potrebbe rendere significativa la sua ricerca, per quanto non originale.

Fra gli spettacoli in ospitalità, provenienti da 14 paesi, spiccava *Germinal* un eccellente lavoro che coniuga leggerezza della forma e profondità di contenuto, riflettendo sul linguaggio, sul teatro, ma anche su temi assai più vasti (la Chiesa, il progresso, la morte), facendo al contempo divertire il pubblico. Lo hanno proposto i belgi Antoine Defoort e Halory Goerger de L'Amicale De Production. Certamente significativo il lavoro del promettente regista francese Julien Gosselin, che ha adattato e diretto a soli 25 anni *Les particules élémentaires*, tratto dal romanzo di Michel Houellebecq. Lo spettacolo si muove su una interessante alternanza fra narrazione in terza persona e scene recitate. Tutti gli attori sono presenti in scena, seduti ai margini del palco, così da poter entrare e uscire rapidamente dai loro personaggi. In quasi quattro ore di rappresentazione, seguiamo la riflessione sul sesso di Houellebecq, accompagnata da scene più leggere e da riuscite parti musicali. Meno forte il finale, con un testo sempre più debordante e forse non essenziale.

È mancato purtroppo lo spettacolo che avrebbe dovuto aprire il festival, *Helen Lawrence*, di Stan Douglas, per problemi in-

tercorsi fra la produzione, di Toronto, e il potente sindacato degli attori. Ma il cartellone del festival ha comunque offerto un discreto numero di lavori di buon livello. Si pensi anche alla incisiva performance di Angelica Liddell, *Todo el cielo sobre la tierra*, o al già premiatissimo lavoro di danza della star monrealese Daniel Léveillé (*Solitudes Solo*), fino allo show del newyorkese Trajal Harrel, *Antigone Sr.*, che si ispira al *voguing* anni Settanta. Da segnalare anche *D'après une histoire vraie* di Christian Rizzo, che si è confrontato con i balli tradizionali turchi per costruire un lavoro tutto al maschile, e *De la repente fica tudo preto de gente*, una sorta di performance interattiva del brasiliano Marcelo Evelin dove il pubblico è costretto a spostarsi di continuo per evitare gli urti degli interpreti, interamente ricoperti di una gelatina nera. Dopo questa edizione cerniera, già si scaldano i motori per il prossimo anno: Fta dà appuntamento dal 21 maggio al 5 giugno 2015. Il cambio al timone fa crescere le speranze. Vedremo che cosa porterà, in Quebec, la prossima primavera. Oltre a continuare a sciogliere le coltri di neve. ★

In apertura, una scena di *L'histoire révélée du Canada français, 1608-1998*, del Nouveau Théâtre Experimental (foto: Michel Ostaszewski); in questa pagina, un'immagine da *Germinal*, di Antoine Defoort e Halory Goerger (foto: Bea Borgers).



L'invasione delle star sui palcoscenici di Broadway

Daniel Radcliffe, Denzel Washington, Michelle Williams e James Franco sono tra i protagonisti della stagione teatrale newyorkese che vede anche il ritorno di Terrence McNally e Harvey Fierstein e il debutto dello strepitoso musical *Hedwig and the angry inch*.

di Mario Cervio Gualersi

Che i divi del grande schermo amino confrontarsi col teatro è cosa nota, ma è davvero significativo il numero di star che in questi mesi affollano i palcoscenici di Broadway. Dismessi da tempo i panni fatati di Harry Potter e da poco calatosi in quelli più tormentati di Allen Ginsberg in *Kill your darlings*, Daniel Radcliffe dal West End approda al Cort Theatre con *The cripple of Inishmaan* (*Lo storpio di Inishmaan*) di Martin McDonagh, regia di Michael Grandage per la Donmar Warehouse. La pièce fa parte della Trilogia delle Isole Aran (da noi fatta conoscere dal Teatro di Genova) e racconta le peripezie del giovane Billy, un orfano che conduce vita stentata in un remoto villaggio irlandese negli an-

ni Trenta, adottato e cresciuto da due sorelle, titolari di una bottega in cui il ragazzo lavora. Vittima del bullismo dei coetanei che lo deridono a causa della sua zoppia, innamorato senza speranza della pungente Helen (Sarah Greene), Billy approfitta dell'arrivo di una *troupe* di Hollywood, impegnata a girare un documentario sugli abitanti dell'isola, e si candida per entrare a far parte del cast. Viene selezionato ma dovrà superare ancora giorni assai difficili, tanto da farsi tentare dall'idea del suicidio, poi salvato e riamato proprio da Helen. Lavoro dall'impianto tradizionale ai livelli del miglior teatro inglese, splendido apparato scenico, ottima prova di Radcliffe (nominato per il premio Tony insieme a Greene) e pubblico conquistato.

Tutte le forme della diversità

James Franco, multiforme talento di attore e regista, ha scelto di cimentarsi con un classico della letteratura, *Of mice and men* (*Uomini e topi*) di John Steinbeck, diretto da Anna D. Shapiro al Longacre Th., riservandosi il ruolo di George, bracciante stagionale nella California post crisi del 1929. Diventa amico e sodale di Lennie (Chris O'Dowd), disabile mentale dall'impressionante forza fisica, illudendolo nel sogno di poter condividere un giorno una fattoria dove allevare i conigli che tanto ama ma che, a causa del suo vigore fuori controllo, arriva a sopprimere inavvertitamente. Quando la stessa cosa succede con la seduttiva moglie del loro principale, è tragedia: per risparmiarlo dall'atroce vendetta



che gli prepara il marito, George decide di ucciderlo. L'attesa performance di Franco si è rivelata discreta ma non ha entusiasmato la maggior parte dei critici che invece hanno meritamente premiato la straordinaria interpretazione di O'Dowd, candidandolo al Tony. Stessa sorte per Denzel Washington, protagonista di **A Raisin in the Sun** (*Uva passita al sole*), dramma del '59 di Lorraine Hansberry messo in scena da Kenny Leon all'Ethel Barrymore Th. Storia di una famiglia di colore a Chicago in preda a conflitti interni e vittima dei pregiudizi razziali con il personaggio di Walter Younger/Washington che ricorda la parabola di Willy Loman in *Morte di un commesso viaggiatore* ma con finale meno disperante. La bravura e sintonia delle partner Sophie Okonedo, Anika Noni Rose e La Tanya Richardson riescono a mettere in ombra la pur dignitosa prova della star.

Si divide con successo tra cinema e teatro il regista Sam Mendes che rivisita il classico **Cabaret** (allo Studio 54) e affida il ruolo di Sally Bowles a Michelle Williams (piuttosto sottotono) e ad Alan Cumming quello del maestro di cerimonie al Kit Kat Club.

Terrence McNally è ben noto al pubblico italiano che ricorda *Il bacio della donna ragno* (dal romanzo di Puig): attivista per i diritti delle persone gblt, si è attirato una *fatwa* da parte dei cattolici più oltranzisti per aver scritto *Corpus Christi*, in cui tutti gli apostoli sono omosessuali e uno spregiudicato Giuda seduce Gesù. Tra i primi a occuparsi della sciagura dell'Aids alla fine degli anni Ottanta con la serie tv *Andre's mother*, McNally torna in parte sul tema con **Mothers and sons**. Qui Katherine (Tyne Daly), signora borghese della provincia americana, dopo anni di ostile silenzio, giunge a New York per far visita a Cal (Frederick Weller), ex compagno del figlio, morto a causa del virus. Nel constatare che questi ha sposato il suo nuovo partner Will (Bobby Steggert) con il quale sta crescendo il piccolo Bud (Grayson Taylor), non riesce a celare rancore e aggressività, quasi incolpandolo di essere ancora vivo e sieronegativo. Cal ne comprende il mai sopito dolore e la convince dell'amore immutato per il defunto che, nonostante le sue infedeltà, ha teneramente accudito sino alla fine. Katherine comincia a mutare atteggiamento ma sarà Bud a scioglierle il cuore e a farla sentire parte della nuova famiglia. La pièce, diretta da Sheryl Kaller senza colpi d'ala, trova il suo punto di forza nell'interpretazione di Tyne Daly, accolta con una *standing ovation* dal pubblico al John Golden Th.

Travestiti e transgender

Era da *Safe Sex* del 1987 che Harvey Fierstein, indimenticabile drag queen Arnold in *Torch song trilogy* (*Amici complici amanti*) a teatro e nella versione cinematografica, non tornava a scrivere una commedia, privilegiando il musical. È l'autore di **Casa Valentina**, titolo che prende il nome dall'omonima pensione nelle Catskills Mountains dove negli anni Sessanta un piccolo gruppo di uomini di varie età si ritrova per trascorrere periodicamente un fine settimana, lasciando mogli, figli e nipotini a New York. Quello che li unisce è la passione per il travestimento, allora non tollerato dalla legge e sanzionato al pari dell'omosessualità. Proprio queste due diversità – tutti si professano eterosessuali – saranno fonte di una lacerante spaccatura tra loro. Mentre i più pensano solo a godere il piacere di quella innocente trasgressione, Charlotte (Reed Birney), impegnato come attivista, elabora e chiede di sottoscrivere una petizione dove si prendono le distanze dagli omosessuali a cui polizia e media li associano ingiustamente. La maggioranza è d'accordo, ma alcuni si rifiutano, intuendo che solo unendosi le minoranze hanno qualche *chance* di veder riconosciuti i propri diritti. Tra questi c'è il giudice Amy (Larry Pine): al suo fermo diniego, Charlotte si vendica rivelandone la relazione segreta con un giovanotto e ne provoca l'ostracismo da parte dei compagni. Regia firmata da Joe Mantello, scena sontuosa e cast impegnato in un eccellente gioco di squadra al Samuel Friedman Th. Dopo mesi di incontrastato dominio, il musical *The book of Mormons* ha trovato un degno rivale: apparso off Broadway nel '98 a opera di John Cameron Mitchell (anche regista e protagonista della versione cinematografica del 2001) e Stephen Trask, **Hedwig and the angry inch** (*Hedwig e il pollice arrabbiato*) sta raccogliendo entusiasti consensi dalla critica (4 Tony Awards) e ovazioni degli spettatori al Belasco Th. È la storia di Hansel, nato a Berlino nel 1961, che già dall'adolescenza si scopre transgender. Dopo qualche anno Luther, militare americano, s'invaghisce di lui, lo vorrebbe sposare e portare in patria con sé, ma per realizzare il progetto gli chiede di diventare donna a tutti gli effetti. La madre gli dona il passaporto e la sua identità: Hansel diventa Hedwig e decide di sottoporsi alla terribile operazione che si rivela però un mezzo disastro, infatti le rimane una parvenza di virilità



(il pollice del titolo). Poco dopo l'arrivo negli Stati Uniti, il marito l'abbandona per un uomo e Hedwig si ritrova sola a dover sopravvivere inventandosi mille mestieri. Unendo la passione per mitologia e filosofia e quella per la musica rock, forma una band e comincia a farsi strada come autrice e cantante, quando il destino le fa incontrare il più giovane e ambizioso collega Tommy Gnosis. Neil Patrick Harris, diretto da Michael Mayer, offre una prestazione superba sia nelle vesti di attore che di cantante, supportato da scene e rutilanti costumi che citano gli anni Ottanta e i fasti di David Bowie.

Tra le proposte off Broadway, lo show che sta riscuotendo maggior successo è **Buyer and cellar** (*Compratore e cantina*, che gioca sull'assonanza con *seller*, venditore), monologo scritto da Jonathan Tolins, regia di Stephen Brackett, interpretato dall'esilarante Christopher Hanke al Barrow Street Th., nel cuore di Greenwich Village. La cantina, o meglio la *basement*, è quella della magione principesca di Barbra Streisand a Malibù dove finisce a lavorare un attore gay disoccupato in balia dei capricci e delle bizzarrie della divina a cui lui stesso dà voce. ★

In apertura, una scena di *Hedwig and the angry inch*, di John Cameron Mitchell; in questa pagina, Daniel Radcliffe in *The cripple of Inishmaan*, di Martin McDonagh.

Bogotá, viaggio in Sudamerica senza attraversare frontiere

Col Brasile come Paese ospite, il Festival Iberoamericano movimentata nella capitale colombiana più di due milioni di spettatori in 17 giorni. Dagli spettacoli più tradizionali, come l'Ibsen di Bob Wilson vestito Armani, al teatro di strada che parla di *meninos de rua* e altre marginalità.

di Marilena Crosato



Arimbato el camin del árbol

Incastonata tra le montagne su un altipiano a 2640 metri di altezza, Bogotá ti toglie il fiato nel vero senso della parola. Più di sette milioni di abitanti e mille precauzioni per attraversarla, storie leggendarie sul traffico di droga, quartieri da evitare e, a favorirne l'espansione incontrollata, il *desplazamiento*. Il conflitto armato colombiano dura da oltre cinquant'anni e ha costretto cinque milioni di persone (dai dati 2012 dell'Unhcr) a scappare dalle loro terre riversandosi nelle periferie. Una metropoli di questo calibro ospita da ventisei anni il Festival Iberoamericano di teatro di Bogotá, uno dei più importanti dell'America Latina, che la trasforma in un viaggio emozionante tra spettacoli di tutto il mondo. Da togliere il fiato.

Nato nel 1988 dal progetto visionario di Fanny Mikey e oggi diretto da Anamarta de Pizarro, il festival svolge un importante ruolo sociale e politico stimolando il pubblico a riflette-

re, a confrontarsi, a immaginare. Le due donne provengono dai movimenti politici degli anni '70 e dopo aver abbandonato il sogno di poter cambiare la società attraverso la militanza artistica hanno cercato un'altra identità per il festival, che ora si presenta come un variegato colosso che riesce nell'impresa di proclamarsi "privato". Non di sinistra, non militante. Privato, perché sostenuto per il 50% dagli incassi e solo per il 20% da sovvenzioni pubbliche. Perché ad aprile tutti a Bogotá vanno a teatro e si commenta qualsiasi cosa: la bellezza degli attori brasiliani, la follia del cabaret australiano, i biglietti esauriti, fino a creare una tensione crescente attorno ad alcuni spettacoli («Vendría una teta para verlo!»).

I fiordi di Ibsen e il Bolero

Nella sua 14° edizione il festival ha offerto alla città una ventata di cultura ospitando, nell'arco di 17 giorni, 44 compagnie internazionali,

39 colombiane, 340 mila spettatori in sala e un milione ottocentonovantamila agli eventi gratuiti. Come un carnevale interpretato in maniera del tutto particolare, che mantiene vivo il contatto con il carattere esuberante dell'America Latina.

Uno degli spettacoli di punta, *La dama del Mar*, riflette lo spirito del festival combinando efficienza commerciale e qualità. Un regista illustre come Bob Wilson, attori brasiliani – il paese invitato d'onore di questa edizione – costumi disegnati da Giorgio Armani e una riscrittura del testo di Henrik Ibsen curata da Susan Sontag. In un'atmosfera di bellezza rarefatta, si stagliano, grottesche, le figure umane. I volti degli attori, così come i loro gesti, sono maschere che rivelano l'ipocrisia dei codici sociali. Qual è però l'impronta della cultura brasiliana nella creazione? Si riduce alla lingua del testo, al suono liquido del portoghese che parla di fiordi e di solitudine.

L'aspetto commerciale è quello che suscita maggiori polemiche: il prezzo dei biglietti ne fa un evento difficilmente accessibile alla maggior parte della popolazione. Come una risposta concreta si propone il Festival di Teatro Alternativo diretto da Patricia Ariza, che da oltre vent'anni svolge in pratica la funzione di festival "off" permettendo agli artisti colombiani di presentarsi e restando davvero accessibile anche per i più indigenti.

Ha cominciato così Victor Quesada, regista dello spettacolo *La Voz* quest'anno programmato all'Iberoamericano. Con Jorge Hugo Marín che presenta *Matando el tiempo* i due giovani incarnano la nuova realtà emergente della scena colombiana. Gli spettacoli hanno alcuni tratti in comune: spazi non convenzionali, ospitano opere di *fiction* contemporanea, attraverso la narrazione di storie personali, mettono a fuoco la banalità della violenza nascosta nei meccanismi familiari. In *Matando el tiempo* ci troviamo nel patio di una casa, a stretto contatto con gli attori impegnati in una recitazione iperrealistica. L'attualità del conflitto armato emerge poco a poco dalle discussioni di una famiglia alto borghese riunita a tavola: l'ipocrisia, il machismo, l'acquisizione di nuove terre e qualche allusione ai *campesinos* costretti ad andarsene. La distanza dal conflitto che si percepisce nelle grandi città sviluppate e moderne si fa improvvisamente sottile.

Le nuove tendenze della scena colombiana si discostano dalle proposte delle compagnie ormai affermate del teatro Varasanta e Mapa Teatro. L'idea stessa di gruppo stabile è superata. Nelle nuove produzioni gli artisti si aggregano attorno a un progetto realizzando montaggi coerenti ed essenziali attorno a un'idea scenica trattata con cura. Nel caso delle compagnie storiche percepiamo invece chiaramente un'identità artistica tradotta in linguaggio di ricerca. Varasanta con *Arimbato el camin del árbol* elabora il dramma della popolazione indigena *desplazada* scegliendo la prospettiva di una compagnia di artisti privilegiati che non potrà mai identificarsi con le loro di-

sgrazie. Mapa Teatro fa la proposta più interessante: tra le mura di una vecchia casa coloniale architetta una scatola scenica articolata in tre spazi. In *Los incontados: un tríptico* diversi filtri separano lo spettatore dalla scena, per ultimo un vetro di cristallo invisibile, che ovatta il suono come la memoria che distorce i fatti nella mente. I temi della festa e della violenza si intrecciano nella storia e nel folklore colombiano avvicinandosi in uno spettacolo senza trama, delirante e poetico. Ricco di stimoli interdisciplinari accosta la musica rap al bolero, un testimone autentico della storia colombiana (il musicista del narcotrafficante Pablo Escobar) alle immagini di documentari sul traffico di cocaina.

Cinema, tv e icone pop

L'identità dell'artista contemporaneo è più complessa di un tempo, rifiuta di consegnare al pubblico un messaggio chiaro e di schierarsi politicamente. Rivendica uno spazio di ricerca concettuale e una sperimentazione sui linguaggi, senza per questo rinunciare a prendere spunto dall'attualità. Lo fa in maniera più frammentata e rielaborata. L'argentino Mariano Pensotti nel suo *Cineastas*, mette a fuoco lo scarto tra finzione e realtà e l'influenza esercitata dai modelli virtuali da cui siamo continuamente stimolati. Le storie di 4 registi cinematografici e i loro film in cantiere si intrecciano in un esercizio drammaturgico affascinante, nel quale i personaggi arrivano a incontrarsi tra *escamotages* e coincidenze e le storie a dissolversi l'una nell'altra, tra realtà e finzione.

L'attrazione per il mondo del cinema ritorna, sotto altre forme, in *Todo sobre Bette*, nel quale un uomo, l'attore e regista venezuelano Luis Fernández, interpreta un monologo dall'ironia nera su Bette Davis dando corpo a emozioni viscerali e trasgressive. Giocando continuamente con la femminilità, incurante del suo essere uomo, crea un carattere vivo e ribelle che richiama quello dell'attrice-icona. Le emozioni e l'amore caratterizzano il tema dell'unico spettacolo cileno presente al festi-

val, *Historia de amor*, che porta in scena, tra sfondi digitali, contaminazioni di arte visuale e teatro, l'amore malato all'origine del sequestro di una donna, incarnando il gusto latinoamericano per l'eccesso. Un po' torbido e un po' televisivo.

La scelta di altri spettacoli "classici" più o meno recenti del teatro latinoamericano permette veramente di costruirsi un itinerario restando in città. Come il messicano *Más pequeños que el Guggenheim* di Jorge Hugo Marín, opera di metateatro del 2008 e *Toda desnuda será castigada* (Brasile, 1965 di Nelson Rodrigues). Il Brasile viene presentato puntando sul suo spirito festaiolo, ironico, graffiante e spregiudicato. Propone anche *Amores Sordos* – unico esempio di teatro sperimentale con cui la compagnia Espanca! mette in scena l'incomunicabilità e l'alienazione nelle relazioni – e *Till, La saga de un héroe pícaro* spettacolo di strada del Grupo Galpão. Quest'ultimo, un collettivo di attori con una traiettoria che dura da trent'anni, si identifica nell'idea di resistenza e fa politica parlando alla gente col suo teatro popolare. Mette a fuoco il problema della marginalità urbana, dei bambini di strada, contrapposta al crescente benessere del Brasile. Se nelle parole degli attori del gruppo i due paesi sono accomunati dalla domanda storicamente ricorrente sul perché di tanta violenza, ora in Colombia si sente sempre più spesso parlare di *paz*. Il processo di pace si è riavviato nel 2012 e ci aspettiamo che sia questo il tema dominante della scena colombiana all'ora della prossima edizione. ★

Per saperne di più

festivaldeteatro.com.co
www.corporacioncolombianadeteatro.com
www.mapateatro.org
www.teatrovarasanta.com
www.lamaldivanidadteatro.com
marianopensotti.blogspot.com
www.grupogalpao.com.br
espanca.com



I palcoscenici del teatro ragazzi fioriscono da nord a sud

A Bologna, Castelfiorentino, Torino, Milano e Bari ecco le proposte dei principali festival italiani del settore: fra gli altri, *I tre porcellini* di Renzo Boldrini, *L'anatra, la morte e il tulipano* di Aldo Rendina, *Pinocchio* di Zaches Teatro e *Amore e Psiche* di Daria Paoletta.

di Mario Bianchi

Come è consuetudine per la nostra rivista, le pagine consacrate al teatro ragazzi del terzo numero di ogni anno sono dedicate agli spettacoli passati dai festival che, da marzo a maggio, si succedono con grande rapidità su tutto il territorio. Anche questa volta non sfuggiremo a questo appuntamento, considerando le vetrine che si sono tenute a Bologna, Castelfiorentino, Torino, Milano e Bari.

La manifestazione che tradizionalmente apre la stagione è la bolognese **Visioni di teatro, visioni di futuro**, organizzata dalla Baracca-Testoni ragazzi, dedicata al teatro per gli spettatori più piccoli. Qui abbiamo rincontrato, tra i numerosi altri, soprattutto stranieri, uno spettacolo di Antonio Catalano, *Cri cri, cri cri, cri cri...* dove l'artista astigiano ricrea un mondo di materiali naturali in cui si cela il suono della poesia del-

la vita. Roberto Capaldo, unico abitante umano e reale di questo rifugio dell'anima, come un raddomante, cerca incessantemente i respiri, gli umori che questo mondo può donargli. Uno spettacolo poetico, fragilissimo, che alla fine un bambino tra il pubblico tenta di far diventare suo cercando di arrivare alle stelle.

Nel blu, dove volano gli orsi

In marzo Castelfiorentino ha ospitato invece la manifestazione **Teatro tra le generazioni** che in questi quattro anni, sotto la direzione artistica della compagnia Giallo Mare Minimal Teatro di Empoli, si è configurata come un festival-cantier dedicato al teatro per ragazzi, con un occhio particolare alla situazione toscana.

Qui, delle compagnie toscane, abbiamo visto *Bleu!*, il nuovo magico tassello creato dalla compagnia pratese Tpo nel suo percorso per un tea-

tro multimediale, dedicato ai bambini, che, dopo aver esplorato i giardini, ha deciso, come suggerisce il titolo, di gettarsi a capofitto a esplorare il cielo e il mare. E infatti lo spazio scenico, ricostruito virtualmente, è popolato da pesci, barche e cavallucci marini, e poi, complice un velario di tulle che scende dall'alto, è un cielo pieno di stelle e i bambini, condotti da un marinaio e da una presenza femminile misteriosa, forse una ninfa, forse una sirena, non solo ci posano lo sguardo, ma ci possono anche entrare.

Altro spettacolo interessante di una compagnia toscana è stato *Lupus in fabula* dei padroni di casa di Giallo Mare Minimal Teatro che Renzo Boldrini, con l'aiuto registico e scenografico dell'artista pugliese Michelangelo Campanale, ha tratto dalla favola *I Tre Porcellini*. La storia narrata non è propriamente quella che tutti conosciamo, ma vede al centro di tutto una

famiglia molto particolare che rivive attraverso i ricordi proiettati sul palco da una valigia che un buffo personaggio, entrato dalla platea, ha misteriosamente aperto. Una famiglia con tre fratelli, tre come i porcellini, consente così a Boldrini di narrare, in rima, una storia di formazione, interagendo efficacemente con le figure create da Campanale e proiettate sullo schermo, ispirate all'opera del pittore colombiano Fernando Botero.

All'inizio del mese di aprile, a Torino, alla Casa del Teatro-ragazzi, ecco **Terre Comuni/Terres Communes** che quest'anno, sostituendo il tradizionale "Giocateatro" ad aprile, è stata un'importante vetrina anche per spettacoli realizzati da compagnie della regione Piemonte e della regione francese Provenza Alpi Costa Azzurra. Qui abbiamo visto uno spettacolo davvero singolare, *L'anatra, la morte e il tulipano*, ideato da Bruno Franceschini e tratto dall'omonimo albo illustrato di Wolf Erlbruch in cui si narra la curiosa amicizia tra un'Anatra e la Morte e dove viene messa in scena in modo delicato l'ineluttabilità della fine per ciascun essere vivente. La danza, accompagnata da poche parole di Aldo Rendina e Federica Tardito, si incontra con la musica, espressa dal fagotto di Friedrich Edelman e dal violoncello di Rebecca Rust, su partiture scritte appositamente per fagotto e violoncello da Mozart, Gal, Beethoven, Bizet, Hindemith e Komma. Due strumenti, due suoni assolutamente diversi, che dialogano dolcemente e intensamente tra loro e con i corpi dei due danzatori.

Il **Festival Segnali**, organizzato in maggio a Milano dal Teatro del Buratto e da Elsinor, ci ha regalato una nuova creazione di Fabrizio Montecchi di Teatro Gioco Vita, *Il Cielo degli Orsi*, ricavato dall'opera di Dolf Verroen & Wolf Erlbruch. In scena Deniz Azhar Azari e Andrea Coppone, con le sagome di Federica Ferrari e Nicoletta Garioni (tratte dai disegni di Wolf Erlbruch), narrano con perizia due storie che hanno come protagonista una famiglia di orsi, due storie che parlano in modo poetico di nascita e di morte. Uno spettacolo dove la meraviglia delle immagini si sposa ancora una volta con un viaggio di formazione, caratteristica precipua della compagnia piacentina.

Rabbia, amore e altri turbamenti

Sempre nel mese di maggio, Bari e il Kismet ci hanno infine proposto **Maggio all'infanzia**, la storica manifestazione che da diciassette anni

ormai si presenta come la più importante vetrina di teatro ragazzi nel Sud Italia. Qui abbiamo visto tre spettacoli davvero interessanti. *Brutta Bestia* di Gyula Molnàr e Francesca Bettini, un curioso *Pinocchio* realizzato da Zaches e *Amore e Psiche* di Daria Paoletta. In *Brutta Bestia*, prodotto dal Teatro delle Briciole, personaggi e azioni, apparentemente lontani tra loro, piano piano si avvicinano, come le tessere in un puzzle, per comporre un quadro completo di come il concetto di rabbia, possa essere espresso in modo ingegnoso e significativo. Lo spettacolo racconta infatti il percorso compiuto da due esistenze, un bambino e una mamma, trasformati e divisi dalla rabbia che cova dentro di loro, per tornare a essere quelli di prima. Il tutto è narrato con la soave grazia che contraddistingue gli spettacoli della premiata ditta Bettini-Molnàr, dove un paio di guanti, a seconda del colore, acquista un significato diverso, dove le piccole e grandi metafore, disseminate lievemente in tutti i percorsi narrativi, fatalmente si ricompongono, fornendo chiavi di lettura che il pubblico di ogni età può cogliere in modo diverso, durante tutto lo spettacolo. I toscani di Zaches Teatro, con *Pinocchio - storia di un burattino e della fata che gli cambiò la vita*, narrano i fatti salienti del libro di Collodi in una specie di magico "teatro delle apparizioni", ma anziché essere i pupazzi a rappresentare gli esseri viventi, sono invece gli esseri umani, gli attori, a "impersonare" delle marionette, attraverso maschere espressive, costruite con estrema perizia da Francesco Givone, e attraverso una recitazione a tratti straniata, ironica e grottesca, do-

ve non compare nessun personaggio umano. Il pubblico vive così le avventure di Pinocchio in un'atmosfera davvero magica, tra illusione e realtà, di immaginifica consistenza.

Daria Paoletta dei Burambò, ha donato al "Maggio all'infanzia" uno degli spettacoli più belli di questa stagione, proponendo un'ulteriore prova della sua bravura, narrandoci il famoso mito di *Amore e Psiche*, storia resa celebre da Apuleio nelle sue *Metamorfosi*, ma che affonda le sue radici in una tradizione precedente. Al centro del composito racconto vi è l'amore impossibile di una bellissima fanciulla per Cupido, amore che solo alla fine, dopo mille avventure è corretto da successo. Daria Paoletta costruisce, con la sua narrazione, uno spettacolo dove tutti i personaggi, dai protagonisti ai comprimari e soprattutto gli dei, acquistano uno spessore umano che viene trasmesso pienamente al pubblico. L'ironia mai parodistica che corrobora il racconto si innesta perfettamente nell'epicità con cui l'attrice dà ritmo alla storia, punteggiandola con toni mordaci che ne accrescono la comprensione. E anche la gestualità, mai fine a se stessa, rafforza e sottolinea sempre in maniera evocativa i fatti narrati, tenendo sempre avvinta l'attenzione degli spettatori.

Tanti spettacoli, dunque, assai diversi tra loro, che hanno caratterizzato in modo positivo questa prima parte di stagione, un buon viatico per tutto il teatro ragazzi italiano. ★

In apertura, *Bleu!*, del Tpo; in questa pagina, *Pinocchio*, di Zaches Teatro.



Il Festival delle Colline Torinesi un luogo dove toccare il cuore della vita

A Torino gli artisti puntano il dito sui nodi della società d'oggi, come l'affermazione sociale dell'identità sessuale (Emma Dante, ricci/forte), la libertà di vivere (e morire) secondo i propri principi (Castellucci), il vissuto intimo della morte (Cuocolo/Bosetti), il consumismo (Okada).



OPERETTA BURLESCA, testo, regia, scene e costumi di Emma Dante. Coreografie di Davide Celona. Luci di Cristian Zucaro. Con Viola Carinci, Roberto Galbo, Francesco Guida, Carmine Maringola. Prod. Compagnia Sud Costa Occidentale, Palermo. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - ROMAEUROPA FESTIVAL.

IN TOURNÉE

Il teatro di Emma Dante, specie quello dei "piccoli" spettacoli creati per il suo gruppo Sud Costa Occidentale, assume la forma di un rituale semplice quanto potente che sembra abolire il tempo e svelarsi in spazi claustrofobici e familiari che spesso divengono vitali per far pulsare personaggi a disagio con il fuori, con la realtà che li circonda. Spettacoli diventati ormai dei classici da *Mpalermu a Vita mia* e oltre, destino che sicuramente toccherà anche a questa *Operetta burlesca* fresca di debutto. Protagonista il quarantenne Pietro che aiuta il padre alla stazione di servizio in un paesino della più profonda provincia napoletana. Pietro si sente femmina ma deve nascondere agli occhi di tutti, a quelli dei genitori siciliani prima di tutto. L'universo fatto di abiti favolosi e lustrini, di mirabolanti scarpe dai tacchi altissimi e piume di struzzo è relegato alla sua stanza, allo stesso tempo spazio di gioco e di tortura. In essa, con i vari travestimenti,

l'uomo potrà crearsi specchi e fantasmi, parlare con un altro sé scisso in uomo e donna. Poi arriva finalmente l'amore: vende scarpe a Napoli, in via Duomo, e Pietro trova la forza di abbattere pareti e paure mostrando a tutti com'è. Per lui però non è previsto un lieto fine ma solo amara consapevolezza. *Operetta burlesca* non vuole essere una tragedia e ci riesce grazie alla levità che la Dante sa donarle utilizzando echi di avanspettacolo plebeo che consentono alla più grande emozione di stemperarsi nella meraviglia e nel candore. Questo risultato è ottenuto dalla splendida resa dell'intero cast iniziando da Carmine Maringola che sa trasmettere interamente il dramma di Pietro rimanendo profondamente maschile, da Francesco Guida, indimenticato *Michelle di Sant'Oliva*, che ora veste i panni di entrambi i genitori con il semplice aprirsi di una camicia e dai bravissimi danzatori Viola Carinci e Roberto Galbo, senza dimenticare il fondamentale apporto delle luci di Cristian Zucaro. Il rito così si consuma tra ammalianti *strep tease* e tanghi vorticosi, tra sensualità e dolore, mentre sul fondo, poco per volta, i costumi fiabeschi lasciano scoperte livide bambole gonfiabili a cui si uniranno infine corpi maschili ormai flosci, svuotati, mentre l'*alter ego* femminile ricomincerà una rappresentazione condannata sempre a ripetersi. *Nicola Viesti*

A TE COME TE, di Giovanni Testori. Regia di Marco Martinelli. Luci e suono di Fagio. Con Ermanna Montanari, Michela Marangoni, Laura Redaelli. Prod. Teatro delle Albe/Ravenna Teatro - DeSidera Festival, Bergamo. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - RAVENNA FESTIVAL.

Qualche tempo fa Gabriele Allevi e Luca Doninelli suggerirono a Ermanna Montanari e a Marco Martinelli di portare in scena alcuni articoli che Giovanni Testori aveva scritto sul *Corriere della Sera*, allorché, alla fine degli anni Settanta, aveva preso il posto che sulla terza pagina del quotidiano milanese era stato di Pier Paolo Pasolini. La scrittura giornalistica di Testori - cui non difettano la lucidità e la sanguigna carnalità che contraddistinguono l'inconfondibile stile dell'autore lombardo - si rivela capace di sostenere l'impatto con la lettura ad alta voce e con la scena, così che i vibranti articoli diventano potenti oratori profani, una qualità accentuata dagli intermezzi cantati a cappella da Michela Marangoni e Laura Redaelli. La coppia Montanari-Martinelli ha optato per tre scritti accomunati dal tema - purtroppo attuale - della violenza sulle donne. L'omicidio di una bambina, un matricidio e la riflessione-richiama da parte dello stesso Testori di norme che sappiano maggiormente tutelare il genere femminile. Gli articoli - redatti nel biennio 1979-80 - accostano alla sintetica cronaca un ragionamento concreto e lucido su cause e conseguenze di quei fatti così come sull'atteggiamento da tenere nei confronti di vittime e colpevoli, verso i quali non è comunque possibile abdicare alla pietà. Un'umana *pietas* che, tuttavia, non indebolisce la decisa denuncia di delitti che, divenuti tanto frequenti, rischiano di essere trascurati, considerati quasi mali inevitabili. Una tendenza che, purtroppo, appare strisciante ancora oggi, in cui il conio e la rapida diffusione del termine "femminicidio" non hanno coinciso a una reale azione volta a contrastare quel genere di violenza. E questo valore risalta in maniera forte, dalla recitazione rigorosa e intensa, commossa e carnale di Ermanna Montanari che, sulla scena ornata soltanto da un grosso mazzo di calle bianche, dona fremente sostanza al denso verbo testoriano. *Laura Bevione*

SUPER PREMIUM SOFT DOUBLE VANILLA RICH, testo e regia di Toshiki Okada. Scene di Takuya Aoki. Costumi di Sae Onodera. Luci di Tomomi Ohira. Suono di Norimasa Ushikawa. Con Makoto Yazawa, Tomomitsu Adachi, Azusa Kamimura, Hideaki Washio, Shuhei Fuchino, Shingo Ota, Mariko Kawasaki. Prod. chelfitsch Theater Company, Tokyo. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

Un *conbini* è un supermercato aperto 24 ore su 24 che punteggia il panorama delle città giapponesi, un non-luogo aseptico e organizzato seconda una ferrea logica di marketing che regala alla popolazione la rassicurante comodità di poter soddisfare qualsivoglia necessità, ovvero desiderio, in qualsiasi momento della giornata. Il regista quarantenne Toshiki Okada ha scelto questo luogo, in qualche modo estraneo alle convenzionali coordinate spazio-temporali, per raffigurare la cecità e, soprattutto, l'immobilità della società giapponese, imperturbabile persino dopo un terremoto dalle dimensioni inattese e un disastro nucleare sulla cui reale entità poche sono le certezze. Okada evidenzia quell'istinto all'omologazione – in fondo rassicurante e confortevole – che chiude gli occhi dei propri connazionali, impedendo loro di conoscere davvero la propria realtà e scoraggiandoli all'azione creativa e al pensiero originale. Corollario di questa denuncia è la critica al consumismo e, più in generale, al capitalismo, con la sua mercificazione dell'esistenza quotidiana. Tematiche che, benché riferite alla società giapponese, consentono anche al pubblico europeo di identificarsi in quei commessi oramai cinici e indifferenti, nell'alienato direttore del *conbini* ovvero nello spietato rappresentante della catena di supermercati. Nella semplice scenografia i vari personaggi agiscono e parlano assecondando la costante colonna sonora tessuta con composizioni di Bach, profanamente utilizzate per sottolineare la "sacralità" oramai attribuita ai supermercati. Non solo: le battute sono accompagnate da coreografie co-

struite sull'esasperazione di movimenti quotidiani che, in tal modo, acquistano una straniante surrealtà. Decontestualizzando e accentuando situazioni e movimenti, Okada dipinge la fosca immagine di una società dove anche il ritiro dal commercio di un gelato può cambiare profondamente la vita. *Laura Bevione*

THE WALK, di Roberta Bosetti & Renato Cuocolo. Con Roberta Bosetti. Prod. Iraa Theatre, Vercelli - Australia Council for the Arts - Festival delle Colline Torinesi, Torino - Teatro di Dioniso, Torino. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - FESTIVAL DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.**

IN TOURNÉE

Ci sono tre parole guida in questo nuovo spettacolo dei Cuocolo/Bosetti: camminare, ricordare e narrare. Questo vale per l'attrice, per Roberta Bosetti che ne è la protagonista. Il pubblico, dal canto suo, condivide l'aspetto del camminare e poi è chiamato a una quarta parola chiave, un atteggiamento non facile da tenere nel nostro contemporaneo, in cui tutti – soprattutto grazie all'uso perverso dei *social network* – sembrano avere qualcosa da dire: saper ascoltare e, prima di parlare (solo alla fine dello spettacolo, quando gli spettatori si sciolgono singolarmente o a gruppi), saper riflettere. Abbiamo visto *The walk* a Torino, al Festival delle Colline, dunque l'ora di camminata in questo spettacolo itinerante ha toccato le vie del centro: non quelle più transitate, a parte l'inizio in piazza Castello e la fine in piazza San Carlo, bensì una Torino più buia, segreta, intima, negli spazi e nelle atmosfere. Un'architettura urbana che ben si sposa con il racconto che Roberta Bosetti fa e che gli spettatori ascoltano in cuffia. La storia, anch'essa intima, sottovoce, di un amico, molto caro, che un giorno la va a trovare, poi esce di casa per una passeggiata, fa un incontro, e muore. L'attrice scopre emozioni, sentimenti, vissuto e non detto, perché troppo di frequente si parla molto, an-

che con le persone più vicine, ma si dice veramente pochissimo. Il contatto, dunque, è più con una voce che con una presenza, che pure c'è ed è visibile, ma appare lontana, appare quasi la misteriosa incarnazione della memoria individuale di ciascuno, che viene sollecitata dalla narrazione di qualcun altro. Sembra un sogno da cui a un certo punto ci si sveglia, inquieti ma migliori: nell'ultimo passaggio, sull'ultima piazza, Roberta Bosetti, bravissima ed emozionante, chiede agli spettatori di chiudere gli occhi e quando avverte che li possono riaprire, lei non c'è più: se n'è andata come era apparsa. Resta solo l'eco di una voce nell'anima di ciascuno. *Pierfrancesco Giannangeli*

GIUDIZIO, POSSIBILITÀ, ESSERE, esercizi di ginnastica da eseguire in palestra su "La morte di Empedocle" di Friedrich Hölderlin, di Romeo Castellucci. Traduzione di Cesare Lievi. Con Chiara Causa, Silvia Costa, Laura Dondoli, Irene Petris, Gloria Barbanti, Valentina Cortese, Laura Esposito, Amanda Homa, Marcella Meloni, Lucile Mouzac, Emily Nicholl, Giulia Scamarcia, Noemi Valante, Anna Weber. Prod. Societas Raffaello Sanzio, Cesena. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

La tradizionale sala teatrale trascurata a favore di una palestra, luogo certo atipico per uno spettacolo e tuttavia ideale per l'allestimento che Romeo Castellucci ha tratto dalla

tragedia di Hölderlin. Un dramma, incompiuto, in cui il poeta tedesco affronta la figura di Empedocle e la vicenda leggendaria secondo cui il filosofo agrigentino si sarebbe tolto la vita gettandosi nel cratere dell'Etna. Un gesto estremo per difendere la libertà di ricercare l'assoluto e il principio di libera scelta della morte. Tematiche da cui Castellucci trae ispirazione per costruire un discorso assolutamente autonomo e originale, in cui l'accento è posto sui concetti di nascita e morte – la "rinascita" finale delle attrici, che quasi riescono dal grembo materno; finitezza dell'umano e indeterminabilità della natura – il potente inizio, con il "suono" prodotto dai buchi neri in quello spazio che non si può non immaginare infinito; la vacuità della parola, forse incapace di esprimere assoluti e da qui la scelta di tagliarsi la lingua con lucenti forbici d'acciaio. Riflessioni che il regista affida a un gruppo di giovani interpreti, una sorta di coro con zoccoli e abiti austeri, impegnate forse a provare la messa in scena della tragedia di Hölderlin, che accompagnano con movimenti lenti e astratti, quasi degli esercizi ginnici, appunto. La scelta della palestra, dunque, acquista così senso ed efficacia: la stilizzazione e l'armonia dei gesti, innaturali ed esasperati e, altresì, il rimando al Ginnasio, il luogo in cui, nell'epoca di Empedocle, i giovani venivano istruiti nel corpo e nello spirito. La palestra come luogo te-





atrale, inoltre, testimonia della continua ricerca di Romeo Castellucci che, benché tenda a volte a risolversi – come avviene anche in questo caso – in messinscena formalmente impeccabili ma pervase da imperturbabile gelo, non abdica mai alla riflessione approfondita e alla creazione di vocabolari visivi e linguistici capaci di offrirne teatrale evidenza.
Laura Bevione

STILL LIFE (2013), drammaturgia di ricci/forte. Regia di Stefano Ricci. Movimenti di Marco Angelilli. Con Anna Gualdo, Giuseppe Sartori, Fabio Gomiero, Liliana Laera, Francesco Scolletta. Prod. ricci/forte, Roma. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

La “natura morta” del titolo per uno degli atteggiamenti più odiosi, pericolosi e tragici della nostra società: il bullismo omofobico, quello che ha portato più di un giovane a togliersi la vita, perché l'aria intorno a lui, soffiata dai suoi coetanei, si era fatta irrespirabile. Sono casi purtroppo sempre più frequenti, anche se *Still life* ne intende ricordare in particolare uno dell'anno scorso: un adolescente romano si è suicidato, impiccandosi con una sciarpa rosa, perché i suoi compagni di liceo lo tormentavano quotidianamente per le sue scelte sessuali. Nello spettacolo c'è tutta la poetica di ricci/forte e, insieme, la determinazione nel marcare il valore politico del teatro, che è soprattutto una chiamata alla responsabilità individuale e collettiva, che nel caso specifico significa riconoscere la differenza come un valore unificante. Le immagini si rincorrono

in questo “massacro a cinque voci per una vittima” e sono evocative di due aspetti contrastanti: da un lato il clima pesante che circonda le vittime, togliendo loro la voglia di vivere, dall'altra la leggerezza dell'anima pura, che di vita è affamata, scoprendola con meraviglia. Sono estremi che colpiscono duro, come i cuscini legati sui volti degli attori che vengono lacerati con un coltello e le piume escono invadendo la platea, seppellendo così l'anima capace di indignarsi. O come gli inaffiatoti, da cui esce acqua fresca, la pozione capace di bagnare le radici di una nuova esistenza, anche per coloro che purtroppo hanno interrotto la loro. Come sempre, il merito di ricci/forte è quello di trasfigurare il racconto, di portarlo sul piano di un'Arte che è superiore alla Storia, ma che della Storia sa parlare con fastidiosa incisività. *Pierfrancesco Giannangeli*

VIRGILIO BRUCIA, drammaturgia di Simone Derai e Patrizia Vercesi. Regia di Simone Derai. Scene di Simone Derai, Luisa Fabris, Guerrino Perosin. Costumi di Serena Bussolaro, Simone Derai. Musiche di Mauro Martinuz. Con Marco Cavalcoli e altri 9 performer. Prod. Anagoor, Castel Franco Veneto (Vi) - Festival delle Colline Torinesi, Torino - Centrale Fies, Dro (Tn) - Operaestate Festival Veneto, Bassano del Grappa (Vi) - University of Zagreb. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - DRODESERA, DRO (Tn) - OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vr) - ROMA EUROPA.

IN TOURNÉE

Non tanto o, meglio, non soltanto uno spettacolo su Virgilio, ovvero sull'*Eneide*, bensì una riflessione approfondita e stratificata sul significato dei cosiddetti “classici” nella contemporaneità e sul ruolo del poeta, sovente ambiguamente legato al potere, come fu per il mantovano, cantore della gloria di Ottaviano Augusto. Il nuovo lavoro dei veneti Anagoor miscela con severa e stringente armonia materiali letterari, filosofici, etnografici, linguistici e visivi assai eterogenei, tenuti insieme da un filo drammaturgico saldo e robusto, tessuto con un'urgenza etica né estemporanea né, tantomeno, velleitaria. Un video trasporta nel liceo Giorgione di Castel Franco Veneto, dove la compagnia è nata, e il “professore” Marco Cavalcoli riflette su quanto la percezione dell'attualità di un “classico” dipenda non tanto da parallelismi o attualizzazioni, bensì dalla possibilità di gettare ponti fra esso e il presente, in particolar modo allorché quest'ultimo risulti scosso da eventi non marginali. Ai video ne segue un altro, ad accompagnare la discesa nell'Ade di Enea, crudo ed evocativo allo stesso tempo - si alternano ovvero accompagnano i canti a cappella - frutto di arrangiamenti di musiche tradizionali, colte e popolari - le azioni corali, che dipingono sul palcoscenico vive immagini pittoriche - le parti recitate, in italiano, ma anche serbo, armeno e latino. Una scelta quest'ultima che, a dispetto dell'apparente osticità, restituisce forza ed emotività ai testi originali. Ne è prova rilucente la parte finale dello spettacolo: Marco Menegoni - con una memorabile prova d'attore - interpreta l'intero canto II dell'*Eneide*, in latino, e la disperazione dell'eroe troiano in fuga dalla sua città in fiamme riesce a scuotere nel profondo viscere e animo degli spettatori. Poiché, in fondo, ci dicono i giovani ma maturi Anagoor, questo è il reale compito dell'artista, vivere dentro di sé e restituire con voce potente dignità e umanità al dolore degli uomini. *Laura Bevione*

MORSI A VUOTO, di e con Francesco d'Amore e Luciana Maniaci. Regia di Filippo Renda. Scene e costumi di Eleonora Rossi. Prod. Maniaci d'Amore, Torino - Festival delle Colline Torinesi, Torino - Festival

di Castel dei Mondi di Andria. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - FESTIVAL CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).

Indicano una strada i Maniaci d'Amore con questo loro spettacolo: il tempo della risata non è per nulla superato nel campo artistico, dove, per essere bravi, non è necessario vestirsi sempre di nero ed essere costantemente rabbuiati con il mondo. Al di là della vicenda raccontata, siamo davanti all'invito molto chiaro a superare i luoghi comuni. Partiamo dalla storia, che è molto semplice, divisa in due parti. Nella prima lei, Simona, parla di Manfredi con il suo psicologo, nella seconda scopre il tradimento del suo compagno (un gesto dietro al quale non c'è alcun apparente motivo), ma soprattutto incontra un ladro straniero che si è introdotto nella sua casa, un faccia a faccia dopo il quale nulla sarà come prima. Ovviamente tutti i dialoghi sono giocati sul filo resistente del surreale mescolato al paradossale e all'assurdo. Comportamenti che spingono, dunque, alla risata. O meglio, al sorriso. E questo è appunto il messaggio che in qualche maniera arriva dallo spettacolo: oggi si può e si deve lasciarsi andare a una risata, anche in campo artistico, sempre così troppo austero (fintamente, in realtà è un gioco delle parti). Ridere fa bene, così come fa bene un teatro che sia popolare. Si può fare buon teatro, anche se è popolare, che a sua volta non è una parolaccia. La sola differenza da tenere sempre presente è infatti quella tra un teatro ben fatto e un cattivo teatro: quello dei Maniaci d'Amore rientra nella prima specie. Tra l'altro, *Morsi a vuoto* invita anche a riflettere sul senso del riso nel contemporaneo, che è molto vicino, rendendolo ancora di grande attualità, al concetto di “umorismo” così come lo teorizzò Pirandello nel suo celebre saggio. Il nostro, insomma, oggi è un (sor)riso malinconico. Il mondo in cui viviamo non può produrre esiti diversi, ma non ci può levare il gusto dell'esperienza. *Pierfrancesco Giannangeli*

In apertura, *Operetta burlesca*, di Emma Dante (foto: Alessandra Simeoni); nella pagina precedente, *Giudizio, possibilità, essere*, di Romeo Castellucci; in questa pagina, *Virgilio brucia*, di Anagoor.

Gilgamesh, un'epopea da avanspettacolo

GILGAMESH, di Letizia Russo. Drammaturgia di Pietra Selva e Massimo Verdastrò. Regia di Pietra Selva. Scene e costumi di Massimo Voghera ed Enrica Campi. Luci di Enzo Galia. Con Massimo Verdastrò, Gloria Liberati, Raffaella Tomellini, Alessandro Marini, Marco Intraia. Prod. Viartisti Teatro, TORINO - Ctb Teatro Stabile di BRESCIA.

Quella di Gilgamesh, leggendario re della città sumera di Uruk, è forse la più antica narrazione epica dell'umanità, risalendo a circa quattromila anni fa. Il protagonista è un sovrano potente ma dispotico, sovente irriverente nei confronti degli stessi dei. Questi, convinti pure dalle accorate preghiere del popolo, decidono di punirlo in maniera subdola: gli inviano un giovane straniero, Enkidu, che diventa l'amico insostituibile di Gilgamesh e, dopo poco tempo, ne causano la morte, gettando il prepotente sovrano nella più nera disperazione. Una condizione esistenziale cui il re tenta di porre rimedio viaggiando attraverso deserti e terre ostili fino a raggiungere la spiaggia dove il mitico Utanapisti e la moglie Erminia, resi immortali dagli dei, trascorrono la loro vita. Dalla coppia Gilgamesh non apprenderà il segreto dell'eternità, bensì imparerà a vivere con maggiori intensità e consapevolezza la propria mortale esistenza. Da questa sintesi è evidente quanto l'epopea di Gilgamesh sia folta di temi e motivi di riflessione tuttora attuali, tanto da giustificare una riscrittura – quella realizzata da Letizia Russo – e una trasposizione teatrale – diretta da Pietra Selva. Riconosciuta la legittimità di questa operazione, ne restano da valutare qualità e coerenza. Drammaturgia e regia scelgono di mescolare epica solennità e leggerezza, così, giusto per fare qualche esempio, la dea madre di Gilgamesh ed Erminia parlano in romanesco, Utanapisti aggiorna il suo gergo con vari c...o ed Enkidu è ridotto alla macchietta del buon indigeno. Siparietti da avanspettacolo si alternano ai monologhi di Massimo Verdastrò, che interpreta un Gilgamesh oramai anziano impegnato a rievocare il pro-

prio passato. Episodi e luoghi diversi sono segnalati dallo spostamento di semplici pedane, variamente movimentate sul palcoscenico, quest'ultimo separato dalla platea da un tulle che, all'occorrenza, funziona anche come schermo per video vagamente evocativi. Astrattezza e toni da mediocre avanspettacolo convivono insomma in questo spettacolo che esita incerto sulla sua identità, infondendo una sensazione di sterile incompiutezza. *Laura Bevione*

L'arzilla Armida in fuga dall'ospizio

VECCHIA SARAI TU!, di Antonella Questa e Francesco Brandi. Regia di Francesco Brandi. Coreografie di Magali B. Luci di Carolina Agostini. Con Antonella Questa. Prod. Compagnia LaQ-Prod, LERICI (Sp).

IN TOURNÉE

Ad Antonella Questa, attrice e autrice monologhista di grande forza e intelligenza, di storie tutte al femminile, piace moltiplicare i ruoli in scena istrionicamente e anche in questo spettacolo *Vecchia sarai tu!*, scritto con Francesco Brandi, con una sola sedia come scenografia e un lungo foulard, impersona con sapienza tre personaggi distinti e distanti le cui certezze vengono smontate dalla vita stessa e le cui convinzioni si rovesciano nel loro contrario. La camminata dinoccolata per la giovane, la parlata popolare per l'anziana, l'errata moscia per la donna di mezza età ed ecco il trucco non è più necessario. L'inquietudine della vecchiaia come solitudine e abbandono si trasforma in un'inesauribile carrellata di scene esilaranti nella storia di Armida, l'anziana donna messa nell'ospizio dalla nuora francese contro la sua volontà e che, in perfetto dialetto spezzino (anzi santerenzino), si lamenta delle infermiere straniere che la tormentano con i medicinali e medita la fuga. La paura dell'invecchiamento diventa, invece, per la nuora Sabine un rituale ossessivo di gesti coreografati a massaggiare contorno occhi e tonificare seno: un obbligo di giovinezza che la donna si impone per tenere a sé un uomo che, alla prima occasione, la tradisce con una

veramente giovane mentre il marito l'ha già abbandonata. La ragazzina che mostra scarsa attenzione per la nonna anziana perché non ha mai tempo per nulla, alla fine riconoscerà il valore di un affetto a cui concedere tutto il tempo possibile. Impressionante come la Questa si trasformi in queste tre personalità così diverse con una rara capacità di introspezione psicologica che non disdegna passaggi macchiettistici, lasciando intravedere un fondo di tristezza in chi non ha compreso l'importanza dell'accettarsi e dello scorrere del tempo. La verità - e il succo della storia - viene fuori mentre si ride. In fondo, la vera protagonista è proprio Armida che porrà fine alla sua solitudine uscendo dall'ospizio e trovando in tarda età la sua anima gemella con cui condividere la frittura di pesce e altre gioie della vita. *Anna Maria Monteverdi*

Risate amare per la fine del mondo

APOCALISSE, da Niccolò Ammaniti. Adattamento e regia di Giorgio Gallione. Luci di Aldo Mantovani. Con Ugo Dighero. Prod. Teatro dell'Archivolto, GENOVA.

Gli ingredienti per le ricette sceniche imbandite da Giorgio Gallione nascono da scritture eccentriche, fantasiose, spesso surreali o iperreali, di autori al limite del manierismo. L'autore ora prescelto è Niccolò Ammaniti, per lo stile paradossale

della sua satira provocatoria, proliferante in varianti d'immaginazione linguistica. L'attore è Ugo Dighero, ben disposto a entrare nei (e uscire dai) personaggi evocati, secondo circostanze improbabili. La cornice per rendere plausibile la narrazione drammatica è fornita da una preannunciata apocalisse, che si manifesta nel Narratore come malattia subdola. Quasi sopravvissuto, Dighero parlante e scrivente, vaga dolente in una casa in sfacelo, da scale a cucina e vasca da bagno. Narra vivendola e mimandola, la storia di Andrea, un laureando zoologo, ucciso da una banda di strada, per avere difeso un nero a sua volta aggredito. Viene da questi riportato in vita, ma quale zombie, inizia così l'avvicinamento alla laurea in quello stato, fino al conseguimento d'una docenza universitaria. L'apologo è tratto dal libro *Fango*, interpretato con toni e gestualità sovraeccitati e nevrotici. Il secondo episodio, dallo sviluppo ancor più tortuoso, mostra la cialtronesca impresa mancata di un celebre chirurgo plastico che, per nascondere la droga che sniffa, la cela nella protesi impiantata nel seno d'una famosa attrice. Poi lo seguiamo nelle peripezie per organizzare un intervento di "recupero" della refurtiva, durante il quale la paziente muore. E muore anche lo sciagurato medico, scoperto, inseguito dalla polizia e abbattuto in fuga sul Lungotevere. Narrato come un *feuilleton* nero, troppo concitato ed eccessivo per emozionare, oltre l'immane risata. *Gianni Poli*



Ugo Dighero
in *Apocalisse*

REGIA DI ANDRÉE RUTH SHAMMAH

Quando i giovani hanno paura di amare Goldoni e le nevrosi "contemporanee"

GLI INNAMORATI, di Carlo Goldoni. Drammaturgia di Vitaliano Trevisan. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene e costumi di Gian Maurizio Fercioni. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Michele Tadini. Con Matteo De Blasio, Roberto Laureri, Elena Lietti, Alberto Mancioffi, Silvia Giulia Mendola, Umberto Petranca, Marina Rocco, Andrea Soffiantini. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

IN TOURNÉE

È un testo lieve e crudele *Gli innamorati* di Goldoni. È romantico e cinico al tempo stesso, capace di generare divertimento e malinconia su nevrosi "nostre contemporanee" come la paura di amare e l'incapacità di comunicare. Eugenia e Fulgenzio, i due giovani protagonisti, infatti si amano ma, benché nessun ostacolo si frapponga al loro sentimento, si danno il tormento per qualsiasi cosa, tra gelosie, ripicche, fraintendimenti e riappacificazioni. Dinamiche amorose sempre attuali, che Goldoni, con arguzia senza tempo, scrisse più di due secoli fa. A riprenderne il dettato, comico ma anche struggente, è Andrée Ruth Shammah, che firma la sua terza regia da testi del Veneziano (*La locandiera* e *Sior Toderò brontolon* gli altri due) alla guida della compagnia di giovani nata dal *Don Giovanni* di Timi.

Ha scelto il testo giusto, la Shammah, e il risultato della sua lettura registrata è di sorprendente freschezza e vitalità, capace di illuminare la modernità della commedia senza attualizzarla forzatamente. Tanto da risultare nel complesso superflui gli interventi di Trevisan con Goldoni che entra ed esce di scena, commentando lo spettacolo *in progress*. È già vincente l'idea di canalizzare l'energia dei due protagonisti nella compressione ed esplosione di un eros che non può essere placato solo con parole e promesse. I corpi chiedono libertà, il desiderio reclama un sacrosanto appagamento carnale, ma nessuno ha il coraggio di farlo, per insicurezza o per rispetto delle convenzioni sociali. E questo genera nevrosi, frustrazione, infelicità.

Semplice e folgorante intuizione che Matteo De Blasio e Marina Rocco assecondano a meraviglia, ben sostenuti dagli altri giovani interpreti e dai due "veterani" Alberto Mancioffi e Andrea Soffiantini. Nell'elegante candore dei costumi e nelle tinte chiare del palazzo un po' delabré dove si svolge l'azione (Gian Maurizio Fercioni, una garanzia) gli astratti furori dei due innamorati troveranno pace, almeno provvisoria, dopo aver rischiato di perdersi per sempre, lezione dolorosa che forse finalmente li ha fatti crescere. E noi spettatori sorridiamo con loro, rapiti e inteneriti dagli effetti devastanti di quella meravigliosa malattia chiamata amore. **Claudia Cannella**



Gli innamorati (foto: Fabio Artese).

L'isola-lager di Tito

GOLI OTOK (ISOLA DELLA LIBERTÀ), di Renato Sarti. Regia e interpretazione di Elio De Capitani e Renato Sarti. Luci di Nando Frigerio. Musiche di Carlo Boccadoro. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

Goli Otok. Isola calva. Un ammasso di pietre al largo della Dalmazia settentrionale. Lì, dal 1949 al 1956, era attivo il peggiore dei campi di internamento voluti da Tito nell'ex Jugoslavia dove, dopo la rottura con l'Unione Sovietica, furono rinchiusi i "traditori" rimasti fedeli a Stalin e i dissidenti rispetto all'ideologia governativa. Come Aldo Jurecich. Renato Sarti trova la sua storia in un libro di Giacomo Scotti (*Goli Otok. Ritorno all'isola calva*, 1991) e scopre Jurecich, uno dei pochi sopravvissuti. Vuole saperne di più e lo incontra per una prima intervista nel 2002. Diventano amici e Aldo decide di raccontare tutto. Da quella testimonianza-fiume, Sarti ricava *Goli Otok*. Nella finzione scenica un medico di origine croata, dopo aver letto il libro di Scotti, scopre che Jurecich è uno dei suoi pazienti e lo convince a rievocare quella drammatica esperienza fatta di fame, sete, sporczia, malattia, umiliazioni e torture. Per non parlare del secondo inferno a cui andavano incontro i sopravvissuti, tenuti a distanza da tutti e controllati dai servizi segreti per molti anni. A incarnare Jurecich, quel suo modo di raccontare, pacato e tormentato al tempo stesso, ma non privo di lampi sornioni, è un Elio De Capitani concentrato, inteso nel rigore minimale dei gesti e dell'eloquio. Giusto un tavolo coperto di carte e un paio di sedie come punti di appoggio. A incalzarlo nel racconto, Sarti è un medico pieno di umano pudore, anche se un po' impacciato e legnoso, quasi intimidito dal personaggio (e forse anche dall'attore) che ha di fronte. Peccati veniali, a fronte di un dialogo, quasi un monologo, che assume i toni dell'oratorio laico, della testimonianza pronta a farsi carico del proprio dolore in nome del bene comune di una memoria condivisa. Perché tutto ciò non accada più. **Claudia Cannella**

Inventare la Lambretta è un gioco per bambini

IL COLORE È UNA VARIABILE DELL'INFINITO, drammaturgia di Roberta Torre e Renata Molinari. Scene di Valentina Tescari e A.J. Weissbard. Costumi di Micol Notarianni. Luci di A.J. Weissbard. Video di Valeria Palermo. Musiche di Massimiliano Pace. Con Paolo Rossi, Camilla Barbarito, Rocco Castrocio, Aurora Falcone, Giuditta Jesu. Prod. Crt Teatro dell'Arte, MILANO.

1947: la guerra è finita, il boom economico è alle porte e la Innocenti deve rilanciare il marchio. A inventare lo *scooter* Lambretta è l'ingegnere aeronautico Pierluigi Torre, che mette la sua abilità tecnica al servizio delle emergenti esigenze di comodità e *design*. Oggi la nipote Roberta ne racconta le gesta, in uno spettacolo, a metà tra il varietà e la commedia musicale, un racconto contaminato, che intreccia linguaggi e punti di vista. La storia è reale, i riferimenti al dopoguerra sono precisi e ben riconoscibili, ma il codice è favolistico: vanno in questa direzione la curata scenografia dal carattere onirico (l'ingegner Torre se ne sta arroccato su una bizzarra impalcatura, che evoca allo stesso tempo una culla e un letto d'ospedale) e le animazioni che vengono proiettate sullo sfondo. Il cuore dello spettacolo è un inno alla capacità inventiva dell'uomo che trasforma i sogni in realtà. Il protagonista, interpretato da Paolo Rossi, è una creatura stralunata ed eccentrica, sempre in bilico tra il delirio di un vecchio e il gioco di un bambino. Ed è proprio in queste menti capaci di pensare fuori dagli schemi, che — sembra affermare Roberta Torre — si nasconde il genio. Rossi è bravo a entrare e uscire dal personaggio, tra un ammiccamento al pubblico e un'improvvisazione; a farne le spese sono gli altri interpreti, che paiono troppo impostati per la struttura fluida e magmatica dello spettacolo. Tra una canzone e uno stacchetto di danza in stile avanspettacolo, c'è posto anche per qualche riflessione sull'uomo, sulla capacità di migliorare la realtà che ci circonda, e sul mutare dei tempi. Resta però la sensazione che manchi un reale nodo drammatico, un'urgenza che

vada al di là dell'energico e colorato fluire che vediamo sul palco. Ripercorriamo un pezzo di storia d'Italia e viviamo l'avventura di chi ha saputo guardare più lontano degli altri; ma qual è il confine tra un vitale varietà e l'intrattenimento? *Maddalena Giovannelli*

Affrontare la vita? È cosa da norvegesi

BEING NORWEGIAN, di David Greig. Traduzione di Elena Arvigo. Regia di Roberto Rustioni. Scene e luci di Paolo Calafiore. Costumi di Gloriana Manfra. Con Roberto Rustioni ed Elena Arvigo. Prod. Associazione Teatro C/R e Associazione Olinda, MILANO.

IN TOURNÉE

Un uomo porta a casa una donna. Lei dice di essere norvegese. Lui non le crede. Ma non le chiederà mai cosa significa davvero quella frase. «Essere norvegesi» vuol dire sapere chi sei. Dove sei stato e dove andrai. Per questo Sean, che a domande così non vuole rispondere, non sa proprio cosa dire a Lisa mentre la ragazza, appena conosciuta in un pub e ora osservata con svogliatezza, senza scopo, nemmeno quello carnale, gli ripete senza sosta, che: «Noi in Norvegia...». La situazione è precaria, sempre sull'orlo di collassare, ma i due provano a entrare in contatto. Lo spazio come definizione di sé è la potente metafora attorno cui è costruito il sincero testo del quarantenne scozzese David Greig, drammaturgo di talento che non teme parole semplici e concetti nudi per raccontare una storia normale, paurosa perché anonima e perché, allo stesso tempo, appartiene a tutti. Paurosa anche perché spinge e obbliga, negli scarsi 60 minuti di spettacolo, a un esercizio cui forse abbiamo perso l'abitudine: collocarsi e ri-collocarsi senza perdere le tracce di sé, visitare i luoghi dell'anima e lasciare aperte le porte perché qualcuno ti visiti. Un teatro di parola, lucidamente diretto da Rustioni, anche coerente interprete, nel duetto con Elena Arvigo, una Lisa incantata dalla vita e alla perenne ricerca di riposte, nonostante lasci intendere di saperne sempre una: brava perché in posa ma non troppo, un po' Narciso e un po' Boccadoro. È la parte di noi che non si nasconde, che com-

batte, mentre Sean incarna quella che non sa da che parte iniziare, e che si blocca nella paura di sbagliare. Così i due navigano, sempre lontani, nello spazio ristretto di una mansarda sporca e sconveniente, come sporca e sconveniente è la vita, addobbata con poco e illuminata a notte. Perché, vuole dirci Greig, trovarsi non deve essere facile, deve solo accadere. Basta essere pronti. *Francesca Garbarini*

Giovani balordi in cerca di riscatto

NUVOLE BAROCHE, drammaturgia e regia di Gabriele Di Luca, Massimiliano Setti, Luca Stano. Luci di Diego Sacchi. Con Fabrizia Boffelli, Gabriele Di Luca, Massimiliano Setti, Luca Stano. Prod. Carrozeria Orfeo, MANTOVA - Questa Nave, MARGHERA (Ve).

IN TOURNÉE

Carrozeria Orfeo torna ai suoi esordi riprendendo lo spettacolo che aveva segnato il debutto della compagnia nel 2007. Siamo nell'estate del 1979, nel pieno periodo dei grandi sequestri. Mentre l'Anonima Sarda ha rapito Fabrizio De Andrè e Dori Ghezzi, in uno scantinato del Nord Italia tre giovani progettano di rapire (e uccidere) un bambino, per prendere poi i soldi del riscatto. Senza l'organizzazione degli spregiudicati colleghi sardi, i tre cercano una via di fuga dai propri guai, economici e non solo, trovando forza in un legame di amicizia che risulterà alimentato da cinico opportunismo. Il riferimento alle *Nuvole Barocche* di De Andrè resta un espediente, utile più a inquadrare un periodo storico che non a creare un reale legame narrativo con la storia del cantautore. La frammentazione della sua identità nei caratteri e nei vizi dei tre protagonisti in scena, annunciata dal foglio di sala, resta uno spunto che fatica a prendere forza e che denuncia una fragilità della struttura di partenza del testo, in cui troppi elementi stanno insieme senza trovare una sintesi del tutto efficace. Scritto agli inizi di un interessante percorso drammaturgico (si pensi ai fortunati esiti di *Idoli e Thanks for Vaseline*) lo spettacolo mostra nel complesso una qualche ingenuità compensata dalla bravura



AL PICCOLO DI MILANO

Marthaler/Horváth, anatomia di una società senza qualità

GLAUBE LIEBE HOFFNUNG, di Ödön von Horváth. Drammaturgia di Malte Ubenauf, Stefanie Carp. Regia di Christoph Marthaler. Scene di Anna Viebrok. Costumi di Sarah Shittek. Luci di Phoenix (Andreas Hofer) e Johannes Zott. Musiche di Clemens Sienknecht, Christoph Marthaler, Martin Schütz. Con Olivia Grigolli, Sasha Rau, Ueli Jäggi, Jean-Pierre Cornu, Ulrich Voß, Bettina Stucky, Irm Hermann, Josef Ostendorf, Thomas Wodianka, Clemens Sienknecht. Prod. Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, BERLINO e altri quattro partner internazionali.

Al Piccolo lo si attendeva dai tempi di *Die Spezialisten* (1999) e dei *Dieci comandamenti* (2006). Ed eccolo, Christoph Marthaler, ritornare con la tragicommedia di Ödön von Horváth *Glaube Liebe Hoffnung* (*Fede Speranza Amore*, 1932). Dramma a stazioni laico di chiara eredità espressionista, racconta l'amara *via crucis* che una povera giovane affronta per cercare di ottenere le cose normali della vita: il lavoro, l'amore, la morte.

La storia di Elisabeth comincia e finisce davanti all'obitorio, dove la donna vorrebbe vendere il suo cadavere in "nuda proprietà" per ottenere il denaro necessario a procurarsi una licenza per avviare un piccolo commercio. Il meccanismo perverso della giustizia e della morale di una Germania allo sbando durante la crisi economica che porterà al potere il nazismo si accanisce su di lei. Elisabeth morirà di suicidio e di stenti, abbandonata da tutti per assurdi cavilli burocratici e malintesi. Il sarcastico distacco, con cui von Horváth descrive l'assenza di valori della società pre-hitleriana, viene assunto da Marthaler, con dosi massicce di humor nero, come preludio all'inerzia ottusa di un mondo post-bellico ancora imprigionato nei suoi disvalori e differenze sociali.

È lentissimo è l'andamento imposto alle quasi tre ore e mezza di spettacolo, costellato di continue iterazioni di scene, gags, raddoppiamenti di personaggi, balletti stralunati e motivetti pop, con la *Marcia funebre* di Chopin a fare da *leitmotiv*. Una "piccola danza macabra", come recita il sottotitolo, che certo spiazza per l'attualità dei temi trattati e per le straordinarie performance attoriali, ma anche per la pesantezza e la noia profonda che Marthaler ci costringe a provare empaticamente con i personaggi della pièce. Un infinito tormentone ipnotico, uno sferzante esame autoptico di un mondo in stagnante decadenza, in cui si riconoscono le stimmate di un'intelligenza registica che molto affonda nel *milieu* di una Berlino Est pre-caduta del muro con compiaciuto cerebralismo, ma poco (troppo poco) concede allo spettatore "normale". **Claudia Cannella**

degli attori, dalla maturità delle scelte registiche e dalla sapienza degli apparati tecnici. La comicità viene utilizzata in modo talvolta aneddotico e giocata su singoli episodi che risultano poco organici alla struttura del testo; più interessante l'utilizzo del linguaggio del corpo, che riesce a esprimere i non detti e a dare maggiore profondità alla vicenda. La segregazione in uno scantinato che diventa gabbia degli stessi protagonisti è una ripetizione infinita di gesti e azioni, mentre gli incubi notturni prendono vita in una corsa contro l'agitazione e il senso di inadeguatezza. *Francesca Serrazanetti*

La fiera delle atrocità

NOTE PER UN COLLASSO MENTALE, da James G. Ballard. Regia, drammaturgia, scene, luci e suono di Giuseppe Isgrò. Dramaturg Antonio Caronia e Francesca Marianna Consonni. Costumi di Sabrina Querci-Q. Connections. Musiche di Giovanni Isgrò e Alessandra Novaga. Con Andrea Barettoni, Francesca Frigoli, Alessandra Novaga. Prod. Phoebe Zeitgeist, MILANO.

Quando uscì, nel 1970, costituì uno scandalo. Perché associava episodi della recente storia americana all'atto sessuale. Oggi, *La mostra delle atrocità* di Ballard viene considerato tra i precursori del cosiddetto post-modernismo. Perché mette in relazione diretta l'identità del soggetto con il *surplus* di realtà, storica e mediatica insieme, che lo sopravanza. E, nel farlo, destruttura il soggetto in una moltitudine di maschere, *idola*, senza peraltro il conforto della logica. Trasporre tutto questo sulla scena non è certo facile. Perché il contenuto, in Ballard, è giustificato innanzitutto dalla forma. È la struttura, disorientante e frammentata, a fare il libro: di per sé, la vicenda è sintetizzabile in poche parole, una mostra di opere dei pazienti psichiatrici e nulla più. Un corrispettivo teatrale che volesse salvaguardare l'originalità del messaggio di Ballard, senza nulla aggiungere ai personaggi e senza scegliere la scorciatoia – tanto più semplice, ma spesso tanto più necessaria – della drammatizzazione, dovrebbe allora cercare un

analogo nella destrutturazione della scena. Reinventando, sostanzialmente, la forma-teatro. Giuseppe Isgrò si limita, al contrario, a riproporre pedissequamente ampi stralci del testo di Ballard. Li espone così come sono, affidandoli, come in una qualunque *mise en espace*, alla lettura di un paio di attori, complessivamente poco ispirati. C'è la chitarra di Alessandra Novaga a movimentare le fila – questa sì, notevole – e le proiezioni a carattere pornografico ci provano a duplicare i piani della realtà, quasi parcellizzandola in una sequela di stazioni a tema. Ma sono segmenti che non comunicano, schegge irrisolte in un teorema che tutto vuole dire, tutto vuole spiegare, senza rinunciare alle istanze di certo teatro tradizionale e alla pretesa illuministica di capire, e che proprio per questo non tiene. *Roberto Rizzente*

Vita (e morte) di un giovane lavapiatti

THE GREAT DISASTER, Titanic: soliloquio marittimo per 2201 personaggi e 3177 cucchiaini, di Patrick Kermann. Traduzione di Matthieu Pastore. Scene e regia di Renato Sarti. Scene e luci di Luca Grimaldi e Marco Mosca. Con Matthieu Pastore. Musiche di Carlo Boccadoro. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO.

IN TOURNÉE

Il Titanic, sempre il Titanic. Simbolo troppo goloso per non prestarsi al racconto di sogni infranti, epoche che si chiudono, generazioni alla deriva, immigrati in cerca di fortuna. Con i loro corpi da terza classe a comporre (ampiamente) gli oltre 1500 morti di quel 15 aprile 1912. Storia conosciuta. Qui raccontata da Giovanni Pastore, lavapiatti addetto ai cucchiaini. Giù dai monti del Friuli per rincorrere vita e avventure. Ma finito sul fondo del mare per non perdere quel lavoro che mamma aveva detto di tenersi stretto... Monologo verboso ma dal ritmo unico quello del francese Patrick Kermann, anche qui a guardare in faccia quella morte che deciderà di raggiungere troppo presto. Testo tradotto dallo stesso Matthieu Pastore (nato a Lione), è portato in scena da Sarti con un'efficace allestimento di



The great disaster (foto: Wanda Perrone Capano)

lamiere, pentoloni e cucchiaini. Per una lettura intelligente che guarda alle tragedie sulle nostre coste, ad altri migranti. Ma facendosi prendere troppo la mano nel finale, dove quel pugno chiuso che spunta dal relitto è didascalico un po' forzata. E mal supportata da un *climax* che non arriva a emozionare. Notevole prova d'attore per Matthieu Pastore, precisissimo di fronte a un testo dalla rara difficoltà mnemonica. Che fra date, numeri e nomi, perdersi è un attimo. Piglio sicuro. Anche se forse manca ancora un po' di lavoro sulla voce, una caratterizzazione maggiore delle tante anime che compongono la polifonia. Non un limite, solo una potenzialità non del tutto espressa. Per questo ragazzo giovane dal carisma imponente. Che strappa lunghi (e meritati) applausi. *Diego Vincenti*

Over 60 in riva al Po per raccontare se stessi

IL TRAMONTO SULLA PIANURA, di Guido Conti. Adattamento di Emilio Russo. Regia di Caterina Spadaro ed Emilio Russo. Scene di Elena Beccaro e Denise Carnini. Costumi di Mariella Visalli. Luci di Mario Loprevite. Musiche di Alessandro Nidi. Con 16 interpreti non professionisti partecipanti del Laboratorio svolto presso il Teatro Menotti di Milano. Prod. TieffeTeatro, MILANO.

IN TOURNÉE

Al centro de *Il tramonto sulla pianura*, tratto dall'omonimo romanzo di

Guido Conti, è la vita quotidiana di un gruppo di anziani di una casa di riposo tra ricordi, illusioni e chiacchiere per ingannare il tempo. La particolarità dello spettacolo e la sua efficacia stanno nel fatto che gli attori non sono professionisti ma autentici over 60 che portano nei loro personaggi anche il loro vissuto personale. Poetico e malinconico, anche se con momenti in cui si ride o si sorride, il racconto è ambientato nel 1989, come si evince dalle immagini che scorrono su un video posizionato sullo sfondo: il crollo del muro di Berlino, la strage di piazza Tienanmen. Ogni personaggio osserva il mondo esterno dalle finestre che danno sul fiume Po e sulla pianura circostante, ognuno ha una sua storia personale e inserita nella storia collettiva che si sta trasformando rapidamente: la donna che veste sempre elegante, l'uomo sulla sedia a rotelle che la moglie, pur essendosi risposata, viene a trovare facendo finta di niente, quello che finalmente sta bene e potrebbe uscire ma non se la sente di tornare alla vita normale fuori e decide di rimanere per sempre con i suoi compagni di stanza. Le suore e i medici sono rappresentati in modo surreale, lontano dalla quotidianità della vita degli ospiti che si sostengono a vicenda, anche se a volte litigano e poco dopo si riconciliano. Le giornate sembrano così scorrere tutte uguali, tra un dialogo e l'altro, anche se, dalle indicazioni atmosferiche e dalla festa di Natale, si capisce che il tempo scorre inesorabile sulle loro solitudini. *Albarosa Camaldo*

Caino e Abele, l'eterno conflitto

GENESQUATTROUNO, di e con Gaetano Bruno e Francesco Villano. Drammaturgia di Gaetano Bruno. Prod. InBalia Compagnia InStabile, MILANO.

IN TOURNÉE

Due uomini scimmia, in una grotta ricavata ai piedi di un grande albero bianco rovesciato che pende dal soffitto, mentre sul pavimento un cerchio di frutti e verdure bianche. Per venti minuti circa i due giocano, si inseguono, rotolano dentro e fuori, si educano ai rispettivi movimenti alle rispettive attese, ai silenzi e alle parole che non vengono. Poi, di colpo, le parole iniziano. Gaetano Bruno e Francesco Villano, attori di talento, cresciuti alla scuola di Emma Dante, si misurano con la sfida di un percorso drammaturgico e registico autonomo. Le parole sono di Gaetano Bruno, ma la gestazione del testo è stata impegnativa e tumultuosa, perché questo rapporto fra fratelli, in modo originale, converge verso la fratellanza ancestrale e il rapporto manicheo fra placidia e iracundia che la Bibbia incarna in Caino e Abele. Il duo biblico non viene mai nominato, proprio per la scelta di restare ai bordi del tema sacro, ma il titolo non lascia equivoco. Il primogenito, Caino, inizia a soffrire il rapporto con chi viene dopo, Abele, colui al quale trasmettere la conoscenza ma anche il senso di una sorta di ancestrale subordinazione da secondogenitura. Molti temi, dunque, che la drammaturgia a tratti accarezza solamente e in alcuni punti approfondisce in modo anche interessante. La scelta registica, invece, soffre innanzitutto di una partizione troppo netta fra una prima parte, sviluppata con un codice solo fisico e gestuale, e una seconda dominata dalle parole, che si è aggiunta integralmente a pochi giorni dalle repliche milanesi. Una drammaturgia interessante, ma non totalmente amalgamata e non sempre alta. Insomma il *quid* è il mestiere feroce della regia, l'arte della scelta su cosa tenere in scena e cosa no, dell'amalgamare e, soprattutto, della crudele arte di "saper tagliare". E sul *quid*, i nostri Caino e Abele devono ancora prendere la mano. *Renzo Francabandera*

Le marionette dei Colla alla prova di Goldoni

LA FAMIGLIA DELL'ANTIQUARIO, di Carlo Goldoni. Riduzione per marionette e regia di Eugenio Monti Colla. Scene e luci di Franco Citterio. Costumi di Eugenio Monti Colla e Cecilia Di Marco. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Cola & Figli. Prod. Associazione Grupporiani, MILANO.

IN TOURNÉE

Strano ma vero, rispetto alle caratteristiche del suo repertorio, *La famiglia dell'antiquario* è il primo Goldoni della Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Protagonisti della pièce, che segna il passaggio dalle maschere della Commedia dell'Arte ai personaggi del dramma borghese, sono due famiglie unite per reciproco interesse dal matrimonio dei figli. La famiglia del lunatico Conte Anselmo, sempre pronto ad acquistare cianfrusaglie che i furbi servitori gli spacciano per antichità, è senza quattrini ma nobile, mentre quella di Pantalone è borghese, non ha blasone, ma buon senso e soprattutto tanti soldi. Un testo che, negli scambi di battute pungenti tra suocera e nuora e nella profonda diversità tra i due *pater familias*, rivela vizi, capricci e mode di un mondo al tramonto e racconta con notevole lungimiranza storica un conflitto di classe allora agli albori. Da una parte gli aristocratici pieni di alterigia, ma in decadenza, dall'altra la borghesia in ascesa. In scena ci sono "solo" venti marionette, quasi uno spettacolo "da camera" rispetto agli standard della Compagnia. Ma questo richiede la commedia e il potersi concentrare su pochi "pezzi" ha ancor più impreziosito la bellezza dell'intaglio, la ricchezza dei costumi e la precisione filologica nel ricostruire gli oggetti di arredamento. La propensione al kolossal questa volta si esplicita nella complessità dell'impianto scenico che, per l'occasione, moltiplica i luoghi dell'azione: tre e sempre visibili, raffiguranti i diversi ambienti di un palazzo patrizio veneziano e racchiusi da un boccascena che occupa tutto lo spazio del palcoscenico. Un colpo d'occhio mozzafiato, per la straordinaria inventiva estetica e per la grandiosità delle fughe prospettiche, ma anche per il dettaglio del più piccolo oggetto. Ancora una volta, *chapeau!* *Claudia Cannella*

IF FESTIVAL

La poesia del *visual theatre* fra letteratura e vita quotidiana

TRANSIT, di Ananda Puijk, anche interprete con Charlotte Puijk-Joolen. Costumi di Sanne Puijk. Prod. Art Buro Limburg/Ananda Puijk Company, Maastricht (NL). **BERNARDA'S BACKSTAGE**, di Alajandra Prieto anche interprete con Mari Cruz Planchuelo. Scene e pupazzi di Ruth Garcia, Maria Tarano, Alejandra Prieto, Jose Antonio Sanchez. Prod. Collettivo Winged Cranes, Londra. **E SCRISSE O COME ORLANDO**, di Rocco D'Onghia. Regia di Jolanda Cappelletti. Puppets, scene e costumi di Marco Muzzolon. Con Elisa Canfora, Marialuisa Casatta, Nadia Milani, Francesca Zoccarato. Prod. Teatro del Buratto, Milano. IF FESTIVAL, MILANO.

Il Teatro del Buratto di Milano chiude If Festival con tre spettacoli molto diversi fra loro. *Transit* è una divagazione, per evocazioni successive, sul tema della vecchiaia, sinonimo di difficoltà di movimenti, mancanza di autonomia, solitudine. Un uomo anziano si affaccia sul bordo della strada per attraversarla, esita e poi ricompare su una carrozzina/passeggino. Una donna giovane danza con l'immagine-pupazzo di se stessa anziana, con tenerezza, mentre la memoria del passato torna evocata in una donna-farfalla che prende tutto il palcoscenico danzando. Esseri umani e pupazzi, animati dalle due performer con una sapienza che svela e nasconde il "trucco", si muovono intorno a una scatola magica, che assume forme diverse, accogliendo le piccole storie dei personaggi. Nessuna parola, solo suoni e musiche scelte con grande cura (da Jur de Vries) e una delicatezza la cui grammatica espressiva è insieme danza, mimo, animazione. Le emozioni sono pure e toccano nel profondo. Le parole del tutto superflue.

Di tutt'altro segno *Bernarda Backstage*. Danza, teatro d'ombre e animazione di figure uniti in un unico testo ispirato a *Bernarda Alba*. Un risultato, però, ben poco coinvolgente, dove si procede per piccoli quadri difficili da decifrare, in una sequenza dove sfugge il *climax* narrativo e le figure non hanno la carica evocativa necessaria per emozionare né per riconoscersi nella storia.

A chiusura di stagione, la nuova produzione del Teatro del Buratto, *E scrisse O come Orlando*, è invece un piccolo gioiello di poesia visiva ispirato al personaggio disegnato da Virginia Woolf. Con la tecnica dell'animazione su nero, la vicenda risalta in tutta la sua potente carica metaforica. Essere trans-temporale e trans-generazionale, Orlando è un performer in maschera, un pupazzo, una voce fuori campo che dà corpo al racconto della Woolf. Tre fasi della storia lo raccontano ragazzo, alla corte della Regina, giovane poeta innamorato non corrisposto della principessa russa Sasha e infine donna, indipendente e dedicata alla poesia. Le figure, costruzioni bellissime e leggere, sembrano fluttuare nello spazio, appese a un filo di luce che attraversa la scena, componendo quadri che incantano con la loro capacità di stupire. *Ilaria Angelone*



E scrisse O come Orlando (foto: Nazzareno Mazzini).

BOLZANO

I vicini di Paravidino,
specchio delle nostre paure

I VICINI, testo e regia di Fausto Paravidino. Scene di Laura Benzi. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Lorenzo Carlucci. Musiche di Enrico Melozzi. Con Fausto Paravidino, Iris Fusetti, Sara Putignano, Davide Lorino, Monica Samassa. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

IN TOURNÉE

Un normale condominio. Un normale pianerottolo. Lui però ha paura dei nuovi vicini di casa. Senza un motivo particolare. Greta, la sua compagna, invece no: li va a trovare, organizza cene con loro, che ricambiano con aperitivi e confidenze. Eppure c'è qualcosa che non torna. L'atmosfera è rarefatta, piano reale e piano onirico spesso si confondono, fra immaginari intrecci erotici tra le due coppie e apparizioni del fantasma della vecchia ex vicina di casa. L'appartamento sembra uscito da un quadro di Hopper, mentre i suoni, i rumori e i cenni musicali fanno pensare a David Lynch, alle inquietudini e ai misteri di *Twin Peaks*. Intanto, nei dialoghi pieni di sottintesi, ma anche di fraintendimenti, si affaccia uno spirito umoristico-nevrotico alla Woody Allen.

Fausto Paravidino continua a esplorare i generi - commedia (*Gabriele*), tragicommedia (*La malattia della famiglia M*), giallo (*Natura morta in un fosso*), teatro-documento (*Genova 01*) ecc. - e questa volta tocca al *noir*. Al centro le nostre paure, quelle reali e quelle immaginarie. Soprattutto la paura dei cambiamenti che la vita, il tempo e le cose provocano: si cresce diversi, a volte vale la pena di re-imparare a conoscersi, a volte no. Diventare adulti significa assumersi responsabilità, anche in questo senso. I quattro vicini di casa lo imparano sulla propria pelle in un ping-pong di battute e situazioni, che la penna felice di Paravidino ci somministra con apparente leggerezza e divertito gioco surreale.

Un testo complesso da mettere in scena, con pochi appigli dal punto di vista dello sviluppo narrativo e una tessitura di ritmi e suggestioni dalla geometria chiara, ma delicata come una tela di ragno perché è una drammaturgia tutta giocata sul non detto. Il passaggio al palcoscenico, per mano dello stesso Paravidino, tutto sommato tiene, anche se forse abusa un po' di una scansione luce/buio che alla lunga rende meccanico il susseguirsi delle azioni. Molto più a fuoco è invece la direzione degli attori, calibrata e sensibile: gli impacci e la diffidenza di Lui (Paravidino), Greta divisa tra istinto e razionalità (Fusetti), le provocazioni erotiche della vicina (Putignano) e la prepotenza del suo consorte (Lorino). Con la vecchia fantasmatica (Samassa) a fare la morale di questa intrigante favola nera sui lati oscuri dell'animo umano. **Claudia Cannella**

Il Brecht "rovente"
di Masque Teatro

THE DECISION, liberamente ispirato a *La linea di condotta* di Bertolt Brecht. Ideazione e regia di Lorenzo Bazzocchi. Scene di Lorenzo Bazzocchi, Catia Gatelli, Eleonora Sedioli. Con Matteo Ramon Arevalos, Lorenzo Bazzocchi, Catia Gatelli, Giacomo Piermatti, Eleonora Sedioli. Prod. Masque Teatro, FORLÌ - Mood indigo, BOLOGNA.

Se non appartenesse a tutt'altro ambiente teatrale, questo lavoro potrebbe intitolarsi *Ceneri di Brecht*, come lo spettacolo dell'Odin Teatret del 1980: *The Decision* di Masque Teatro dà fuoco al primo dramma didattico di Bertolt Brecht, è una performance rovente, contro tutto e tutti. Contro la volontà dello stesso autore, in un certo senso: Brecht, dopo la prima berlinese del 1930, ne vietò ulteriori messe in scena. Contro l'immagine: l'intento iconoclasta si manifesta, ad esempio, in un corroso ritratto di Mao che transita nel semibuio o in una statua dalle fattezze neoclassiche crollata in proscenio (come non pensare allo sguardo sulle rovine dell'*Angelus Novus* dell'amico Walter Benjamin?). Contro il (o quantomeno apertamente indifferente al) pubblico: non fosse stato chiaro in scena, nell'incontro post-spettacolo il regista ribadisce con forza l'aspirazione a un teatro che possa vivere come pura creazione, indipendente da qualunque sguardo esterno. La prima impressione è quella di un esercizio solipsistico, di arida cupezza. Nei giorni a seguire, invece, affiorano due elementi di valore. Il primo è il rigore e la coerenza con cui Masque Teatro ha affrontato questo testo di letteratura teatrale (come in passato aveva fatto con *Pentesilea* di Kleist o *Eva Futura* di Villiers de L'Isle-Adam), evitando con ostinazione qualsiasi relazione esplicita tra le figure e ogni forma di narrazione. Il secondo sta nell'aver incarnato, per lampi, alcuni apici del Novecento: la Supermarionetta di Craig, il mimo corporeo di Decroux, i siparietti brechtiani, il Costruttivismo di Naum Gabo e ancor più il Suprematismo di Kazimir Malevic. Non è poco, in uno spettacolo solo. **Michele Pascarella**

Berti incontra Eckhart

MAESTRO ECKHART, drammaturgia, traduzione e regia di Alessandro Berti. Costumi di Nicoletta Di Gaetano. Con Alessandro Berti e Angela Caterina. Prod. Casavuota, BOLOGNA - I Teatri del Sacro, ROMA.

IN TOURNÉE

Ad averne il coraggio, la recensione di questo spettacolo dovrebbe essere costituita da una colonna vuota: duemiladuecento battute di spazi bianchi. E non perché non ci sia nulla da dire, o da scrivere, sul nuovo lavoro di Alessandro Berti, regista, attore e drammaturgo dal percorso eccentrico e sobrio: dopo aver fondato nel 1995 con Michela Lucetti L'Impasto Comunità Teatrale e aver diretto progetti legati al disagio mentale, da qualche anno è approdato all'ascolto rigoroso, attraverso lo strumento-teatro, di voci della spiritualità cristiana. Uno degli esiti di questo attraversamento è *Maestro Eckhart*. Lo spettacolo dà voce e corpo a tre sermoni scritti dal misterioso teologo e mistico medievale tedesco, fedelmente ritradotti da Alessandro Berti e da lui messi in scena con rigore e asciuttezza. Lo spettacolo è una sapiente mescolanza di elementi diversi: la recitazione colloquiale, "bassa", e un canto in dialetto reggiano incarnano testi di cristallina spiritualità mentre una danza minimale e silenziosa vivifica il corpo, in fitto dialogo con una pesante tonaca medievale, a suggerire nascite e rinascite. La scena sgombra rimanda al nome del progetto teatrale che l'artista ha fondato "per poter parlare": Casavuota. Ecco perché sarebbe opportuno uno spazio bianco per raccontare *Maestro Eckhart*, spettacolo-luogo che si fa cavo per conquistare semplicità, per guadagnare trasparenza. Aristotele ci ricorda che «peripezia è il volgere delle cose fatte nel loro contrario»: *Maestro Eckhart* accerchia un vuoto, apparente e sostanziale, che contiene in sé una grande abbondanza. **Michele Pascarella**

Michelangelo racchiuso
in un bozzolo-scultura

SUITE MICHELANGELO, di Claudio Angelini ed Elisa Gandini. Regia e luci di Claudio Angelini. Scene e costumi di Elisa Gandini. Musiche

di Dimitri Šostakovic. Con Valentina Bravetti, Elisa Gandini, Riccardo Fioratti (baritono), Shizuka Salvemini (pianoforte). Prod. Città di Ebla, FORLÌ - Sagra Musicale Malatestiana, RIMINI.

L'inizio è pieno di promesse, propriamente "divertente": termine che nell'etimologia rimanda al volgere altrove, al variare un'abitudine. In questo caso si tratta di togliersi le scarpe ed entrare, pochi e silenziosi, in un bozzolo bianco, dentro a un'alga, opalescente *Wunderkammer* (titolo scelto da Città di Ebla, qualche anno fa, per un'altra "azione scenica al servizio di un vedere"). Seduti su scalini ricoperti da teli bianchi, ci si trova di fronte un pianoforte a coda, una pianista e un baritono. Il candido vestito di lei eccede le quotidiane misure debordando nello spazio, amalgamandosi alle stoffe bianchissime che ricoprono il pavimento, il soffitto e le pareti: pare di trovarsi dentro a «un'unica grande pelle, che tutto contiene e trasforma», un involucro latteo nel quale sia i performer che il pubblico non sono che evanescenti, provvisorie escrescenze: meno che individui, non ancora (o non più) soggetti. Fare esperienza di questo "luogo in cui scomparire" è l'elemento più significativo di *Suite Michelangelo*, allestimento scenico di undici brevi componimenti poetici di Michelangelo Buonarroti musicati dal sovietico Dmitrij Šostakovic nel 1974, anno prima della sua morte (*Suite su versi di Michelangelo Buonarroti*, op. 145). Nelle sculture, si sa, il celeberrimo artista rinascimentale si prefiggeva di «liberare la forma» (il soggetto imprigionato nel blocco di marmo), sottraendo tutto il superfluo: fare arte «per forza di levare». Lo spazio drammaturgicamente attivo dell'ascetico, glaciale *Suite Michelangelo* contiene ciò che siamo: qualche cosa di effimero. E piccolo. E fragile. *Michele Pascarella*

Krypton, in questa *Eneide* protagonista è la musica

ENEIDE. UN NUOVO CANTO, scritto e diretto da Giancarlo Cauteruccio. Scene di Loris Giancola. Costumi di Massimo Bevilacqua. Luci di Mariano De Tassis. Musiche di Litfiba e Beau Geste eseguite da

Antonio Aiazzi, Gianni Marocco e Francesco Magnelli. Video di Alessio Bianciardi e Stefano Fomasi. Con Giancarlo Cauteruccio e Ginevra Di Marco. Prod. Teatro Studio Krypton, SCANDICCI (Fi).

Nel 1983 *l'Eneide* dei Krypton si inseriva in pieno - risultandone, anzi, uno dei raggiungimenti più riusciti e compiuti artisticamente - nel filone all'epoca dominante di un teatro visivo, sorretto dalla musica. Un teatro di immagini, di figure e di corpi, di invenzioni, che era arricchito, in Cauteruccio e compagni, dall'originale ricorso a linguaggi "futuribili" ed elettronici, dal computer agli effetti laser. Ebbene, *l'Eneide* 2014 recupera, di quella dimensione alcuni elementi utilizzati in chiave lirica. Ecco di nuovo il laser (la tempesta che travolge le navi troiane facendole naufragare), gli effetti visivi e sonori dirompenti, ipnotici, immersi tuttavia in un contesto generalmente di rarefazione se non di "vuoto" scenici. E non solo perché lo spazio teatrale non è più popolato di figure umane (gli aiutanti guerrieri con corazze di plastica e plexiglas degli anni Ottanta), ma del solo, quasi naufragante Cauteruccio, ora improbabile guerriero del mito ora appassionato "direttore d'orchestra" di quello che il vento della musica - protagonista, in questa edizione - porta sulla scena: un po' Kantor, un po' goffo personaggio che finge di dominare quello che di più forte e più grande di lui si muove davanti ai suoi, e ai nostri, occhi. Ed ecco una scena di pura e struggente poesia come quella di Didone ("doppiata" da Ginevra Di Marco) che accoglie in una Cartagine prima simbolica e poi virtuale i forestieri troiani che vengono dal mare come "nuovi cittadini", liberi e con pieni diritti. La parola recitata, negata nella prima *Eneide* ricompare ora in pieno, e con tutti i diritti, per le voci di Cauteruccio - in parte dal vivo - e della Di Marco, brava e convincente come attrice. Centro e fulcro, però, dello spettacolo di oggi, tanto da farlo diventare una sorta di "concerto teatrale", è la musica dei "vecchi" Litfiba riattraversata ma anche riconoscibile, primattrice assoluta di questa nuova versione, trascinate, evocatrice come e molto più di trent'anni fa. *Francesco Tei*

BERGONZONI

Per un'umanità colpevole di "genocidio" l'invocazione a trovare nuove empatie

NESSI, di e con Alessandro Bergonzoni. Regia di Alessandro Bergonzoni e Riccardo Rodolfi. Prod. Allibito, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Non si arriva a teatro a mani vuote per vedere Bergonzoni. Da qualche nascosto cassetto della propria testa, bisogna spolverare intelligenza, capacità di attenzione, umiltà. Che quando si arriva un minuto dopo a capire la battuta, ci si può pure sentire un po' lenti... Ma niente di cui spaventarsi: *Nessi* fa ridere alle lacrime per un'ora e mezza. Solo che se si vuole andare a fondo, seguire quei collegamenti pindarici che svelano punti di vista sul mondo (sulla società), bisogna aggiungerci del proprio. E non a caso si esce da teatro come storditi da tanta vivacità.

Grande istrione Bergonzoni, non lo si scopre oggi. Ma quello che riesce a sorprendere ogni volta, è l'intelligenza della tessitura drammaturgica, la sua forza politica (ma anche umana, esistenziale) che si dipana solidissima fra giochi di parole, rimandi, associazioni mentali, *calembour*. Una comicità che arriva sorprendendo. E una sostanza che ipnotizza, travolgendo dighe di senso. Come il meraviglioso brano incentrato sulla passività contemporanea, il trovarsi sempre giustificazioni furbette al non fare, al non vivere, al non provarsi. Quel «che mica posso...» ripetuto come un mantra negativo, specchio in cui è fin troppo facile riflettersi. Per il resto *Nessi* parlerebbe di nascite e di morti (legandosi al progetto «Le vite in fasce» di cui l'attore bolognese è promotore), di legami familiari, di collegamenti che nulla hanno a che vedere con mondi virtuali e comunicazioni in 140 caratteri.

Flusso di coscienza. Di un Bergonzoni in scena con le mani dentro tre incubatrici. A toccare una vita immaginata. E qualche foglio di copione, ché a volte la memoria ha bisogno di un po' d'aiuto. Dopo essersi permesso il lusso di accogliere a sipario chiuso, come a introdurre lo spettatore un senso alla volta. E perfino di costruire un lungo ed esilarante brano sulla falsa imitazione di lingue straniere, gioco da bambini che se non sei Bergonzoni crea il gelo. Virtuosismi. Prima di tornare al cuore di *Nessi*, l'invocazione a (ri)nascere, a tornare umani e operanti. Ricordando come quotidianamente siamo colpevoli di genocidio, instupiditi killer della nostra parte più creativa. E ribadendo l'importanza di diventare gli altri, per comprenderli a fondo. Delicato invito all'empatia. Ci si emoziona. **Diego Vincenti**



Su Fabbrica Europa soffiava il vento dei Balcani

Ospiti nella rassegna fiorentina, spettacoli provenienti dall'area balcanica che raccontano storie di traumi individuali e sociali, da quelli post-bellici di Oliver Frljic a quelli individuali di Mustafic e Alexa. Ma a trionfare è *Il Gabbiano* di Janežic.



Il segno lasciato dagli anni di guerra è una ferita ancora aperta e profonda nell'ex-Jugoslavia. Un marchio nelle anime, e anche nelle coscienze, anche se sono già passati una ventina d'anni. Ce lo fanno pensare due degli spettacoli presentati nella vetrina del teatro dei Balcani di Fabbrica Europa: *Maledetto sia il traditore della sua patria!* (verso dell'inno nazionale jugoslavo), dello Slovensko Mladinsko Gledališče di Ljubljana, e *La notte di Helver*, del Kamerni Teatar '55 di Sarajevo (gruppo protagonista di una "resistenza" culturale eroica durante l'assedio, quando continuò a realizzare spettacoli in condizioni di fortuna). Drammaturgia di Ljubica Oostojic su un testo di Ingmar Villqist e regia di Dino Mustafic, lo spettacolo di Sarajevo trasferisce – in realtà – il clima di angoscia e di spaventoso orrore suscitato dalla violenza delle persecuzioni e della guerra nell'epoca e nella collocazione geografica non precisate di una dittatura che invece – nello spettacolo – è dichiaratamente quella nazista. È la storia, toccante, di un giovane ritardato e della donna che gli fa da madre, premurosa e amorevole, cercando di proteg-

gerlo dal destino di morte che incombe in quella realtà di oppressione su chi ha *handicap* psichici. Fino a uccidere lei stessa il ragazzo, in maniera indolore, con una *overdose* di psicofarmaci quando la sorte di lui appare irrimediabilmente segnata. Una vicenda straziante, di irresistibile efficacia nella drammaticità del plot e di tante singole scene, tutta rinchiusa in una stanza e portata a un'altissima qualità teatrale da due interpreti che sono in patria autentiche star: Mirjana Karanovic, attrice di vari film di Kusturica e vincitrice anche di un Orso d'Oro a Berlino, ed Ermin Bravo. L'ombra pesante e sanguinosa della guerra degli anni Novanta è invece il tema trattato in forme quasi da "teatro politico", fra performance e coinvolgimento-provocazione del pubblico, dallo spettacolo di Ljubljana, firmato come testo, allestimento e regia da Oliver Frljic. Lo spettacolo è montato partendo anche dalle improvvisazioni dei suoi interpreti-performers. Al di là degli spari, degli strip (parziali) e delle aggressioni verbali nei confronti del pubblico che contribuiscono a renderlo un po' datato, *Maledetto sia il traditore della patria!* ha il

MALEDETTO SIA IL TRADITORE DELLA SUA

PATRIA!, testo, regia, scene e costumi di Oliver Frljic. Drammaturgia di Borut Šeparovic e Tomaž Toporišic. Luci di Oliver Frljic e Tomaž Štrucl. Con Primož Bežjak, Olga Grad, Uroš Kaurin, Boris Kos, Uroš Macek, Draga Potocnjak, Matej Recer, Romana Šalehar, Dario Varga, Matija Vastl. Prod. Slovensko Mladinsko Gledališče, Ljubljana.

LA NOTTE DI HELVER

, di Ingmar Villqist. Drammaturgia di Ljubica Oostojic. Regia di Dino Mustafic. Scene di Kemal Hrustanovic. Costumi di Ramiza Saric. Luci di Elvedin Bajraktarevic e Nino Brutus. Con Mirjana Karanovic e Ermin Bravo. Prod. Kamerni Teatar 55, Sarajevo.

DIARIO DI UN PAZZO

, da Nicolaj Vasil'evic Gogol. Regia, adattamento e luci di Felix Alexa. Scene e costumi di Diana Ruxandra Ion. Con Marius Manole e Alexander Balanescu. Prod. ArCuB, Bucarest.

FESTIVAL FABBRICA EUROPA, FIRENZE.

Maledetto sia il traditore della sua patria!
(foto: Ziga Koritnik).

suo significato secondo noi più rilevante nella sorta di "esame di coscienza" collettivo e personale che riguarda nazioni intere – gli sloveni, apparentemente non coinvolti nel turbine delle guerre, e persino noi stranieri, che abbiamo assistito senza dir nulla alle tragedie nei Balcani – ma anche gli individui singoli.

La minivetrina dei Balcani era completata dal rumeno *Diario di un pazzo*, regia di Felix Alexa, con Marius Manole (anche lui un divo nel suo Paese) e il violino di Alexander Balanescu. Se quella di Manole appare per buona parte dello spettacolo un'"esecuzione" curata e corretta, ma non di più, del testo della novella di Gogol, straordinario davvero è l'apporto sonoro (e non solo) di Balanescu. La musica, ma anche la sua figura e i suoi movimenti, diventano dolorosa eco poetica, elemento drammaturgico e teatrale essenziale. Un secondo polo, di estrema pregnanza, del gioco scenico, che accompagna, scandisce e insieme piange per noi la deriva di una individualità e di una coscienza, che si distruggono per non vedere una realtà troppo amara e grigia. *Francesco Tei*

IL GABBIANO, di Anton Cechov.

Regia, scene e luci di Tomi Janežic. Dramaturg Katja Legin. Costumi di Marina Sremac. Musiche di Isidora Žebeljan. Con Jasna Duricic, Filip Duric, Dušan Jakišic, Milica Janevski e altri 12 interpreti e musicisti. Prod. Teatro Nazionale Serbo, Novisad. FESTIVAL FABBRICA EUROPA, FIRENZE.

Prima ancora che andasse in scena, *Il gabbiano* diretto da Tomi Janežic era già un *must*. E non soltanto per il successo riscosso in due anni di repliche, ma soprattutto per i numeri: sedici mesi di prove, sette ore di rappresentazione e trenta artisti (fra tecnici e attori) coinvolti nello spettacolo. Numeri che hanno un valore. Perché Janežic lavora con le tecniche dello psicodramma, che richiedono tempi lunghissimi. Mira ad analizzare le dinamiche interne alla compagnia mettendole in relazione al testo. Così, quando lo spettacolo inizia, vediamo le prove: c'è anche chi dirà di non voler interpretare il suo personaggio, facendo scattare le immediate proteste dei compagni. Le parole di Cechov arriveranno all'improvviso, quasi inaspettate, fra discorsi quotidiani. Così immediate che ci vuole qualche secondo per accorgersi che siamo usciti dallo psicodramma e siamo entrati nel *Gabbiano*. Ogni atto ha una forma a sé: tutto cambia continuamente, così che il testo viene a volte recitato normalmente, altre volte proiettato su dei pannelli mentre in scena scoppia un putiferio, altre ancora letto da una voce off mentre tutti sono immobili. C'è sempre la lotta fra l'attore e il personaggio, e c'è il regista con le sue indicazioni e i suoi stimoli. *Il Gabbiano* si inserisce in questi interstizi con una forza straordinaria. Ma lo psicodramma, che può essere utile come metodo di lavoro, in scena non convince. Davanti alle discussioni fra gli attori, è impossibile dimenticare il contesto: si tratta di una nuova finzione, della messa in scena delle prove, il che fa crollare il presupposto della regia (*No acting, please*). I continui interventi di Janežic suonano quindi narcisistici e ben studiati. Non mancano momenti retorici, fra grida al microfono, litri di vernice in scena e un immancabile nudo. Ma bastano Nina (Milica Janevski) e Kostya (Filip Duric) con i loro baci intensi e le loro lacrime o i dolorosi scontri di lui con l'Arkadina (Jasna Duricic) a dare a Cechov un'energia nuova, e a cancellare il ricordo di tante recenti letture ovattate e storicizzanti. *Gherardo Vitali Rosati*

Dal sesso all'amore il *supermaschio* di Jarry

IL SUPERMASCHIO, di Alfred Jarry. Adattamento di Sebastiano Vassalli. Regia di Tuccio Guicciardini. Scene e video di Andrea Montagnani. Costumi di Marilù Sasso. Luci di Lucilla Baroni. Con Fulvio Cauteruccio e Camilla Diana. Prod. Compagnia Giardino Chiuso, SAN GIMIGNANO (Ar).

Che il sesso sia una delle formule fallaci e insoddisfacenti per sconfiggere la morte è accertato da tutti i Casanova, i *latin lover*, i Don Giovanni, i Rodolfo Valentino invecchiati, ridicoli, al banco di un bar, il sorriso d'ordinanza, con negli occhi quello che fu, il glorioso passato machista. Fulvio Cauteruccio esalta la visionarietà di Alfred Jarry e di questo *Supermaschio* sdoppiandosi, in video, giovanile, arrogante e sicuro di sé nel ricordo delle sue imprese amorose, dal vivo anziano, malfermo ma sereno, pacificato e liberato dalla sua precedente condizione di perenne caccia ansiosa. Fulvio, uscito definitivamente dai Krypton, sembra rievocare simboli beckettiani: la scatola dalla quale nasce una banana fa tornare alla mente *L'ultimo nastro di Krapp* del fratello Giancarlo, così come le bobine riportano al medesimo testo dell'autore irlandese. Nella lettera che invece consegna agli spettatori c'è il vortice, emblema di Padre Ubu, disegnato sulla sua pancia accentratrice e divoratrice, cinetica e centrifuga. L'Uomo, il superamento dei limiti imposti dalla Natura e il desiderio di prevalere sulla Morte, è questa la triangolazione che porta il "nostro" a farsi Frankenstein da esperimento contro l'amore, tra pompette berlusconiane, l'ossessione dei numeri, in una visione del sesso come sfida-doping per combattere il trapasso, se è vero che l'orgasmo è un piccolo decesso. Il protagonista André Marcueil non è D'Annunzio né Boccaccio, né Henry Miller, ma è Dante nella selva oscura, è il Minotauro di Dürrenmatt, accompagnato da una badante-valletta, Camilla Diana dai lunghissimi capelli da sirena, immersa nelle rose come *American Beauty*, che, un po' Beatrice un po' Laura petrarchiana, gli ha insegnato la pratica dell'amare, in opposizione alla ricerca edonistica maniacale. *Tommaso Chimenti*

REGIA DI TIEZZI

Un intenso Sandro Lombardi presta il volto al *Casanova* di Schnitzler

IL RITORNO DI CASANOVA, di Arthur Schnitzler. Traduzione, adattamento e regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Fabrizio Sinisi. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Con Sandro Lombardi e Corso Pellegrini. Prod. Compagnia Lombardi-Tiezzi, FIRENZE.

Una tradizione che ritorna, l'appuntamento tra maggio e giugno con Sandro Lombardi nel cortile del museo fiorentino del Bargello. Stavolta con una prova d'attore, per così dire, assoluta, estrema: l'interprete "è" lo spettacolo, con un copione che si colloca al confine con il teatro di narrazione, affidato alla sola presenza scenica.

Nella novella di Schnitzler un Casanova vecchio, distrutto dalla decadenza fisica e dal declinare delle sue fortune, "ruba", o meglio, acquista dal suo giovane rivale e *alter ego* Lorenzi l'ultima, forse, e per questo più struggente delle sue avventure erotiche, sostituendosi all'uomo nella stanza della bella e colta Marcolina. L'immagine scenica di Lombardi, con il volto invecchiato dal trucco, quale Casanova tormentato e intellettuale consumato dal tempo resta nella memoria: una figura teatrale di grande suggestione e carisma, impreziosita dalla fascinazione dell'ombra del mitico passato perduto del personaggio, dei residui ancora vivi di una carnalità sanguigna e astratta al tempo stesso (pensiamo al "racconto" teatrale dell'amplesso amoroso con Marcolina).

I pochi gesti, i pochi oggetti (le carte da gioco, una candela), contribuiscono all'evocazione di un'atmosfera decadente, come i frammenti musicali affidati a un trio (Ginevra Pruneti al violoncello, Omar Cecchi e Niccolò Dell'Aiuto alle percussioni) in cui domina il suono delle percussioni, dal *Leiermann* del *Viaggio d'inverno* di Schubert alla citazione della colonna sonora di Rota del film di Fellini. Di grande efficacia scenica la presenza, quasi sempre muta, del personaggio mascherato che si rivela poi essere il sottotenente Lorenzi: bellissima la scena in cui lentamente questo "doppio" giovane di Casanova si toglie la maschera. La creazione complessiva visiva e scenica rende accettabile e anche pregevole uno spettacolo assolutamente statico, con pochissimi movimenti e ancor meno azione, con Casanova-Lombardi che cesella ogni momento stando seduto, senza cambiare che raramente di posizione. Peccato, comunque, che nell'adattamento sia stato cassato uno degli episodi più belli del racconto di Schnitzler, quello del convento.

Francesco Tei



Solitudini d'inverno per Fosse e Koršunovas

WINTER, di Jon Fosse. Traduzione di Graziella Perin. Regia e scene di Oskaras Koršunovas. Costumi di Rosanna Monti. Musiche di Gintaras Sodeika. Luci di Marco Minghetti. Con Marco Brinzi, Ruta Papartyte. Prod. Teatro del Giglio, LUCCA.

Winter è la storia scarnificata, distillata, di una complicata relazione a due. Uomo e Donna si incontrano per caso sulla panchina di un parco. Semisdraiata, pantaloni attillati e giubbotto stretto, lei lo costringe a fermarsi, ubriaca. Nella regia di Koršunovas, la donna è sola sul palco e parla verso la platea, nella cui oscurità si nasconde il suo partner. La storia inizia così, e più avanti sarà lui a chiamarla, dalla stessa panchina, con un'analoga disperazione negli occhi. S'incontrano così due figure unite più da un reciproco bisogno che da un reale sentimento. Jon Fosse ce li racconta con la sua scrittura condensata, fatta di quelle battute spezzate, quelle continue (e a volte snervanti) ripetizioni e quei lunghi silenzi che l'hanno fatto spesso paragonare a Beckett e a Pinter. Ora, sul palco c'è un'eccellente Ruta Papartyte, capace di incarnare i turbamenti del suo personaggio con un perfetto controllo del corpo e della voce e col suo accento dell'Est (è nata in Lituania) che aggiunge una storia di migrazione al passato enigmatico della ragazza. Lui è un credibile Marco Brinzi, attore dinamico e più volte ap-

prezzato (anche con Tiezzi in *Non si sa come*), ma qui ancora un po' trattenuto, quasi guardasse da lontano l'inferno del suo Uomo. Sulla scena nuda, i tiri del teatro si confondono con le scenografie delle due ambientazioni: un parco e una camera d'albergo. Il problema nasce quando Koršunovas spezza la prima scena, facendo muovere i suoi attori dalla panchina al letto matrimoniale, rompendo irrimediabilmente il realismo e le geometrie di Fosse. L'opera assume uno strano sapore giocoso e surreale, e vedremo poi la ragazza che "parla" con i piedi, come se avesse l'umore di scherzare. Ma si alternano anche momenti più intensi, dove l'incontro-scontro fra queste due solitudini si farà violenza fisica o supplica inerme. Avrebbe giovato forse un po' più di rodaggio per l'allestimento dello spettacolo, che ha comunque permesso di riscoprire l'opera di Fosse con due bravi e giovani attori. *Gherardo Vitali Rosati*

La parabola altruista di Oscar Wilde

IL PRINCIPE FELICE, di Oscar Wilde. Regia di Silvia Garbuggino e Gaetano Ventriglia. Con Silvia Garbuggino, Gaetano Ventriglia e Tony Cattano. Prod. Compagnia Garbuggino-Ventriglia, LIVORNO.

IN TOURNÉE

Dopo i recenti *Delitto e castigo* e *Magi*, il duo Garbuggino/Ventriglia affronta l'universo fiabesco di Wilde e lo fa portando in scena *Il principe felice*,

una favola dal sapore di parabola evangelica, per la sua evidente esemplarità morale. Un racconto sull'amore e sull'altruismo in un mondo di ingiustizie sociali, innervato da una feroce critica alla società contemporanea dell'epoca, quanto mai attuale. Protagonisti una statua di un principe, sfarzosa nel suo fulgore d'oro e pietre preziose, e un rondinotto prossimo a migrare verso le rive del Nilo. Ma il viaggio non si compirà mai. Il piccolo volatile non seguirà la rotta delle compagne e rimarrà fino alla morte accanto alla statua, per aiutarla a soccorrere i bisognosi della città sulla quale incombe dall'alto. La messinscena colpisce per la bravura dei due interpreti: un'intensa Garbuggino, che in questa prova dimostra grande maturità e un Ventriglia, che nel recitato abbandona ogni forma di *pathos* a favore di una verità scenica che evita il rischio di cadere nel banale e nel ripetitivo, cosa non facile, vista la materia. A questo si aggiunge la musica dal vivo di Cattano - già protagonista in *Magi* - che diviene, con l'ausilio delle sonorità di Telonius Monk, terza voce narrante in scena, a sottolineare gli slanci emotivi e ad accompagnare lo svolgersi del racconto. Il principe felice un lavoro riuscito, breve e compatto, privo di momenti di calo. Ci conduce per mano nel mondo lieve e delicato di una fiaba, che della Fiaba possiede l'elemento primigenio: l'universalità. *Marco Menini*

Due cuori, una mansarda

A PIEDI NUDI NEL PARCO, di Neil Simon. Regia e scene di Stefano Artissunch. Costumi di Marco Nateri. Luci di Giorgio Morgese. Con Vanessa Gravina, Ludovica Modugno, Stefano Artissunch, Stefano De Bernardin, Federico Fiorese. Prod. Synergie Teatrali, ASCOLI PICENO.

IN TOURNÉE

È sempre piacevole rivedere la commedia *A piedi nudi nel parco* scritta da Neil Simon nel 1963 e diventata celeberrima per il film del 1967 con Robert Redford e Jane Fonda e poi periodicamente riproposta anche sulle scene italiane. Nel nuovo allestimento la storia d'amore tra i due neosposi, dal carattere molto diverso, Paul e Co-

rie, che iniziano a sei giorni dal matrimonio la loro turbolenta vita coniugale in una mansarda ancora da allestire, scorre leggera tra un sorriso e una litigata, tra una corsa tra il pubblico e una arrampicata sul tetto della loro casa ancora fatiscante. Punta inoltre sulla grazia della protagonista, Vanessa Gravina, più che sull'esuberante vivacità indimenticabile del personaggio creato da Jane Fonda. La affianca Stefano Artissunch, anche regista, che costruisce il suo personaggio dell'avvocato metodico, caratterizzandolo come un uomo deciso ma nello stesso tempo fragile. Sempre divertente la coppia formata dalla madre di Corie, Ludovica Modugno, e dall'eccentrico vicino di casa, Stefano De Bernardin, che si scoprono innamorati nonostante le differenze di carattere. La scena è volutamente bianca e spoglia per presentarsi come nudo contenitore delle battute degli interpreti e per sottolineare la volontà di emancipazione dei coniugi dalla borghese famiglia d'origine con la loro scelta di vivere in una piccola mansarda senza tutti i confort. E il parco in cui Artissunch cammina a piedi nudi per mostrare il suo nuovo carattere giocoso ed emancipato, come quello della moglie, diventa la platea tra gli spettatori divertiti così da preparare l'atteso lieto fine. *Albarosa Camaldo*

Frammenti di vita sospesi nel desiderio

MUSICA ROTTA (*Signorine portefe, Luisa, Luce del mattino in un abito marrone*), di Daniel Veronese. Traduzione e regia di Manuela Cherubini. Con Raimondo Brandi, Luisa Merloni, Patrizia Romeo. Prod. Fattore K e PsicopompoTeatro, ROMA.

IN TOURNÉE

Quadri di un'esposizione. Quadri di vite come fossero fotografate da un obiettivo troppo stretto: senza un prima, senza un contesto, senza un dopo. Frammenti (o meglio, estratti) che rimangono sospesi, per pochi minuti pregni di esistenze subito abbandonate. Così, come nulla fosse stato. In un alone di mistero che più che altro è irrisolutezza, cesura improvvisa. Questo il meccanismo dei tre atti unici che compongono *Musica Rotta* di Da-



Winter (foto: Guido Mencari)

niel Veronese, altro esponente di quella scuola argentina che, se continua così, finirà per portare in Italia più drammaturghi che calciatori... Fortunatamente spesso si tratta di talenti interessanti. Come in questo caso. Dove il testo è l'aspetto che più convince del lavoro di Manuela Cherubini, ormai da anni impegnata in un prezioso lavoro di traduzione e scoperta del teatro in lingua spagnola. Tre pezzi brevi che raccontano di una coppia che si perde e poi si ritrova, vagando in qualche strana *madeleine* emotiva; di una donna che teme di invecchiare e dell'immagine di una giovane che le rimane stampata sul vestito; di un'altra che dopo anni incontra chi l'aveva (forse) abbandonata. E chissà se troverà la forza di far pace con il destino. Spunti relazionali. Che si fanno presto esistenziali, inseguendo mondi assaggiati appena. La visionarietà del progetto è amplificata dalla Cherubini attraverso la proiezione di un video. Movimenti in un appartamento ad altezza scarpe. Elegantemente amatoriale, senza effetti. Con vaghi rimandi al palcoscenico. Ma senza visi, senza trame. Tutto talmente etereo che diviene vapore. E scompare. Cercando un'idea di mistero un po' facile di non detti, all'interno di una realizzazione scenica fin troppo algida, dove latitano le emozioni. Deboli gli interpreti, stretti in catene da una regia che li vuole (quasi) immobili. Simbolismo spiccio che più che donare sensi accessori, appesantisce un lavoro già profondamente cerebrale. E il tempo si dilata. Lasciando una traccia fredda e un po' annoiata. *Diego Vincenti*

Sotto la croce l'ombra di Pasolini

STAVA LA MADRE, di Angela Demattè. Regia di Sandro Mabellini. Con Angela Demattè, Giulia Zeetti. Musiche di Antonia Gozzi e Ambrogio Sparagna. Prod. Beat 72, ROMA.

IN TOURNÉE

Che lo voglia o no, il primo merito di *Stava la madre* è ricordarci il rapporto paradossale fra il nuovo teatro italiano e Pier Paolo Pasolini: ignorato fino alla morte (si ricordi l'indifferenza verso la sua prima tragedia *Pilade*, nel 1967, o il fallimento della sua regia di *Orgia*, l'anno seguente), da fi-

ne anni Settanta la sua figura e la sua opera, drammatica e non, sono oggetto di una crescente, forsennata attenzione. Alcune espressioni di ciò: il lavoro di Sandro Lombardi e Virgilio Sieni ideato nel 2009 a partire dal poema *Le ceneri di Gramsci*, *L'ospite dei Motus*, *'Na specie de cadavere lunghissimo* con Fabrizio Gifuni, *La vergogna* di Danio Manfredini, *L'estate. Fine* del Teatro delle Ariette e il *Progetto Petrolio* curato da Mario Martone. L'elenco potrebbe continuare a lungo. In questa temperie si colloca lo stratificato spettacolo di Angela Demattè e Sandro Mabellini, citando a piene mani (o meglio: rimettendo in scena, attualizzando) il mediometraggio *La ricotta* del 1963. *Stava la madre* ne coglie temi, stilemi e poetica, ne fa risaltare le luminose contrapposizioni: alto e basso, rozzo e sublime, colto e consumistico. Lo *Stabat mater* di Jacopone da Todi attraversa i telefoni cellulari delle protagoniste, le canzoni popolari si intrecciano a sonorità sintetiche *live*, i piedi di un Cristo crocifisso incombono sulle attrici che passano senza posa, con magistrali micro variazioni del corpo-voce, dall'esilarante al tragico. *Stava la madre* mostra tre donne chiamate a interpretare le tre Marie sotto la croce in un film americano e la loro fragile, testarda, beckettiana attesa. Anche in questo risuona Pasolini, che nel *Manifesto per un nuovo teatro* auspicava la «mancanza quasi totale dell'azione scenica» e ricordava che «le idee (...) sono i reali personaggi di questo teatro». *Chapeau. Michele Pascarella*

Diventare vecchi e grassi senza essere adulti

TRILOGIA DELL'ATTESA, drammaturgie di Elisa Bongiovanni, Marco Canuto, Fabiana Iacozzilli, Giada Parlanti, Irene Veri, Francisco Espejo. Regia di Fabiana Iacozzilli. Scene di Matteo Zenardi. Costumi di Valeria Bissoni, Cecilia Blix, Gianmaria Esposito. Luci di Hossein Taheri e Davood Kheradmand. Con Elisa Bongiovanni, Marta Meneghetti, Ramona Nardò, Giada Parlanti, Simone Barraco, Matteo Latino, Francesco Zecca. Prod. Lafabbrica e Tsi La Fabbrica dell'Attore-Teatro Vascello, ROMA.



Attesa di un uomo, attesa della mamma o del papà. Comunque attesa di qualcuno che ha fatto, fa o farà parte di un'ipotetica famiglia. Questo il tema comune ai tre atti unici proposti in forma di trilogia dalla giovane compagnia romana Lafabbrica. Ma anche la condizione in cui vive oggi la generazione dei giovani-adulti: troppo attaccati a chi li ha generati, impreparati al distacco, incapaci di qualunque decisione. In *Aspettando Nil* (vincitore del playFestival, organizzato dal Teatro Ringhiera e dal Piccolo di Milano), due donne anziane, madre e figlia, attendono l'arrivo di un uomo, che beckettianamente non arriverà mai. Si vestono, si acconciano, cercano maldestramente di camminare sui tacchi: poche parole a corredo e una rigorosa partitura fisica, tutta virata in grottesco, che fa pensare a Emma Dante, ma pur mantiene una sua efficace autonomia. Dei tre atti unici è sicuramente il più interessante e il più compiuto, mentre gli altri due, seppur visivamente di gustoso quanto acido impatto, sempre sui toni dell'iper grottesco e del gotico, tendono ad avvitarci in esercizi di stile dominati dalla bravura degli attori a scapito di uno sviluppo drammaturgico dal respiro un po' corto. Ecco allora che tre bambini ormai decrepiti aspettano invano che la mamma li vada a prendere a scuola in *Quando saremo grandi!*, mentre in *Hansel e Gretel. Il giorno dopo* i due protagonisti, ormai obesi per essersi divorati la casetta di marzapane, sperano inutilmente di essere salvati dal

loro papà. Attese sempre vane, che generano vecchiaia e morte senza passare dall'età adulta. Tragico specchio dei tempi, in cui ci si guarda senza sapere che fare. *Claudia Cannella*

L'ex bullo e la signora tra i fantasmi del passato

GOOD WITH PEOPLE, di David Harrower. Traduzione di Natalia di Giammarco. Regia di Tiziano Panici. Scene e costumi di Marta Genovese. Luci di Giuseppe Filipponio. Musiche di Marco Scattolini. Con Vanessa Scalera e Tiziano Panici. Prod. Ar.Té/Argot Studio, ROMA.

Good with people è un piccolo gioiello uscito dalla penna di David Harrower, drammaturgo inglese. Premetto che sono di parte, amando in modo particolare il suo stile di scrittura, cui la traduzione portata in scena da Tiziano Panici rende tutto il merito necessario. Asciutto, semplice fino all'estremo, il testo è una trama esilissima di parole pronunciate dai due personaggi che si affrontano in un confronto tutto giocato sulla tensione fra detto e non detto, fra il passato e il presente, fra l'attrazione e la repulsione. In scena, dove unici elementi suggestivi di emozioni sono le luci e le musiche, non c'è nulla se non gli attori, Tiziano Panici e Vanessa Scalera, veri, credibili, efficaci. Lui,

nei panni del giovane ex bullo Evan che torna al paesello della Scozia dalla guerra afgana, dove fa l'infermiere, bravo nel mostrare un'anima inquieta attraverso le crepe della giovanile arroganza; lei in quelli eleganti e affascinanti di Helen, matura signora di provincia, *conciierge* dell'albergo del paese e madre di una "vittima" di un atto di bullismo compiuto da Evan. Si guardano, si studiano, si attraggono e si respingono, si seducono l'un l'altro, entrambi insoddisfatti della loro vita, entrambi alla ricerca di qualcosa. Bravi, perché il testo funziona solo con la loro capacità di gestire l'energia compressa nello spazio fra parole e silenzi, fra memorie e desideri che la scrittura delimita. *Ilaria Angelone*

Se il panettiere non vuole pagare il pizzo

PANENOSTRO, testo e regia di Rosario Mastrota. Con Ernesto Orrico. Prod. Compagnia Ragli, ROMA.

IN TOURNÉE

La storia di un calabrese al Nord. In galera. Perché ribelle contro l'onorata società dei compaesani in trasferta d'affari nel settentrione. Tentacoli nella politica, nell'edilizia, nelle consorterie imprenditoriali. Una territorialità indiscussa. Giuseppe è un panettiere, da generazioni. Figlio nordico di emigrati. Terrone tra terroni. Giuseppe

non vuole pagare il pizzo. La sua vita normale devia in un raptus... Una prova di maturità per la compagna calabro-romana di Rosario Mastrota. Nella visione d'insieme di spazio e azione, drammaturgia e gesto, etica ed estetica. L'autore e regista conferma la dimestichezza con la dialettica di scena, partorendo un testo rigoroso formalmente (personaggio-intreccio-risoluzione) ma d'immediata fruizione per chiarezza. Snocciolato per narrazione, un soliloquio, caratterizzato dalla peculiarità dei resoconti orali meridionali: nenie, considerazioni ad alta voce tra ricordo e sentenza. Una scrittura che fa vedere. Nella costruzione scenica cattura l'attenzione l'interazione attorale con l'oggetto drammatizzato, acquista pregnanza l'incarnazione nel personaggio si compiace di trattare l'argomento senza strizzare l'occhio al sensazionalismo da notizia. Evitando di esporre il fenomeno 'ndrangheta con retorica o paternalismo, aggirando la facile tendenza di parlarne opportunisticamente come fosse una gallina dalle uova d'oro per prodotti artistici. Una riflessione scaturita da vissuti inquinati dal potere invisibile, da retaggi sociali impantanati in un modello dominante, endemico. La direzione registica allora si fa intima, mette in luce sottotesti, rimandi, a creare magia con trovate artigianali (illuminazioni, trucchi ottici, trasformazione della materia), restituendo un insieme plastico, leggero, toccante. Prospettiva sul Sud lontana dai luoghi comuni. *Emilio Nigro*

Viva gli sposi maschile plurale

FINCHÉ VITA NON CI SEPARI, di Gianni Clementi. Regia di Vanessa Gasbarri. Scene e costumi di Velia Gabriele. Con Giorgia Trasselli, Antonio Conte, Claudia Ferri, Nicola Paduano, Alessandro Salvatori. Prod. Pragma srl, ROMA.

IN TOURNÉE

Alle 4,30 del mattino, la sveglia trilla impietosa: è il giorno del matrimonio di Giuseppe, rientrato per l'occasione dalla missione in Afghanistan, e in casa Mezzanotte fervono i preparativi per la cerimonia, fissata sei ore più tardi. Alba (Trasselli) gestisce il traffico con la furia di uno tsunami, tra docce e colazione, ultime bomboniere da infiocchettare e vestiti da stirare; e soprattutto gli inevitabili commenti acidi sulla futura nuora, in avanzato stato di gravidanza, e sui consuoceri, «una famiglia di sguatterii», titolari del ristorante "La Scamorza", dove è previsto un rinfresco fin troppo ruspante. L'arrivo di Miriam (Ferri), *hair stylist* e *make up artist*, porta una ventata d'allegria coatta, in un'atmosfera esilarante tra sit-com e fotoromanzo. Come sempre abilissimo nel dosare i tempi teatrali, Clementi conclude la prima parte quando Mattia (Salvatori) bussa alla porta: atterra direttamente da Kandahar. Non è solo un commilitone e un "amico", come viene inizialmente presentato, ma il vero e grande amore dello sposo. Gasbarri scinde l'azione, evocata con un gusto della verità scenica d'impronta viscontiana, tra il proscenio, il salotto buono in cui i personaggi si scontrano, e un esterno, in cui si fa strada la verità. E quanto più è duro il confronto con il padre (Conte, perfetto per misura e umanità), tanto più il *coming out* di Giuseppe (Paduano, ideale non solo per il *physique du rôle*) si vena di poesia, al ricordo dei tramonti sulle montagne dell'Hindu Kush e gli ultimi bagliori della guerra. Solo la parrucchiera, commossa dal racconto, prende le difese dei due ragazzi: perché nel finale la canzone *Ymca* sfuma nella marcia nuziale, il sentimento nella ragione, la gioia nel dolore. *Giuseppe Montemagno*

Una Grande magia per grandi e piccini

LA GRANDE MAGIA, di Eduardo De Filippo. Adattamento e regia di Rosario Sparno. Scene di Gaetano di Maso. Costumi di Alessandra Gaudioso. Luci di Riccardo Comiotto. Con Luca Iervolino, Antonella Romano, Rosario Sparno. Prod. Le Nuvole/Teatro Stabile di NAPOLI.

La grande magia, che alle tematiche pirandelliane si rifà in maniera non banale e non priva di fascino, non è tra le commedie più riuscite di Eduardo De Filippo. Un testo che sembra avvitarci su se stesso e che risulta appesantito dal troppo filosofeggiare. Rosario Sparno per Le Nuvole ne ha tentato una messa in scena, per il bellissimo progetto dello Stabile di Napoli "La stanza Blu" che programma al Ridotto del Mercadante gli stessi testi che sono in scena nella sala grande (in questo caso *La grande magia* interpretata dal figlio di Eduardo, Luca), ma dedicati a un pubblico di ragazzi. Una scommessa che avremmo definito persa in partenza, ma lo spettacolo è un piccolo capolavoro. Rispettoso al massimo nei confronti di Eduardo, Sparno ha lavorato con intelligenza su due fronti, operando una drastica riduzione che non inficia in alcun modo linguaggio, trama e senso dell'originale e nello stesso tempo evidenzia solo tre personaggi. Così, come in un basorilievo restaurato, si stagliano nettamente non solo i protagonisti - il sedicente Magò Otto Marvuglia e il marito cornuto Calogero Di Spelta - ma anche, ed è qui la novità, la figura dell'assistente del ciarlatano, Zaira - interpretata da una strepitosa Antonella Romano - che assurge a tutti gli effetti ai ranghi principali. Il regista imbastisce una rappresentazione povera e avvincente che vive del rapporto intimo tra attori e spettatori, questi ultimi voluti a ridosso dello spazio scenico se non proprio sulla scena. L'effetto su ragazzi un po' grandicelli è garantito ma dirompente è quello sugli adulti che, con grande divertimento e delizia, riscoprono anche ne *La grande magia* l'ineguagliabile genio di Eduardo. *Nicola Viesti*



Finché vita non ci separi

Cechov sotto il Vesuvio al Napoli Teatro Festival

Il drammaturgo russo è protagonista di un focus che ha visto sfidarsi in scena registi del nuovo e del vecchio mondo: Andrei Konchalovskij, Rimas Tuminas, Marcelo Savignone e Luca De Fusco. Ma il programma prevedeva anche, fra gli altri, Alvis Hermanis e l'intensità tutta italiana di Caporossi, Iodice, Cirillo.



Zio Vanja, di Rimas Tuminas

ZIO VANJA e TRE SORELLE, di Anton Cechov. Regia e scene di Andrei Konchalovsky. Costumi di Rustam Khamdamov. Luci di Andrei Izotov. Con Vldas Bagdonas, Natalia Vdovina, Yulia Vysotskaya, Irina Kartasheva, Pavel Derevyanko, Alexander Domogarov, Alexander Bobrovsky, Larisa Kuznetsova, Ramune Khodorkaite, Alexey Grishin, Galina Bob, Vitaly Kishchenko, Vladislav Bokovin, Evgeny Ratkov, Vladimir Goryushin, Elena Lobanova, Alexander Pavlov. Prod. Teatro Accademico Statale Mossovet, Mosca. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Ben due le regie firmate da Andrei Konchalovsky presentate nell'ambito della settima edizione del Napoli Teatro Festival Italia, *Zio Vanja* e *Tre sorelle*: un'occasione preziosa per vedere rappresentate due delle opere più importanti di Anton Cechov in lingua originale da una strepitosa compagnia russa. Elemento centrale della scenografia, in entrambi gli spettacoli, un palco collocato al centro del palcoscenico, a rivelare - in maniera forte e inequivocabile - l'intenzione del regista di sottolineare la finzione del teatro. Anche i cambi di scena si svol-

gono sotto gli occhi del pubblico, quasi a volergli continuamente rammentare che, nonostante la precisione e il realismo della rappresentazione, sta assistendo a un gioco teatrale. In *Zio Vanja*, questa impostazione registica, risulta amplificata, da un lato, dalla continua presenza degli attori in scena, seduti ai margini e nella semioscurità, in attesa del momento in cui dovranno recitare la loro parte, dall'altro, da una serie di filmati che accompagnano i cambi di scena mostrando il traffico notturno di una metropoli moderna, quasi a voler rimarcare che sono questi gli unici momenti della vita reale. In *Tre sorelle* la chiave registica sembra apparentemente più tradizionale, ma Konchalovsky, inaspettatamente, introduce anche qui alcuni video con brevi e divertenti interviste agli attori sull'autore, sul testo e sui personaggi che stanno interpretando. Elementi scenografici e costumi perfettamente riconducibili all'epoca in cui si svolgono entrambe le vicende, evidenziano per contrasto, rispetto a queste incursioni nel contemporaneo, quanto le tematiche cechoviane - come la difficoltà insormontabile nel realizzare i sogni di una vita e lo sconforto dei

personaggi di fronte alla presa di coscienza della loro inadeguatezza - siano ancora incredibilmente attuali. *Stefania Maraucci*

ZIO VANJA, di Anton Cechov. Regia di Rimas Tuminas. Scene e costumi di Adonas Yatsovskis. Musiche di Faustas Latenas. Con Sergej Makoveckij, Vladimir Simonov, Ljudmila Maksakova, Galina Konovalova, Vladimir Vdovicssenkov, Anna Dubrovskaja, Jevgenija Kregžde, Marija Berdinskich, Jurij Kraskov, Sergej Epišev, Artur Ivanov. Prod. Yevgeny Vakhtangov State Academic Theatre, Mosca. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Un paesaggio lunare, personaggi sospesi tra passioni e illusioni spezzate, attori che si muovono lungo il solco tracciato dalla clownerie grottesca, per l'incantevole *Zio Vanja* firmato dal regista Rimas Tuminas. Le suggestive musiche di Faustas Latenas sottolineano i passaggi di uno spettacolo che, più che far leva su un classico realismo a cui una certa tradizione teatrale ci aveva per Cechov abituato, sonda gli abissi emotivi dei personaggi. A esplodere in scena le emozioni che li

contrappongono, le contraddizioni che li animano. Un malinconico Zio Vanja, interpretato da un eccellente Sergej Makoveckij, irretisce con la sua aria da sognatore disilluso. Tutta la rassegnazione e la frustrazione del protagonista si scontrano con la goffaggine, la fittizia rispettabilità di un patetico Serebrjakòv, interpretato da Vladimir Simonov, sussiegoso pagliaccio da cui tutti, tranne ormai il protagonista, sono soggiogati. Il tumulto disordinato dei cuori si carica di una aggressiva sessualità, ora dirompente ora soffocata. Emergono le mirabili sfaccettature dei personaggi cechoviani, ridisegnati dalle geniali soluzioni di una regia concentrata nel mostrare l'essenza delle relazioni umane in cui tragedia e farsa sono saldamente connesse. Jevgenija Kregžde interpreta magistralmente una fiera Sonja, disperata ma mai vinta. Insegue con determinazione l'illusione di un amore, consapevole della sconfitta che l'attende. Tutti bravissimi gli attori. Tuminas li guida in una recitazione d'insieme ben orchestrata. Una regia asciutta carica lo spettacolo di suggestivi simbolismi. Le atmosfere sospese e vagamente inquietanti acquistano insolite prospettive, che sottolineano quel senso di attesa incombente di un evento che squarci una quotidianità banale e noiosa. Una quotidianità che continuerà a scorrere inesorabilmente uguale a se stessa, e ogni personaggio riprenderà la sua monotona vita. *Giusi Zippo*

UN VANIA, di Eva Rodríguez da Anton Cechov. Regia di Marcelo Savignone. Scene di Lina Boselli. Costumi di Mercedes Colombo. Luci di Ignacio Riverdos. Con Paulina Torres, María Florencia Alvarez, Merciditas Elordi, Marcelo Savignone, Luciano Cohen, Pedro Risi. Prod. Belisarias, Buenos Aires. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Il giovane regista argentino, Marcelo Savignone, veste i panni del protagonista, Vanja, che nell'originale rilettura del capolavoro cechoviano diventa Vania. Un viaggio onirico, disordinato e folle, che restituisce verità e vitalità ai personaggi del testo. L'arrogante e vanaglorioso Serebriakov, antagoni-



Die Geschichte von Kaspar Hauser (foto: Tanja Dorendorf)

sta di Vanja, diventa, in questo allestimento, un manichino. Una scelta incisiva che traccia le linee guida della lettura di un'opera più che mai attuale. Un fantoccio che riesce a irretire e manipolare chi lo circonda, personaggi che non osano vivere, aggrappati a un passato che non esiste più. Le atmosfere sospese e vagamente inquietanti si caricano di un ritmo accelerato e a tratti sincopato. Una regia che procede per sottrazione, portando il dramma alla durata di 80 minuti, senza comprometterne minimamente la comprensione, sviluppando con determinazione, rabbia e lucidità, i temi della delusione e della sottomissione. I personaggi trascinano la loro vita senza scosse, soffocando emozioni e ideali. Scelgono di essere soggiogati pur di non mettersi in discussione. Il testo cechoviano si arricchisce di sovrapposizioni e il disordine della scena riflette la confusione dei personaggi, spiazzati da un Vanja che prova ad accettare per primo il cambiamento. Uno spettacolo brillante, come sarebbe piaciuto a Cechov, che restituisce intatta tutta la disperazione, la frustrazione e il fallimento di Vanja. Come rende in maniera compiuta tutto il dolore e la rassegnazione di Sonja. Gli attori si muovono con precisione e rigore in una coreografia di movimenti e di emozioni. Un Vanja in cui è facile riconoscersi come suggerisce il titolo stesso dello spettacolo, che antepone l'articolo indeterminativo al nome del protagonista. *Giusi Zippo*

IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Traduzione di Gianni Garrera. Regia di Luca De Fusco. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Maurizio Millenotti. Luci di Gigi Saccomandi. Coreografie di Noa Wertheim. Musiche di Ran Bagno. Con Gaia Aprea, Paolo Cresta, Claudio Di Palma, Serena Marziale, Alessandra Pacifico Griffini, Giacinto Palmarini, Alfonso Postiglione, Federica

Sandrini, Gabriele Saurio, Sabrina Scuccimarra, Paolo Serra, Enzo Turrin. Prod. Teatro Stabile di Napoli - Teatro Stabile di Verona. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Un bianco abbagliante avvolge questo *Giardino dei ciliegi*, dai costumi agli arredi. Una scena che disegna i contorni di una casa che cade a pezzi. Un'atmosfera rarefatta e immobile accoglie l'arrivo di Ljuba, e della sua famiglia. Irrompono sulla scena scendendo, con un incedere lento, una diroccata scalinata. Prende corpo la commedia, con i suoi monologhi travestiti da dialoghi, quasi un teatro dell'assurdo che si consuma sospeso tra ironia e struggente malinconia. Luca De Fusco ha fissato i personaggi della commedia in un immobilismo pretestuoso, caricandoli di gravi tensioni. L'operazione che tenta è quella di riconcepire i personaggi cechoviani attraverso un approccio mediterraneo, rintracciabile nel forte accento napoletano di alcuni di loro, come i servitori e Lopachin. Non è l'accostamento di Napoli a Mosca, né la decisione di far parlare in napoletano i personaggi, a essere discutibili. La leggerezza dell'autore russo si traduce nel vagheggiamento di un'eterna infanzia, felice e spensierata. Tradito lo spirito da vaudeville, rimane la gravità di una tragedia che incombe ineluttabile ma non sprona alla riflessione. Lo spunto da cui è partito il regista rimane superficiale. Per De Fusco sia la società russa che quella dell'Italia meridionale hanno avuto difficoltà ad entrare nella logica della rivoluzione industriale. Delude il personaggio di Lopachin, troppo servile e privo di quel mordente con cui l'aveva concepito Cechov. Ritornano i movimenti coreografici e i primi piani cinematografici, questa volta un po' troppo ridondanti, che fanno ormai da leitmotiv negli spettacoli del regista napoletano. Gli attori, al di là della lettura di chi li dirige, padroneggiano i personaggi a loro affidati, specialmente Paolo Cresta, Alfon-

so Postiglione, Sabrina Scuccimarra, Paolo Serra e Gabriele Sauro. Gaia Aprea, sempre rigorosa nelle sue interpretazioni, questa volta si è troppo ispirata all'austerità della grande Rina Morelli. *Giusi Zippo*

DIE GESCHICHTE VON KASPAR HAUSER, regia e scene di Alvis Hermanis. Costumi di Eva Dessecker. Luci di Ginster Eheberg. Musiche di Jekabs Nimanis. Con Jirka Zett, Patrick Guldenberg, David Fischer, Isabelle Menke, Mira Szokody, Ilian Zerkawy, Sinan Blum, Friederike Wagner, Charlotte Zimmermann, Ludwig Boettger, Linus Von Seth, Chantal Le Moign, Lorena Schwerzmann, Roland Hofer. Prod. Schauspielhaus Zürich. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Tra gli spettacoli conclusivi della settima edizione del Napoli Teatro Festival è andato in scena il bel lavoro di Alvis Hermanis ispirato all'avvincente storia di Kaspar Hauser, il diciassettenne capace di pronunciare soltanto il proprio nome e pochissime altre parole, comparso misteriosamente in una piazza di Norimberga il 26 maggio del 1828 e assassinato in circostanze altrettanto misteriose cinque anni dopo. Hermanis fa una scelta registica molto precisa per raccontare questa storia, rendendo l'oscuro protagonista una specie di Gulliver in mezzo ai lillipuziani che si fanno carico della sua educazione: tutti gli altri personaggi, infatti, sono interpretati da bambini sapientemente travestiti da vecchi, accompagnati nei movimenti e "doppiati" da attori completamente in nero, posizionati come ombre dietro le loro spalle. Un'idea acutissima per sottolineare come le pratiche educative rendano inevitabile la manipolazione della natura umana e come essere inseriti in un contesto civile possa significare finire in balia di schemi e convenzioni sociali. Molto bello l'inizio dello spettacolo con Kaspar Hauser che emerge lentamente dalla terra e altrettanto bello il finale, che vede quella stessa terra ricoprirlo di nuovo per mano dei vecchi-bambini nell'unica scena, in qualche modo ludica, in cui sono significativamente liberi dai loro manovratori. Di grande impatto visivo la scenografia fatta a misura di bambino, una casa in miniatura arredata di tutto punto in stile ottocentesco, nella quale i movimenti di Kaspar risultano goffi e conseguentemente di-

vertenti. Estremamente poetica, infine, la presenza di un bianchissimo pony che, oltre ad accogliere gli spettatori all'ingresso del teatro, resta in scena per tutto lo spettacolo, quasi come un simulacro di candore e innocenza. *Stefania Maraucci*

MURA, di e con Riccardo Caporossi. Luci di Nuccio Marino. Prod. Fondazione Campania Dei Festival - Napoli Teatro Festival Italia - Associazione Culturale Club Teatro Rem&Cap Proposte, Roma. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Cinquanta mattoncini rossi e ognuno tra il pubblico a immaginarsi la propria storia. Al di sopra della piccola barriera un fondale bianco su cui, a inizio spettacolo, vengono proiettate ombre. Un caleidoscopio di colori prende poi forma e movimento. Una voce fuori campo si interroga sulla differenza tra l'immagine rappresentata e la sua vera natura. «Le cose esistono finché le percepiamo», recita la voce. Le ombre si concretizzano e diventano mani, scarpe, cappelli, scale, cannocchiali, ombrelli. Poi il muro comincia a essere smantellato, mattone dopo mattone. Uno spettacolo evocativo che, ispirandosi al mito della caverna di Platone, si interroga sulle forme del sapere a nostra disposizione. Un linguaggio semplice, fatto di gesti e movimenti. Mani che calzano guanti, mani nude che, nervose, si arrampicano e brandiscono oggetti. Sono le sole parti del corpo che si vedono. Il muro come emblema di cortine immateriali che separano gli individui per religione, razza, cultura e ricchezza e che ancora resistono e tengono in ostaggio uomini e storia. Uno spettacolo che è una chiara derivazione delle precedenti esperienze artistiche maturate dalla proficua collaborazione di Caporossi con Claudio Remondi, *Cottimisti* del 1977, in cui un vero muro di 1000 mattoni veniva costruito in scena, e *Forme*. Uno spettacolo, *Mura*, che diventa un dettaglio di quei lavori. La stessa intensità espressiva, la stessa provocazione intrisa di leggera ironia. Attraverso la manipolazione dei mattoni si costruiscono le immagini di porte, finestre, torri, facciate. Si evocano frammenti di vita. L'assenza di parole e la levità del gesto ricordano l'immaginario beckettiano. La dimensione fantastica e surreale rimandano all'universo chapliniano. *Giusi Zippo*

CAFFÈ NÉMIROVSKY, un progetto a cura di Patrizia Bologna e Stefania Maraucci. Luci di Peppe Cino. Musiche di Paolo Coletta. Con Sara Bertelà, Anna Bonaiuto, Margherita Di Rauso, Cristina Donadio, Manuela Mandracchia, Gea Martire, Angela Pagano. Prod. Teatro Stabile di Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Crudele, cinica, capace di descrivere i sentimenti con una perfezione quasi maniacale. Irène Némirovsky è stata la protagonista degli incontri pre-serali del Napoli Teatro Festival. Sette attrici hanno dato corpo e voce a sette romanzi e alla moltitudine dei personaggi concepiti dalla magnifica scrittura dell'autrice russa. Un attento lavoro di riduzione, a cura di Patrizia Bologna e Stefania Maraucci, ne ha restituito tutta la complessità degli intrecci narrativi, i dettagli visivi, le sfaccettature dei personaggi, la precisione dei dialoghi. La leggera ironia di Sara Bertelà ha caratterizzato la lettura del racconto più celebre della Némirovsky, *Il ballo*, in cui si precorrono i temi della rivalità madre-figlia, dell'ipocrisia sociale, delle crudeli vendette tipiche dell'adolescenza. Cristina Donadio, con disarmante sensualità, ha ripercorso la vita di passioni, amori e delusioni delle quattro protagoniste de *Le vergini* che nell'intimità del focolare domestico si scambiano rimpianti e ricordi. Angela Pagano, interprete di *Come le mosche d'autunno*, ha tratteggiato con toni pacati il declino di una famiglia aristocratica russa, in esilio a Parigi dopo la Rivoluzione d'ottobre. Gea Martire ha prestato la sua voce alle due "puntate" de *Il calore del sangue*, delineando con cinica ironia i contorni della provincia francese, solo apparentemente serena. Margherita Di Rauso è stata bravissima nel far emergere, in una lettura sapientemente drammatizzata, i personaggi del romanzo *David Golder*, spaccato impietoso di una società dedita al denaro, all'ascesa sociale e al cinismo. Manuela Mandracchia, con la carica espressiva che la distingue, ha ripercorso la parabola di Ismaele, protagonista di *Un bambino prodigo*, che in età adulta perde il talento poetico con cui, da piccolo, aveva affascinato uomini e donne. Anna Bonaiuto ha, infine, trasferito il suo garbo e la sua eleganza nel bel-

lissimo *Film parlato*, un racconto che, attraverso *flash-back*, campi e controcampi, dissolvenze incrociate, ripercorre momenti drammatici di una storia tutta al femminile. *Giusi Zippo*

METTERSI NEI PANNI DEGLI ALTRI - VESTIRE GLI IGNUDI, drammaturgia e regia di Davide Iodice. Scene, maschere e costumi di Tiziano Fario. Con Antonio Buono, Davide Compagnone, Luciano D'Aniello, Maria Di Dato, Giuseppe Del Giudice, Pier Giuseppe Di Tanno, Raffaella Gardon, Ciro Leva, Bruno Limoni, Osvaldo Mazzecca, Vincenza Pastore, Peppe Scognamiglio, Giovanni Villani. Prod. Interno 5 e Teatro Stabile di Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

L'identità perduta è il tema da cui è partito Davide Iodice per il primo movimento di un processo creativo dedicato alla crisi del contemporaneo, denominato *Che senso ha se solo tu ti salvi*, liberamente ispirato a *Le Sette opere di Misericordia* di Caravaggio, il cui esito è stato *Mettersi nei panni degli altri - Vestire gli ignudi*. Lo spettacolo indaga la perdita dell'identità, la paura dell'altro, la disintegrazione di un sentire collettivo. Protagonisti i volti e le vicende degli ospiti dell'ex Dormitorio Pubblico di Napoli. Gli attori indossano delle maschere e accompagnano il pubblico in un lento peregrinare nel dedalo del Centro. Musiche dal vivo scandiscono parte del percorso e fanno da sottofondo ai frammenti di vita non scivolati nell'oblio, ma custoditi come unico capitale da chi non possiede che la propria storia da ricordare e da raccontare. Storie di emarginazione, di abbandoni. Storie di chi ha rifiutato di vivere una vita nella sua interezza o di chi dalla vita è stato rifiutato. Storie di chi una vita non l'ha mai veramente avuta, di chi la custodisce nel cuore, di chi non ne conserva che uno sbiadito ricordo. Con un candore disarmante sono pronti a raccontarla la loro vita, a catturare emozioni e attenzione. A dare, ancora una volta, più che ricevere. Attraverso le loro storie di emarginazione sono pronti a tendere la mano, perché, per dirla con le parole di Antonio Neiwiller: «È tempo di convivere con le macerie e l'orrore, per trovare un senso». *Giusi Zippo*

SCENDE GIÙ PER TOLEDO, di Giuseppe Patroni Griffi. Regia e interpretazione di Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Mauro Marasà. Musiche di Francesco De Melis. Prod. Fondazione Campania Dei Festival-Napoli Teatro Festival Italia e Marche Teatro-Teatro Stabile Pubblico, Ancona. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

È a Giuseppe Patroni Griffi - molto più che a Eduardo De Filippo - che hanno guardato autori di punta della drammaturgia napoletana contemporanea, come Annibale Ruccello ed Enzo Moscato: il romanzo *Scende giù per Toledo*, presentato in forma di monologo da Arturo Cirillo lo dimostra ampiamente. C'è infatti un'evidente continuità tra questo spettacolo e *Le cinque rose di Jennifer* di Ruccello portato in scena, con grande successo, da Cirillo qualche anno fa. E non solo perché i due testi hanno molti elementi in comune (basti pensare al personaggio centrale di entrambi i lavori, un travestito alla spasmodica ricerca dell'amore vero e della felicità, lontano dalla prostituzione e dalle sofferenze patite con uomini disamorati), ma soprattutto per le atmosfere che l'attore e regista napoletano ha saputo ricavarne mettendoli in scena, sempre in sintonia con quelle descritte dagli autori. In tal senso, l'operazione di riduzione necessaria alla messa in scena di *Scende giù per Toledo*, poteva costituire un serio problema. Ma Cirillo si è dimostrato molto bravo nello scegliere cosa conservare del romanzo e cosa tagliare, privilegiando soltanto alcune vicende di Rosalinda Sprint e alcuni personaggi a esse funzionali, come Marlene Dietrich, la Baronessa, Gaetano e Gennaro. Scelte che gli hanno consentito di focalizzare l'attenzione sul "sentire" della protagonista che in qual-

che modo diventa esemplare di una condizione esistenziale e dell'approccio alla vita che proprio quella condizione determina. Non poteva essere più indovinata, pertanto, l'idea di Cirillo di alternare la sua recitazione con parti registrate, restituendo in tal modo alla perfezione i flussi di coscienza o monologhi interiori della protagonista: tutto, nasce e viene narrato da lei, dalla sua voce (*live* o registrata, appunto), dal suo corpo, dagli oggetti che la circondano (il letto e lo specchio tondi, il tappeto ovale, il paravento, il lume, scarpe e vestiti sparsi, apoteosi del kitsch). Una narrazione impeccabile, ma nello stesso tempo emozionante; una prova d'attore e di regia, quella di Cirillo, che lo conferma decisamente fra gli interpreti e i registi più validi del nostro panorama teatrale. *Stefania Maraucci*

OPERA PEZZENTELLA, testo e regia di Mimmo Borrelli. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di 0770. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Antonio Della Ragione. Con Mimmo Borrelli, Paolo Fabozzo, Federica Altamura, Enzo Gaito, Andrea Caiazzo, Renato De Simone, Isabella Lubrano, Sara Scotto di Luzio, Sara Guardascione, Veronica D'Elia, Riccardo Ciccarelli, Lucienne Perreca. Prod. Opera Pia Purgatorio ad Arco Onlus, Associazione Culturale "Sciaveca", Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

La seicentesca Chiesa di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco, nel centro antico di Napoli, è stata teatro dell'ultimo, bellissimo lavoro di Mimmo Borrelli, *Opera pezzentella*. Un percorso di ricerca antropologica e drammaturgica sull'antico culto - molto praticato nel capoluogo campano, ancora oggi - delle anime pezzentelle, che consiste nell'adottare e nel



“rinfrescare”, con la cura e con le preghiere, ignote anime purganti e i loro resti mortali: una volta giunte in Paradiso, queste anime contraccambiano quanto ricevuto con protezione e concessione di grazie. L'approfondito studio di documenti storici, le innumerevoli interviste fatte agli abitanti del quartiere e i laboratori teatrali condotti con un nutrito gruppo di giovani hanno fornito a Borrelli la materia per comporre il suo nuovo, densissimo poema, sempre in endecasillabi e sempre in quella splendida lingua flegrea, fatta di carne e sangue, che caratterizza la sua, ormai importante, produzione drammaturgica. Ma è l'esito spettacolare di questo affascinante progetto a lasciare senza fiato: un viaggio dantesco, articolato fra la sacrestia, la chiesa e l'ipogeo dell'incantevole complesso museale del Purgatorio ad Arco, nel corso del quale gli spettatori entrano letteralmente in contatto con le storie e le sofferenze di una moltitudine di anime in transizione, interpretate da un gruppo di attori bravissimi (alcuni anche molto giovani) capaci di far suscitare con la potenza delle loro voci, dei loro spasimi, dei loro fremiti. La regia di Borrelli è incisiva e sicura anche nei momenti maggiormente visionari, valorizzati dalle splendide luci di Cesare Accetta. Energica e magnetica anche la sua interpretazione del ruolo di orchestratore di questo rito extramondano che lo vede indossare ora i panni di un orrendo demone traghettatore ora quelli di un malavitoso in occhiali da sole e doppiopetto bianco, allegoria di una Napoli - oggi come in passato - furente e indifferente al tempo stesso.

Stefania Maraucci



Opera pezzentella (foto: Gennaro Cimmino)

La favola della donna che diventò sirena

LA SPOSA SIRENA, drammaturgia di Katia Scarimbolo. Regia, scene e luci di Michelangelo Campanale. Costumi di Maria Pascale. Con Valentina Franchino, Salvatore Marci, Lucia Zotti. Prod. Crest, BARI.

La collaborazione del Crest con il regista Michelangelo Campanale ha sempre dato ottimi esiti e anche per quest'ultima *Sposa sirena* si può constatare la particolare sintonia tra le scelte artistiche della sigla tarantina e la capacità di Campanale di creare spettacoli di grande fascino che nascono come proposte per l'infanzia ma che possono benissimo essere fruiti da tutti, grandi e piccini. La messa in scena trae linfa da una nota leggenda pugliese che affonda le sue radici in antichi miti. In essa la giovane sposa di un marinaio soffre della lontananza del marito che per lunghi periodi è costretto in mare. Cede così alle voglie di un giovane signore ma è presto abbandonata e il marito, per vendetta e per lavare l'onta, la costringe in barca al largo per poi spingerla tra le onde. Le sirene, colpite dalla bellezza della donna, ne faranno una di loro, la più crudele ad attirare tra i flutti i pescatori. Un giorno però si troverà di fronte proprio il vecchio coniuge e l'antico amore prenderà il sopravvento. Favola non facile e molto complessa, la *Sposa sirena* segna un momento di particolare stato di grazia per Campanale che plasma una rappresentazione tanto semplice quanto superba. Un grande parallelepipedo centrale si apre tra i fumi a individuare il regno della giovinezza dove una muta sirena nuota sospesa nel tempo e nello spazio. Crudele e tenero, incantato e spietato - come tutte le vere fiabe dovrebbero essere - lo spettacolo è bellissimo perché somma alla capacità del regista di elaborare visioni la vincente elaborazione drammaturgica che affida il ruolo centrale alla narrazione secondo sfaccettate modalità - ora quasi straniata, ora partecipata - di una bravissima, carismatica Lucia Zotti affiancata dai non meno convincenti Salvatore Marci e Valentina Franchino. Nicola Viesti

In memoria di Don Puglisi tra storia e autobiografia

U PARRINU, di e con Christian Di Domenico. Prod. L'Albero dei Sogni, BARI.

IN TOURNÉE

Il debutto de *U parrinu* è avvenuto lo scorso anno al Festival Castel dei Mondi riscuotendo grandi consensi, ma certo nessuno si sarebbe immaginato che durante la stagione avrebbe raggiunto cento repliche e che per la prossima probabilmente le supererà. Merito dell'ottimo interprete e della vicenda che ha come sottotitolo «la mia storia con Padre Pino Puglisi ucciso dalla mafia». Ed è qui la differenza tra una narrazione di impegno civile e *U parrinu*, poiché in scena Di Domenico narra la sua di vita che per alcuni anni si è intrecciata con quella di Puglisi. Non era impresa facile e il merito dell'autore è quello di porsi con grande umiltà e straordinaria sincerità nei confronti di una storia italiana di esemplare tragicità che tratta - almeno per i due terzi dello spettacolo - con inaspettata leggerezza. Una leggerezza che però dona al racconto una profondità inusuale e tratti di autentica partecipazione. Così sappiamo di estati in colonia, di vacanze passate in famiglia. Sorridiamo alle avventure della giovinezza mentre sempre più nitida si staglia una figura di uomo e di sacerdote pronta e disponibile agli altri, piena di energia e fonte di mille iniziative. Poi Puglisi si trasferisce a Palermo e il suo donarsi al prossimo diventa sempre più pericoloso. Il tentativo di risvegliare una coscienza religiosa e civile nel quartiere Brancaccio, il più difficile della città, lo strenuo lavoro per sottrarre i giovani all'influenza mafiosa non può essere tollerato e il giorno del suo cinquantaseiesimo compleanno un colpo alla nuca segnerà la sua fine. Si avverte a un tratto una frattura profonda che agisce sull'andamento del testo che sterza verso la cronaca, quella degli ultimi giorni di vita di Don Pino. È un momento cruciale nella vita dell'interprete che nel finale sente la necessità di ricomporre ciò che si era spezzato: un mettersi a nudo di fronte al pubblico da cui scaturisce una grande emozione. Nicola Viesti

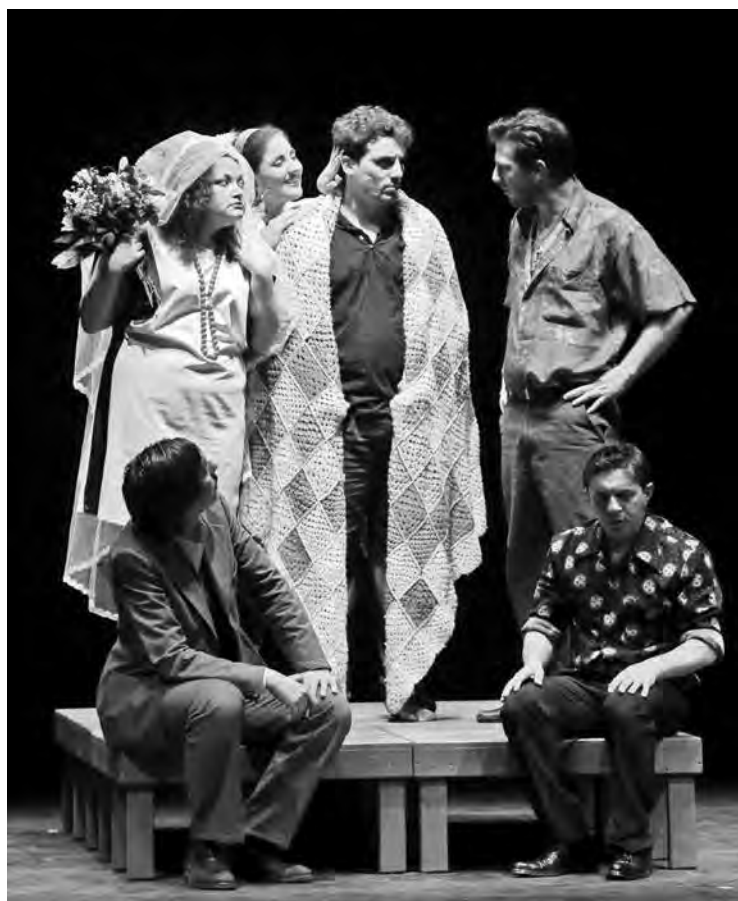
Un digiuno da baraccone

L'OSSE DURO, drammaturgia, regia e interpretazione di Roberto Corradino. Suono Dario Tatoli. Prod. Reggimento Carri Teatro, BARI.

Vi sono artisti che scelgono gli autori da rappresentare tra i più conosciuti al loro sentire e vi si affidano facendo proprie le loro parole. Altri invece preferiscono avere con gli autori dei veri corpi a corpo e, pur amandoli forse troppo, non resistono all'impulso di sovrapporsi a loro. L'operazione è rischiosa e non sempre riesce, tuttavia preferiamo un risultato sporco ma interessante. Roberto Corradino naturalmente fa parte della seconda categoria e riesce sempre a non lasciare indifferente chi lo guarda, a volte irritandolo altre emozionando per la capacità di mettersi a nudo per profondo narcisismo unito a spiazzante sincerità. Inoltre è un bravo interprete e ne fornisce ulteriore prova in questo suo ultimo *L'osso duro*, che ha tratto dal racconto di Kafka *L'artista del digiuno*. Metafora della funzione dell'arte e della figura dell'artista, narra di un digiunatore avido del consenso del pubblico che, in una gabbia, per quaranta giorni, non tocca cibo riscuotendo l'unanime plauso per tale performance. Ma gli spettatori, si sa, sono imprevedibili e volubili. Così, poco per volta, disertano lo spettacolo costringendo l'uomo a trovare un ingaggio in un circo dove però è considerato come ultima, trascurabile attrazione. Per il dolore si lascerà morire e il suo posto sarà preso da una tigre con ben altro successo. Corradino travolge il testo conservando alcune suggestioni, ma le rarefatte atmosfere kafkiane sono catapultate in una città pugliese dove il protagonista è alle prese con un macellaio che vuole redimerlo proponendogli abbuffate di carne, mentre una figura fantasmatica si inserisce all'inizio e alla fine, simbolo di desiderio di amore inappagato e ovviamente di morte. A brandelli di Kafka accosta imprevedibili narrazioni dove sembra uscire dai personaggi, al linguaggio fascinoso del praghese unisce dialetto e improperi mentre si lancia anche in una prova molto fisica. Può disorientare, ma *L'osso duro* tiene. Nicola Viesti

A Castrovillari è di scena il teatro del tempo presente

Torna Primavera dei Teatri nella cittadina calabra e con essa il teatro capace di scardinare certezze, raccontando di padri e figli, di amore, guerra e morte, di follia e di arte e di molti altri (stra)ordinari disequilibri. Tra gli ospiti Punta Corsara, Mario Perrotta, Fanny & Alexander e I Sacchi di Sabbia.



HAMLET TRAVESTIE, di Emanuele Valenti e Gianni Vastarella. Dramaturg Marina Dammacco. Regia e scene di Emanuele Valenti. Luci di Giuseppe Di Lorenzo. Con Giuseppina Cervizzi, Christian Giroso, Carmine Paternoster, Valeria Pollice, Emanuele Valenti. Prod. Punta Corsara, Napoli - 369gradi, Roma - Fondazione Pier Lombardo/Teatro Franco Parenti, Milano. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Per molti una sorpresa, per tanti la conferma del lavoro lungo che un gruppo ancora giovane, quindi entusiasta e carico di fantasia e di energia, di sogni e di ironia porta avanti in una sua non facile ricerca d'identità poetica. Alla prima di *Hamlet travestie* i napoletani di Punta Corsara e 369Gradi hanno l'applauso più lungo a Primavera dei Teatri, il bel Festival che a Castrovillari mette insieme spettacoli "di frontiera" del teatro italiano. Ecco in scena la storia di un Amleto tirato fuori da vecchie memorie messe insieme come per un confuso

rincorrersi emozionato nella temperatura di una Napoli contemporanea piena di contrasti e rumorose irruzioni domestiche. Interno di famiglia, con problemi di sopravvivenza quotidiana. Il "Barilotto" hanno da tirare a campare tra debiti da pagare, un commercio che funziona poco, affetti malandati e amori sconnessi. Nell'affannato tran-tran quotidiano si chiama fuori uno di loro, il giovane Amleto, insicuro e preoccupato, a rincorrere il ricordo di un padre assente. Si giocano i tempi travolgenti della farsa ricordando lo strepitoso *Don Fausto* di Antonio Petito, si sorride alle invenzioni lontane di John Poole e di Shakespeare, imbastardendo storie e tempi verso un grumo popolare d'irresistibili invenzioni comiche con cui Emanuele Valenti, che firma regia e spazio scenico, ha costruito un percorso di sussulti ironici e invenzioni. Il disagio di una società della sopravvivenza si fa iperbole dell'antico gioco degli attori in rapida farsa napoletana di qualità. Tutti bravi e, per dirla con Petito, "a vapore". *Giulio Baffi*

DISCORSO CELESTE, di Luigi De Angelis e Chiara Lagani. Regia, scene e luci di Luigi De Angelis. Drammaturgia e costumi di Chiara Lagani. Musiche di Mirto Baliani. Con Lorenzo Gleijeses. Video di Zapruderfilmmakersgroup. Prod. Fanny&Alexander, Ravenna. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - SANTARCANGELO DEI TEATRI 14.

IN TOURNÉE

Si presenta in proscenio in tuta azzurro nazionale, Lorenzo Gleijeses, invitando il pubblico ad alzarsi in piedi e intonare l'inno di Mameli. Prima di cimentarsi in scene, in controluce, da *boxeur*, o di affrontare prove sportive,

sotto abbaglianti riflettori da stadio, come si trovasse in un *videogame*. Scene connotate da un forte elemento tecnologico ed estetico di grande qualità. Il filo rosso a collante di azioni non consequenziali sta nel confronto/sfida con una voce da padreterno che lo comanda, lo indirizza, suggerisce modi e atteggiamenti, a materializzare l'indagine del gruppo ravennate rivolta, in questo lavoro, alla religione letta attraverso la dedizione allo sport. La voce di fuori campo è del padre naturale di Lorenzo, Geppy. Soluzione che fa dell'interazione con il reale, con l'intimo, con il soggettivo, traccia di contatto diretto e metafora di dialogo tra palco e vita. Intelligente, concettualmente, lo sviluppo dell'idea a monte, ma se nei precedenti discorsi (*Giallo* su pedagogia e *Grigio* su politica), il calco estetico-performativo rappresentava un'incisiva e originale cifra poetica che ben si sposava con un resoconto d'insieme altrettanto efficace, *Discorso Celeste* risulta poco carico di quell'autenticità necessaria alla relazione con la platea, fatto di poca materia autenticamente teatrale. Interessante il concepire l'uomo quale *avatar* sottoposto a prove per Essere dal *Deus* (padre), ma, benché attraenti e di altissimo "effetto" visivo (con video 3D nel finale), le soluzioni scenotecniche tolgono sostanza alla carnalità, alla tridimensionalità naturale del teatro. Se accese le luci di sala gli spettatori rimangono confusi o nella sensazione di essere stati tenuti all'oscuro di ciò a cui hanno appena assistito, c'è da interrogarsi sulla bontà dello spettacolo. *Emilio Nigro*

NAMUR (o della guerra e dell'amore), di Antonio Tarantino. Regia di Teresa Ludovico. Scene e luci di Vincent Longuemare. Costumi di Luigi Spezzacatene. Con Teresa Ludovico e Roberto



Corradino. Prod. Teatro Kismet Opera, Bari. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

È la Storia – o spesso anche il Mito – che incombe sui personaggi creati da Antonio Tarantino, esseri schiacciati da qualcosa più grande di loro a cui è inutile opporsi. L'unica rivalse è possibile in un consapevole riscatto finale che illumina la miseria di una vita. Così si presentano i due protagonisti di *Namur*, testo inedito che il drammaturgo ha affidato a Teresa Ludovico. Napoleone, dopo la disfatta di Waterloo, è in rotta con quel che resta dell'armata imperiale. Nella città belga di Namur, in un fienile, trovano rifugio per una notte Marta, anziana vivandiera, e Lucien, soldatino appena più che adolescente. La paura per le scorribande della soldataglia inglese e prussiana li hanno portati a scambiarsi gesti d'amore ma l'alba si avvicina e se la donna si arrovela sulla forza del loro sentimento Lucien pensa a come poter salvare la vita. Odio e tenerezza si alternano, ricordi si avvicinano a delineare due esistenze lontanissime l'una dall'altra ma in qualche misterioso modo complementari. Il gallo canta poi all'improvviso tace, nella luce incerta del nuovo giorno ombre si avvicinano al fienile. Testo difficile e di nervosa bellezza, *Namur* trova nell'accuratissima e multiforme regia della Ludovico, che ne è anche interprete, una rappresentazione potente e palpitante. Grazie alla collaborazione con un grande come Vincent Longuemare, il fienile diventa con pochi tocchi tutto un mondo, circo per animali braccati, palcoscenico per

figurine da Imagerie d'Épinal e scenario per l'apoteosi finale che lascia senza fiato. La regista adotta, per il suo personaggio, una recitazione verista sul filo del rasoio che domina in ogni momento, mentre più distaccato, quasi lunare, è il registro adottato per Lucien a cui Roberto Corradino aderisce con grande bravura, tanto da farci spesso dimenticare di essere lontano dal *physique du rôle* richiesto al suo fantaccino. *Nicola Viesti*

PITÙR, di Mario Perrotta. Con Mario Perrotta, Micaela Casalboni, Paola Roscioli, Lorenzo Ansaloni, Alessandro Mor, Fanny Duret, Anaïs Nicolas, Marco Michel. Musiche di Mario Arcari. Prod. Teatro dell'Argine, Bologna. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI - FESTIVAL DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.

IN TOURNÉE

Portato a termine il primo "movimento" del suo progetto su Antonio Ligabue (*Un bès*: vedi *Hystrio* 3.2013) Mario Perrotta avrebbe potuto vivere per un bel po' di rendita. Il premio della critica (l'Ubu 2013 come miglior attore protagonista), quello del pubblico (il recentissimo *Hystrio-Twister*), soprattutto l'intensità di quello spettacolo gli potevano assicurare, se non il vitalizio, una percorrenza lunga. Con risultati così, c'è gente che campa per decenni. Fedele invece al triplice disegno previsto, responsabile di un'articolazione che almeno sulla carta si dimostra originale e forte, a un anno esatto da *Un bès*, Perrotta è tornato a Castrovillari per presentare il secondo



movimento, allo stesso pubblico che nel giugno 2013 aveva messo mano alle lacrime, toccato nel profondo un lavoro di cesello emotivo sulla vicenda del pittore matto. Si capisce adesso che tutta la forza biografica Perrotta l'aveva però riversata là, nel precedente monologo. E che ora, scavalcata l'emozione, lui vorrebbe esplorare con altri 7 compagni i timbri e la musica della pittura ligabuesca. Questo infatti ambisce a essere *Pitùr*, dove purtroppo manca il supporto forte che solo chi ha visto *Un bès* può intuire, in uno spettacolo interessato prima di tutto alle forme, tra teli e indumenti bianchi, abbondanza di gesti e accenni di coreografia, folate di Verdi sepolte dentro il bel mix musicale di Arcari. O forse il risultato non è ancora maturo e la ricerca ha bisogno di un po' di tempo ancora. Proprio per questa *impasse* stimiamo ancor di più Perrotta, fedele a un progetto, piuttosto che compiaciuto del precedente risultato. E proprio per questo attendiamo, curiosi di scoprire come sarà nel 2015 il capitolo tre, dove il caparbio artista pugliese adottato dall'Emilia, farà maturare a Gualtieri la festa grande per il suo pittore. *Roberto Canziani*

LA PRIMA CENA, di Michele Santeramo. Regia di Michele Sinisi. Scene di Federico Biancalani. Costumi di Anna Dimaggio. Con Mauro Barbiero, Silvia Benvenuto, Anna Dimaggio, Matias Endrek, Alberto Ierardi, Silvia Rubes. Prod. Teatrino dei Fondi, Pisa. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

Il teatro di Michele Santeramo è sempre stato percorso da un vena crude-

le, a volte quasi impercettibile altre più palpabile. Si nascondeva nella fragilità e nello sbigottimento di alcuni suoi personaggi verso cui l'autore conservava un fondo di umana pietà se non di comprensione. Ora con *La prima cena* del Teatrino dei Fondi, che vede le anime del Teatro Minimo – Santeramo appunto come drammaturgo e Michele Sinisi come regista – dialoganti "fuori casa", lo scrittore sembra guardare con grottesca cattiveria verso figure senza qualità, specchio impietoso del nostro presente. Due fratelli e una sorella, con relativi coniugi, si riuniscono nella casa del padre appena defunto per spartirsi l'eredità. Ovviamente, complice la buon'anima che mai li ha amati e che mai è stato amato, la riunione di famiglia si trasforma in gioco al massacro da cui uscirà vincitore il più furbo, chi riuscirà a non cedere alle proprie debolezze. Storie nascoste da una vita saranno platealmente svelate, rancori mai sopiti esploderanno a causa di torte avariate e immangiabili pollo e patate, avidità ataviche di povere vite si riverseranno sull'unico lascito paterno: una manciata di gratta e vinci. Sinisi orchestra l'insieme, in uno spartano tinello bianco a ridosso del proscenio, con contagioso divertimento fornendo del giusto ritmo la messa in scena che trova negli attori il suo punto di forza. Interpreti che sanno come costruire personaggi non certo positivi ma che ci risultano irrimediabilmente simpatici e nei quali un po' ci sarebbe da riconoscersi. Una pièce che, con leggerezza, risulta accattivante senza privarci di un tocco di inquietudine. *Nicola Viesti*

L'ANARCHICO NON È FOTOGENICO, di e con Roberto Scappin e Paola Vannoni. Prod. Quotidiana.com, Poggio Berni (Rn). FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li)

L'alternativa è: 1) leggere i loro dialoghi nel volume *Trilogia dell'inesistente. Esercizi di condizione umana*, pubblicata dall'Arboreto di Mondaino, oppure 2) assistere a uno dei loro spettacoli (il più recente, visto a Primavera dei Teatri a Castrovillari, intitolato *L'anarchico non è fotogenico*, è il primo capitolo di una nuova trilogia: *Tutto è bene quel che finisce*). Con buona pace di chi sostiene che il teatro è soltanto "qui e ora", il risultato paradossalmente è lo stesso. Ipotizza, nel lavoro dialogico di Paola Vannoni e Roberto Scappin (insieme si chiamano Quotidiana.com), la sublime flemmatica britannica indolenza che sulla pagina si dispone come un ping pong di battute brevi emergenti dal bianco, mentre in scena ha le sembianze di una coreografia rallentata, uscita dal freezer dell'umorismo cold & black, che potrebbe spingerci a leggere gli *obituaries* come menù di un ristorante. Lapsus dello spirito, dicono loro. È di morte che si parla in questo spettacolo. Perlomeno, la morte è il punto di partenza di questo minimalismo drammaturgico. Comprimerne mastodontiche riflessioni etiche nei fuffetti di una *strip*. Proprio come si fa per produrre diamanti sintetici. Il dialogo di Plotino e Porfirio («discorriamo insieme, riposatamente») in formato zip. Suicidio ed eutanasia, versione pocket. Affilatissimo pericoloso divertimento. *Roberto Canziani*

PICCOLI SUICIDI IN OTTAVA RIMA vol. I e vol. II, regia di Giovanni Guerrieri. Con Gabriele Carli, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Enzo Illiano, Giulia Solano. Prod. I Sacchi di Sabbia, Pisa e Armunia/Inequilibrio, Castiglioncello (Pi). FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

La tradizione nel contemporaneo: il lirismo del fraseggiare in ottava rima e ottonari dei Maggi toscani unito alla freschezza stilistica de I Sacchi di Sabbia. Il risultato è quello che si direbbe in gergo musicale un motivo orecchiabile. Compongono lo spettacolo quattro piccoli episodi: Pat Garret e Billy the Kid, Il lupo delle fiabe,

L'invasione degli ultracorpi, spermatozoi citando Allen. La scena è minimale: qualche elemento scenografico, delle sedute, una delle quali microfona, a ridosso del fondale, nessun disegno luci. Di ogni micro atto un breve prologo precede l'azione, disbrigata per dialoghi repentini e ironici in verso cantato senza accompagnamento musicale, sistemata (l'azione) per geometrie registiche essenziali e funzionali agli attori/personaggi risaltandone la caratterizzazione, quest'ultima espressa piuttosto con la mimica, il gesto, la smorfia. Interessante la soluzione di sonorizzare le scene mediante vocalismi e rumori (dalla voce naturale) di Giulia Solano, in posizione microfona fissa a ridosso del fondale. L'utilizzo artigianale di voce, corpo, tecnica, confeziona un *collage* dall'immediata fruibilità, dalla leggerezza pensosa di un approdo certo, l'entusiasmo procurato dal vedere continue trasformazioni di scena, dimensione, figure, ruoli e situazioni in tempi/spazi ristretti. E le atmosfere del western, dell'avventura, della fantascienza somigliano a piccole strisce, *slapstick*, formalizzate dal lirismo dei Maggi, edulcorate dalle nuove poetiche dei Sacchi. Un gioco accattivante dall'*appeal* fulmineo, a confermare la dimestichezza della compagnia pisana nel manipolare codici e stili serbando originalità ed efficacia. *Emilio Nigro*

PATRES, drammaturgia di Saverio Tavano. Regia di Saverio Tavano e Dario Natale. Con Dario Natale e Gianluca Vetromilo. Prod. Scenari Visibili, Lamezia Terme (Cz). FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

Può essere, il teatro, incubatrice di trepidazione. Quando tra palco e platea c'è un contatto tangibile. Attraverso la metafora, la verità in finzione, il lavoro depauperato da artifici retorici o estetici. In *Patres* la metafora si fa chiave di volta per mediare denuncia e concetto, codice registico e struttura portante del cuore nevralgico dello spettacolo: un rapporto padre-figlio condizionato dalla disabilità. Una soggettiva colma di *humanitas*, contraddizioni, atteggiamenti dettati da substrati culturali, pretesto per dire di navi affondate, malavita,

sud ed emorragie interne. Un'ora di spettacolo dipanata per una partitura scenico-drammaturgica artigianale, incarnata dalla plasticità degli attori, dall'effetto di presa subitanea, epidemica. Un gioco di similitudini e naturalezza, veracità e poesia. L'interpretazione fa da piatto forte a un *corpus* essenziale diretto con precisione lasciando margine di libertà espressiva, non redatto in limiti circostanziali. La prova di Vetromilo, proveniente dal teatro di strada, incornicia, per autenticità recitativa, un lavoro nell'insieme efficace, emotivo, carnale, intimo. L'attore calabrese interpreta un giovane Telemaco della sua terra, cieco, nella dinamica attesa del ritorno del padre marinaio. E il mare dà sfondo e ritmo, è custode di vita e morte, eterno limite e risorsa di gente che ne è attorniata e confinata. *Emilio Nigro*

VA PENSIERO CHE IO ANCORA TI COPRO LE SPALLE, di Giuseppe Vincenzi. Regia di Dario De Luca. Scene e costumi di Rita Zangari. Con Dario de Luca e (tastiere) Paolo Chiaia. Prod. Scena Verticale e Progetto More, Castrovillari. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

Lo avevamo lasciato, nell'estate 2012, sulle note di *Guarda che luna* di Buscaglione rimixato come colonna sonora di un funerale di paese, un po' profondo sud un po' New Orleans. Ma *Morir si giovane e in andropausa* era solo il primo capitolo di una trilogia, la *Trilogia del fallimento*, di cui ora Dario De Luca interpreta la seconda parte. Il "giovane" disoccupato tardo trentenne è cresciuto, ma disoccupato è rimasto. Perché, ora che è tra i 40 e i 50, i veri trentenni gli hanno fregato il posto. Una generazione saltata, la

sua, in un'Italia dove le parole contano poco e il pensiero nulla. Con Giorgio Gaber nune tutelare, De Luca, da vero *one-man-show*, si impadronisce in scena dei testi di Giuseppe Vincenzi e si palesa, buffo e frizzante come un cartoon (fa pensare alla Linea di Cavandoli), a raccontare i fallimenti di una generazione, non solo disoccupata o precaria nel lavoro, ma anche nelle relazioni sociali. Si sente inadeguato a un mondo governato da WhatsApp, tutto faccine e niente parole, con Facebook a mettere in piazza un privato tanto insolito che l'interapeuta depresso perché non batte chiodo, neanche virtuale, alla fine si impicca. È ironico, leggero, ma anche amaro e sferzante, suggerisce un teatro-canzone garbatamente politico dalla prospettiva "privilegiata" di una calabresità che ti pone quasi in automatico ai confini dell'impero. Senza piangersi addosso, però. Ma se, nel primo capitolo, il presente "teneva" perché raccontato con spunti e riflessioni ormai quasi universali, in questo caso l'aggancio con l'attualità e con fenomeni di costume, che nascono muiono in un batter di ciglia, si rivela a tratti sdruciolevole, dall'invecchiamento molto rapido. Un aggiustamento drammaturgico è necessario (così come l'eliminazione di qualche finale di troppo), o nella direzione di un aggiornamento costante dei contenuti o in quella di un'astrazione capace di puntare più al surreale che alla cronaca. Ma la materia prima c'è, ed è di buona qualità. *Claudia Cannella*

In apertura, *Hamlet travestie* (foto: Angelo Maggio); nella pagina precedente, *Pitùr* (foto: Luigi Burroni) e *La prima cena* (foto: Angelo Maggio); in questa pagina, *Va pensiero che ti copro ancora le spalle* (foto: Angelo Maggio).



Gioie e sudore con la bici nel cuore

SPINGI E RESPIRA, di Lorenzo Praticò. Regia di Lorenzo Praticò e Gaetano Tramontana. Con Lorenzo Praticò. Scene di Giuseppe Praticò e Marcella Praticò. Prod. Lorenzo Praticò & SpazioTeatro, REGGIO CALABRIA.

IN TOURNÉE

«Spingi e respira, spingi e respira». Un incitamento, ripetuto più volte, per caricarsi, per andare oltre i limiti. Un interprete che mima i movimenti di un ciclista, le sue fatiche, il suo sudore. Ne rende fisicamente sulla scena gli sforzi, i pensieri, le storie. Mentre la bicicletta resta in un angolo, ma non isolata perché, in realtà, è nell'anima, nel cuore dei personaggi. Quelli che fa rivivere Lorenzo Praticò, in questo esempio di teatro di narrazione che ne travalica i confini: così in scena l'attore è il ciclista alla ricerca di se stesso, che si confronta con i genitori, che racconta il rapporto con il padre, così legato a quello con il ciclismo; e poi l'amore, il proprio e quello giovanile del padre. Il ciclismo, come spesso accade agli sport, diventa metafora di vita, strumento attraverso il quale diverse generazioni parlano e si raccontano. E Praticò, anche autore del testo, si cala appieno nel racconto, trasportando gli spettatori in questo suo viaggio tra fatica, strade da percorrere, montagne da scalare,

strategie, vittorie e sconfitte, diventando quasi tutt'uno con la sua immaginaria bicicletta, in un lavoro attoriale anche molto fisico, e spaziando con abilità tra ricordi, dialoghi con i genitori - in cui l'italiano si interseca al dialetto calabrese che è memoria e intensità -, un flusso di racconto che diventa immaginazione, sentimento, realtà, che sembra seguire i ritmi di una corsa ciclistica. Un viaggio che raggiunge l'apice nel momento in cui proprio la memoria rimanda a un grande ciclista come Fiorenzo Magni, alla sua epica vittoria ottenuta nonostante un infortunio: le parole si uniscono alle immagini che scorrono su un video e, ancora una volta, sport e vita si incontrano. *Paola Abenavoli*

Donne che parlano da sole Bennett e la terza età

DORIS E IRENE PARLANO DA SOLE, da *Una donna di lettere e Un biscotto sotto il sofà*, di Alan Bennett. Traduzioni di Davide Tortorella, Adele D'Arcangelo e Francesca Passerini. Regie di Guido De Monticelli e Veronica Cruciani. Scene e video di Luca Brinchi e Daniele Spanò. Costumi di Adriana Geraldo. Luci di Stefano Damasco e Loïc François Hamelin. Con Maria Grazia Bodio e Lia Careddu. Prod. Teatro Stabile della Sardegna, CAGLIARI.

Il duetto di regie di Guido De Monticelli e Veronica Cruciani su testi di Alan Bennett, porta in scena due femminili-

tà, anziane alle prese con la solitudine. Due regie diverse per due testi diversi: il primo, centrato sul personaggio di Irene, anziana irriducibile, di quelle che scrivono dieci lettere all'ufficio comunale per la buca sotto casa, che non si arrende al giovanastro che butta la cartaccia o scrive alla Regina per la fioriera rinsecchita, e che anche in ospizio si fa raccontare dalle amiche cosa si prova a fare sesso e a fumare. Il secondo su una femminilità incattivita e rassegnata: lei è caduta dalla sedia mentre verificava le dita di polvere lasciate dalla sua domestica, in realtà ormai votata a lasciarsi andare alla morte vicina. La caduta è la metafora. Due pièce giustapposte di mezz'ora ciascuna, in cui il tutto è nella prova d'attore e nella scenografia. Nel caso dell'abbinata De Monticelli/Bodio, la scena è un'idea di Alessia Pintor ricavata su quella che Luca Brinchi e Daniele Spanò utilizzano poi per lo spettacolo della Cruciani. Di fatto sono finestre che appaiono dal buio, all'interno delle quali l'attrice si affaccia per recitare in frammenti il suo monologo. Idea brillante ed efficace. La recitazione, specie all'inizio, volge talmente al parossistico da rendere difficile comprendere la vicenda. Poi il tutto prende una strada più misurata e lo spettacolo è godibile assai. Quello dell'abbinata Cruciani/Careddu è un lavoro su un testo di desolante solitudine. Funziona tutto, ma la scenografia digitale e cangiante prende troppo l'attenzione e svia un po' dal personaggio e dalla sua autoreclusione, sfuggendo a quell'equilibrio fra le parti che invece il primo pezzo mantiene. *Renzo Francabandera*

Il suono e l'immagine: Maresco rilegge Scaldati

LUCIO, di Franco Scaldati. Regia di Franco Maresco. Scene e costumi di Cesare Inzerillo e Nicola Sferruzza. Musiche di Salvatore Bonafede. Con Gino Carista, Melino Imparato, Mimmo Cuticchio. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

Il suono incontra l'immagine. Si può racchiudere in questa formula la versione di Franco Maresco di *Lucio* di Franco Scaldati. A un anno dalla sua morte, suoni, vocalità, immaginario dell'autore incontrano un altro imma-

ginario, altrettanto potente, ma più figurativo, quello di Maresco. Un vero e proprio accordo di toni, genialità, poetiche, se ci aggiungiamo la presenza di Cuticchio, magnifico nel suo mettersi a servizio del poeta-sarto, offrendogli tutta la sua statura e la sua mole, un gigante che rincorre un sogno, una sfumatura, che non ha paura di tradire se stesso. Si veste della coppia Lucio/Illuminata, ma sa anche spogliarsi di tutto e usare solo le mani per rincorrere un filo di luce, percorrendo da un lato all'altro il proscenio. È il gioco preferito della drammaturgia di Scaldati, fare esplodere gli opposti. Così Pasquale e Crocifisso, Gino Carista e Melino Imparato, rappresentano la coppia morte/resurrezione, sul confine tra il sonno e la veglia, laddove il sonno è il distillato della realtà. Marionette buffe e sgraziate, i due scavano nelle ferite dell'uomo, sono esseri crudeli, ma col cuore proteso verso l'inafferrabile, personaggi al di là del bene e del male, si macchiano di gesti efferati in cui l'uno arriva a uccidere l'altro. Le loro proiezioni sono Ancilù e Ancilà, fantocci tenuti in alto dai due stessi attori, angeli al di sopra della vita, sull'arrivare della morte, capaci di resuscitare loro stessi o di tirarli fuori da quel sonno della vita che è vicino alla morte. Non potevano certo mancare immagini cinematografiche, rettangoli di sguardo dai finestrini di un treno, mostrano quel mondo senza speranza che è di Maresco, mondo di luce abbagliante e neri profondi. Una marionetta manovrata a vista dai tre attori, tipica del teatro giapponese Bunraku, è l'immagine finale, la proiezione di quell'accordo che è l'emblema di un teatro che si compone di tante parti, che è somma e diffrazione insieme, come ricavare da un fascio di luce innumerevoli sfaccettature, a dimostrazione che l'opera di Scaldati può ancora evocare, suggerire, raccontare. *Filippa Ilardo*

Il mare, frontiera tra la vita e la morte

LAMPEDUSA BEACH, testo e regia di Lina Prosa. Scene e luci di Paolo Calafiore. Costumi di Mela Dell'Erba. Con Elisa Lucarelli. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

Sale sulle ferite ancora aperte di quel traffico di vite che si consuma ogni



giorno sotto occhi occidentali, con il suo carico pesante sulle coscienze di morti annegati, *Lampedusa beach* ci racconta del dramma dell'immigrazione, uno sconcertante sacrificio di uomini e donne che sta trasformando il *mare nostrum* in un cimitero di vite umane, di speranze, di illusioni infrante. Protagonista di questa moderna odissea è la giovane africana Shauba, partita dalla sua terra per fuggire alla fame, con le orecchie colme delle parole sagge della zia Mahama, scivolata in mare mentre gli scafisti cercavano di violentarla. Nell'incontrare la morte dentro il ventre del mare, la vita sembra avere parole diverse, si lascia cogliere nel suo senso più profondo, lo spazio temporale si dilata, gli attimi si condensano nell'attimo, il ritmo vitale è quello di un sospiro, di un'apnea, un ultimo battito di vita. Mare come frontiera della vita e della morte, frontiera dei sogni disillusi, frontiera tra mondi, un Sud e un Nord irrimediabilmente lontani. Mare innocente, mare colpevole, mare che si prende tutto, che ingoia e vomita vita e vite. Peccato però che questa forza dell'attualità non aggiunge nessuna forza al testo e alla messa in scena diretta dalla stessa Prosa. Non c'è l'assolutizzarsi in una dimensione mitica che diventa simbolo, né l'impeto della cronaca immediatamente trasformatasi in poesia. Parole che si aggiungono a parole, letteratura che, in certi momenti, fatica a tradursi in teatro, in forza emotiva. Così come l'attacco politico, poco motivato rispetto a quello che è soprattutto un dramma dell'esistenza in cui le categorie di capitalismo, borghesia, potere risultano vuote di significato. *Filippa Ilardo*

Storia di un vinto tra sogno e realtà

ORAPRONOBIS, testo e regia di Rino Marino. Con Fabrizio Ferracane. Prod. Compagnia Marino/Ferracane - Sukakaifa / TeatrUsica Associazione Culturale, CASTELVETRANO (Tp).

IN TOURNÉE

Il dolore di un uomo, diviso tra sogno e realtà. Diviso tra uno sfogo, davanti a un alto prelato (incarnato da un manichino), e il racconto della sua storia.

Diviso tra toni diversi, una violenta invettiva e un percorso dolente, uniti da un uso del siciliano arcaico che diventa ora rabbia, ora rassegnazione, ora sprazzi di vita lontana, ora dolore, anche solo attraverso il suono. Ma non solo: *Orapronobis* è anche e soprattutto un'intensa prova d'attore, fisica, in una prima parte in cui la postura, i movimenti sono il sostegno alle parole. Nella seconda parte, invece, la recitazione è più interiorizzata, in cui il protagonista si trova solo davanti a se stesso, alle sue sofferenze. Soprusi, lotte, dolori: il tutto trasposto attraverso il volto, le frasi, l'intensità di Fabrizio Ferracane, che incarna questa sofferta preghiera laica, che attraverso i toni, la timbrica le cadenze del dialetto riesce a trasportare il pubblico tra le varie fasi di questo percorso di vita. Il tutto senza prescindere dall'altrettanto intenso testo di Rino Marino, che si inserisce nel solco di quella ricerca che da anni la compagnia Marino/Ferracane sta portando avanti, sul tema dell'emarginazione e del disagio psichico (come in *Ferrovecchio*, Premio della Critica al Dante Cappelletti 2010). Una ricerca che si esprime, appunto, anche attraverso questo spettacolo, in cui l'introspezione e l'incontro tra mondo onirico e mondo reale diventano teatro, scritto, fisico ed emozionale. *Paola Abenavoli*

Quando la vita è una tombola

SE' NÙMMARI, di Salvatore Rizzo. Regia, scene e costumi di Vincenzo Pirrotta. Luci di Franco Buzzanca. Musiche di Giacomo Cuticchio. Con Filippo Luna e Valeria Contadino. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.

IN TOURNÉE

Ci sono numeri che ti cambiano la vita. E per questo risuonano, martellanti, prima che un sipario di veli, di garze bianche si levi per far luce sullo straziante universo di Orazio e Anna. I sei numeri del titolo sono quelli di un premio milionario, inatteso esattamente come la diversità di Tommaso, un figlio affetto da tetraplegia spastica al quale bisogna «cercare di far vivere una vita al meglio possibile», secondo la beffarda terapia ripetuta come un'ossessiva giaculatoria. Di lui, generato, amato e capito da una *ma-*



ter dolorosa di straziante umanità (Contadino), non rimane ora che il ricordo, l'asta di una flebo dalla quale pendono arti umani, sinistro albero della cuccagna disegnato da Picasso, e il lezzo da ospedale, e le gocce calmanti somministrate fin troppo generosamente, fino all'ultimo giorno, a un riposo ormai eterno. Per lui ha smesso di amare, di generare e di sperare un padre (Luna) abbruttito da un omicidio che gronda sangue come nell'antica tragedia greca, reso cieco dal desiderio di ritrovare una normalità negata durante i venti, lunghi anni trascorsi al capezzale del figlio. Amplificando le suggestioni di una veemente scrittura drammaturgica, di una lingua che fluisce sorgiva come la pece, Pirrotta dirige una partitura fisica di catturante intensità, sgrana un rosario di sofferenze che vive del fosco gioco d'echi tra un passato mitico e inesorabile, una tragedia di shakespeariana ineluttabilità, un presente sordido eppur autentico in odore di Emma Dante. All'altra partitura, quella di suoni composta da Cuticchio, pronto a cogliere le pulsazioni minimaliste del dramma, si deve tanto il rantolo, l'incomprensibile mugugno dell'amalato, custodito e riproposto *ad libitum* da un registratore *d'antan*, quanto la Mina anni Settanta di *Amor mio*, l'unica, la migliore arringa per un delitto d'amore. *Giuseppe Montemagno*

Pupa e Orlando, omaggio a Pippo Fava

FEMINA RIDENS, di Giuseppe Fava. Regia di Giovanni Anfuso. Scene di Giovanna Giorgianni. Costumi di Riccardo Cappello. Musiche di Mario Incudine. Movimenti di Donatella Capraro. Luci di Franco Buzzanca. Con Guida Jelo e Miko Magistro. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.

Lei, Pupa, è «laida, vecchia, bavosa, giovane, alta, bellissima, sarcastica o dolorosa, tragica e buffa, oscena o violenta, tenerissima o crudele»; lui, Orlando, è invece «clownesco, ridente, imbroglione, frenetico». I due si amano, o forse si odiano, in un rapporto che è sintesi del maschile e del femminile, di storie già vissute o ancora tutte da vivere, degli eterni amori di lei che si reincarnano in lui. Testo grottesco e tragico, *Femina ridens* (1981) è stato scelto dallo Stabile etneo per ricordare il trentennale della scomparsa di Pippo Fava, giornalista engagé e drammaturgo, freddato proprio davanti al Teatro dove erano andati in scena molti suoi lavori. In queste pagine ritorna tutto il dolore di un rapporto controverso, tra l'uomo e il suo simile, ma soprattutto tra il cittadino e le istituzioni, nella complessa storia di Pupa, prostituta e attrice, matriarda e ammaliatrice, moglie di un bracciante barbaramente immolato davanti l'uscio di casa, madre di un seminarista, poi impegnato nelle lotte contadine e anche lui ucciso, per farlo tacere. Certo la scrittura registica di Anfuso s'impregna dell'atmosfera sospesa, della vena di irrisione e di follia, tra Pirandello e Beckett, che circola nel gran circo della vita messo in scena da Fava, nel gioco metateatrale suggerito dall'archeologia teatrale, dalle macerie della bella scena di Giorgianni. Ma la polvere di stelle, lo sfavillare dei mille travestimenti di Orlando (Magistro), che è avvocato e cieco, innamorato e sfruttatore, s'infrange contro il dolore della Pupa intensa e commovente di Guida Jelo, che qui firma una delle sue prove più mature: e piomba nel silenzio il suo grido straziante, «Ma allora quanto vale la vita di un uomo in questo paese?», premonitorio atto d'accusa destinato a rimanere senza risposta. *Giuseppe Montemagno*

Siracusa, l'*Oresteia* del centenario nella *no man's land* di Arnaldo Pomodoro



AGAMENNONE, di Eschilo. Traduzione di Monica Centanni. Regia di Luca De Fusco. Scene e costumi di Arnaldo Pomodoro. Musiche di Antonio Di Pofi. Movimenti coreografici di Alessandra Panzavolta. Luci di Elvio Amaniera. Con Elisabetta Pozzi, Massimo Venturiello, Giovanna di Rauso, Mariano Rigillo, Mauro Avogadro, Andrea Renzi.

COEFORE - EUMENIDI, di Eschilo. Traduzione di Monica Centanni. Regia di Daniele Salvo. Scene e costumi di Arnaldo Pomodoro. Musiche di Marco Podda. Movimenti di Alessio Maria Romano. Con Francesco Scianna, Francesca Ciocchetti, Elisabetta Pozzi, Ugo Pagliai, Paola Gassman, Piera Degli Esposti, Alessandro Romano, Antonietta Carbonetti, Graziano Piazza, Marco Imparato.

LE VESPE, di Aristofane. Traduzione e adattamento di Alessandro Grilli. Regia di Mauro Avogadro. Scene e costumi di Arnaldo Pomodoro. Musiche della Banda Osiris. Movimenti di Ivan Bicego Varengo. Luci di Elvio Amaniera. Con Antonello Fassari, Martino D'Amico, Enzo Curcurù, Sergio Mancinelli.

Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, L Ciclo di rappresentazioni classiche, SIRACUSA.

Agamennone (foto: G.L. Carnera/Archivio Inda)

Era il 16 aprile del 1914 quando, su iniziativa del conte Mario Tommaso Gargallo, l'antica tragedia greca tornava a risuonare nella rocca del Temenite, con un *Agamennone* che rinnovava i fasti di una tradizione recuperata con spirito critico e acribia filologica: sarebbe diventata la «creatura bellissima» del grecista Ettore Romagnoli, il sogno di una generazione abbeveratasi alle fonti della classicità. Cent'anni più tardi, nell'anniversario del cinquantesimo ciclo, è forse utile interrogarsi su come sia cambiato il modo di rappresentare gli spettacoli classici. E *in primis* occorre certo fare i conti con un contesto ambientale devastato dall'inquinamento acustico in cui è precipitato il monumento, dalle sirene delle ambulanze, forse inevitabili, ai vesperi celebrati nel vicino santuario, amplificati a uso dell'intera comunità aretusea. Dopo le letture di Calenda e Carriglio, per la terza volta dal 2001 torna l'intera *Oresteia*, ma affidata a due registi differenti, nella severa, austera versione di Monica Centanni. De Fusco impagina un *Agamennone* di raro equilibrio, grazie soprattutto all'uso evocativo dell'impianto scenico disegnato da Arnaldo Pomodoro: una distesa di terra riarsa sovrastata unicamente dalle porte della reggia di Argo, una landa bruna in cui il coro si seppellisce prima che inizi l'azione, una *no man's land* dalle sfumature ramate dove tutto è già successo, tutto si è già consumato. E la tragedia scaturisce da queste macerie sepolte nella memoria, riemerge da un passato antico ma mai dimenticato: come gli anziani della città, coro di efficace compattezza; come il fantasma di Ifigenia, vergine dal velo imporporato di sangue; come il carro di Agamennone e Cassandra, uno scafo fossilizzato in un cretto dell'orchestra. La percussività di un pianoforte novecentesco, fin troppo presente ed esteriore, scandisce gli stasimi in cui, con Venturiello nel ruolo eponimo, Avogadro come Sentinella e Rigillo nel ruolo strategico dell'Araldo, si segnalano soprattutto la maturità espressiva di Elisabetta Pozzi come Clitemnestra e l'intensità di Giovanna Di Rauso, vibrante Cassandra.

Ancora la Clitemnestra di Pozzi diventa il perno intorno al quale ruota la prima parte dello spettacolo che accomuna le altre due tragedie, *Coefore* ed *Eumenidi*, affidate al talento estroso ed estroverso di Daniele Salvo. Che per l'occasione ripete la sua impostazione kolossal di gusto marcatamente cinematografico, una *grandeur* forse acconcia all'ambientazione *en plein air*, ma in un

tripudio di fumi e fumisterie che quasi cedono il passo al musical, sposato non solo dall'appassionato paesaggio sonoro di Podda, ma soprattutto dagli invadenti, invasivi movimenti scenici di Romano. Una stratificazione di riferimenti nel segno dell'eccesso, che condivide parte del cast (Francesco Scianna e Francesca Ciocchetti, Oreste ed Elettra perennemente ansimanti) e un coro-cadavere a metà tra Tim Burton e Akira Kurosawa, *2001 Odissea nello spazio* e *The Rocky Horror Picture Show*. Ne soffrono sia le suggestioni di Pomodoro – dall'ara sacrificale, dove viene immolata ed esposta Clitemnestra, al percorso di guerra irto di steele aguzze, destinato a sublimarsi nell'apparizione di un gigantesco sole dorato – sia le accattivanti prove di Paola Gassman, luminosa Profetessa, Ugo Pagliai, limpido Apollo su un carro di ronconiana memoria, e Piera Degli Esposti, maiuscola Atena pronta a cadenzare dubbi, più che certezze sulla democrazia appena fondata nella polis greca.

Per questo è nell'enorme alveare delle *Vespe* che la drammaturgia classica ritrova lo spirito di una teatralità coinvolgente: da un lato grazie alla traduzione e adattamento di Alessandro Grilli, che in maniera accorta evita riferimenti alla contemporaneità e riannoda le fila di un canovaccio fin troppo esile; dall'altro grazie all'abile mano registica di Avogadro, che gioca con misura la carta della comicità. Per questa via la satira suggerisce ininterrotte continuità di comportamenti, soprattutto quando celebra processi intorno a ricche tavole imbandite, tra pentole e grattugie, piatti e graticole a dimensione umana, oggetto dell'interesse morboso di uomini e bestie, di uomini pronti a diventare bestie. Intorno al Vivacleone di un sorvegliatissimo Antonello Fassari si gioca lo scontro generazionale (con un figlio ben più maturo del padre, Martino D'Amico) come quello giudiziario, in una ridda di orge e banchetti, simposi e verdetti attraversati a bordo di un rombante *sidecar* d'epoca. Lo sciame delle vespe ronzia ininterrotto grazie alla strepitosa *vis* musicale della Banda Osiris, con la complicità sopra le righe – del pentagramma – di Adonai Mamo, che (s)travolge Haendel e Puccini, Bellini e Cajkovskij, per dare fiato alla protesta nei toni del jazz e del rap e spiccare il volo, muovendo le ali di due tromboni con pungiglioni di sax soprano. Ronza lo sciame, e punge, senza pietà, lasciando un pizzicore acre e urticante, difficile da anestetizzare. A Siracusa, a maggio del 2014, cent'anni dopo. *Giuseppe Montemagno*

Alla Biennale Danza i palcoscenici e le arti si parlano

Nella seconda metà di giugno la Biennale veneziana di Architettura ha dialogato con quella della Danza, diretta da Virgilio Sieni. Primo capitolo di un colloquio d'arte che si ripeterà (fino a novembre) anche con Teatro e Musica.

di **Roberto Canziani**



Ecco la Biennale delle intersezioni. Delle inclusioni. La Biennale delle nicchie e dei crocevia. La Biennale *polis*. La biennale *college*. La mostra delle fusioni. C'è voluta tutta la determinazione di un architetto (olandese) che da sempre pensa e ripensa l'architettura e di un coreografo (italiano) che ha studiato da antropologo e da filosofo, per ricordarci che oggi più di ieri i linguaggi sono permeabili. E la loro distanza è direttamente proporzionale alla reciproca forza di attrazione. A dispetto di quella pigra abitudine, nostra di spettatori pur volenterosi, che ci fa sempre tener separate Mostre del Cinema ed Esposizioni d'arte, performance dal vivo e capolavori figli della riproducibilità tecnica. A Venezia, Rem Koolhaas che da due anni è al timone della Biennale di Architettura e Virgilio Sieni, direttore di quella che familiarmente chiamiamo Biennale Danza (denominazione ufficiale: IX Festival internazionale di danza contemporanea) hanno intuito che nel lunghissimo e pedonabile spazio delle Corderie (6.400 metri quadrati di area espositiva, dove un tempo le maestranze dell'Arsenale veneziano annodavano e distendevano gomene, cavi e cordami) si poteva dimostrare ciò che è ovvio e naturale

per qualsiasi visitatore: passare con facilità dalla penserosa analisi urbanistica e architettonica alla sorpresa performativa. La grazia ilare, per esempio, che da un baule apparentemente abbandonato a lato fa scaturire un arlecchino che si sbraccia e si sgamba attraendo gli sguardi (**Giuseppe Comuniello**, interprete non vedente). O andando un po' più avanti – sotto la grande vela della *Tabula Peutingeriana* che si snoda lungo le Corderie – accorgersi di quei ragazzini che sembrano solo giocare a rincorrersi ma poi, se li osservi bene, seguono le traiettorie precise di una coreografia adolescenziale riservata a loro. È il lavoro che **Cristina Rizzo** svolge con giovani performer, dai 10 ai 14 anni. Niente saggio di scuola di danza, ma opera. Come quelle che ci vengono incontro via via che ci inoltriamo lungo questa sorta di tac socio-urbanistica della penisola che si intitola *Monditalia*. Ecco **Luisa Cortesi** e poi, con mk, ecco **Michele Di Stefano** a cui va quest'anno il Leone delle promesse, quello d'argento. Perché quello d'oro, alla carriera, è del veterano del contact, Steve Paxton.

Non è un'idea estemporanea, nata in un clima da *spending review*, questa di compenetrare lo spazio espositivo dell'Arsenale con 6 palcoscenici di danza sui quali, dal 7 al 29 giugno, i visi-

tatori hanno potuto incontrare avvenimenti mobili di ogni tipo, a ciclo continuo, programmati o estemporanei, improvvisazioni con i coreografi, fasi di creazione e performance. Certo: un'istanza storica sorregge il tutto. Vi è mai capitato di riflettere sul fatto che l'antica forma del teatro greco, là dove il coro si muove cantando, la millenaria figura d'emiciclo nata per lo spettacolo rituale, sia stata poi anche la forma privilegiata delle assemblee democratiche e rappresentative, parlamenti, senati, camere?

Dunque: partire da qui per ricordare che i *Fundamentals* (gli elementi fondanti di ciascun linguaggio, i moduli essenziali, nel titolo che Koolhaas ha voluto dare alla sua esposizione) sono una cosa. Ma che nell'evoluzione biologica delle civiltà, l'essenzialità si complica, diventa osmosi sociale. È lo scarto tra ciò che un tempo – epoche fa – avremmo separato in Religione, Scienza, Arte, e che oggi si ricongiunge. Magari sul palcoscenico più ampio di queste Corderie: uno spazio che odora ancora di legno buono, appena segato e incollato, due gradinate contrapposte, comode, dove la gente si ferma a guardare, a riposare, a fotografare, senza l'attitudine attenta dello spettatore. In questa nicchia d'arte dal vivo scorgiamo una quindicina di persone che si muovono, accudiscono corpi, sollevano tavole in croce. Difficile dire se danzano, perché nella danza sociale e dai confini aperti di **Virgilio Sieni**, danzare non è virtuosismo e atletica, ma partecipazione sincrona e accordo emotivo. Anche di gente qualsiasi, però speciale: i 163 performer presi dalla vita, che in 27 quadri stanno preparando il *Vangelo secondo Matteo*, creazione di Sieni e sequenza forte del cartellone, prevista a luglio (dall'1 al 18). Per una decina di minuti ne seguiamo la prova, senza tensioni, dolce. Poi, se non ce la facessimo a essere a Venezia per l'appuntamento con loro, c'è il Quarto Palcoscenico – la risorsa web della Biennale (www.labiennale.org/it/mediacenter/quarto_palcoscenico) – messa anche quest'anno a disposizione. ★

Il Vangelo secondo Matteo, di Virgilio Sieni (foto: Akiko Myiake).



Don Q (foto: A. Anceschi)

Pisa, è di scena a Nid la nuova danza italiana

Nid, aggiungeteci una O, il recinto colmo d'infinito, e ne nasce il riparo, l'alloggio caldo di paglia dove muovere i primi passi pigolanti prima di spiccare il volo, spiegare le ali, aprire le vele verso l'orizzonte. Non è un festival il New Italian Dance che dopo la Puglia dello scorso anno fa tappa a Pisa, sostenuto da Ministero, Regione Toscana con capofila la Fondazione Toscana Spettacolo, prima di approdare in Lombardia nel 2015 nel grande calderone dell'Expo. Quattro giornate (dal 22 al 25 maggio tra Teatro Verdi, Lux, Stazione Leopolda, Sant'Andrea, Teatro Era di Pontedera), sedici compagnie selezionate da una giuria italiana e straniera, due ospiti, Virgilio Sieni e Aterballetto, qualcosa più di trecentomila euro il costo totale dell'operazione.

Abbiamo seguito la prima giornata. Una vetrina per mostrare, agli oltre cento operatori esteri, le eccellenze (termine in voga ultimamente) sul versante della danza contemporanea. Si spera sia un investimento e non una spesa. Quasi tutti i titoli dei pezzi in inglese, ma è un segno dei tempi e una caratteristica della disciplina che guarda molto più spesso fuori dai confini, per esempi e modelli, che all'interno delle frontiere casalinghe. La riflessione che nasce dopo le prime due performance, *All dressed up*, con Giorgia Nardin e Marco D'Agostin, e *When we were old* di Chiara Frigo, è dove stia la gioia, dove alberghi la felicità. Non ora, non qui. Non tra questi alluci e polpacci, tra corpi sudati intenti in narrazioni che perdono il filo di Arianna. Nel primo i due giovani danzatori stavano come aironi su un piede solo, in camicia mentre sotto mostravano a ogni movimento le nudità, esibendo da un lato l'equilibrio precario metaforico e dall'altro la

fatica fisica e l'esercizio di uno zoppicare di alt(r)i significati, portando un messaggio che non aveva alcunché di sensuale o sessuale, in un gioco ingentilito ed elegante di vicinanza e allontanamenti, di cadute sfiorate, che ben riesce compiutamente a esplodere nel canto a cappella finale di un D'Agostin ispirato.

Caduta, fisica nel lavoro della Nardin, che ritorna come concetto in quello di Chiara Frigo nello scenario naturale di una foresta dai piccoli tronchi tagliati e rotolanti, di tappeti rigonfi come pieni di cadaveri e un uso del microfono che filtra e raffredda, a tratti scollegato dal movimento. I piccoli cilindri lignei diventano casa e torre di Babele dove aggrapparsi, tra una Regina della notte, disturbata dall'elettronica, e musica rock a stelle e strisce, mentre i bozzoli diventano lievito dilatato di maternità in questa selva, ormai schiacciata dall'uomo e dal cemento, ma sempre portatrice di nuova linfa e vita.

Di tutt'altra pasta il patinato Aterballetto, unico invitato alla manifestazione assieme a Sieni, dove la classica si declina alla contemporanea, puristi ma non innovatori, nel segno della tradizione, l'antico riletto dai guizzi dell'oggi. *Tempesta*, *Don Quixote* e *Rain Dogs*, godibili e lineari, segnano il solco con i lavori visti in precedenza qui a Pisa, una frattura, una distanza incolmabile. Qualcuno storce il naso per gli uni, altri per questi ultimi. Un bosco dove il bolero sta di casa, dove il flamenco incita le vele a spumeggiare e le ombre delle pale dei mulini vorticosamente volteggiano. Il gesto, il corpo, i costumi, la precisione dei movimenti, la cura nei dettagli: la differenza salta agli occhi nel *body contact*, nell'estetica fine, nell'originalità nella scelta delle musiche, nel grande respiro internazionale, nella gioiosa armonia visiva d'impatto che questi corpi atletici riescono a esprimere con leggerezza vellutata.

Tommaso Chimenti

ALL DRESSED UP WITH NOWHERE TO GO, di Giorgia Nardin. Ricerche di Amy Bell, Marco D'Agostin, Sara Leghissa, Giorgia Nardin. Luci di Matteo Fantoni. Costumi di Edda Binotto. Musiche e suoni di Luca Scapellato. Con Marco D'Agostin, Sara Leghissa. Prod. Csc di Bassano del Grappa e altri 14 partner internazionali.

WHEN WE WERE OLD, di e con Chiara Frigo, Emmanuel Jouthe. Drammaturgia di Guy Cools. Costumi di Madeleine St-Jacques. Prod. Danse Carpe Diem e altri 7 partner internazionali.

TEMPESTA/THE SPIRITS; DON Q - DON QUIXOTE DE LA MANCHA, coreografia di Cristina Rizzo; Eugenio Scigliano. Costumi di Cristina Rizzo; Kristopher Millar e Lois Swandale. Scene e luci di Carlo Cerri. Con i danzatori della Compagnia Aterballetto. Prod. Aterballetto, Modena.

Vogliamo vivere: Israele a Interplay

THE HILL, di Roy Assaf. Costumi di Roy Assaf. Luci di Dani Fishof e Omer Shizaf. Musiche di Shlomi Biton. Con Igal Furman, Avshalom Latucha, Roy Assaf. **CAIDA LIBRE (CADUTA LIBERA)**, regia e coreografia di Sharon Fridman. Luci di Sergio García Domínguez. Musiche di Luis Miguel Cobo. Con Pau Cólera, Jonathan Foussadier, Maite Larrañeta, Alejandro Moya, Melania Olcina, Léonore Zurflüh e 15 performer. Prod. Companhia Sharon Friedman/Mercat de les Flors, Madrid - Theater im Pfalz, Ludwigshafen (Spagna/Germania). **MONO**, di Itamar Serussi. Costumi di Liat Waysbort. Luci di Ate Jan van Kampen. Musiche di Richard van Kruijsdijk. Con Stamar Serussi, Genevieve Osborne, Milena Twiehaus, Michael Wälti, Luca Cacitti, Ryan Djojokarso. Prod. Danshuis Station Zuid (Olanda). FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.

Innovativo e variegato è l'apporto dei coreografi israeliani alla danza contemporanea, come testimonia l'altissima qualità dei tre spettacoli ospitati dal festival torinese Interplay. Il trentenne Roy Assaf è autore e interprete di *The hill*, un articolato "passo a tre" ispirato a una canzone ebraica che descrive l'Ammunition Hill, uno dei campi di battaglia durante la tragica Guerra dei sei giorni. La musica della tradizione si affianca a sonorità più moderne, accomunate però da un ritmo circolare e quasi ipnotico che si traduce in movimenti articolati e simmetrici, meccanici e artatamente perfetti. I tre danzatori incrociano gambe e, soprattutto, braccia disegnando traiettorie precise e rapidissime a suggerire allo stesso tempo la disumanità dei gesti della guerra e la necessità di affrontarla con virile cameratismo. L'ironia, infatti, non esita a inserirsi nella solenne

meccanicità dei movimenti così da evidenziare la sopravvivenza di paure ed emozioni schiettamente umane anche nell'assurdità del conflitto. E sull'atavico e invincibile bisogno di sopravvivere si concentra anche lo spettacolo *Caida libre* di Sharon Friedman, giovane coreografo israeliano, da tempo attivo in Spagna. Sul palcoscenico avvolto nel buio si avverte la corsa sempre più accelerata di un gruppo or ora più folto di danzatori, si intravedono frammenti di abiti e si resta con il fiato sospeso. Un sentimento di apprensione e di attesa che accompagna lo spettatore durante tutto lo spettacolo, una sorta di parabola sulla caduta e la rinascita di un'umanità certo sbandata e irrisolta ma capace di unirsi e stringersi per continuare a vivere. Friedman impone alla sua coreografia un tono quasi epico, costruendo quadri viventi di intensa plasticità che occupano interamente il palcoscenico, una sorta di bolgia dantesca che, al termine, si tramuta in un pacificato paradiso terrestre.

Dall'umanità in costante ricerca del proprio destino simboleggiata dalla folta schiera di danzatori coordinati da Friedman si passa ai sei performer impegnati da Itamar Serussi – israeliano residente in Olanda – nel suo *Mono*. Una sorta di esperimento sulle modalità di interazione e contatto fra esseri umani: immersi in uno spazio vuoto e accompagnati da una musica ipnotica, i sei inizialmente danzano in maniera solipsistica, con piccoli e studiati movimenti, tecnicamente perfetti, per poi coagularsi in coppie e trii così da tentare inediti incontri e incroci. La simmetria è bandita a favore di fluidità e brevità, con un'attenzione al particolare che, apparentemente fredda e "scientifica", rivela in verità una viva curiosità per l'altro. *Laura Bevione*

Frammenti finali di un discorso amoroso

00000000, coreografia di Giulio D'Anna. Luci di Marcello Zempt. Con Francesco Barba, Martina Gabrielli, Lana Coporda, Tiana Hemlock-Yensen, Anastasiia Liubchenko, Pavlos Marios Ktoridis, Maciej Sado, Isadora Tomasi. Prod. Rete Anticorpi XL, Amsterdamse Hogeschool voor de Kusten, Dansateliers di Rotterdam, Versliadanza e Civitanova Casa della Danza. FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.

Forse un musical, sicuramente uno spettacolo di teatro-danza *sui generis* quello che il coreografo marchigiano Giulio D'Anna ha creato con otto danzatori di diverse nazionalità, lavorando sulle molteplici sfaccettature del rapporto amoroso e

concentrandosi in particolare sul tema della fine e della perdita. Ispirato al Museo delle relazioni interrotte di Zagabria, pensato per testimoniare le infinite modalità in cui si giunge a un fallimento e secondo le quali si prova a sopravvivere, lo spettacolo è costruito sulle esperienze reali degli otto protagonisti (cui si riferiscono le altrettante O del titolo), che hanno offerto non solo il proprio corpo ma altresì la propria biografia per realizzare in scena una contemporanea sinfonia di frammenti di discorso amoroso. Le esperienze da cui prendono forma le coreografie e le canzoni non riguardano, però, soltanto relazioni amoroso-sessuali ma interessano l'intera sfera dei sentimenti umani, coinvolgendo genitori e amici, passioni e fedi. Vite vissute che si tramutano in canzoni – spesso testi originali intonati su basi di motivi celebri, come l'articolato esordio-autopresentazione modulato su *Feeling* – e movimenti. Un pianoforte su un lato sul fondo del palcoscenico è l'unico elemento scenico: rifugio dietro cui nascondersi e mezzo per segnalare cambi di ritmo e di umore. Per il resto, il palco vuoto è tavolozza su cui i danzatori creano articolate costruzioni umane, unendo e sovrapponendo i propri corpi in cerca di un contatto non superficiale, ovvero fronteggiandosi in serrati passi a due, in cui il romanticismo è bandito a favore di una quasi istintiva ansia di conoscenza e confronto. Ma ci sono anche brevi assoli, danzati oppure recitati ovvero cantati – rigorosamente a cappella – all'insegna di un generoso desiderio di raccontare e di mettersi in gioco. Un'attitudine che si traduce in quell'ironia e in quel non prendersi troppo sul serio con i quali Giulio D'Anna sa sottrarre vuota artificiosità a temi potenzialmente assai retorici e tramutare i propri spettacoli in benefici viaggi alle radici delle fondamentali emozioni umane. *Laura Bevione*

Alice di Zerogrammi, una poesia autunnale

ALICE. LA GRAMMATICA DELLE NUVOLE, regia e coreografia di Stefano Mazzotta. Con Chiara Guglielmi, Chiara Michelini, Stefano Roveda. Parole e drammaturgia di Fabio Chiriatti. Prod. C.ie Zerogrammi, TORINO.

Un'*Alice* che non ti aspetti. Riscritta con taglio originale. Eliminando personaggi e plot narrativo. Focalizzando sulla protagonista. Interiorizzando. Dell'eroina di Carrol rimangono i tratti immaginifici, l'astrattismo tipico di certa letteratura per ragazzi scandinava, sul palcoscenico

che amplifica onirismo e figura, parole per movimenti. Movimenti silenti, condotti, qui e là, da una dialettica verbale altrettanto onirica, poetica, frammenti di linguaggio evitando la didascalia, "poesia visiva" piuttosto: parole e immagini in azione. Danza e gesto. Linguaggio del corpo in movimento e meccaniche di scena trovano posto in una scenografia trasognata e bizzarra, un tocco deciso di ambiente in perfetta aderenza alle atmosfere dello spettacolo. Foglie secche, ingiallite, in mucchio e sparse per le tavole e un cielo di decadenti lampadari penzolanti: un autunno perenne e dolcissimo. Tutti gli elementi sembrano comunicare e coordinarsi, così come le azioni dei ballerini/attori, in un'espressività tradotta dai corpi in atti, un'armonia di forme tradizionali e contemporanee. Passando per la Bausch, tappa obbligatoria – dicono gli artisti – trattandosi di teatrodanza. Per un linguaggio non immediatamente comprensibile, forse, a un pubblico giovane, alla cui decodifica la scena prepara con una mezz'ora abbondante di roddaggio non perfettamente in linea con la brillantezza del resto. La dimensione si fa incantevole e ammaliante quando le scene si dipanano in un melenso susseguirsi andante e melodico, tra luci, battute, coreografia, estetica. Teatro danza per ragazzi, fruibile a più livelli. Proprio perché depurato dal paternalismo di sorta con cui spesso si confezionano gli spettacoli destinati al pubblico giovane. Un meccanismo da *carillon* che, snellito il ritmo lievemente farraginoso della prima parte, è pronto per un ascolto e una comprensione accordate all'unisono. *Emilio Nigro*



Mono

Il catalogo di Carsen è questo, e son quasi mille e tre...

Onnipresente sulle scene internazionali, Robert Carsen rilegge il maggior repertorio lirico con poesia e ironia: Rameau e Mozart, Bellini e Verdi costellano la primavera lirica europea, tra creazioni e riprese di spettacoli leggendari.

di Giuseppe Montemagno



Platée (foto: Monika Rittershaus)

Non chiedetegli se è *workaholic*, perché certo si tratta di una condizione patologica. Ma se Robert Carsen è, oggi, il regista d'opera più conteso del mondo, se in meno di un quarantennio di attività si affaccia ai cento titoli già allestiti, certo i suoi spettacoli devono essere l'esito più compiuto di una ricetta di sicuro successo. Originario di Toronto, dov'è nato sessant'anni fa, si è formato alla scuola italiana e inglese, assistente alla regia di Gian Carlo Menotti e Filippo Sanjust come di Ken Russell e Trevor Nunn: un'originale miscela di tradizione e sperimentazione, fedeltà all'autore e provocatorio straniamento, ma soprattutto artista dall'inesauribile, avvincente, strabiliante capacità narrativa. Per questo nulla lo ferma, e dagli albori del melodramma alla creazione contemporanea le sue messinscene rivelano creatività

e coerenza, ironia e poesia, una felicità inventiva difficilmente eguagliabile. E la primavera è stata sua, con una presenza costante sulle principali scene europee, tra creazioni e riprese di spettacoli ormai leggendari. Fedele alla sua missione di promozione del repertorio francese, l'Opéra Comique con *Platée* ha celebrato in un sol colpo due anniversari: i 250 anni della scomparsa di Jean-Philippe Rameau e i 35 dell'*ensemble* Les Arts Florissants, che sotto la guida di William Christie è diventato ineguagliato punto di riferimento nella riscoperta del repertorio barocco. Autentico sberleffo composto in occasione delle nozze del Delfino di Francia con l'Infanta di Spagna – donna, a quanto si dice, di rara bruttezza – questa *comédie lyrique* narra di un'avventura di Giove, che per fuggire i sospetti della gelosa consorte finge d'innamorarsi di una rana, orrida regi-

na di una fangosa palude, credulona oltre misura. Qui Carsen si allontana dal Citerone della mitologia antica e trasporta l'azione nell'Olimpo sfavillante dell'*haute couture* internazionale, dove la vanità regna sovrana. La descrizione del mondo *fashion* è semplicemente esilarante, con tanto di Giove con pose da Karl Lagerfeld e Giunone in elegantissimo *tailleur* Coco Chanel. La scena della seduzione di Giove, che si presenta agli occhi dell'amata dapprima sotto l'aspetto di nuvole, destinate a sciogliersi innaffiando la promessa sposa, quindi come asino che scalpita e raglia, e infine come enigmatico gufo dalle ali ramate, assume qui i tratti dell'immane sfilata di *prêt-à-porter*, con una serie di modelli vestiti con i colori del cielo, quindi in un *look* sadomaso per autentici stalloni, per finire con delle ardite variazioni sul tema dell'uccello piumato. Il gran finale è assicurato dal sontuoso abito da sposa che indosserà Platée, con un interminabile strascico bianco che divide in due il palcoscenico, autentico, magistrale *coup de théâtre*. Tutto intorno è il trionfo delle apparenze e del disinganno, di tacchi a spillo e *mises* azzardate, in un continuo trillare di cellulari, fino all'atmosfera *disco* della festa di nozze, alla quale partecipa anche Anna Wintour, redattrice di *Vogue*, mentre la Follia si scatena ora come una Lady Gaga leopardata, ora come Madonna in abiti del Settecento.

Tenuta a battesimo all'Opéra Bastille nell'ormai lontano novembre del 1996, la produzione di Carsen dei *Capuleti e i Montecchi* belliniani è non soltanto la più longeva dell'opera, ma anche un autentico *must*, per la sua capacità di risolvere e sublimare il conflitto tra le due famiglie veronesi in un ardito impianto scenico, un doppio girevole che evoca il turbinoso evolversi degli eventi e l'impossibile accordo tra due mondi rivali. Illuminato da corrusche luci caravaggesche, l'universo di Romeo e Giulietta vibra sull'unica corda del rosso sangue, provocato da quell'ammasso di spade che, al proscenio nel corso della Sinfonia, ripete l'intrigo della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello e deflagra nel corso del Finale del primo atto, quando la battaglia infuria al rallentatore, con gusto insieme pittorico e cinematografico, soffocando il canto degli amanti.

È una ricerca di efficace semplicità che si ritrova nel suo *Flauto magico*, il secondo dopo quello allestito ad Aix-en-Provence un ventennio or sono. Di quell'edizione rimane l'idea che la Regina della Notte sia sodale, e non avversaria di Sarastro, nel sottoporre Tamino e Pamina a un rito iniziatico che diventa ineludibile percorso di formazione. Magistrale è l'uso delle immagini di Johnny Martineau, che per un anno intero ha ripreso lo stesso sito, la radura di un parco naturale dell'Ontario. Per questo il *Flauto* segue il ciclo delle stagioni, comincia nel lutto e finisce con la rinascita, si compie sotto terra ma rifiorisce alla luce del sole, quando i personaggi si risvegliano su un prato verde che si estende fino alla platea, illuminata dai riflettori. Pe-

tulante e irriverente quando occorre – con una Papagena uscita dalla tomba come una sposa cadavere burtoniana – Carsen rinnova e ritrova il fascino sorridente della fiaba con grazia, leggerezza ed eleganza.

Esempio di illuminante coerenza narrativa è infine il suo *Rigoletto*, tutto ambientato sotto il tendone di un circo, di cui il protagonista è un clown, Gilda la trapezista, il Duca il proprietario-domatore e Giovanna la donna delle pulizie. Grottesco e sublime si concentrano nel ruolo eponimo, debitore a un tempo dell'*humour* nero di un Joker, di un Pierrot sanguinario e notturno, quando partecipa attivamente all'orgia del primo atto; e della melancolia dei saltimbanchi di Fellini, quando si pulisce il viso da uno spesso strato di cerone. E allora diventa padre tenero e affettuoso, nel proteggere una Gilda-Gelsomina che abita una minuscola roulotte, una casa di bambole da cui questa fugge, libera e leggera, quando invoca il «Caro nome» dell'amato su un trapezio a dieci metri dal suolo. Ed è bello che nel finale si ricongiunga alla madre prematuramente scomparsa: pronta a raccogliarla precipitando dall'alto del tendone, nell'impressionante verticalità di un'ultima acrobazia, in una notte punteggiata di stelle, di lacrime e di poesia. ★

PLATÉE, di Jean-Philippe Rameau. Regia e luci di Robert Carsen. Drammaturgia di Ian Burton. Scene e costumi di Gideon Davey. Luci di Peter van Praet. Coreografie di Nicolas Paul. Les Arts Florissants, direzione musicale di Paul Agnew. Con Marcel Beekman, Simone Kermes, Cyril Auvity, Edwin Crossley-Mercer, Emmanuelle de Negri. Prod. Opéra Comique, PARIGI - Theater an der Wien, VIENNA.

I CAPULETI E I MONTECCHI, di Vincenzo Bellini. Regia di Robert Carsen. Scene e costumi di Michael Levine. Luci di Davy Cunningham. Orchestra e Coro dell'Opéra national di Parigi, direzione musicale di Giacomo Sagripanti, maestro del coro Alessandro Di Stefano. Con Ekaterina Siurina, Karine Deshayes, Charles Castronovo, Paul Gay, Antonio Borghini. Prod. Opéra National di PARIGI.

DIE ZAUBERFLÖTE, di Wolfgang Amadeus Mozart. Regia e luci di Robert Carsen. Scene di Michael Levine. Costumi di Petra Reinhardt. Video di Martin Eidenberger. Luci di Peter Van Praet. Orchestra e Coro dell'Opéra national di Parigi, direzione musicale di Philippe Jordan, maestro del coro Patrick Marie Aubert. Con Pavol Breslik, Julia Kleiter, Franz-Josef Selig, Sabine Devieille, Daniel Schmutzhard, Regula Mühlemann. Prod. Opéra National di PARIGI - Festspielhaus, BADEN-BADEN.

RIGOLETTO, di Giuseppe Verdi. Regia e luci di Robert Carsen. Drammaturgia di Ian Burton. Scene di Radu Boruzescu. Costumi di Miruna Boruzescu. Luci di Peter Van Praet. Coreografie di Philippe Giraudeau. Orchestra e Coro del Théâtre de la Monnaie, direzione musicale di Carlo Rizzi/Samuel Jean, maestro del coro Martino Faggiani. Con Dimitri Plataniyas, Simona Šaturová, Arturo Chacón-Cruz, Konstantin Gorny, Sara Fulgoni, Carole Wilson, Carlo Cigni. Prod. Théâtre de la Monnaie, BRUXELLES - Festival d'AIX-EN-PROVENCE - Opéra national du Rhin, STRASBURGO - Grand Théâtre di GINEVRA - Teatro Bol'šoj, MOSCA.



In memoria di un Maestro

ELEKTRA, di Richard Strauss. Regia di Patrice Chéreau, ripresa da Vincent Huguet. Scene di Richard Peduzzi. Costumi di Caroline De Vivaise. Luci di Dominique Bruguière. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Esa-Pekka Salonen, maestro del coro Alberto Malazzi. Con Evelyn Herlitzius, Waltraud Meier, Adrienne Pieczonka, René Pape, Thomas Randle, Franz Mazura, Donald McIntyre, Renate Behle. Prod. Teatro alla Scala, MILANO - Festival d'AIX-EN-PROVENCE - Metropolitan Opera House, NEW YORK - Finnish National Opera, HELSINKI - Staatsoper Unter den Linden, BERLINO - Gran Teatre del Liceu, BARCELONA.

Ci ha abituato, Chéreau, ai sipari che si levano con impercettibile lentezza, allo sguardo che scruta l'orizzonte scenico, al silenzio iniziale durante il quale un gruppo di serve spazzano la scena, rassettano il cortile del palazzo di Micene, attendono il sorgere del sole. E conosciamo le alte, invalicabili pareti con cui Peduzzi recinge e costringe l'azione, autentico carcere in cui deflagrano le passioni. Ma per questa *Elektra* l'impressione è più forte, l'aura tragica spira violenta e ulcerante come la ferita di una lama acuminata, e non solo perché si tratta del testamento spirituale del regista francese, che ha appena fatto in tempo a far debuttare lo spettacolo in Provenza, l'estate scorsa, prima della prematura scomparsa. In un tempo senza tempo, in un luogo privo di segni di riconoscimento, tutti sono facilmente riconoscibili: dall'ancella picchiata perché difende la principessa, costretta a vivere «come un gatto selvatico», all'anziano, canuto servitore, che commosso riconosce Orest come Euriclea con Ulisse (e qui è un toccante McIntyre, Wotan del mitico *Ring* di Boulez). E una Klytämnestra (Meier) ancora bella e sensua-

le, che un'Elektra (Herlitzius) selvaggia e bellissima vorrebbe scannare – ma poi cinge alle ginocchia in un'ultima, disperata richiesta di affetto. E un Orest (Pape) granitico eppur ancipite nell'immolare la madre, di cui porta in scena il cadavere – ma poi non si macchia del delitto di Ægisth, che lascia perpetrare al precettore. Lontani dallo spirito del librettista Hofmannsthal, che indagava le radici antiche dell'isteria moderna, questi personaggi trascorrono dall'alba al tramonto – e non al contrario, come previsto – per precipitare in una notte foriera di menzogne e di mattanza. Per questo Elektra si abbandona alla danza finale, nell'ebbrezza del movimento che è riscoperta di libertà e di giustizia: ma non ne muore, e anzi rimane impietrita in un dolore infinito, lo sguardo fisso nel vuoto, che coincide con noi, il pubblico. La tragedia non è morire, è continuare a vivere. *Giuseppe Montemagno*

Potere, amore e morte tra le rovine dell'umanità

TOSCA, di Giacomo Puccini. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Federica Ponissi. Luci di Alessandro Verazzi. Orchestra e coro del Teatro La Fenice, direzione musicale di Daniele Callegari, maestro del coro Ulisse Trabacchin. Con Svetla Vassileva/Susanna Branchini, Stefano Secco/Lorenzo Decaro, Roberto Frontali/Angelo Veccia, Cristian Saitta, Enric Martínez-Castignani, Cristiano Olivieri, Armando Gabba. Prod. Fondazione Teatro La Fenice, VENEZIA.

Tutto è in rovina. Morale, storica, politica. La brama di potere ha generato il fallimento degli ideali rivoluzionari francesi e il crollo della Prima Repubblica Romana, Napoleone sta per essere sconfitto dagli Austriaci a Marengo. Il bello incarnato dall'arte (Tosca e Cavaradossi) non



basterà a salvare il mondo. Siamo nella Roma papalina allo scoccare del 1800, ma la vicenda di *Tosca* potrebbe scorrere avanti e indietro nel tempo senza grosse difficoltà. Le caratteristiche archetipiche dei personaggi e i sentimenti/funzioni che rappresentano (amore, gelosia, tradimento, ideali di libertà, potere corrotto) abitano la storia dell'uomo dall'antica Grecia agli anni di piombo e oltre. La lettura registica di Serena Sinigaglia va con lucidità in questa direzione, evitando però i sentieri sdruciolevoli (e a volte pretestuosi) delle attualizzazioni. Cerca invece un'essenzialità ai limiti dell'astrazione, toglie il più possibile gli orpelli, pur mantenendo tracce sostanziali del contesto storico, per lasciar emergere la lotta senza tempo tra bene e male, bello e brutto, amore e morte, tradimento e fedeltà. E il segno di ciò si compie splendidamente nelle scene di Maria Spazzi dove, come è sua cifra, con pochi elementi riesce a dare l'idea di un mondo, qui in progressiva decadenza: la spaccatura nel pavimento ligneo della Basilica di Sant'Andrea della Valle dove Cavaradossi sta dipingendo (I atto), gli appartamenti di Scarpia in un Palazzo Farnese ormai in rovina (II atto), così come solo brandelli di mura rimangono di Castel Sant'Angelo (III atto) dai cui bastioni Tosca si butterà dopo la fucilazione dell'amato. Una strada chiara, quella indicata dalla Sinigaglia, solo in parte seguita dai cantanti (menzione a parte per Susanna Branchini che, per voce e temperamento, forse avrebbe meritato il primo cast), sempre troppo affezionati agli stereotipi di tante *Tosche* che vorremmo archiviare. *Claudia Cannella*

Una scena di *Elektra*, regia di Patrice Chéreau e una di *Tosca*, regia di Serena Sinigaglia (foto: Michele Crosera).

G(L)OSSIP

Santi tutti 'ncoronati

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Nell'anno di grazia («scusi, vuol ballare con me? grazie, preferisco di no») dei due santificati, piaccia sottolineare che uno dei due era un Autore Teatrale. Anche:

- a) primattore,
- b) cattivo,
- c) carismatico,
- d) anticomunista.

Barrare quella di queste caratteristiche che, a parer vostro, non giova all'affermazione del commediografo italiano contemporaneo e anzi lo danneggia. La categoria può vantare premi Nobel come l'inquilino di porta Romana (bella) angolo Medaglie d'Oro e tuttavia non sa a che santo votarsi – all'Orefice Polacco? Magari anche no. Comunque, nella top ten delle Battute Impronomiabili, quante risuonano al modo che il dolce si suona? Scorriamo la classifica, dal basso in alto:

al 10° posto «Ho una morsa dietro al collo»;

in 9a posizione «Ma come, lei viene dall'Egitto e non ha visto le piramidi?»;

8° posto per «Ci sono cattedrali qui?»;

7° per «Sentite una goccia? Io sento una goccia»;

in 6a «Miuller! Miuller!»;

al 5° posto «Io sono un gabbiano»;

al 4° «Che cosa succede agli insetti quando piove?»;

e un bel chi se ne frega! non ce lo mettiamo?

al 3° posto «Se lo ferite, non sanguina?»;

al 2° «Tutta la Russia è il nostro giardino»;

e al top, maglia gialla per «Willie!».

Nessun italiano? E allora santifichiamoli tutti gli azzurri della TaTa, Teatro d'autore Teatro d'autogol, una beatificazione collettiva: santi subito, fintanto che ancora respirino o quasi nell'apnea del sistema o nei naufragi in un bicchier d'acqua. Martiri posseduti da una passione spassionata. Vergini a cuccia fino alla vecchiaia. Anacoreti dell'anacoluta. Innalziamoli agli altari del palcoscenico dove, ahinoi, continuano a razzolare carmelitane scalze neodiplomate e diplomande devote del piede nudo che lasciano il tacco 12 ai compagnucci della parrocchietta, votati anche questi alla santità dell'inattualità. Suorine porcelline e porcelloni con le ali: siano santi subito anche loro! Tutti santi coronati. Tutti imbarcati sulla zattera in folle che salpa in crociera per Citera.

«Salta su, è una città piena di perdenti, io me ne vado via di qui per vincere», Bruce Springsteen, *Thunder Road*.

Che l'estate in autostop porti a un autunno caldo – caldo come un'incubatrice per pulcini a volo d'aquila. Guardate avanti, autori, mirate alto, attori – vogliate essere niente di meno che i migliori!

Mira il tuo pubblico / bella signora / che pien di giubilo / al botteghin / ogni sera ti onora...: pregare mai, osare sempre, obbedire mai, domandare raramente, rispondere prontamente. La risposta, amici, è nel vento. E il vento, magari, è un ponentino. Cioè: qual è la città piena di perdenti cantata dal Boss in questi chiari-di-luna teatrali?

a) Roma che sbatte la capoccia sui sampietrini;

b) Milano che non si espone abbastanza.

Barrare una o entrambe le voci.

Ma dalla Kapitale vengono le due pimpanti pischelle che hanno vinto il nostro Scrittore di Scena (tutte le notizie in cronaca). E a Roma, per questioni di cinema, è approdato lo sceneggiatore italo-americano Thad Angelini jr, figlio di Thaddeus Angelini, regista che, a suo dire, cambiò Hollywood, dov'è Junior il figlio nel 1962. Thad ci ha confidato che nel contempo sta scrivendo la sua prima commedia italiana (titolo provvisorio *Lucci*) sulla mandante di un clamoroso e glamoroso *fashion crime* appena scarcerata che incontra la maga mediatrice del delitto, a sua volta in libertà. Con ciò, torniamo a Milano: secondo qualcuno, sono stati i milanesi a inventare la dolce vita. Che rinasca, dunque, all'ombra della Rinascenza, per rianimare la via Veneto teatrale. Altri *rumors* milanesi sussurrano titolo e prima battuta di una pièce in corso di stesura, *Cinematografi e tagliaerba* (la citazione di Springsteen è in *exergo*): «Perché a me, invece del combattimento con l'angelo, è toccata la lotta con la mosca? 'A mosca! 'A mosca! 'A mosca fetente. Vattene, vattene sulla luna. Luna piena: ma piena di che? Vacca tu, noi ci siamo già stati, sai? Noi bipedi, intendo. Non far caso che sono su una sedia a rotelle: sotto al plaid, ce le ho le gambe...».

Tra Milano e Roma, c'è di mezzo Firenze: *in cauda venenum*. Da discendente della cognata dell'Alighieri, intervengo nella recente disputa, maledettamente toscana, tra Zeffirelli e Benigni. *Old boy*, il primo, s'è scagliato contro le letture dantesche del Robertaccio. Sarò franco: sto con Franco. Riflettete, buona estate e state in campana.

Ciao Domenico, anima nobile e curiosa della critica

Se ne è andato lo scorso aprile dopo una vita dedicata con passione al teatro. Colto, aperto, gentile, Domenico Rigotti rimarrà un compagno di avventure insostituibile.

di **Claudia Cannella**

«**M**a secondo te ne vale la spesa?». Era la domanda ricorrente che Domenico mi faceva nella classica telefonata del lunedì mattina. Sapeva che per me era il giorno peggiore della settimana, quanto a scadenze lavorative, per cui la domanda era preceduta da un bel «So che sei presissima, ti rubo solo un minuto». Poi alla fine chiacchieravamo sempre una mezzoretta. Era questo il tempo minimo che si doveva mettere in conto con Domenico. Con quel suo lessico un po' *d'antan*, che tradiva la sobria concretezza dell'origine piemontese e dell'adozione milanese, quel «ne vale la spesa» si riferiva agli spettacoli della settimana: li passava in rassegna uno per uno, già annotati me-

ticolosamente sulla sua agendina, fingendo di ipotizzare delle scelte. In realtà li voleva vedere tutti, io cercavo di dissuaderlo. Ma era una partita persa. Col tram, a piedi, a bordo della mia Ka rossa o delle auto di altri amici o colleghi, con la neve o con il sole, Domenico andava a teatro una sera sì e l'altra pure, varcando il portone della sua casa di via Sarfatti con l'immane sigaretta fra le labbra. Quando, d'inverno, si aggiungeva il cappello, sembrava il commissario Maigret. Poi c'erano i treni e gli aerei per le trasferte. Non stava fermo un momento. Inquieto e curioso come un gatto, anche se preferiva i cani. E per questo non aveva età. Anche se a gennaio aveva compiuto ottant'anni.

L'ho conosciuto nel 1990, quando cominciai a lavorare a *Hystrio*. Niente email o files allora, so-

lo fogli dattiloscritti, nella migliore delle ipotesi mandati via fax. Non era una generazione da computer quella, anche se poi, *oberto collo*, ci si era dovuta adeguare. Ugo Ronfani, il grande capo, Gastone Geron, Odoardo Bertani, Carlo Maria Pensa presiedevano le interminabili riunioni di redazione del sabato pomeriggio e Domenico, di una decina di anni più giovane, ascoltava con una pazienza degna di Giobbe. Era alieno da certo narcisismo, del potere e del suo esercizio se ne fregava. Anche per questo era amato da tutti, incondizionatamente. Lo tempestavano di telefonate e lui rispondeva a tutti, sempre con garbo, disponibilità e curiosità. Riusciva così a farsi raccontare qualsiasi cosa da chiunque. Perché si ricordava tutto, era un ascoltatore partecipe, un complice prezioso, bonario e compren-



sivo custode di tante confidenze. Perché va bene il teatro, ma c'è anche e soprattutto la vita. Che è fatta di famiglia, figli, nipoti, amici, letture e riletture degli amati classici, soprattutto spagnoli, ore passate ai giardinetti sotto casa mentre Pajo scorazzava grato al suo padrone per le infinite chiacchiere con gli altri proprietari di cani. Intanto era nata la nipotina Vittoria, figlia di sua figlia Anna, mentre Emilio, l'altro figlio, si era sposato con Lucia. Milena, la moglie, osservava sorniona, a volte scuotendo la testa, la passione teatrale di Domenico e il gran via vai di nipoti, bisnipoti, parenti, amici e colleghi che c'era sempre a casa loro. Una casa invasa dai libri e dalle carte di Domenico, che conservava tutto, compresi i biglietti degli spettacoli («mi servono per ricordare la data», diceva, alla faccia di internet), in ordinati faldoni. La memoria, la storia, i grandi artisti del passato, ma anche lo sguardo sul presente e sul futuro: sapeva tutto, si interessava di tutto. Con umiltà e senza pregiudizi te lo trovavi alla Scala, così come nelle sale più off. Scriveva di danza e di prosa, ma frequentava anche la lirica. Quarant'anni di militanza all'*Avvenire*, in redazione fuori, dopo un'educazione da cattolico illuminato (e anche un po' scanzonato) dai Rosminiani e all'Università Cattolica, dove si era laureato in legge. Accanto, ma con uguale generosità e spirito di servizio, le

collaborazioni con *Danza@Danza* e *Hystrio* di cui, col passare del tempo, era davvero diventato una colonna portante, tanto da farsi socio dell'associazione culturale che avevamo fondato per continuare "in proprio" il progetto di Ronfani dopo essere stati scaricati dall'editore Ricordi. Con la sua scrittura elegante e fluviale, Domenico c'era sempre, che si trattasse del pezzo dell'ultimo momento o del piccolo saggio, o della presenza nelle giurie del Premio Hystrio a leggere copioni o a valutare aspiranti attori, senza mai rinunciare ai momenti conviviali.

Domenico se ne è andato una mattina di aprile, dopo aver combattuto con le armi della "normalità" il male inesorabile che lo aveva colpito nel giugno 2013, poco più di un anno fa. Normalità perché Domenico, fino all'ultimo, è riuscito a fare la vita che aveva sempre desiderato, con quella meravigliosa curiosità intellettuale che, fino all'ultimo, lo aveva spinto a scrivere e a frequentare il teatro.

Per noi di *Hystrio* è stato un punto di riferimento, un padre affettuoso e un compagno di avventure sempre disponibile. Ma lo era con tutti, unendo alla sua grande competenza, una generosità e una nobiltà d'animo che facevano di lui una persona unica. Ci ha insegnato tanto e tantissimo ci mancherà. ★



In apertura, Domenico Rigotti con Fabrizio Caleffi, Diego Vincenti e Giorgio Finamore; in questa pagina, due suoi ritratti (foto: Lorenzo Monti).

Eravamo quattro amici nel foyer

Di che cosa è fatta Milano? Di leggende leggere: di figure leggendarie che paion fatte della stessa sostanza di cui era fatta la nebbia, quando c'era ancora la nebbia. Quand che gh'era ancamò la burda scighera, quando ancora c'era la nebbia con la "e" aperta e una "b" sola, due personaggi, anzi tre, due dal sorriso umido di risaia e il terzo dalla risata da sugo come la salama di Bondeno, giunsero a Milano a far fortuna: la fortuna di Milano. Si chiamavano e sempre si chiameranno Ugo, Domenico e Mario. Di Mario ce ne sono tanti in giro, di Mario Bedendo uno solo. Gli altri due intrecciano i loro cognomi nel logo Rolls Royce della cultura contemporanea: Ronfani-Rigotti, inscì veghen. Il quarto, il puer invitato al poker dell'intelligenza sono stato io. Chiamato da Ugo all'apertura del tavolo di Hystrio, ho trovato Domenico, che conoscevo già. Per via di Bedendo: del Mario Bedendo. Il patron d'origine rovigotta del mensile Gala international, del Reporter del-

le arti e della comunicazione, del quale mi affidò la direzione, l'inventore del premio AgroDolce, il fondatore di Danza&Danza, di cui è stato pilastro Rigotti. Diceva Dylan Thomas, poeta gallese sovrappeso, di sentirsi dentro una ballerina in tutù: appassionato esperto di balletto, non meno che di teatro e di teatro musicale, l'arcivescove Domenico dell'Avvenire pareva calzare le scarpette da ballo che si comprano vicino alla Scala, in largo Filodrammatici, tanto procedeva nella vita sulle punte. Tanto gentile e tanto onesto pareva (appariva ed era) il Rigotti ch' ogni lingua divien tremando inadeguata a celebrarlo. Abbiamo letto gli stessi libri. Lui li aveva letti tutti. Senza avvertire lo spleen di Mallarmè. Dobbiamo credere che li rilegga e ci legga tutt'ora. O, comunque, comportarci come se fosse davvero così.

Ma come ci comporteremo all'Elfo, quando, dalle quinte della sala Shakespeare, Elio De Capitani dirà queste parole per te, Domenico, durante

la serata finale del Premio Hystrio? Eravamo un po' di amici al bar delle bigiate dal liceo di via Linneo: Elio, Gabriele, Finardi, Alberto Camerini Arlecchino Robot... una parte significativa dell'ala creativa milanese. E tu sei stato della generazione di quei nostri professori che non sedevano più in cattedra, ma sulla cattedra - al Baccaria ne ho avuto uno, di filosofia: Angoletta. A Hystrio due: Ugo e Rigotti. Così, confortato a teatro dalla presenza di Ciro in braccio, di Anna alla mia destra, di Claudia sul palco e della brigata hystriónica in platea, riesco ad ascoltare De Capitani senza piangere, anzi, sorridendo per te, Domenico, che stai sorridendo con noi, dovunque tu sia - magari, speriamo, dove hai sempre pensato di andare. Per noi, un esempio. Per voi lettori che state leggendo questa lettera d'addio (alla lettera: di affidamento a) un modo di conoscere il nostro milieu e una buona occasione di appartenenza. Fabrizio Sebastian Caleffi

Mario Missiroli, un incantato disincanto verso il mondo

Ottant'anni di cui sessanta in palcoscenico, il regista lascia il ricordo di un'elegante ironia e di un'acuta intelligenza nelle sue mai scontate letture di Brecht, Goldoni, Pirandello e Pasolini.

di Pierfrancesco Giannangeli



Era un uomo ironico Mario Missiroli, molto. Allo stesso modo aveva fatto dell'innovazione il suo modo di operare. Li apriva i testi, andava nel profondo alla ricerca della loro anima e di quella del loro autore, e anche quando rischiava di essere respinto, insisteva, fino a quando il cerchio non aveva la sua quadratura. Un equilibrio tutto interno allo spettacolo, che cozzava felicemente con le convenzioni e le mandava all'aria, togliendo la polvere che gli "ismi" avevano lasciato posare, in nome dell'intoccabile tradizione. Ed era proprio quella sua ironia elegante (e quanto lo era elegante, Missiroli), l'incantato disincanto verso il mondo, che ne lanciavano l'intelligenza creativa come un ariete contro il già visto, lo scontato, il superfluo che tanto piace. Brechtiano senza fanatismi, grottesco senza eccessi, graffiante quanto basta, il suo teatro fuori dai cardini è diventato un linguaggio, una forma espressiva nuova contro tutte le banalità.

Era nato a Bergamo nel 1934 da una famiglia borghese di origine romagnola, è morto a Torino – la città, fondamentale nella sua biografia, dove aveva scelto di trascorrere l'autunno della sua vita – il 19 maggio scorso. Aveva ottant'anni, di cui quasi sessanta passati sul palcoscenico, una storia cominciata nel 1957 con il diploma all'Accademia d'Arte Drammatica e con l'esordio alla regia giusto un anno dopo con *Tristi amori* di Giacosa. Per tre anni, dal 1959 al 1962, Missiroli è poi assistente alla regia di Giorgio Strehler al Piccolo di Milano e i due collaborano in spettacoli storici come *El nost Milan* di Bertolazzi, e i due Brecht de *L'opera da tre soldi* e di *Schweyk*. Sono gli an-

ni anche delle messinscene de *La Maria Brasca* di Testori con Franca Valeri e di *Tornate a Cristo con paura*, una costruzione su laudi perugine del Trecento. Spostatosi a Roma, sempre in quei primi anni Sessanta, Missiroli si dedica al cinema, collaborando con Valerio Zurlini e firmando *La bella di Lodi* (protagonista Stefania Sandrelli), su soggetto di Alberto Arbasino, con cui scrive anche il cabaret, vicino parente del teatro dell'assurdo, *Amate sponde*, uno spaccato dell'Italia che aveva appena celebrato il centenario della sua unità. Arrivano così gli anni fervidi delle cantine romane e mentre molti si dedicano alle sperimentazioni sul corpo, sulla voce e sul gesto, l'avanguardia di Mario Missiroli consiste in una feroce e proficua ricerca di testi che abbiano veramente qualcosa da dire, pur essendo *nonsense* come *Il matrimonio* di Gombrowicz e *Commedia ripugnante di una madre* di Witkiewicz, proposti con il gruppo Il Porcospino. È del 1971, invece, la scoperta di Copi, di cui porta in scena *Eva Peron*, sulla pista di un circo e con una straordinaria Adriana Asti. Di questi anni è anche una memorabile *Locandiera* in cui Missiroli, magnificamente assecondato da Anna Maria Guarnieri, dà un saggio definitivo di cosa debba essere il teatro di Goldoni, un mondo di chiaroscuri dell'anima ben lontano dal goldonismo di maniera. Celebre è la recensione su *L'Espresso* di Angelo Maria Ripellino, che paradigmaticamente si intitola *Goldoni senza parrucca*.

Alla metà degli anni '70 Saverio Vertone, direttore della *Nuova società* nel periodo in cui era sindaco Diego Novelli, fa il nome di Missiroli per la direzione del Teatro Stabile di Torino. Sono gli anni di piombo – e a Torino non è solo un modo di dire –, molto complicati, la situazione politica e sociale è esplosiva. La città non è di quelle che ti dimostrano subito il loro affetto e Missiroli non è che venga accolto con tutta questa simpatia. L'inizio dunque è difficilissimo, ma i suoi meriti il direttore artistico se li guadagna sul campo, con un lavoro quotidiano durante il quale non arretra mai di un passo dalle proprie convinzioni. Quelle che gli consentiranno di diventare un punto di riferimento in città e di dirigere lo Stabile dal 1976 al 1984. La diffidenza è diventata amore reciproco, come spesso accade quando si riesce a scalfire il guscio di certa "torinesità", di certa rigidità sabauda sempre dura a morire. Sono queste le stagioni del drammone *Verso Damasco* di Strindberg, di *Musik* di Wedekind (nell'occasione Missiroli è un autentico archeologo del testo, che riporta alla luce uno sconosciuto piccolo capolavoro), della *Trilogia della villeggiatura* ancora di Goldoni, con la geniale scenografia di Enrico Job: la quarta parete, quella tra attori e pubblico, non viene abbattuta, ma anzi costruita, lasciando

soltanto un grande buco, da cui lo spettatore può spiare un mondo in disfacimento. Se vogliamo, è la stessa lettura, con metodologie di messinscena ovviamente diverse, che della *Trilogia* farà, alla metà degli anni '90, Massimo Castri, un altro che Goldoni l'ha rivoltato come un calzino, tirandone fuori l'essenza. Tornando a Missiroli e alla collaborazione con Job, vanno ricordati anche *I giganti della montagna* di Pirandello, con gli attori che scivolano dentro una grande conchiglia, o un cratere, di metallo, da cui non possono più risalire e dove l'Ilse della Guarnieri – «una nevrotica, una isterica maniacale, che pretende di imporre la sua concezione pedagogica del teatro anche a chi non ha voglia di sentirlo e di vederlo, che presume di poter portare la poesia agli uomini a ogni costo, anche contro gli uomini» ha scritto Roberto Alonge in una celebre pagina – viene lapidata e finisce come una bambola disarticolata. La grande attenzione di Missiroli alla parte

visiva dello spettacolo, alla scenografia, è testimoniata, tra i tanti esempi che si possono fare, anche dalla *Mandragola* di Machiavelli, con la piazza devastata e squassata, un buco nero nel mezzo, realizzata dal pittore Giulio Paolini.

Un altro spettacolo indimenticabile, del 1984, è *Orgia* di Pasolini, con Laura Betti e Alessandro Haber. In tempi più recenti, c'è stata la *Medea* di Euripide a Siracusa nel 1996, una delle interpretazioni più intense di Valeria Moriconi. Molto altro si potrebbe ricordare di Mario Missiroli – a partire dal suo testo *A proposito di Liggio* (1973), notevole esempio di teatro costruito sui documenti, quelli della Commissione parlamentare antimafia –, ma la grandezza di quest'uomo di teatro sta proprio tutta qui: nell'aver regalato a ciascuno di noi una memoria personale del suo lavoro. Vogliamo parlare di Adolfo Celi, nella scena finale di *Antonio e Cleopatra*, appeso a un gancio da macello? ★

Mandiaye N'Diaye il griot-Padre Ubu del Teatro delle Albe

«La prima volta che mi sono sembrato un attore è stato quando ho incontrato Marco Martinelli e Gigio Dadina, perché quel giorno ho mentito»: Mandiaye N'Diaye raccontava così il suo incontro con il teatro, avvenuto nel 1989. Spiega Martinelli: «Dovevamo trovare tre giovani senegalesi: si trattava di un'emergenza, i compagni africani con i quali avevamo costruito il nostro primo spettacolo meticcio, *Ruh. Romagna più Africa uguale*, ci avevano lasciato dall'oggi al domani, pochi giorni dopo avremmo recitato all'Irc di Bologna, bisognava pensare in fretta a una sostituzione». Così Mandiaye, in Italia da un anno e costretto a un lavoro da venditore ambulante nella riviera romagnola del quale era ovviamente scontento, si inventò un passato da teatrante.

Da allora, per oltre due decenni, Mandiaye N'Diaye ha messo in vita più di ogni altro il "meticcio teatrale" delle Albe, protagonista di molti spettacoli "afro-romagnoli" tra i quali *Lunga vita all'albero* (1990), *Nessuno può coprire l'ombra* (1991), *Vita e conversione di Cheikh Ibrahim Fall* (2000) e *Sogno di una notte di mezza estate* (2002). In quel fertile periodo i lavori più memorabili sono forse *I Polacchi* (1998), spettacolo patafisico da Alfred Jarry in cui Mandiaye è un Padre Ubu grottesco che sproloquia in italiano, wolof e dialetto romagnolo e *Griot Fulêr* (1993), scritto assieme a Luigi Dadina e presentato al debutto in Senegal, al centro del quale stanno due fiabe tradizionali, una senegalese e una romagnola, in cui si narra di un medesimo "maleficio dell'orma tagliata".

Negli anni si rafforza in lui la necessità di indagare le relazioni fra l'arte teatrale e la religione animista dei suoi antenati. Così, nel 2006, fonda a Diol Kadd, suo villaggio in Senegal, il Takku Ligey Théâtre, nome che in wolof significa "darsi da fare assieme". Su questa feconda esperienza si vedano i bei volumi *Takku Ligey: un cortile nella savana* di Linda Pasina (Titivillus, 2011) e *Passar la vita a Diol Kadd* di Gianni Celati (Feltrinelli, 2011). Mandiaye N'Diaye è morto l'8 giugno 2014. Tre giorni dopo sarebbe dovuto arrivare in Italia per presentare il suo più recente spettacolo, *Opera Lamb*. Per concludere questo breve ricordo, un piccolo passo indietro. Nel 1990 Mandiaye ha messo in scena, unico interprete, la fiaba senegalese *Le due calebasse*. L'attore terminava questo divertente racconto sussurrando con un largo sorriso: «Chi sente per primo questo profumo, va in Paradiso». Poi ispirava forte, con le sue larghe narici africane. Buio. **Michele Pascarella**

Mandiaye N'Diaye ed Ermanna Montanari in *Ubu Buur*
(foto: Cristina Ventrucci)



testi

THE WALK

di Renato Cuocolo e Roberta Bosetti



Sei in una grande piazza. Mentre ti guardi in giro una musica ti accompagna attraverso le radio-guide che ti hanno dato quando hai comprato il biglietto. All'improvviso si sente una voce di donna, vicinissima. La voce è limpida, e nonostante il pericolo immimente ha una tonalità calda e musicale. Senti la voce proprio lì, nell'orecchio, vicinissima.

1 C'è l'uomo immobile al centro di una galleria d'arte mentre un collega gli spara una serie di proiettili nel braccio. Questa è arte.

2 C'è l'uomo coperto di tatuaggi che si è messo in testa una corona di spine. Questa è arte.

3 C'è la donna che dipinge con la vagina. Questa è arte.

4 Ci sono l'uomo e la donna nudi che si scagliano l'uno contro l'altra, ripetutamente, a velocità sempre maggiore. Questa è arte, sesso e aggressività.

5 C'è l'uomo che indossa biancheria femminile insanguinata mentre si scoppa una montagna di carne tritata. Questa è arte, sesso, aggressività critica culturale e verità.

6 C'è l'uomo che si pianta dei chiodi nel pene. Questa è semplice verità.

7 C'è il mio amico che esce da casa mia per fare una camminata e muore tra le braccia di una prostituta cinese. Questa non è nient'altro che verità, incomprensione transculturale e girare dalla parte sbagliata.

Qualche tempo fa ho perso il mio amico per sempre. Per questo cammino.

Dimmi cos'è che ti tiene sveglio la notte?

Da quanto tempo stai qui?

Come mai sei qui?

Come ti chiami? Dì qualcosa.

Sei qui da molto tempo? Te l'ho già chiesto.

Cosa vedi?

Vedi.....

La voce descrive il posto in cui sei. Condividete lo stesso spazio, forse siete più vicini di quanto tu immagini.

Il tempo sembra passare, il mondo accade, gli attimi si svolgono e tu ti fermi a guardare.

La voce continua. Ti interroghi su chi parli o da dove venga la voce. Chi è che ti sta parlando tra le tante persone che vedi intorno a te nella piazza?

Le città sono un buon posto per l'inizio, per un inizio, per l'inizio di qualcosa. Uno spettacolo potrebbe iniziare con una macchina che riparte velocemente di fronte a un semaforo, oppure con l'unica luce lasciata accesa in una finestra in un palazzo dai molti piani. Uno spettacolo può iniziare in una strada affollata oppure se questo non è possibile in una strada deserta, anche una piazza piena di gente lo considererei un buon inizio.

Tutto inizia sempre nella nostra testa, d'altronde questo *The Walk* è iniziato quando sei uscito da casa. Non è certo mia responsabilità come tu sei uscito da casa.

Quello che so è come io sono uscita da casa mia e soprattutto perché.

La Locandina

THE WALK, di Renato Cuocolo e Roberta Bosetti. Con Roberta Bosetti. Collaboratori: Max Bottino, Maria De Barbieri, Elisa Sirianni, Cristina Marras, Stefania Bertola, Serena Bertetto, Augusta Tibaldeschi e Carlo Infante Urban Experience. Prod. Iraa Theatre, VERCELLI - Australia Council for the Arts, MELBOURNE - Festival delle Colline Torinesi, Creazione Contemporanea, Teatro di Dioniso, TORINO.

The Walk è andato in scena al Festival delle Colline Torinesi e a Milano, nell'ambito del festival Da Vicino Nessuno è Normale organizzato da Olinda, dal 7 all'11 luglio 2014, sarà quindi a Vercelli, dal 23 al 27 settembre, e a Bazzano, dal 2 al 5 ottobre, ospite del Teatro delle Ariette.

Mi sono detta: dovrei allontanarmi, almeno per un po'. Oh, certo, si può sempre tornare, lo si fa sempre, ma ora è il momento di andare.

Il mio amico più caro era venuto a trovarmi, come faceva sempre ogni inverno per passare tre mesi con me. Avremmo parlato e riso e riso e immaginato. Ma il giorno dopo il suo arrivo è morto in una strada di Vercelli.

Il mio amico è morto perché gli è scoppiato il cuore.

I resoconti della polizia dicono che ha cominciato a sudare poi si è accasciato e non si è risvegliato. Tutti mi dicono che non c'è una morte più bella, una fine più bella.

È proprio la fine più bella che tutti si augurano perché un taglio netto, con la vita, è meglio di tanti addii trascinati a lungo. Piangi pure, mi dicono, ma sappi che andarsene così - Non c'è una fine migliore. Magari per chi resta... Ma per chi se ne va... È un po'... scappare alle maglie della natura, uscire dalla porta di servizio, darsela a gambe senza avvisare, andarsene senza salutare.

Con lui, con il mio amico intendo, si parlava tanto. Abbiamo parlato tanto per anni. Era una delle poche persone che conosco con il dono della conversazione.

E ora, se siamo fortunati, rimarrà un po' di ricordo delle conversazioni passate, ma di nuove -

Scordatevele -

Rimarrà un po' di ricordo. Quel che basta.

La prima cosa che si dimentica di una persona che scompare è la voce. Dopo un po' non ti ricordi più che voce aveva quella persona.

La voce se ne va prima di tutto il resto, prima che svanisca un volto. E se cerchi di afferrarla corre più lontano.

Da bambina lo sapevo che afferrare le libellule per le ali - non si fa.

Questa è la mia voce. Sono io che ti parlo! Sono qui! Mi vedi? Ho il braccio alzato. Sono qui. Vieni, raggiungi.

Ora la vedi, è al centro della piazza, una donna col braccio alzato. Uno zainetto sulle spalle. Vai verso di lei. Ti mostra un piccolo libretto. Sulle sue pagine un percorso segnato a matita, una mappa della città con sopra una sottile linea rossa.

Questa è la mappa che seguiremo. È l'ultimo percorso del mio amico.

Ora possiamo metterci in cammino.

Venite.

Inizi a camminare. Sei solo e sei in gruppo. Segui la voce. Cammini in questa città che come tutte le città consiste di irregolarità, di trasformazioni, che scivola in avanti, che non tiene il passo, dove la memoria, le cose e gli affari si scontrano, dove tutto è attraversato da vertiginosi vuoti di silenzio.

Ho sempre pensato che non c'è nulla di più differente che camminare, col nostro passo, da soli o insieme.
Camminare è una modalità del pensiero. Un pensiero pratico.

Camminare mi ha aiutato molto dopo quello che è successo al mio amico. Ho sentito proprio la necessità di camminare, di consumarmi nel camminare fino a percorrere grandi distanze. Quasi ogni giorno, che facesse bello o brutto, caldo o freddo, lasciavo la casa e giravo per la città - mai con un'autentica meta, andando semplicemente dove mi portavano le gambe, perduta. Perduta non solo nella città, ma anche dentro di me. Ogni volta che camminavo sentivo di lasciarmi alle spalle me stessa.

Non sono altro che un pedone mi dico. Mettere un piede davanti all'altro è un gioco da bambini.
Però per camminare ci vuole rabbia. Almeno per me non è un richiamo o la ricerca di uno posto, ma l'impossibilità di stare ferma, o semplicemente di restare.

Questa è la mia voce.
Ho detto troppo, forse non ho detto abbastanza.

Con un cenno la donna ti invita a fermarti, a sostare un attimo. Formi con gli altri una sorta di cerchio intorno a lei. Per la prima volta sei molto vicino.

Il mio amico era uscito, era pomeriggio, vado a fare due passi - dice. E poi il tempo passa sono le 5, poi le 7, chiamo gli ospedali, la polizia. Nessuna notizia. Qualcosa è successo, è successo di sicuro, ma forse non è così grave, non sarà così grave. Non riesco a stare ferma. Cammino su e giù per la stanza.
Poi saranno state le 10 il telefono squilla. Pronto? È la polizia. Loro lo dicono non capisci subito bene, subito credi vuoi credere che ci sia un errore, non può essere e poi come una polvere che si posa la notizia arriva e si ferma si ferma dentro ed è paura e silenzio, non credi.
Vado in Questura. C'è suo fratello, lui mi corre incontro, ha le labbra che si preparano a lanciare un grido. Ci ricorderemo questo istante per il resto della vita.

Riprendete a camminare, a passo deciso ora, per camminare ci vuole rabbia:

Questa è la mia voce.
Ho detto troppo, forse non ho detto abbastanza.

Quella sera passeggiavo intorno alla casa e sentivo tutto quello che c'era, cielo, vento, il rumore di un martello da una casa in fondo alla strada. Sentivo la chiarezza delle cose rendere più grave il mio passo, darmi qualcosa da cogliere e afferrare e poi il martello si fermò. Camminavo e pensavo. Un silenzio e un vuoto, un vuoto profondo e stupefacente.
Non sai amare le persone che ami fino a quando non scompaiono all'improvviso. Allora ti rendi conto di esserti tenuta

un po' discosta dalla loro sofferenza, di esserti risparmiata, di aver solo di rado abbassato la guardia del cuore, di aver tessuto le tue trame di dare e ricevere.

La donna entra in un edificio e ti conduce lungo una scala buia che scende. Ormai è troppo tardi per tornare indietro. Ti fermi con lei di fronte a una porta. Entrate. È buio. Tu vieni da un mondo dove l'oscurità è spazzata via dallo scatto di un interruttore, ma non è questo l'unico equilibrio di forze che la vita consente. Sono possibili patti molto più precari. Nel buio ancora la voce della donna:

Quella notte, la notte che il mio amico... ero nel letto al piano di sopra.

Ricordo che avevo paura.

Sì, paura di tante cose, di rimanere lì, che tutto fosse cambiato da un momento all'altro, di non avere tempo. Poi mi sono addormentata.

Ho sognato e quando mi sono risvegliata ho buttato giù i sogni che avevo fatto e quelli che avrei dovuto fare ed è venuto fuori come un sogno unico. Una specie di variante del sogno ad occhi aperti. Un unico sogno che inizia con una roccia... roccia... roccia... una roccia che cade... pericolo... pericolo... dai, dai, dai... una roccia che cade, verticale, immobile, cade, cade da una grande altezza, no, no, no! Un meteorite, massiccio, compatto, un blocco di roccia oblungo, come un uovo gigantesco dalla superficie irregolare... Il mare... Appena sotto c'è il mare... La roccia cadrà sulla sabbia o nell'acqua? È difficile dire...

All'improvviso... all'improvviso... Dove, dove? Una voce... dove, dove? Una voce di donna... All'improvviso una voce di donna... qui, qui... dai, dai... vicinissima... sembra che venga dalla stanza accanto. Limpida, limpida, calda, musicale. Pericolo... pericolo... calda, pericolo... calda... nonostante il pericolo... calda. Sento la voce proprio qui nell'orecchio, vicinissima.

Adesso sono sola. Dove, dove, dove? In una stanza. Pericolo, pericolo. Gli oggetti... Mi sento osservata. Voglio aprire la porta. Dai, dai. Voglio aprire la porta. Afferro il pomello più vicino per aprire la porta che è sulla destra di un lungo corridoio. Il pomello gira. Chiusa. A chiave. Sicuramente, sicuramente. La porta è chiusa a chiave. Il pomello gira. Lo scuoto. È chiusa a chiave. Dai, dai. La chiave è infilata nella serratura. Piccola, luccicante. Strano, quando la tocco è caldissima. Voglio uscire. Torno indietro. Ma indietro non si può tornare.

È scuro, è così scuro. Mi muovo in punta di piedi. Uno spazio più ampio. Mi trovo in uno spazio più ampio. C'è altra gente. Qualcosa sta per iniziare, qualcosa sta per iniziare. Uno spettacolo... uno spettacolo... sta per iniziare uno spettacolo. Ecco, arrivo in tempo per l'inizio di uno spettacolo. È buio. È così buio... Accanto a me è seduta una ragazza bionda e fragile che si sbatte da destra a sinistra nel vano sforzo di riuscire a vedere lo spettacolo. Pardon! Pardon!, dice pardon! Usando come pretesto il fatto che lei mi dice pardon decido di aiutarla sussurrandole all'orecchio un breve riassunto della trama. La chiave. Mi dà una chiave. In cambio lei mi dà una chiave che scotta con cui aprire la porta. Sono fuori. Sto camminando e lasciando la casa. Sto camminando fuori.

Esco, mi guardo in giro. C'è una radura inattesa, la può trovare solo chi si è perso. È circondata da un bosco.

Ho paura.

«Stai facendo una cosa molto pericolosa». Una frase, una frase nella testa. «Stai facendo una cosa molto pericolosa». Una frase. Come se qualcuno l'avesse pronunciata ad alta voce. E allora penso al mio amico morto.

Ora attraverso il vecchio ponte sul fiume nero dalla superficie immobile. «Vuoi l'ultima rosa?». Una ragazzina sui dodici anni si avvicina. «Vuoi l'ultima rosa?». Una ragazzina mi offre l'ultima rosa nel suo cestino piatto. Pago il piccolo prezzo che mi chiede. Da dove arriva questo fiore? Un attimo dopo. Da dove arriva questo fiore? Un attimo dopo. Che cosa mi aspetto di farci? Un attimo dopo è come se non ricordassi più da dove arriva questo fiore e neanche che cosa mi aspetto di farci. Alla fine lo tiro al di là della balaustra. No, no, no! Quando arrivo dall'altra parte del ponte sento un suono soffocato alle mie spalle, come una roccia enorme che cade nel fiume da una grande altezza.

Ora una luce illumina lo spazio dove ti trovi. La donna si leva il microfono e ti invita a toglerti le cuffie. Dallo zainetto tira fuori una scatola grigia di metallo e ti mostra quello che c'è dentro. Il posto è silenzioso e per la prima volta senti la sua voce senza usare la radio-guida.

Questo è il sogno che ho fatto la notte che il mio amico è morto. A lui interessavano molto i sogni, gli piaceva raccontarli e soprattutto farseli raccontare, seguirne le tracce, scoprirne il segreto.

La mattina dopo sono scesa al piano dove dormiva il mio amico. C'era quello che era restato. Il letto disfatto, e questi pochi oggetti (*un paio di ciabatte, lo spazzolino nel bagno, la schiuma da barba*). Ho lasciato tutto così per un po' di tempo. Il tempo che sarebbe durata la sua visita. Dovrei farci qualcosa con questi oggetti mi sono detta. Li ho messi in fila ed è da lì che è cominciato il distacco.

Ho sempre avuto in testa l'idea che fossimo destinati a rivederci numerose volte, col mio amico. Ogni tanto, soprappensiero, ho l'illusione di poterlo chiamare, perché sento di avere ancora tante cose da dirgli e da sentire da lui. Il giorno del funerale, a Messa non ho capito granché: ho sentito parlare di dolore, ma anche di speranza e di risurrezione. Insomma, il messaggio trasmesso era confuso. Nei vialetti del cimitero, che si incrociavano ad angolo retto, le cose mi sono apparse nella loro assoluta chiarezza: la relazione col mio amico era finita per causa di forza maggiore. Le persone riunite attorno a lui, tutte sconosciute tranne il fratello, mi sembravano accomunate dalla stessa convinzione. Ripensando a quel momento. In un colpo solo, con una certezza totale, ho capito che le cose sarebbero finite così, senza conclusione né spiegazioni, che l'ultima parola non sarebbe mai stata pronunciata, che sarebbe rimasto soltanto un rimpianto, una stanchezza.

Venite.

Ho detto troppo, forse non ho detto abbastanza. La voce è la prima cosa che se ne va.

Riaccendi la radio-guida ed esci di nuovo in strada. Ancora una volta stai camminando. La voce è di nuovo nel tuo orecchio.

AUTOPRESENTAZIONE

Camminare, un pensiero pratico dove teatro e vita si incontrano

Al centro del progetto il mistero che tiene insieme viaggio, memoria e narrazione. In *The Walk* il pubblico, composto da venti spettatori, è invitato a camminare insieme nella città, guidati da una voce, da un'attrice e da una storia. Mettersi in cammino significa da sempre un rivolgimento, verso se stessi e il proprio mondo. Camminare è una modalità del pensiero. È un pensiero pratico. Se si guarda la lista dei nostri spettacoli negli ultimi quindici anni si può vedere un lavoro originale in cui vita e teatro si sovrappongono. Una delle cose essenziali che ci eravamo proposti all'inizio era proprio quella di mettere più teatro nella vita e più vita nel teatro. Spazio del teatro e spazio della vita, realtà e finzione devono sovrapporsi. Il tutto si può fare partendo dalle nostre esperienze e usando luoghi reali. Case, hotel, strade, teatri diventano non scenografie ma trappole per la realtà.

Anche in *The Walk* l'elemento centrale è quello autobiografico. Parte dall'autobiografia, non perché le nostre vicende personali siano così importanti, ma per la consapevolezza che le nostre vite e quelle degli altri non sono poi così dissimili. Guardando la serie dei nostri spettacoli si può dire che non si va avanti senza cambiare. Senza, in altri termini, lavorare sulla storia della nostra vita. E cioè sulla nostra autobiografia. Diventare le persone giuste per lo spettacolo che vorremmo fare.

La storia di *The Walk* raddoppia, rinforza, espande l'esperienza del camminare insieme. È una storia che parte dalla perdita di un caro amico Calogero Saladino, detto Calos, e dalla nostra reazione a questo avvenimento. Una storia che comincia e ricomincia e comincia di nuovo, che si muove in avanti, che gira di lato, che va da qualche parte, che forse non va da nessuna parte, ritorna sui suoi passi e sempre sovrappone narrativa ed esperienza. Invita gli spettatori a ricreare un itinerario in cui la relazione tra frase, immagine e città genera un nuovo significato.

Le sue biforcazioni e metamorfosi, come quelle del nostro percorso, producono un inusuale senso di spaesamento. *The Walk* è una storia di limiti e confini, di confini e della loro erosione, e del mettere alla prova i limiti e i confini fra la pratica artistica e la vita quotidiana. Questo testo lo abbiamo scritto insieme, io, Renato Cuocolo, e Roberta Bosetti con l'eco degli scrittori di cui parlavamo con il nostro amico: Robbe-Grillet, Céline, Walsler e Tranströmer.

Renato Cuocolo



(foto: Ilaria Costanzo)

Camminare è stata una necessità. Cominci a camminare e ti guardi in giro.

Senti qualcosa che si risveglia. Qualche ricordo. Ecco là, l'ho conosciuto là. Oppure, Ecco dov'è, è qui che mi hanno raccontato dell'incidente.

Vi è capitato di vivere un solo istante un gran numero di volte? Continuo a guardare, continuo a camminare.

Alle volte mi guardo intorno come fosse la prima volta.

Ogni tanto si ha questa sensazione.

E così ancora una volta cammino, cammino in questa città, questa città di cui so il nome, ma è come se lo avessi dimenticato. Questa città che come tutte le città consiste di irregolarità, di trasformazioni, che scivola in avanti, che non tiene il passo, dove la memoria, le cose e gli affari si scontrano, dove tutto è attraversato da vertiginosi vuoti di silenzio.

Guardando in giro uno si chiede: chi è vissuto qui? Nessuno può dirlo. Da qualche parte devono pur esserci nomi, in un archivio che nessuno apre. Chi sa scrivere dimentica. Appunta e dimentica. La piazza è il centro del mondo ma gli abitanti muoiono o emigrano. Alla fine non resta nulla a parte le prime pietre.

Sono già stata qui, ma ora dobbiamo andare.

Quando è uscito, quel giorno, il mio amico mi ha detto «vado a fare una passeggiata». Non credo di aver risposto niente, forse un cenno con la testa.

Qual è l'ultima cosa che gli avrei dovuto dire?

«ciao e buona fortuna?»

E ora, posso dirgli ancora qualcosa?

Vorrei parlarti come se loro non ci fossero, anche se lo so che sono lì che ascoltano, e se non ascoltassero mi dispiacerebbe pure. Li ho persino dotati di cuffie e riceventi, un mezzo meccanico quasi infallibile per ascoltare. Li ho dotati di cuffie perché volevo che sentissero i miei pensieri durante questa camminata, uno a uno, come se parlassi con ognuno, ma in realtà io vorrei parlare con te, l'"amico" che mi sembri così distante ora, così distante che potresti non essere mai esistito, potresti essere tutta una mia invenzione, perché lì dove c'eri tu, con la tua realtà, la tua voce che mi rispondeva al telefono "carissima", "carissima" dicevi, specialmente negli ultimi tempi, "carissima", lì dove c'eri tu non c'è più niente. Chissà se quello che sto facendo l'avresti considerato arte o esibizionismo, tu che nel teatro in cui lavoravi ti ostinavi a dare le spalle al palcoscenico - pudore, o disinteresse, chissà -... «Bisognerebbe solo vedere recitare le persone che si conoscono, dicevi, solo le persone che si conoscono...».

Dov'ero rimasta?

Arte o esibizionismo, arte o esibizionismo, in fondo è lì, in gran parte lì, o tutto lì, il grande dibattito, «L'uomo che si fa sparare al centro di una galleria d'arte, l'uomo e la donna nudi che si scontrano a velocità sempre maggiore, l'uomo che si dissangua su una passerella...» perché lo fanno? Perché ci tengono così tanto a metterci a parte... di cosa? del loro "dolore"? "dolore", Dio mio, "dolore", il dolore vero è in silenzio, il dolore vero è privato. Un vuoto? Una rabbia, una ribellione?

«Che cosa volevi dire?», ti chiede qualcuno, «scusa, con questo spettacolo non ho capito che cosa volevi dire. Lì, quando ti sei

fatto sparare al braccio, io non ho capito, non ho capito vedi, e allora, ecco, non mi sono sentito... coinvolto».

Io penso che quello si sia fatto sparare al braccio per vedere che cosa siamo in grado di condividere, per vedere se c'è un limite invalicabile tra gli individui per capire che cosa si sarebbe potuto aspettare dai suoi simili nel resto della vita. Esporsi, esporsi del tutto, mettere alla prova i confini tra sé e gli altri e vedere se quel confine debba esistere per forza e se siamo, in sostanza davvero condannati alla solitudine. Se sia davvero la solitudine la nostra misura.

O magari l'ha fatto solo per curiosità. La curiosità può essere una molla forte alle volte.

Tornando a noi "amico", mi hai lasciata, ti sei allontanato per quella strada, in una giornata che non aveva ancora mantenuto nessuna delle sue promesse, mi ero tenuta le cose cui tenevo di più da raccontarti nei giorni seguenti, non volevo esaurire gli argomenti migliori "subito".

Così quel giorno sei uscito, "carissimo" e ti aspettava davvero una cosa stupida come la morte, cafona come la morte, il passo di un gigante maldestro su una cesellata costruzione. Ho sempre pensato che l'idea della morte goda di troppa dignità. Cosa c'è di dignitoso nell'essere spazzati via. Rendiamo il rito solenne per confortarci. Non ci siamo più visti e non ci vedremo più "in questa vita, in questa vita", ma qual è la portata di queste parole non è chiaro, è una portata impossibile, troppo grande per me, davvero.

Provo una sensazione di completa insicurezza nei riguardi della mia posizione in questo mondo, figuriamoci in quell'altro.

Ora stai camminando veloce. Veloce verso un posto che non conosci.

Ecco fermatevi qua.

La donna ti indica un posto. Sei all'ingresso di una grande piazza. Lei ti guarda e parlando inizia ad allontanarsi.

Ieri sera mi sono fermata davanti a una macelleria chiusa.

C'era solo una luce nel negozio.

I ganci, il bancone di marmo, il grembiule che pendeva dall'uncino su cui il sangue formava la mappa dei grandi continenti.

Ma per il resto, tutto era sparito, contenuto nelle celle frigorifere. Era il grembiule l'unico indizio, e il nome, sull'insegna.

Un vuoto che attendeva, un silenzio da rimanere col fiato sospeso, come qualcosa che si crede di conoscere, e non si conosce, alla fine.

Ritorno a oggi. Ho fatto un lungo giro per arrivare dove ci siamo incontrati, ho fatto un lungo giro perché mi sembrava di non essere pronta. Ho pensato... potrebbe non servire a niente... potremmo non vedere niente, neanche oggi, niente... tutti insieme... tanti occhi e tante teste, e orecchie, e gambe, che vanno e vanno, e non vedono niente.

Ma non si tratta di vedere l'invisibile, chi pretende tanto!

Si tratta solo di meravigliarsi, almeno un poco.

Già meravigliarsi è essere a metà dell'opera.

È già qualcosa, continuare a meravigliarsi.

Non per sentirsi meglio. Macché. Per levarci un po' di dosso il

senso di inutile, di inerzia. Il senso di essere in un vicolo cieco in cui possiamo pure agitarci. Non se ne cava nulla.

Ho un bel cercare di perdermi per non ritrovarmi più davanti la mia vita, la ritrovo dappertutto, semplicemente. Ritorno su me stessa.

Quante me ne servirebbero a me di vite perché mi facessi un'idea più forte di tutto al mondo? È impossibile da dire!

In casa mi prende la malinconia. Se c'è un momento della giornata in cui mi prende un groppo in gola è quando vedo che tutti si son chiusi dentro, verso sera, nelle case, e le luci si accendono una a una e tutti lì sono impegnati, nel segreto, nei loro piccoli affari, e fino al giorno dopo non se ne riparla più. È lì che mi prende la malinconia.

Vorrei farli uscire tutti, a quel punto, espellerli, esporli.

Tutti dovrebbero essere una volta per strada, al centro della vita.

Ci vorrebbe una sola pensata superba per riuscire a sprizzare dappertutto piacere, spensieratezza e coraggio.

Una sola.

Allora sarei piena di coraggio.

È questo che sarebbe bello! Che sarebbe indovinato!

Ecco, pensateci un po' su.

Ora la donna è arrivata quasi in fondo alla piazza. La vedi comparire e scomparire tra la folla. Solo ora ti accorgi che è diventato buio. Ci sono i lampioni accesi. La donna sparisce ma senti ancora la sua voce che ti dice:

Nel frattempo abbassate la testa. E ora chiudete gli occhi e contate fino a cento.

uno...due...tre...quattro...cinque ecc. ecc.

FINE



CUOCOLO/BOSETTI IRAA THEATRE

Cuocolo/Bosetti Iraa Theatre, fondato a Roma nel 1978 da Renato Cuocolo, ha realizzato una serie di sette trilogie che sono state presentate in ventisei nazioni di quattro continenti. Nel 1988 la compagnia si è trasferita a Melbourne dove è diventata col tempo la principale compagnia australiana d'innovazione (Flag Company) tanto da essere definita dal *Sydney Morning Herald* «la punta di diamante della performance contemporanea australiana». Dal 2012 ha aperto una sede anche in Italia, a Vercelli, dove, con il contributo dell'Australia Council e di alcuni dei principali festival teatrali italiani, ha presentato una serie di lavori nuovi e di repertorio. Vincitori di numerosi premi tra cui Unesco Awards, Green Room Award, MO Award e il premio Cavour, i loro spettacoli sono allestiti nelle case o negli hotel dove vivono, esponendo così lo spazio intimo e domestico allo sguardo dello spettatore-ospite alla ricerca di un'impossibile, illecita geografia dell'intimità. Nel giugno 2000 esce a Melbourne, nella loro casa, *The Secret Room*. Programmato per 24 repliche supera le 1600, vincendo numerosi premi internazionali. Nel 2004 viene presentato come evento centrale del Melbourne International Arts Festival, *The Diary Project*, un'ossessione della memoria. Dopo aver tenuto per un anno un diario Cuocolo/Bosetti vanno a vivere per 16 giorni, senza mai uscire, all'Arts Centre, il maggiore teatro di Melbourne, dove 35.900 persone vanno ad assistere alla lettura/messa in scena del diario.

Nel 2005 è la volta di *Private Eye*, presentato in due stanze di un hotel (Il Grand Hyatt 24esimo, e 48esimo piano) per uno spettatore alla volta. Uno spettacolo sull'identità, sui luoghi di passaggio, sulla precarietà dell'esistenza. Nel 2009 *The Persistence of Dreams*. In un appartamento assolutamente oscurato lo spettatore dotato di un visore notturno, che gli permette un'incerta visione, entra a far parte di un sogno inquietante. Nel 2011 *Theatre on a line* si svolge interamente attraverso una telefonata tra attore e spettatore. Nel 2012 nasce a Vercelli nella vera casa d'infanzia di Roberta Bosetti, *Roberta torna a casa*. La casa viene fatta attraversare da una betulla di cinque metri per uno spettacolo che si interroga sulla possibilità/necessità del ritorno. Nel 2013 si lascia la casa per affrontare la città, le sue strade, le sue contraddizioni, con *The Walk*, percorso radio guidato nella città. Nel 2015 presenteranno una versione autobiografica di *Il giardino dei ciliegi*. www.cuocolobosetti.org

Il teatro, un meccanismo per intrappolare la realtà

Cuocolo/Bosetti, un'inseparabile coppia teatrale che alle tradizionali sale preferisce spazi "comuni" così da innescare inediti e perturbanti cortocircuiti fra teatro e realtà.

di Laura Bevione



Definiscono il teatro una «trappola per la realtà»: Renato Cuocolo e Roberta Bosetti, ovvero l'Iraa Theatre, percorrono da molti anni un cammino artistico – ed esistenziale – originale e personalissimo; un percorso che ignora rigidi confini geografici – la coppia è attiva fra l'Australia e l'Italia e ha compiuto tournée un po' ovunque nel mondo – ed estetici. L'Iraa Theatre nasce nel 1978 grazie all'iniziativa di Renato Cuocolo, genovese trapiantato da molti anni nella capitale. Uno spirito inquieto e curioso che, dieci anni dopo, sceglie di trasferirsi in Australia, dove trova quelle vivacità e curiosità – unite al sostegno concreto dell'Arts Council – che gli consentono di approfondire la propria ricerca. La svolta, tuttavia, avviene nel 1996 allorché, durante la prima edizione del Festival delle Colline Torinesi, Rena-

to conosce l'attrice vercellese Roberta Bosetti. La coppia – da quel momento inseparabile – ritorna in Australia e crea una serie di spettacoli – a partire da *Secret Room* (2000), divenuto un vero *long-seller* teatrale, con ben 1600 repliche in tutto il mondo – che segnano altrettante tappe della propria autobiografia, non soltanto artistica.

Come nasce il vostro particolare tipo di teatro?

Renato Cuocolo: Inizialmente era teatro legato all'energia, al corpo, allo spazio: questo alla nascita della compagnia, nel 1978, a Roma. Nel 2000, con *Secret Room*, inizia una nuova fase, in cui si tirano i fili di quanto sperimentato negli anni precedenti. Con *Secret Room* la compagnia diventa *flag company* australiana, diventa un evento, vince numerosi premi, viene invitata in numerosi festival internazionali molto impor-

tanti, tutti i giornali ne parlano. Fu uno spettacolo che quindi ci cambiò un po' la vita, anche perché ci aprì molte porte. Esso nasceva dall'idea di mettere vita e teatro insieme: di mettere più vita nel teatro e più teatro nella vita, creando così un doppio circuito. E poi c'era anche la casa – ma qui bisogna fare attenzione perché spesso si banalizza: per il nostro modo di intendere il teatro sono necessari luoghi reali e dunque la casa, certo, ma anche l'albergo, la strada e persino il teatro, sfruttandolo però come luogo reale. Quest'idea di teatro prevede anche un certo tipo di recitazione, perché tu sei a pochissimi centimetri dallo spettatore-ospite ed egli può parlare con te e dunque il testo deve essere scritto e costruito in maniera da prevedere che ti vengano poste determinate domande oppure che la conversazione prenda un altro corso.

Ciò prevede un certo grado di improvvisazione...

RC: Ricordo una delle repliche più importanti di *Secret Room*, con i sette principali critici australiani, e Roberta fu bravissima a tagliare e aggiungere parti. Addirittura tolse alcune frasi che secondo me erano bellissime ma che in quel contesto sarebbero suonate false. Da allora abbiamo accumulato un bagaglio di esperienze che ci permette di stabilire dove il testo potrebbe andare. Non è improvvisazione vera e propria, bensì un tipo di scrittura differente che ti permette di guidare lo spettacolo verso la direzione che hai previsto.

Il vostro teatro nasce sempre da esperienze vissute da voi direttamente.

RC: Sì, è vero, tanto che guardando la lista dei nostri spettacoli degli ultimi 15 anni si rivede la nostra vita. Gli eventi essenziali della nostra esistenza, non solo teatrale. La nostra teatrografia è anche una sorta di autobiografia: ci sono pure spettacoli che in Italia non abbiamo fatto, come quello sul nostro matrimonio, andato in scena soltanto in Australia. In generale, però, sono tutti elementi – come il tornare a casa, oppure l'infanzia o il matrimonio – molto comuni: quello che succede a noi è un po' quello che succede a tutti. In questo senso si può creare anche l'interesse dello spettatore, che ci segue perché noi riflettiamo su elementi base della vita di ognuno.

Roberta Bosetti: In più c'è l'ambiguità della vita di una persona/personaggio interpretata da un attore. Lo spettatore non riesce a tracciare una linea ben precisa che demarca attore e personaggio, un'azione questa che dà sicurezza ma che nei nostri spettacoli è impossibile da compiere. Ciò usando la vita privata, l'autobiografia, si nota ancora di più. Anche se c'è sempre l'invenzione.

Chi di voi scrive i testi?

RC: *The Walk* e *Roberta torna a casa* rappresentano una novità perché li abbiamo scritti a quattro mani. Prima li scrivevo io, ora invece lo facciamo insieme. Partiamo da un evento della nostra vita vissuta che ci ha colpito e su quello

si innestano molti altri elementi, anche casuali.

RB: Lui è stato così bravo in questi anni a scavare in profondità dentro di me che ora è come se una fonte si fosse sbloccata e così in questi due ultimi spettacoli ho contribuito anch'io.

RC: E di solito i pezzi che mi piacciono di più sono proprio quelli che scrive lei...

E avete mai pubblicato i vostri testi in Australia?

RC: No, anzi *The Walk* è il nostro primo testo che viene pubblicato. Prima non mi interessava, anzi non ero neppure considerato – né mi consideravo – uno scrittore di teatro. In Australia ero visto come regista, anzi mi definivano "compositore teatrale", con l'idea di colui che mette insieme tutti i vari pezzi che compongono uno spettacolo. Quando ho iniziato la mia carriera, poi, ero anche un po' contro il teatro cosiddetto testuale a favore di quello più fisico: addirittura non avevamo un testo ma ci basavamo su movimenti e immagini, questo negli anni Ottanta. Nei nostri spettacoli, comunque, c'è sempre un'azione performativa – la cena in *Secret Room*, l'attraversamento dell'hotel in *Private Eye* – ma questo aspetto da solo non mi soddisfa completamente e penso dunque che accanto a esso ci debba essere un aspetto narrativo. In questo modo si permette a tutti gli spettatori di vivere un'esperienza forte. Nei nostri spettacoli poi è presente anche l'aspetto meta teatrale: c'è una storia, c'è un'azione ma c'è anche una riflessione su quello che può essere il teatro. Ci sono insomma vari elementi e ciò consente a ogni spettatore di essere coinvolto secondo il livello di lettura che gli è più confacente. Ci sono anche molti nostri spettatori che dicono che a teatro non vanno ma vengono solo a vedere noi: io dico loro che sbagliano. Ma forse i nostri spettacoli lasciano entrare tanti perché sono punteggiati da molte porte.

Come descrivete il vostro ultimo spettacolo, *The Walk*? Se non sbaglio è la prima volta che uscite all'esterno, per strada...

RC: Sì, è la prima volta. Rispetto agli altri, è uno spettacolo più concentrato e più tenue; e poi c'è l'esterno, che può intervenire sia in mo-

do positivo che negativo. È la realtà che si sovrappone al teatro. Alcune sere c'era tantissima gente e, in mezzo alla confusione, la cosa risaltava ancora di più. È determinante la responsabilità dello spettatore di connettersi con una storia: rispetto agli spettacoli precedenti, il filo narrativo risulta molto più tenue e dunque il tutto risulta in precario equilibrio. È pericoloso per noi: attorno c'è una città fondata sul commercio e sul tenere il passo e noi proponiamo una riflessione su una perdita. Le due cose collidono e certo è interessante ma è anche rischioso. Ma è bello ogni tanto mettersi in gioco e fare qualcosa di "rischioso", per capire meglio dove stai andando.

RB: L'intervento della realtà, che c'è anche negli altri spettacoli, è qui come massimizzato, perché non si tenta di "addomesticarla", come puoi fare nella casa, ma è potente ed estremamente variabile: può piovere, per esempio...

RC: Noi intendiamo il teatro come interiorità e, in questo caso, si deve tenere conto che essa può anche sparire, essere sopraffatta. L'interiorità, a contatto con la realtà, può scomparire o, al contrario, deflagrare ed essere ancora più forte.

I vostri spettacoli nascono sempre da eventi reali, legati alla vostra vita. Da cosa nasce *The Walk*?

RC: Lo spettacolo nasce appunto da una camminata compiuta per reagire a una perdita, quella di un caro amico, morto proprio mentre a sua volta faceva una camminata. Come sempre si parte da sé ma poi ho scoperto leggendo molti libri sulla perdita che il camminare è un bisogno ricorrente: è un atto pratico che comporta una serie di coinvolgimenti metaforici, filosofici. Camminare significa andare avanti. È interessante che molte persone reagiscano a una perdita con un'azione pratica che ha anche un forte valore simbolico. La particolare situazione da cui è nato lo spettacolo ci ha indicato anche il modo in cui realizzarlo. ★

In apertura, Roberta Bosetti in *Secret Room*.

Dal performer al non-attore il teatro post-novecentesco

Marco De Marinis

Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre

Roma, Bulzoni Editore, 2013, pagg. 416, euro 29



Il titolo contiene una tesi. Oltre il Novecento c'è il teatro che viene "dopo l'età d'oro", ovvero il teatro che si è lasciato alle spalle le riforme novecentesche dei padri fondatori della regia (a inizio secolo) e del Nuovo Teatro (a partire dagli anni Sessanta). Riforme che hanno imposto

un ripensamento del teatro a partire dai suoi fondamenti, mettendo al centro in particolare la "questione dell'attore". Ma, a ben vedere, la tesi dello studioso procede attraverso un'indagine che contiene una sfida lanciata al teatro post-novecentesco, al quale spetta dimostrare se possiede ancora miniere d'oro cui attingere. Una sfida non del tutto implicita, sviluppata per oltre 400 pagine, che raccolgono saggi scritti nel corso di quasi un trentennio e raccolti in tre parti, corrispondenti a un itinerario progressivo (ma non cronologico) verso il nuovo secolo. La prima parte tratta questioni centrali del dibattito contemporaneo, come il postdrammatico, la performance, la corporeità, il politico; la seconda parte affronta alcune figure chiave indagate nella loro eredità attuale: Decroux, Artaud, Beckett, Grotowski; la terza parte scandaglia in modo dichiaratamente non sistematico personalità ed esperienze differenti: dalla vocazione teatrale di Luigi Nono all'eccezionalità di artisti come Pasolini, de Bernardinis, Scabia, Ovadia, fino alle nuove emergenze generazionali fra i due millenni. Un libro che si presta a più piani di lettura (l'approccio scientifico è continuamente attraversato da incontri ravvicinati e sguardi di militanza personale) e che ci consegna alla fine la sensazione di una sfida vinta dall'attore post-novecentesco e più in generale da una "nuova ecologia del teatro" che trova il nuovo oro al di fuori di ondate e movimenti, nel proliferare indisciplinato (ma assai attrezzato) di artisti variamente collocati in una vasta gamma di esperienze. L'attore figura, attore virtuale o performer, l'attore narratore, attore sociale o meticcio, il neo-interprete del teatro d'arte, l'attore figura sonora e l'attore uomo totale: una "identità frantumata, esplosa dell'attore" che rappresenta gli esiti di lunga durata delle esperienze di Craig e Decroux, Artaud e Grotowski. La dialettica "continua"

ità/discontinuità fra il Novecento teatrale e la scena attuale" attraversa infatti l'intera riflessione sviluppata nel volume e ne rappresenta il filo rosso. Il nuovo secolo è erede del trauma di fondo del teatro novecentesco (evocato fin dall'introduzione del libro), ovvero la minaccia di estinzione (decretata prima dal cinema e dalla televisione, poi da internet e dal digitale). E, dopo essere sopravvissuto, può permettersi di mettere definitivamente in crisi la forma teatro e la forma dramma, innestandosi con maggiori e più sofisticati strumenti sul solco della performance o approdando alle nuove competenze multidisciplinari, tecniche e vocali che vanno dall'attore neo-interprete all'attore icona, fino al non attore. *Cristina Valenti*

L'editoria digitale sbarca in Sicilia

Enzo Vetrano e Stefano Randisi

La trilogia della Sicilia

a cura di Mattia Visani

Franco Scaldati

Totò e Vicé

a cura di Filippa Ilardo,

Imola (Bo), Cue Press Editore, 2014, euro 6,99-5,99-13,99

Ci sono voluti circa trent'anni. Non pochi. Ma spesso il teatro è così, mette negli scatoloni in soffitta opere che ancora molto avrebbero da dire. Non solo agli spettatori. Trent'anni si diceva, per vedere pubblicati per la prima volta alcuni lavori di Enzo Vetrano e Stefano Randisi concepiti fra il 1982 e 1987. Ovvero *Il Principe di Palagonia*, *Mata Hari a Palermo* e *L'isola dei Beati*, così intrisi della terra d'origine dei due attori da essere stati giustamente raccolti in una "trilogia siciliana". Idea della Cue Press, editrice digitale (ma non solo), che ha pensato bene di riprendere in mano quel periodo folle ed esilarante collocabile nel primo decennio di vita della coppia (insieme dal 1976). Prima della fondazione dei Dialogues (1995), ancor più dalla recente e fortunatissima ricerca sui classici. Una Sicilia peraltro solo "ricordata", visto che all'epoca Vetrano e Randisi l'avevano già lasciata da anni. Luogo della memoria declina-



to in sketch, suggestioni, spunti cesellati in tre diverse cornici: il racconto storico, quello fantascientifico e addirittura una *spy story*. Insomma, al solito ci si confronta con un ventaglio di linguaggi teatrali, sempre in bilico fra realismo e parodia. Lettura salutare. Che riappacifica con il teatro. Ma Vetrano e Randisi tornano indirettamente in un'altra pubblicazione, sempre per i tipi della Cue Press. Ovvero l'edizione riveduta e integrale di *Totò e Vicé*, il poetico testo di Franco Scaldati divenuto cavallo di battaglia dei due artisti palermitani. Per un libro che oltre a offrirsi come ulteriore materiale di studio, pare un sentito omaggio al poeta siciliano. Grazie anche ai due saggi che chiudono il volume, firmati rispettivamente da Dario Tomasello e dalla curatrice Filippa Ilardo. A testimonianza della vivacità della Cue Press, giovane casa editrice fondata da Mattia Visani, che nel proprio catalogo può già vantare lavori di Gerardo Guccini, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Claudio Meldolesi, oltre a opere dei grandi teorici del passato e testi drammaturgici. *Diego Vincenti*

La parola di Franceschi e la sua materia scenica

Vittorio Franceschi

Dialogo col sepolto vivo, L'uomo che mangiava i coriandoli, Grand Guignol all'italiana

Roma, Bulzoni Editore, 2014, pagg. 225, euro 16

Affinché il "teatro di parola" non sia soltanto «una particolare forma di letteratura» (per usare una inappellabile definizione di Pasolini) deve trovare un suo particolare "spazio teatrale", che nel caso di Vittorio Franceschi non può che essere il corpo dell'attore colto nel pieno della sua espressività legata al movimento, al gesto, all'uso della voce. Solo partendo da questa realtà materiale della scena è possibile risalire alla sua drammaturgia, comprendere in un unico abbraccio creativo e performativo tutto il suo fare teatro. Nella sua densa e approfondita *Introduzione*, cinquantotto pagine di un sapere teatrale assortito quanto intimidente, Gerardo Guccini ripercorre la storia di Vittorio Franceschi drammaturgo e attore con puntiglio scientifico e fervore culturale dalla fine degli anni Cinquanta – il periodo di formazione attoriale all'Accademia Antoniana di Bologna – fino ai giorni nostri, in un sapiente intreccio autoriale e recitativo che lo colloca fra i "nostri maggiori drammaturghi" e interpreti. Della vastissima produzione drammatica di Franceschi,



per la collana a cura della Siad (Società italiana autori drammatici), vengono pubblicati tre testi sostanzialmente inediti: il monologo *Dialogo col sepolto vivo* del 1995 “revisionato” nel 2009, *L'uomo che mangiava i coriandoli* del 1996, portato in scena solo in Germania, *Grand Guignol all'italiana* del 2000 e revisionato nel 2012 ancora non rappresentato. Come sottolinea Maricla Boggio nella presentazione del volume, «è una invenzione instancabile ad animare i personaggi» del teatro di Franceschi, caratterizzato altresì da uno stretto connubio di realtà e fantasia, parlato quotidiano e parola poetica, che vanno a costituire una lingua concreta e al tempo stesso ricca di rimandi, fermamente metaforica. Questo permette alla drammaturgia di Vittorio Franceschi d'essere sempre agganciata al presente storico, alla cronaca dei fatti, ma anche di vivere una sua vita autonoma, fuori dal tempo. *Giuseppe Liotta*

Il Teatro delle Albe alla ricerca dell'utopia

Marco Martinelli ed Ermanna Montanari
Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013

Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, pagg. 336, euro 22

Quando si dice: una foto azzeccata. Quella in copertina è una scena di *Perhindérion*: bambini-scheletrini che ballano il liscio. In essi si imbattevano gli spettatori-pellegrini del “trittico peregrinante”, nel loro vagare dentro e attorno il Teatro Rasi di Ravenna. L'immagine di Silvia Lelli suggerisce una delle possibili chiavi di lettura dei molti testi raccolti in questo libro (alcuni piuttosto noti, altri decisamente rari): un commosso e commovente resoconto dell'indispensabile (ri)fondazione di un luogo da cui parlare. *Perhindérion* metteva “in vita” un visionario abbattimento della quarta parete, inscrivendosi nell'urgenza di scompaginare la relazione spettacolo-spazio teatrale-spettatore che è all'origine, come è noto, del Novecento teatrale. Di numerosi altri fertili sovvertimenti si dà conto in questo volume: vale ricordare almeno la decisione «di convertire l'ambientazione notturna e nebbiosa dei *Polacchi* al pieno sole africano» e l'utopico progetto di «far lavorare assieme, in un unico spettacolo, ragazzi di Scampia e ragazzi del centro di Napoli e ragazzi rom (...) per realizzare un vero *arrevuoto*, un sotto-sopra, uno scardinamento». Ciascuno dei



sette capitoli in cui è suddiviso *Primavera eretica* è chiuso da una postfazione di Massimo Marino: sette finestre attraverso cui sbirciare e problematizzare la “vita in atto” di un teatro «solido come un monumento, fragile e in movimento come i suoi diversi protagonisti». Non è poca cosa, per un libro solo. *Michele Pascarella*

La Milano di Buzzati nel suo amore per il teatro

Serena Mazzone
Oltre l'immaginazione lo sguardo

Roma, Aracne editore
2014, pagg. 243, euro 15



Dino Buzzati è vissuto in un racconto di Dino Buzzati. Quando sono andato, da giovane ammiratore diventato amico, a trovarlo nella celebre clinica milane-

nese di via Buonarroti dove si stava spegnendo la sua fiamma vitale, l'ho trovato compostamente consapevole di recitare le ultime repliche di *Un caso clinico*, la pièce mia coetanea che è la più nota e strutturata del Bellunese di via Solferino. Così definita anche da Serena Mazzone, Premio Hystrio alla Vocazione del 1996, edizione Montegrotto Terme, bionde ciocche “rubate al palcoscenico” (crediamo e speriamo solo occasionalmente) per questa appassionata incursione accademica, sostenuta da dotta e puntuale prefazione di Paolo Puppa. Serena è la perorazione di Mazzone a favore della scrittura da palcoscenico di un narratore stendhalianamente milanesizzato che la Milano protesa verso l'Expo non può permettersi di ricordare tanto poco e male. Dino ha avuto *deux amours*, Milano e la sua Almerina. Buzzati ha avuto un Amore: il teatro. L'amore di un pittore che sapeva narrare, di un narratore che sapeva informare. Ma il teatro ha ricambiato ancor meno delle arti visive. Parlo dell'ambiente teatrale: Strehler gli è stato amico e gli ha fatto da regista ispiratore, Maner Lualdi l'ha gagliardamente promosso, gli Orsi di Sicilia sono un famoso must del teatro per ragazzi di ogni età, ma Buzzati s'è ritirato dalle scene piuttosto deluso. Gelosi della sua versatilità, i detentori del gusto egemone mal sopportavano i suoi quadri e poemi a fumetti e ancor meno gradivano le esibizioni sceniche di un antiesibizionista per antonomasia. Così, trascurandone la produzione teatrale, s'è lasciato che il tartaro attaccasse e devastasse la dentatura di una cultura mordace, fino alla quasi desertificazione di una drammaturgia capace di essere puntualmente attuale, nella sua dandistica inattualità. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Il lungo viaggio dei Comici dell'Arte

Siro Ferrone

La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)

Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2014, pagg. 411, euro 32

Se non sapete nulla, o pensate di sapere tutto sulla Commedia dell'Arte correte ad acquistare questo ultimo volume che Siro Ferrone dedica al tema principale dei suoi studi, nonché alla passione teatrale di una vita. Perché è un'opera fondamentale e indispensabile sia sul piano degli esiti di una ricerca scientifica assolutamente attenta e straordinaria sia per la vastità dei repertori setacciati, oltre all'amorosa cura di una scrittura esegetica e creativa che ci permette di leggere questo libro come un romanzo teatrale che attraversa più di due secoli di storia della cultura italiana, dal 1545, anno del primo documento conosciuto, firmato a Padova, di costituzione di una Compagnia, fino al novembre del 1788, quando «il cadavere di Antonio Sacco, ultimo grande attore dell'Arte, sprofondò nel mare al largo di Marsiglia». Questo studio, ma anche racconto di avventure sceniche uniche ed eccezionali, può essere considerato la sintesi e, nello stesso tempo, il compendio esauriente di una ricognizione che ha come terreno privilegiato lo “spazio” della Commedia dell'Arte inteso come luogo di incontri fra persone, attori e attrici che parlano la stessa lingua teatrale, e soltanto attraverso questo ricchissimo e universale patrimonio di gesti, movimento e parole comunicano fra di loro in Italia come a San Pietroburgo, Parigi e Lisbona. L'affresco letterario che ne viene fuori è smagliante e documentato, come quel bellissimo apparato iconografico di stampe, incisioni, tavole e tele colorate. Completano l'elegante e prestigioso volume, quasi un libro dentro un libro, un *Dizionario Biografico di Attrici e Attori*, una particolareggiata *Cronologia* degli eventi narrati, una agguerritissima *Bibliografia*, un *Indice* dei nomi, dei luoghi e delle opere teatrali citate e, per finire, un accattivante e curioso *Glossario* delle terminologie usate. Un approccio assolutamente scientifico, una scrittura limpida, quasi didascalica, lo configurano come un perfetto e imperdibile strumento di conoscenza. *Giuseppe Liotta*



biblioteca

**Chiara Ricci
SIGNORE & SIGNORI
ALBERTO LIONELLO**

Roma, Book Publishing, 2014, pagg. 184, euro 15

Attraverso le memorie e le parole dello stesso attore milanese e di quanti gli sono stati vicini - familiari, amici e colleghi -, Chiara Ricci ricostruisce la vita e la carriera di Alberto Lionello. Dal teatro alla televisione, dalla radio al cinema - sono indimenticabili le sue interpretazioni di Giacomo Puccini, Rodolfo Valentino, Leone Gala ne *Il giuoco delle parti*, Shylock ne *Il mercante di Venezia* e innumerevoli altre -, il grande artista rappresenta una parte del nostro spettacolo che non può e non deve essere dimenticata, e che anche le giovani generazioni avranno la possibilità di incontrare e conoscere grazie a questo libro.

**Fabrizio Sebastian Caleffi D'Alistal
ANNUARIO DEGLI ATTORI
E DEI GRANDI AMORI**

Mallare (Sv), Matisklo Edizioni, 2014, euro 2,99

Il suo amore più grande: il teatro. Più precisamente: se stesso a teatro. Il commediografo, attore e regista Fabrizio Caleffi si mette in gioco e in scena con questa sorprendente "personale poetica", che spazia dalla scena al cinema, dall'intimità amorosa allo show sessuale. Un Proust dei Navigli (dal titolo di una sezione del libro) che viaggia nel mondo, nella memoria e nella memoria del suo mondo, tra Dylan Thomas e Bob Dylan.

**Susan Batson
L'ARTE DI FORMARSI COME ATTORI
E DI COSTRUIRE PERSONAGGI**

Roma, Audino, 2014, pagg. 176, euro 18

«L'industria nel suo assetto attuale ha pochissimo tempo da dedicare al lavoratore, in particolare l'industria cinematografica. Non c'è tempo per le prove, non c'è tempo per una preparazione vera e propria con il regista, così gli attori più responsabili chiedono aiuto a un *coach*», dice Susan Batson. Per questo con il suo libro - sulle orme di Lee Strasberg e di Uta Hagen, dei quali è stata allieva - si propone di indicare

agli attori come prepararsi e quali chiavi utilizzare per creare la vita di un personaggio, pienamente umana, all'insegna della parola d'ordine "verità". Batson conduce infatti ad aprirsi alle proprie "forze" interiori, a impossessarsene e farne arte. E per questo, secondo il metodo della *coach* americana, l'intimità, incarnandosi nelle tre dimensioni di "Persona pubblica", "Bisogno" ed "Errore tragico" (*Public Persona, Need e Tragic Flow*), viene resa lo strumento attivo che innesca il processo con cui ogni attore può trasformarsi in un personaggio. La prefazione è di Nicole Kidman.

**Alessandra Galante Garrone
ALLA RICERCA DEL PROPRIO CLOWN.
LE TECNICHE DEL MOVIMENTO
NELL'ESPERIENZA DI UNA SCUOLA**

Bologna, Editore Pendragon, 2014, pagg. 234, euro 16

«Ricordo Alessandra Galante Garrone allieva alla mia Scuola di Mimo e di Teatro, alla ricerca del proprio clown: di questo bambino che cresce in noi e che la società non ci consente più di esprimere». Con queste parole Jacques Lecoq introduceva nel 1980 alla conoscenza dell'autrice, divenuta a sua volta insegnante e direttrice della Scuola di Teatro di Bologna. Ma proprio come Lecoq, Alessandra non considerava certo esaurita la sua ricerca, iniziata nel 1967 alla Scuola del grande Maestro francese. Il clown è un creatore: è l'inventore, il regista e l'interprete di se stesso ed è nel contempo un osservatore acuto e implacabile della realtà, dei costumi, delle contraddizioni della vita.

**Mario Tommaso Gargallo
PER IL TEATRO GRECO**

Roma, Editore Irradiationi, 2014, pagg. 128, euro 10

I discorsi e gli articoli per il Teatro Greco, dal 1913 al 1934, scritti da Mario Tommaso Gargallo, fondatore dell'istituto per il dramma antico. Grazie alla sua iniziativa le tragedie classiche della Grecia antica tornarono a essere rappresentate per la prima volta nel 1914 nello splendido Teatro Greco di Siracusa. Questa nuova edizione ha voluto essere il più possi-

bile fedele alla edizione originale del 1934, tranne che per alcuni dettagli. Accanto al frontespizio interno troverete l'ex libris di Mario Tommaso Gargallo con il motto della famiglia. In copertina il cartellone realizzato per le rappresentazioni classiche del 1914 da Leopoldo Metlicovitz.

**ORGANIZZAZIONE, GESTIONE E FINANZIAMENTO DEI TEATRI D'OPERA.
ESPERIENZE EUROPEE A CONFRONTO**

a cura di Ginevra Cerrina Feroni, Eleonora Negri, Klaus Froboese
Torino, Giappichelli, 2014, pagg. 262, euro 30

Il volume mette a confronto alcune tra le maggiori esperienze italiane ed europee di teatri d'opera, focalizzando l'attenzione sulle forme giuridiche utilizzate, sulle problematiche gestionali ed organizzative, sulla produttività delle singole istituzioni, sul ruolo dei privati, sui profili finanziari e fiscali. Ne esce un quadro composito e ricco di indicazioni concrete, assai utili anche per la riforma del settore in Italia, da molti anni attesa. Merita altresì segnalare che talune delle indicazioni che emergono dai contributi pubblicati nel volume sono state accolte nella legge del 7 ottobre 2013, n. 112, di conversione del "Decreto cultura".

**Alessandra Mignatti
SCENARI DELLA CITTÀ. RITUALITÀ
E CERIMONIALI NELLA MILANO
DEL SETTECENTO**

Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pagg. 192, euro 38

Nella Biblioteca di Drammaturgia, diretta da Annamaria Cascetta, il volume analizza la spettacolarità e la scenografia nella Milano del Settecento, in particolare della prima metà della dominazione asburgica, fino all'inizio della coreggenza di Giuseppe II d'Asburgo. Si analizza il contributo innovativo della scenografia dei fratelli Galliari, e la varietà di eventi rituali e festivi, inaspettata per una città che non aveva una corte che potesse sollecitarne la realizzazione. Punto di partenza dell'intera ricerca è stato il reperimento di fonti iconografiche, l'analisi delle quali ha consentito di

individuare anche elementi impensati o poco considerati della spettacolarità milanese dell'epoca: incisioni, disegni, mappe, materiale iconografico di vario tipo, anche manufatti di arti applicate.

**Ilaria Mingioni
A PARTE. PER UNA STORIA
LINGUISTICA DELLA DIDASCALIA
TEATRALE IN ITALIA**

Roma, Società Editrice Romana, 2014, pagg. 168, euro 15

Lo studio analizza un aspetto particolare della scrittura per il teatro, le didascalie drammaturgiche, dal Medioevo fino a Pirandello, a partire dall'osservazione di esempi tratti da testi particolarmente significativi. Le didascalie sono considerate dal punto di vista formale e tecnico, senza estrapparle dallo sfondo letterario e storico-culturale su cui si collocano. Il capitolo centrale si concentra sulle commedie di Carlo Goldoni, che costituiscono il culmine, sia qualitativamente sia quantitativamente, di questo particolarissimo tipo testuale, almeno fino a Pirandello con cui, non a caso, il lavoro si chiude. Il volume dà più spazio alla commedia che non alla tragedia (dove le didascalie hanno minore consistenza); non manca una sezione dedicata al melodramma, con l'analisi di didascalie tratte dai libretti delle opere più note.

**Renato Lori
SCENOGRAFIA E SCENOTECNICA
PER IL TEATRO**

Roma, Gremese, 2014, pagg. 219, euro 19,50

Proposto in una nuova edizione rivista dall'autore, questo libro analizza fin nei minimi particolari le fasi di ideazione e realizzazione delle scenografie teatrali. Attraverso un linguaggio discorsivo e non troppo "tecnico" studiato al fine di raggiungere il maggior numero di lettori possibile -, illustra ogni aspetto teorico e pratico di quest'attività: dalla lettura del copione e dai primi colloqui con il regista ai disegni preparatori e al bozzetto, dalla scelta dei materiali agli eventuali elementi tridimensionali presenti in scena, dalle indispensabili nozioni di illuminotecnica alle esigenze

Vittorio Podrecca, impresario e direttore della compagnia di marionette I Piccoli da lui fondata nel 1914, in una foto tratta dal volume edito da Titivillus.

ze e alle problematiche che pone l'allestimento in luoghi aperti. Insieme al testo, le numerose illustrazioni forniscono visivamente puntuali esemplificazioni di quanto spiegato, secondo un approccio didattico che volutamente evita di dare per scontate anche le informazioni di base. Questo volume è uno strumento di formazione nelle mani degli studenti. Al tempo stesso, però, saprà suggerire ai lettori comuni più di uno spunto di interesse, accompagnandoli a scoprire molti dei misteri che si celano dietro il sipario teatrale.

LE NOTE DEI SOGNI. I COMPOSITORI DEL TEATRO DEI PICCOLI DI VITTORIO PODRECCA

a cura di Alfonso Cipolla, Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, pagg. 256, euro 17

Il Teatro dei Piccoli di Vittorio fondata da Podrecca nel 1914, può essere considerato, dal punto di vista della ricerca estetica, il corrispettivo italiano dei Balletti Russi di Diaghilev, e rappresenta un'autentica rivoluzione per quanto concerne l'allestimento scenico, dato che vi collaborarono scenografi come Prampolini, Pompei, Angoletta, Cambellotti. Fine musicologo, Podrecca poté contare su collaborazioni eccellenti, allestendo non solo i celebri "Balli Plastici" di Fortunato Depero (musiche di Casella, Bartok, Malipiero), ma anche *La bella dormiente* di Ottorino Respighi, e opere di Cui, Ferrari Trecate, Lualdi, Luizzi, Carabella, Massarani. Inoltre Podrecca fu il primo a recuperare certo repertorio lirico dimenticato del Settecento e dell'Ottocento (Pergolesi, Paisiello, Rossini, Bottesini), a misurarsi con le Visioni sinfoniche (Debussy, Ravel, De Falla, Satie) e a mettere in scena il jazz.

Sara Rocchia
NICOLE & MARTIN.
UNO SGUARDO DIETRO LE QUINTE.
EDIZ. ITALIANA E INGLESE
Cavagnolo (To), Mirabilmente Ridutto Edizioni, 2014, pagg. 176, euro 27

Negli spettacoli della compagnia Nicole & Martin la mimica del corpo, le poetiche esecuzioni musicali e le stu-

pefacenti prestazioni acrobatiche raccontano le antiche fiabe della tradizione europea raccolte dai fratelli Grimm. Un accurato repertorio fotografico fa da cornice alle conversazioni con la compagnia e i suoi collaboratori in un'opera che vuole testimoniare il valore estetico e la ricchezza di significato del loro stile originale che affonda le radici nella tradizione dei cantastorie.

UN'AVVENTURA UTOPICA. TEATRO E TRASFORMAZIONE NELL'ESPERIENZA DEL GRUPPO TEATRO COMUNITARIO DI PONTELAGOSCURO

a cura di Erica Guzzo e Greta Marzano, Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, pagg. 28, euro 18

Cosa accadrebbe se persone di età, sesso, cultura ed estrazione sociale differente si riunissero settimanalmente per fare teatro? Accadrebbe loro di dare vita a ciò che in molti paesi dell'America Latina è noto con il nome di Teatro Comunitario. Accade anche in Italia, a Pontelagoscuro (Circonscrizione Nord di Ferrara) dove dal 2006, sotto la guida dell'attore e regista Antonio Tassinari, uomini e donne di tutte le generazioni si riuniscono e, attraverso il teatro, ricercano il senso del proprio essere comunità. Questo libro ripercorre la nascita e la storia del Gruppo Teatro Comunitario di Pontelagoscuro, dal confronto con le realtà comunitarie argentine agli spettacoli, dalle canzoni all'esperienza delle Donne Comunitarie condotta dalla regista Cora Herrendorf. Il mezzo dell'intervista, attraverso il quale il volume è strutturato, intende rispecchiare il clima di incontro, ricchezza e varietà in cui è maturata e continua a crescere questa utopica avventura.

Marco Martinelli
PANTANI
Bologna, Luca Sossella Editore, 2014, pagg. 152, euro 10

Dopo la scena, il testo di Marco Martinelli dedicato al ciclista di Cesenatico diventa un libro, che fissa i trentaquattro capitoli della storia. Nessuna introduzione, nessun saggio critico accompagna il testo, solo una nota fi-



nale dell'autore, che racconta i tre anni di lavoro dai quali lo spettacolo scaturisce, una meticolosa raccolta di dati, testimonianze dirette e immagini, per ricostruire la vicenda, non un *reportage*, ma un testo poetico "de-genere" dove la linea dell'"inchiesta" cerca un difficile equilibrio con quella della "tragedia" e la testimonianza si accompagna alla riflessione sui "pantani" della Storia recente italiana.

Nicola Saponaro
NUOVE OPERE
Foggia, Sentieri Meridiani Editore, 2013, pagg. 259, euro 15

Il volume raccoglie alcuni scritti inediti del drammaturgo, studioso e pubblicitista Nicola Saponaro: alle "nuove" commedie *Dietro le quinte*, *Storia segreta del Risorgimento* e *Compagna Rachele*, si aggiungono gli atti unici *Farfalla* e *La giravolta*, alcuni elzeviri pubblicati negli anni Settanta e più di duecento nuovi aforismi. Una grande varietà di scritti,

accomunati dal tema guida del "confitto", motore della Storia, dei cui personaggi e delle cui forze evolutive l'autore va in cerca.

Ermanna Montanari, Teatro delle Albe ROSVITA
Bologna, Luca Sossella Editore, 2014, Libro e dvd, euro 18

Un libro e un dvd completo di booklet raccolgono il più che ventennale lavoro di Ermanna Montanari su *Rosvita*, lavoro dal quale sono stati prodotti due spettacoli, il primo, nel 1991, e il secondo, in forma di "concerto" per voci e parole, del 2008, dove i testi di Rosvita di Ganderheim, si intrecciano con la scrittura di Ermanna Montanari. Nel libro, che accompagna il dvd, le testimonianze di Luca Sossella, Marco Martinelli, Laura Mariani, Cristina Ventrucci, Maria Dolores Pesce, Michela Marangoni e Laura Redaelli, raccontano da più punti vista (da quello critico a quello attoriale) l'esperienza compiuta.

Ai festival, andiamo ai Festival!

di Roberto Rizzente



«**E**state, tempo di festival»: si rinnova, anche per il 2014, il *mantra* di ogni *aficio-nado* che si rispetti. Calato il sipario sulle stagioni, ecco, allora una rapida guida per scegliere al meglio, su e giù per il Belpaese. I nomi in voga sono più o meno quelli di sempre. Con, in più, una maggiore apertura agli stranieri da parte degli operatori, la concertazione degli intenti, la progressiva ibridazione delle arti e la sensibilità per le ragioni civili e comunitarie del fare teatro. Tanto che, mai come in quest'anno, si assiste – forse anche in risposta o comunque per la crisi – alla proliferazione di performance e spettacoli anche molto semplici, che trovano nel rapporto diretto con lo spettatore e con il radicamento nello spazio pubblico la propria ragione d'essere.

Nord

Archiviata la XIX edizione delle **Colline Torinesi, Mirabilia** e **Il Giardino delle Esperidi**, il Nord Ovest vanta anche per il mese di luglio un ricco ventaglio di proposte. Non solo per il focus sugli scandinavi alla XV edizione di **Teatro a Corte**, da Sanna Silvennoinen a Ilona Jäntti, fino al Premio Hystrio Jo Strömgreen Kompani (**foto di apertura: Knut Bry**, www.teatroacorte.it); Alain Platel e Bartabas a **Torinodanza** (www.torinodanzafestival.it); le regie di Jurij Ferrini, Lorenzo Lavia e Massimo Popolizio a **Borgio Verezzi** (www.festivalverezzi.it); o la presen-

za di Pippo Delbono ad **Asti Teatro**, dal 27 luglio al 3 agosto (www.comune.asti.it); ma anche per i festival che svolgono un lavoro attento e qualificato sul territorio (**Ultima luna d'estate**, www.teatroinvito.it), tematicamente connotato (**Teatri di confine**, www.teatridiconfine.com); **Tra Sacro e Sacro Monte**, www.trasacroesacromonte.it) e disposto alla sperimentazione linguistica (la residenza comunitaria a Meina **Villaggio d'Artista**, www.associazione-lis.com). Le buone intenzioni non bastano, tuttavia, a strappare il primato al Triveneto, che può contare sulla tradizione veronese, forte quest'anno di un'*Aida* prodotta da La Fura dels Baus (**Arena**, www.arena.it) e un *Bugiardo* diretto da Valerio Binasco, con Maurizio Lastrico (**Estate Teatrale Veronese**, www.estate-teatrale-veneziana.it); le memorie dalla Commedia dell'Arte di **Serravalle** (www.serravallefestival.it); il teatro sociale di **Pergine Spettacolo Aperto** (www.perginefestival.it); e una massiccia sperimentazione intorno alla danza a **Bolzano** (www.bolzanodanza.it) e **Oriente e Occidente** (www.orienteeoccidente.it). Senza contare, poi, **Drodesera** (www.centraleiefes.it), con Jérôme Bel, la seconda edizione del Live Works – *performance act award* e l'omaggio a Pathosformel; **Opera Estate**, con Anagoor, Duda Paiva, Yasmeen Godder e i tanti progetti di *urban performance* (www.operaestate.it); **Mittelfest** (www.mittelfest.org), con il promettente regista croato Oliver Frljiw e l'assolo di Jan Fabre per Cédric

Charron; fino alla presentazione al pubblico dei workshop della **Biennale College Teatro**, tra cui vanno ricordati almeno quelli condotti da Oskaras Korsunovas, Lluís Pasqual e Antonio Latella (www.labiennale.org).

Centro-Sud

Conclusi il **Festival dei Due Mondi** di Spoleto e **Inequilibrio** a Castiglioncello, è il **Festival di Santarcangelo** a tenere banco, al Centro Italia, con l'inedito sodalizio tra Valter Silis e Teatro Sotterraneo, il focus sui Motus, la prima di *Vocazione* di Danio Manfredini, oltre alla Piattaforma della Danza Balinese (www.santarcangelofestival.com). Sempre vivace rimane, a ogni modo, il panorama in Emilia e Toscana, tra **Dei teatri, della memoria** a Bologna, con Emma Dante (www.ilgiardinodellamemoria.it), il **Festival della Resistenza** a Gattatico, presso il Museo Cervi (www.istitutocervi.it) e il **Granara Festival**, con i laboratori residenziali di Deflorian/Tagliarini e Serena Sinigaglia (www.granara.org); i piccoli, ma intraprendenti **Orizzonti Verticali** a San Gimignano (www.orizzontiverticali.net/web/), con Carlo Quartucci e Carla Tatò; **Collinarea** e il suo spettacolo monster *InArea-Il Volo* per 50 artisti (www.collinarea.it); gli ormai storici **Teatro Povero di Monticchiello** (www.teatropovero.it) e la **Festa del Teatro di San Miniato**, con *Finis Terrae* di Antonio Calenda (www.drammapopolare.it); **Volterra Teatro** con *Santo Genet* della Compagnia della Fortezza, la consegna dei premi Anct, prevista il 23 luglio e il convegno del 25 di Rete Critica (www.volterrateatro.it); la **Kilowatt** dei "visionari", tra Balletto Civile e *l'Orfeo ed Euridice* di César Brie ed Eco di Fondo (www.kilowattfestival.it); fino alla pur sempre rediviva **Estate a Radicondoli** (www.radicondoliarte.org). Scendendo a Sud, in attesa di **Short Theatre** (www.shorttheatre.org) e **RomaEuropa** (www.romaeuropa.net), senza contare **Reate** (www.reatefestival.it) e **Ostia Antica** (www.ostianticateatro.it), concluso il **Napoli Teatro Festival** e la prima finestra sul contemporaneo delle **Orestyadi** (www.orestiadi.it), vanno segnalati Jan Fabre e i Momix a **Civitanova Danza** (www.civitanovadanza.it); gli ultimi scampoli, dopo il Belarus Free Theatre de **La MaMa Spoleto Open** (www.lamamaspoletopen.net); il focus su Eduardo de Filippo nel trentennale della scomparsa al **Benevento Città Spettacolo** (www.cittaspettacolo.it); i premi Hystrio Fratelli Dalla Via a **Castel dei Mondi** di Andria (www.casteldeimondi.it) e la personale per i vent'anni di Scimone&Sframeli a **TaorminaArte** (www.taoarte.it). Un discorso a parte merita l'Opera, tra il Progetto Puccini 2.0, con tanto di bando per la direzione del *Trittico* al **Festival Puccini di Torre del Lago** (www.puccinifestival.it), e la ronconiana

Armida del **Rossini Opera Festival** (www.rossinoperafestival.it); l'*Aida* allestita da Francesco Micheli a **Macerata** (www.sferisterio.it) e *La donna serpente* di Arturo Cirillo al **Festival della Valle d'Itria** (www.festivaldellavalleditria.it).

Esteri

Con il suo ricco calendario di opere liriche, grandi produzioni, da *The War* di Vladimir Pankov, coprodotto col Chekhov International Theatre Festival e il curioso *Ganesh versus the Third Reich*, mostre e spettacoli off, Edimburgo si conferma capitale del teatro, tra l'**Edinburgh International Festival** (www.eif.co.uk) e l'**Edinburgh Fringe Festival** (www.edfringe.com). Meno interessante, almeno quanto a nomi, e in attesa del **Festival di Nitra** (www.nitrafest.sk), sembra il **Festival di Avignone** targato Olivier Py: segnaliamo *Il principe di Homburg* e *La famiglia Schroffenstein* del nostro Barberio Corsetti, *Le sorelle Macaluso* di Emma Dante, il *Falstaff* adattato da Valère Novarina e *Il matrimonio di Maria Braun* diretto da Ostermeier (www.festival-avignon.com). Chiude la stagione, in autunno, il sempre notevole **Festival d'Automne** (www.festival-automne.com), con *I negri* di Genet riletto da Robert Wilson, Angélica Liddell, i ritratti di Romeo Castellucci e William Forsythe. ★



Premio Ubu, cambiare è difficile ma necessario

Quel che ho scritto nel precedente numero di *Hystrio* sui premi teatrali e sul Premio Ubu in particolare, e che ha provocato la reazione scomposta di Anna Bandettini sul suo blog di *Repubblica*, evidentemente ha toccato un nervo scoperto. Il mio era un articolo di invito al dialogo e di tentativo di proposte, che sintetizzava due anni di carteggio con il direttivo dell'Associazione Ubu per FQ a fronte di un mio malessere di giurata quasi ventennale in merito alla gestione post Quadri.

Risposte costruttive: nessuna. Desiderio di affrontare il problema: zero. Perché il problema c'è. E non è la composizione della giuria, che ne è solo un effetto, ma il metodo con cui il premio viene gestito. Ripeto: Franco Quadri l'Ubu se l'era inventato, mettendoci la faccia nel bene e nel male, e chi accettava di entrare in giuria lo faceva ben consapevole delle "non regole" che lo governavano, anche di quella "consapevole parzialità" e anticonformismo di scelte che inevitabilmente si sono persi negli anni.

Ritengo che, per far parte di una giuria che assegna premi teatrali, andare molto a teatro non sia un *optional*, ma una necessità, e che il ricambio, generazionale e non, sia una cosa sana. E il conflitto deontologico, in cui a mio avviso si trovano alcuni giurati, non sta nel far parte di tante giurie, ma, per esempio, nel dirigere festival o nel lavorare in teatri, così come, in qualità di artisti e quindi di potenziali premiati, nell'essere soci dell'Associazione Ubu per FQ con tanto di pagamento quote.

Ora che Franco non c'è più, l'autorevolezza del premio ha bisogno di nuova linfa. Magari anche solo nel segno di un'apertura dialettica e costruttiva al confronto e al dialogo. Altrimenti ci si riduce a giurati-bancomat di voti non si sa più dati in nome di chi e di che cosa. **Claudia Cannella**

Premio nuova_scena.tn vince Teatrincorso

Si è svolta a maggio al Teatro Cuminetti di Trento la seconda edizione del Premio nuova_scena.tn. Organizzato dal Centro Servizi Culturali Santa Chiara e dal Teatro Stabile di Bolzano, il premio, che ha lo scopo di valorizzare le realtà emergenti del territorio, aveva per tema il centenario del primo conflitto mondiale. Degli otto progetti pervenuti, tre sono arrivati in finale, selezionati da Francesco Nardelli, Marco Bernardi e Claudia Cannella: *Alto Fragile* di Trento Spettacoli/Theamus, *Voci nella tempesta* della Compagnia Teatrincorso e *Se questo è un uomo. 1914-1945* di EstroTeatro. Presentati in forma di studio da 15 minuti sono stati valutati da una giuria popolare che ha decretato vincitore *Voci nella tempesta*. Alla compagnia Teatrincorso un premio in denaro e l'ospitalità dello spettacolo, in forma completa, nelle stagioni 2014-15 del Centro Santa Chiara e dello Stabile di Bolzano.

Info: www.csc.tn.it

Torna la rete di In Box

Sono quattro i finalisti di In-Box 2014, giunto alla sesta edizione: il vincitore *L'uomo nel diluvio* di Amendola-Malorni, accanto a *Genesi quattro* di Bruno Villano, *Cantare all'amore de La Ballata di Lenna* e *Orfeo ed Euridice* di Eco di Fondo. Ai quattro lavori sono state assegnate 39 repliche a cachet fisso, suddivise tra i partner della rete, distribuiti su tutto il territorio nazionale. Il progetto è stato ideato da Straligut Teatro, già sostenitore del motore di ricerca del teatro emergente, Sonar.it.

Info: www.inboxproject.it, www.ilsonar.it

Cavallerizza occupata contro l'asta del Comune

Dallo scorso maggio l'Assemblea Cavallerizza 14e45 (l'ora a cui è fermo l'orologio del teatro) ha occupato la Cavallerizza Reale, nel centro di Torino. Un'azione che conclude mesi di dibattiti e tentativi per risolvere l'improvvida chiusura, nell'autunno scorso, dello spazio, affidato al Teatro Stabile. Di fronte all'impossibilità del TST di occuparsi della messa a norma delle due sale teatrali, il Comune, proprietario dell'immobile, ha scelto di metterlo all'asta, senza successo. Numerose le personalità, torinesi e non, che hanno manifestato la loro solidarietà agli occupanti.

Info: www.teatrostabiletorino.it

Agli Eolo Awards due premi non assegnati

Sono stati consegnati lo scorso maggio a Milano, durante il festival Segnali, gli Eolo Awards 2014, i premi dedicati al teatro ragazzi assegnati dall'omonima rivista diretta da Mario Bianchi. Nessuno degli spettacoli ha ottenuto voti sufficienti per aggiudicarsi i riconoscimenti per il miglior spettacolo e per la migliore novità. I quaranta giurati hanno però assegnato l'Eolo alla Carriera a Mafra Gagliardi e ad Argia Laurini Carrara; l'Eolo per il teatro di figura a Riserva Canini, quello per il miglior progetto drammaturgico a *La Peggior* di Sipario Toscana e per il miglior progetto creativo a *Viaggio ad Auschwitz a/r* di Gianni Basilotta.

Info: www.eolo-ragazzi.it

Addio a Serena Sartori

Si è spenta a 72 anni l'attrice Serena Sartori. Padovana, classe 1942, aveva cominciato seguendo il padre Amleto, creatore di maschere e burattini. Approdata nel 1969 a Nuova Scena, diretta da Dario Fo e poi da Vittorio Franceschi, fondò nel 1971 a Palermo il Gruppo 5, entrò a far parte della Comuna Baires e successivamente del Teatro del Sole di Milano, di cui divenne direttrice artistica tra il 1985 e il 1995. Tra il 1981 e il 1995 fu tra i fondatori della Scuola di Formazione Attoriale Koron Tlè e del Centro Interculturale Ricerche Koron Tlè, inaugurando un'azione pedagogica in Mali, Burkina Faso, Benin e Senegal. Significativa anche la carriera registica in Svizzera, Austria, Burkina Faso e Germania, ove la Sartori si impose, nel 1997, vincendo il Premio Traum Spiele 98.

In mostra a Milano il backstage dell'opera

Una mostra a Milano, presso il Centro Diagnostico Italiano, in via Simone Saint Bon 20, documenta il lavoro dietro le quinte di un teatro lirico. *Andiamo all'Opera! (foto sotto)* è organizzata dall'Accademia del Teatro alla Scala e dalla Fondazione Bracco, espone fotografie del lavoro di *backstage* di sarti, tecnici, costumisti e truccatori, oltre alla ricostruzione filologica di un abito di Maria Callas, nella *Traviata* del 1955. Le foto sono degli allievi dell'Accademia. Fino al 31 ottobre.

Info: www.fondazionebracco.com



A Bollate con Nudoecrudo Teatro

Zenobia#03 de Le città sottili è il progetto vincitore di "Up_nea'14: lo stato dell'arte ai tempi della crisi", promosso a Bollate (Mi) da Nudoecrudo Teatro, in collaborazione con Fabbrica Borroni-Centro per la giovane arte italiana. Ex aequo, al secondo posto, per *Umanità > Trilogia* di Silvia Girardi e *I Am Leto* di Andrea Bochicchio, vincitore anche del Premio del Pubblico. *Gli ultimi saranno i primi* di Sofia Elena Sita si è aggiudicato invece la menzione speciale.

Info: www.nudoecrudoteatro.org

Ciao Francesco Macedonio

È scomparso a ottantasette anni a Gorizia Francesco Macedonio. Nato a Idria nel 1927, si fece conoscere al grande pubblico nel 1967 con la regia di *Gorizia 1916* di Vittorio Franceschi. Fedele al motto del "teatro d'arte per tutti", divenne da allora il regista di riferimento dello Stabile del Friuli Venezia Giulia, dirigendo la "Compagnia dei Dodici" in lavori come *Sior Todero brontolon*, *Avvenimento nella città di Goga*, con Gabriele Lavia, e *Il mio Carso* di Scipio Slataper, con scenografia di Emanuele Luzzati. Fondatore nel 1976, con Orazio Bobbio, Ariella Reggio e Lidia Braico, de La Contrada-Teatro Stabile di Trieste, vinse nel 2012 il Premio Flaiano con la regia di *Gioco* di Coburn.

Il decreto "sviluppo cultura" è legge

Dal primo giugno il DL per la Tutela del Patrimonio Culturale e per lo Sviluppo della Cultura, firmato dal Ministro Franceschini, è operativo (DL 83/2014, Gu 125 del 31.05.14).

Le principali novità per il settore spettacolo riguardano gli **Enti Lirici**. Ai 75 milioni di euro loro destinati se ne sono aggiunti altri 50 per il 2014. A tale fondo hanno diritto solo gli Enti che hanno presentato un piano di risanamento del bilancio (già previsto dal decreto Bray). Potranno dotarsi di forme organizzative speciali solo le Fondazioni che si distinguono per la rilevanza internazionale, «le capacità produttive, i rilevanti ricavi propri, nonché per il significativo e continuativo apporto finanziario di soggetti privati». Il decreto fissa, inoltre, un limite ai compensi dei dirigenti (240mila euro annui), nonché al numero e alla retribuzione di dipendenti e consulenti. Le Fondazioni avranno tempo fino al 31.12.14 per adeguare gli statuti alle nuove regole. I sindacati del settore hanno già espresso timore per la sorte del personale in esubero: il nuovo decreto, infatti, sembra lasciare agli Enti autonomia nella gestione e ad Ales (la spa del Ministero delegata ad assorbire gli esuberanti) la discrezionalità nelle assunzioni.

Un'ultima novità è legata all'**artbonus**, esperimento che durerà 3 anni, pensato dal Ministro per favorire i privati nel finanziamento di beni e attività culturali. I "mecenati" avranno uno sconto fiscale del 65% per il primo anno e del 50% per i successivi. Se il provvedimento avrà buon esito, diverrà strutturale. **Ilaria Angelone**

Celebrazioni pucciniane al via con una mostra

Mentre il festival Puccini di Torre del Lago (dal 25 luglio al 30 agosto) celebra i 110 anni dalla prima rappresentazione di *Madama Butterfly*, il foyer e la sala grande del Teatro del Giglio di Lucca ospitano la mostra "Puccini Theatre", in cui si possono ammirare costumi, attrezzi di scena e brani degli allestimenti di opere del compositore realizzati nel teatro. In autunno, poi, la sala lucchese vivrà il "mese pucciniano", dal 29 novembre – data in cui si ricordano i 90 anni dalla morte del Maestro –, fino al 22 dicembre, giorno della nascita.

Info: www.puccinifestival.it; www.teatrodelgiglio.it

Agis Sardegna denuncia la crisi dello spettacolo

Crisi nera per il settore spettacolo in Sardegna: gli operatori sardi sono in guerra contro la Regione che non avrebbe ancora versato il totale dei contributi pattuiti per il 2013, oltre a tacere in merito a quelli per l'anno in corso. Ritardi che non solo mettono a rischio la regolare programmazione artistica e culturale, ma che hanno già obbligato realtà imprenditoriali aderenti all'Agis ad attivare la cassa

integrazione per i propri dipendenti. Tutti i settori sono colpiti: teatro, danza, cinema e musica. Sono a rischio quasi duemila posti di lavoro.

Info: tel. 070.64.94.283

Sociale di Valenza: nuovo progetto artistico

Il Teatro Sociale di Valenza è da pochi mesi di nuovo in attività sotto la guida della Cooperativa CMC, con la direzione artistica di Roberto Tarasco. In progetto, l'idea di un teatro aperto tutto l'anno: per cominciare, in primavera il Sociale ha offerto degli incontri di formazione per i ragazzi del "Valenza Teatro Social Club", che saranno coinvolti nella gestione del teatro. Per la prima settimana di agosto il Sociale propone un Laboratorio sulle pratiche teatrali di Jacques Lecoq, a cura della London International School of Performing Arts.

Info: www.facebook.com/valenzateatro/timeline

Arrivano i Leoni di Venezia

Steve Paxton (Phoenix 1939) e Michele Di Stefano (Milano 1963, già fondatore della compagnia mk) per la danza; Jan Lauwers (Anversa 1957) e Fabrice Muraglia (Verviers 1983) per il teatro sono i vincitori, rispettivamente, del Leone

d'oro alla carriera e d'Argento per l'innovazione alla Biennale di Venezia del 2014. Ricordiamo, nell'albo d'oro delle passate edizioni, Merce Cunningham, Carolyn Carlson, Pina Bausch, Jiri Kylián, William Forsythe e Sylvie Guillem per la danza; Ferruccio Soleri, Arianne Mnouchkine, Roger Assaf, Irene Papas, Thomas Ostermeier, Luca Ronconi e Romeo Castellucci per il teatro.

Info: www.labiennale.org

Nuovi spettacoli cercasi

È stato presentato in occasione delle recenti Buone Pratiche a Milano "Gasp-Galleria dello Spettacolo", un sito tutto nuovo per sostenere gli operatori nella ricerca e la scelta degli spettacoli da inserire in cartellone. Progettato da Marisa Villa e Valentina Falorni dell'associazione Av Turné, il portale, attivo da febbraio 2013, coinvolge oggi 500 spettacoli, 230 compagnie e 20 programmatori, tutti selezionabili attraverso un'apposita maschera di ricerca. Per ogni spettacolo sono indicati i contatti, i materiali di approfondimento, i trailer e le foto di scena.

Info: www.galleriadellospettacolo.org

Una rete off per il Lazio

È stata presentata a maggio a Roma il neonato circuito off che riunisce piccole realtà laziali dai 30 ai 300 posti: Magazzini della Lupa (Tuscania), Teatro Argot Studio (Roma), Condizioni Avverse (Rieti), Teatro Bertolt Brecht (Formia), Supercinema (Tuscania), Nuovo Sala Gassman (Civitavecchia), Teatro della Dodicesima (Spinaceto), Teatro dell'Orologio (Roma), Matutateatro (Sezze), Associazione Culturale Ossigeno (Velletri). La prima stagione è prevista per gennaio 2015.

Info: www.teatroargotstudio.com

Grillo, comico e politico

Comico & politico è il titolo dell'ultimo saggio di Oliviero Ponte di Pino sul fenomeno Beppe Grillo (Raffaello Cortina editore, 2014), un tema già trattato a lungo da critici politici e commentatori. Ponte di Pino, però lo affronta da "critico teatrale", riflettendo sull'evoluzione culturale della società italiana attraverso i media, negli ultimi vent'anni, ed evidenziando lo stretto legame tra politica e teatro, laddove al teatro spetta il

compito di testimone critico. In questo caso, del sistema democratico italiano e del ruolo della classe politica.

Info: www.raffaellocortina.it

Eliseo e Quirino, l'unione fa la forza

Novità in vista, all'Eliseo, per bypassare il disinteresse delle Istituzioni. Il teatro ha moltiplicato i progetti di collaborazione col produttore Francesco Bellomo, ma anche con Romaeuropa e con l'Accademia Silvio d'Amico, ospitando in stagione (e dunque in abbonamento) parte del cartellone e alcuni dei progetti che l'Accademia organizza con gli allievi. Sulla stessa lunghezza d'onda, il Quirino ha aperto le porte a una cordata di investitori siciliani, che ha per capofila Rosario Coppolino (attore di cinema e tv) e Guglielmo Ferro (figlio di Turi).

Info: www.teatroeliseo.it;

www.teatroquirino.it

Piccolo Teatro stagione lunga per Expo

La prossima stagione dello Stabile milanese non finirà con l'estate. Nell'anno di Expo i tre palcoscenici del Piccolo, ai quali si aggiunge il chiostro di via Rovello per gli eventi *en plain air*, funzioneranno a pieno ritmo tutta l'estate con una programmazione che prevede teatro, musica, incontri. Fra gli ospiti Branciaroli, Paolini, Lo Cascio, Placido, Peppe e Toni Servillo, Bob Wilson, Dodin, la *Lehman Trilogy* di Ronconi e Massini, le marionette dei Colla e il jazz di Enrico Intra.

Info: www.piccoloteatro.org

Fabre e le tartarughe

A Jan Fabre, famoso per aver tappezzato uno dei suoi allestimenti a Bruxelles con dei coleotteri, è stato vietato di usare tartarughe, pappagalini, rane e canarini vivi nella maratona di maggio al Piccolo Teatro. Secondo l'artista con «animali finti in scena mancherà l'anarchia della natura, comparata alla formalizzazione della danza». La sua prossima creazione sarà uno spettacolo di 24 ore ispirato alla tragedia greca, che debutterà a Berlino nel 2015.

Info: www.janfabre.be



Gli Abbiati Emma Dante e Daniel Barenboim

Emma Dante per la regia di *La muette de Portici* (foto sopra: E. Carecchio) e Daniel Barenboim per la direzione de *Der Ring des Nibelungen* alla Scala sono fra i vincitori del Premio Abbiati, assegnato da critici musicali e giunto alla sua 33ma edizione. Da segnalare anche che la Fondazione del Teatro Grande di Brescia, con il progetto *Festa dell'Opera*, ha ricevuto il prestigioso riconoscimento Filippo Siebaneanck.

Info: www.festivalpianistico.it

Dominio Pubblico premia Bartolini/Baronio

È andato al duo romano Bartolini/Baronio per lo studio di *Passi* la prima edizione di Dominio Pubblico OFFicine, il festival di drammaturgia contemporanea e bando di produzione organizzato dai teatri romani Argot Studio e Orologio. Per i vincitori, una residenza di dieci giorni al Kilowatt Festival di Sansepolcro, oltre alla circuitazione nei circuiti Atcl del Lazio, Artè Teatro Stabile di Innovazione di Orvieto e nella stagione di Dominio Pubblico 2014/2015.

Info: www.dominiopubblicoteatro.it

Bufera Pereira sul Teatro alla Scala

Tra Decreto Cultura e altri problemi, il Teatro alla Scala di Milano rischia di rovinarsi l'immagine di fronte al mondo. L'imbarazzo nasce intorno alla figura di Alexander Pereira, nuovo sovrintendente designato dal CdA a sostituire Stéphane Lissner fino al 2017.

Pereira prenderà servizio a settembre con anticipo di un mese rispetto al previsto (Lissner infatti lascia anzitempo per dirigere l'Opera di Parigi), ma ancor prima di mettersi al lavoro già si parla di lui. Prima, per aver trattato col festival di Salisburgo l'acquisto di alcune opere per il teatro milanese: pessima idea sia perché non aveva titolo a trattare, non essendo ancora in servizio effettivo a Milano, sia perché ricopriva il ruolo di direttore del festival austriaco. Il CdA ha dunque dovuto valutare come regolarsi: nella recente seduta di maggio, benché non all'unanimità, ha deciso di confermare Pereira nel suo incarico, ma solo fino alla fine dell'Expo. Il Sindaco Pisapia ha giustificato la scelta (che molti giudicano di compromesso) come una necessità, per non danneggiare la stagione 2015 con una sostituzione "in corsa" del Sovrintendente.

La seconda questione riguarda il suo compenso. Alcune indiscrezioni lo accreditano sui 400-450mila euro all'anno, ma in base alle disposizioni del Decreto Cultura, recentemente varato dal neoministro Franceschini, nessun amministratore di società a partecipazione pubblica potrà guadagnare più di 240mila euro lordi all'anno. Il suo stipendio dovrebbe dunque essere dimezzato, a dispetto del contratto, ma su questo tema il CdA non ha ancora deliberato. Info: www.teatroallascala.org Ilaria Angelone

L'Inda riapre il Teatro di Pompei

È stata inaugurata a giugno con l'*Oreste* di Eschilo, prodotta dalla Fondazione Inda, la riapertura del teatro antico di Pompei. Con questa iniziativa, resa possibile grazie alla collaborazione tra Comune, Sovrintendenza, Regione e Procura della Repubblica di Torre Annunziata, che ne ha disposto il dissequestro, s'intende valorizzare un sito archeologico di rilevanza internazionale.

Info: www.indafondazione.org

Ulay, Performing Life

Artista di culto della body art negli anni '60 e '70, a lungo compagno e collaboratore di Marina Abramovic, Ulay è autore di un documentario, presentato a maggio al Biografilm Festival di Bologna. *Ulay Performing Life* racconta la vicenda autobiografica dell'autore dopo che gli viene diagnosticato un tumore. Una riflessione su ciò che si lascia in eredità, sul tema del distacco, ma anche un estremo gesto artistico.

Info: www.biografilm.it

A San Miniato tra teatro e (auto)confessione

Gli "Eremiti del teatro" si son dati appuntamento a maggio a San Miniato (Palazzo Grifoni) su invito di Masolino D'Amico. Che per l'Istituto del Dramma Popolare ha istituito una sorta di seduta collettiva pubblica sui tanti "perché del fare teatro".

Protagonisti di questo inedito esperimento happening in bilico fra spettacolarizzazione e autoconfessione, erano Lella Costa, Laura Curino, Moni Ovadia, Bruno Gambarotta e Saverio La Ruina. Ciascuno chiamato a fare la propria parte, che diventa testimonianza, comunione di fede e attestazione di fedeltà drammatica, lungo idee, aneddoti, riflessioni, spunti, improvvisazioni molto personali quando non direttamente legate alle rispettive esperienze professionali. Fogli sparsi di un diario, fra pubblico e privato, che collettivizza il rituale della rappresentazione e laicizza la sacralità della messinscena.

La Torino operaia di Laura Curino, fonte di storie, racconti e pedinamenti. Il dialetto di Saverio La Ruina, strumento simbolico narrativo di una condizione umana emarginata. L'eloquio sapienziale di Moni Ovadia, capace di attraversare eruditi e dialettici campi di conoscenza. La passione politica in ottica femminista di Lella Costa, punteggiata di scelte ortodosse e coerenti. La simpatia contagiosa di Bruno Gambarotta alle prese col suo ruolo di "Uomo Rai". Un simpatico modo per guardarsi dentro, risalire alle proprie origini teatrali e confrontarle con quelle degli altri. Info: www.drammapopolare.it **Gabriele Rizza**



Rinascita Assitej-Italia

È stata fondata in primavera a Bologna, raccogliendo l'eredità dell'Atig (Associazione italiana di teatro per l'infanzia e la gioventù), Assitej-Italia. Tutto nuovo l'organigramma, in linea con gli scopi dell'associazione, fondata nel 1967 per favorire la produzione, la formazione e la promozione nell'ambito del teatro-ragazzi: Giovanna Palmieri (Presidente), Barbara Pizzo e Cristina Gazzola (Vice-Presidenti), Nicoletta Cardone Johnson (Segretario Generale).

Info: www.assitej-italia.it

Riccione Teatro, si cambia

Novità in vista per Riccione Teatro: è stata ridefinita a maggio la forma statutaria dell'associazione, affiancando al Comune di Riccione un nuovo socio, l'Ert-Emilia Romagna Teatro Fondazione. Tutti nuovi sono anche il presidente, Daniele Gualdi, attuale presidente di Ert, e i consiglieri: Marco Marozzi, Rodolfo Francesconi, Cristina Ventrucci, Claudio Cumani, Simonetta Salvetti e Alice Berni.

Info: www.riccioneteatro.it

Tramedautore si sposta in Asia

Si terrà al Piccolo Teatro di Milano dal 18 al 28 settembre Tramedautore, festival internazionale della nuova drammaturgia, curato da Outis con la direzione artistica di Angela Calicchio e Tatiana Olear. Temi della XIV edizione sono l'Eurasia e "gli agitatori di coscienza". In programma, tra gli altri, Dario Fo, Massimo Sgorbani, Elisa Porciatti (menzione speciale a Scenario), oltre alla selezione dalla Corea del Sud, Singapore e dal festival PIIGS di Barcellona sul dramma della crisi.

Info: www.outis.it

Piazza della Loggia la strage in Opera

È stata presentata il 9 maggio al Teatro Grande di Brescia, in occasione della giornata mondiale dedicata alle vittime delle stragi e del terrorismo, l'opera lirica *Il sogno di una cosa* sull'eccidio di Piazza della Loggia. Su musiche di Mauro Montalbetti e libret-

to e regia di Marco Baliani, l'opera verrà ripresa a Brescia il 24 e 26 ottobre, al Teatro Ariosto di Reggio Emilia il 31 ottobre e 2 novembre, e al Piccolo Teatro di Milano dal 6 al 9 novembre.

Info: www.teatrogrande.it

Valdarno, Teatro a km 0

Riprende il tema della filiera corta la rassegna "Teatro a Km 0", che animerà l'estate nei comuni del Valdarno Valdisieve (Londa, Pelago, Reggello, Rignano, Rufina, San Godenzo). Le Compagnie della zona presentano i propri spettacoli, in un percorso che si concluderà il 13 settembre con *La Panacea di tutti i mali* della Compagnia I raccattati di Donnini, a Reggello.

Info: www.comune.reggello.fi.it

Ietm torna in Italia

Riunisce più di 550 membri da 50 nazioni. Ora lo Ietm, la piattaforma per gli operatori delle arti performative, torna in Italia, dopo dieci anni. L'appuntamento, in collaborazione con Ateatro, è previsto a Bergamo dal 23 al 26 aprile, in occasione dell'Expo. Il programma sarà presentato in estate a Civitanova Danza (19 luglio), Kilowatt (23 luglio), Drodesea (2 agosto), Next (12 novembre) e Romaeuropa (13 novembre).

Info: www.ateatro.org

Fo è tornato in Rai

Era stato censurato negli anni Sessanta, in piena era democristiana. Ora, Dario Fo torna a "Mamma Rai": è andata in onda a giugno su Rai Uno, in prima serata, la registrazione della nuova versione de *Lu santo Jullare Francesco*, diretta da Felice Cappa. Rivisitato a 15 anni di distanza, lo spettacolo vanta un nuovo personaggio, Papa Francesco, che Fo fa coincidere moralmente col poverello di Assisi.

Info: www.dariofo.it

A Franco Perrelli lo Strindberg 2014

È stato assegnato al professor Franco Perrelli dalla Strindberg Society il Premio Strindberg 2014. Ordinario di Discipline dello Spettacolo presso il Dams dell'Università di Torino, Perrelli si è distinto, tra gli altri incarichi, per

la direzione delle collane *Biblioteca dello Spettacolo Nordico* e la codirezione di *North-West Passage*, annuario del Centre for Northern Performing Arts Studies dell'Università di Torino.

Info: www.unito.it

Il teatro che si fa impresa

È nata a Padova la Società Cooperativa di Impresa Sociale "Top Teatri Off Padova". Cinque i membri: Teatro de l'Inutile, Carichi Sospesi, Tpr-Teatro Popolare di Ricerca, Teatro continuo e Amistad Teatro. Obiettivo dell'iniziativa, presieduta da Marta Bettuolo, è il coordinamento dei teatri off da un punto di vista amministrativo e di comunicazione.

Info: www.teatrodelinutile.com

Ricordando Claudio Abbado

Lo scorso giugno, nell'ambito del Biografilm festival di Bologna, è stato presentato *L'Orchestra. Claudio Abbado e i musicisti della Mozart*. Prodotto da Mammut Film, documenta l'ultima tournée del direttore e della sua orchestra, cominciata nel novembre 2012 presso il Musikverein di Vienna e terminata nel giugno 2013 a Bologna. Sempre a giugno, è stata intitolata a Claudio Abbado la Civica Scuola Musica di Milano. La cerimonia si è tenuta in occasione della rassegna "Notti trasfigurate 2014".

Info: www.biografilm.it;

www.fondazionemilano.eu/musica/

Stefano Boeri all'Estate Fiorentina

Stefano Boeri, ex assessore alla cultura e all'Expo del Comune di Milano, è stato nominato a maggio direttore dell'Estate Fiorentina dal neo sindaco del Comune di Firenze Dario Nardella. Boeri sostituirà Riccardo Ventrella della Pergola, in carica dal 2011 al 2013, nella costruzione del palinsesto culturale delle serate fiorentine, fino a settembre.

Info: www.comune.fi.it

Contrasto e il Teatro

Un accordo "storico" lega da quest'anno l'agenzia fotografica Contrasto di Roberto Koch e il Maggio Musicale Fiorentino. Contrasto curerà infatti la

comunicazione per immagini della Fondazione, seguendone le produzioni e mettendo a disposizione i propri archivi per l'arredamento degli spazi e l'organizzazione di mostre.

Info: www.maggiomusicalefiorentino.it;
www.contrasto.it

L'omosessualità in scena a Roma

Si è tenuta a giugno a Roma "Altri Amori", l'anteprima di "Garofano Verde", la tradizionale rassegna dedicata all'omosessualità, ideata e diretta da Rodolfo di Giammarco. Tre gli spettacoli presentati: lo studio di Pippo Delbono da *La notte poco prima della foresta* di Koltès, *Thérèse e Isabelle* di Valter Malosti e *Caro George* di Antonio Latella.

Info: www.teatrodiroma.net

Addio a Lucia Della Ferrera

È scomparsa a giugno l'attrice Lucia Della Ferrera, 49 anni. Sofferente da tempo di depressione, si è tolta la vita ingerendo una massiccia dose di barbiturici. Originaria di Savona, è stata tra le interpreti predilette di Pippo Delbono, a partire da *Barboni* fino al recente *Dopo la battaglia*, passando per *Esodo*, *Il silenzio*, *Guerra*, *Gente di plastica*, *Urlo*, *Questo buio feroce* e *La Menzogna*.

Info: www.pippodelbono.it

Michele Placido direttore a Foggia

Chiuso da sette anni per restauro, il Teatro Umberto Giordano ha riaperto i battenti. Direttore artistico, per la prossima stagione, sarà Michele Placido. Tra gli obiettivi della sua gestione, la *partnership* con il Teatro Pubblico Pugliese e l'ospitalità, accanto alla prosa, dell'Opera lirica.

Info: www.comune.foggia.it

Medaglia del Presidente al Teatro Mediterraneo

Nato nel 2013, Teatro Mediterraneo è stato insignito a giugno della medaglia di rappresentanza del Presidente della Repubblica per *I Meneni*, pièce ispirata alla cittadina siciliana di Menneo, che vanta il più grande centro

Arriva il Decreto: Stabili, si cambia

Sarà l'effetto del Decreto Valore Cultura, ormai in dirittura d'arrivo, dopo una serie infinita di emendamenti. Una rivoluzione annunciata, su cui torneremo, e che promette di stravolgere il sistema, favorendo la turnazione delle cariche, la drammaturgia contemporanea e le generazioni del domani.

Fatto sta che qualcosa di nuovo, nella nomina dei neodirettori degli Stabili, si è visto, in questa primavera. A cominciare da Bolzano. Dopo più di trent'anni, Marco Bernardi ha ceduto lo scettro, per la prima volta nella storia del Teatro, a un bolzanino: il 39enne Walter Zambaldi, già assistente di Bernardi e direttore, dal 2005, della Corte Ospitale di Rubiera. Attenta alle esigenze e le ragioni storiche del territorio è stata anche la decisione dello Stabile del Veneto di affidarsi, una volta chiusa la parentesi Gasman, a Massimo Ongaro, 46 anni, già direttore del Teatro Fondamenta Nuove e poi responsabile organizzativo alla Biennale del Settore Danza, Musica e Teatro. E mentre Carlo Repetti, a Genova, ha annunciato il proprio ritiro a dicembre, in anticipo di due mesi sulla naturale scadenza del mandato, e ancora ferve l'attesa per il nuovo direttore artistico dello Stabile del Friuli Venezia Giulia, dopo la chiusura lo scorso 6 giugno del bando pubblico di selezione, Gabriele Lavia è stato lesto a vincere la staffetta per la Pergola di Firenze, presto accaparrandosi, con le proprie regie, fette importanti della programmazione (e delle risorse).

Tutto sommato inaspettata è stata, per chiudere, la nomina all'unanimità di Antonio Calbi (nella foto) al Teatro di Roma, dopo l'abbandono forzato di Ninì Cutiaia: all'ex Direttore del Settore Spettacolo di Milano, va il compito di ridare fiato alla programmazione capitolina, trasformando lo Stabile in "Teatro Nazionale", secondo i parametri della Legge ventura. Classe '63, Calbi ha un passato di critico, studioso e organizzatore, avendo diretto l'Eliseo di Roma e alcune rassegne milanesi indipendenti, come Teatri 90.

Roberto Rizzente



d'accoglienza per i richiedenti asilo d'Europa. Nello spettacolo figurano, tra gli altri, alcuni rifugiati politici.

Info: www.massimilianoperrotta.it

A Siracusa, un premio corale

È andato ai giovani attori dell'Accademia d'Arte del Dramma Antico il Premio Siracusa Stampa Teatro 2014, assegnato dal 2003 all'attore emergente del Ciclo di Spettacoli Classici della Fondazione Inda. Il riconoscimento, nel centenario dell'Inda, è stato assegnato a giugno al Teatro Greco di Siracusa.

Info: www.indafondazione.org

Corti in lingua veneta

Anciò le comiche ovvero 13 fémene in un teatro di Paola Brolati è il vincitore della seconda edizione del premio di drammaturgia "Corti in lingua veneta", promosso dall'Accademia del teatro in lingua veneta. *Man* di Giorgio Sangati e *Tajarse fora* di Nicolò Sordo completano il podio.

Info: www.accademiateatroveneto.it

Caleffi tra teatro e cinema

Fabrizio Caleffi ha annunciato l'imminente pubblicazione della versione narrativa in italiano della sua sceneggiatura in inglese per il lungometraggio in

lavorazione *1914*: titolo del racconto *Poldava 14.15*, cent'anni di solitudine europea nel centenario del primo conflitto mondiale. Usciranno inoltre in estate *Cinematografi e Tagliaerba* (commedie e soggetti di Caleffi) e la raccolta di racconti *Hastag#la victoria siempre*.

Premio Poerio a Moscato

Dopo il Premio Napoli 2013, un altro riconoscimento per Enzo Moscato: il suo *Napoli 1943*, ispirato all'insurrezione popolare partenopea contro i tedeschi, in occasione del 70° anniversario delle Quattro Giornate, ha conquistato a gennaio il Premio Poerio-Imbriani 2013. Info: www.poerioweb.it

A Cividale, grandi eventi en plein air

Diventerà un'area all'aperto per grandi eventi il Parco della Lesa, nella frazione di Carraria di Cividale del Friuli. Lo ha deliberato a maggio l'amministrazione comunale, approvando il piano di restauro che prevede una zona attrezzata per la musica, spettacoli teatrali e cinema *en plein air*. Info: www.cividale.net; www.balloch.it

Muti, ambasciatore della cultura

Riccardo Muti è l'Ambasciatore della Cultura Italiana nel Mondo, secondo *L'Opera*, diretta da Sabino Lenoci. Il titolo gli è stato consegnato lo scorso maggio presso il Teatro Dal Verme di Milano, nel corso della finale del Premio Etta Limiti Opera 2014, dedicato ai giovani cantanti lirici. Info: www.premioettalimiti.com; www.centralpalc.com

Ninni Bruschetta al Teatro di Messina

L'attore siciliano è stato nominato a giugno direttore per la prosa del Teatro di Messina, dalla prossima stagione, incarico già ricoperto dal '96 al '99. Bruschetta ha dichiarato di voler puntare sulle produzioni, attivando collaborazioni con Toni Servillo, Emma Dante, Scimone/Sframeli. Risorse permettendo. Info: www.teatrodimesina.it

Che costi il Lirico occupato!

Osteggiare il test Invalsi: è questo il motivo per cui circa 150 studenti, il 12 e 13 maggio, hanno occupato l'ex Teatro Lirico di Milano, in via Larga. Parti di muro sono state demolite, altre verniciate e sono stati danneggiati gli impianti. I danni della due-giorni di occupazione ammontano a ventimila euro.

Il Simoni a De Filippo

Il 57° premio "Renato Simoni per la fedeltà al teatro di prosa" è stato assegnato a Luca De Filippo, a distanza di 45 anni dalla vittoria del padre Eduardo. Il riconoscimento gli è stato consegnato lo scorso 2 luglio al Teatro Romano di Verona. Info: www.estateteatraleveronese.it

La Mezzogiorno Cavaliere di Francia

Giovanna Mezzogiorno è stata insignita a giugno a Milano dell'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere da Joël Meyer, console Generale di Francia.

A teatro con BlaBlaCar

Accordo tra lo Stabile di Torino e BlablaCar.it, il sito di *car sharing* del momento. Chi non possiede l'automobile potrà, registrandosi al sito o scaricando le app su dispositivi mobili, raggiungere il teatro condividendo il mezzo di trasporto. Info: www.blablaCar.it

Restyling per Teatro.org

Nuovo dominio e nuovo logo per Teatro.org: si chiamerà Teatro.it e punta a diventare il primo portale italiano di cultura e informazione teatrale. Dopo aver cambiato direttore la storica testata on-line si rifà il trucco. Info: www.teatro.it

Fuoriscena, un film sull'Accademia della Scala

È stato presentato in aprile nelle sale cinematografiche *Fuoriscena*. Premio

speciale ai Nastri d'Argento 2014, il film, diretto da Massimo Donati e Alessandro Leone, racconta un anno di vita all'Accademia del Teatro alla Scala. Info: www.esterproduzioni.it

Si è spenta Germana Erba

Se ne è andata ad aprile Germana Erba, direttrice artistica dei teatri Erba, Alfieri e Gioiello di Torino. Per volontà della Erba, i teatri sono rimasti aperti, nonostante il lutto, per garantire il regolare svolgimento delle attività programmate.

Torna il Premio Petroni

Bottega Roseguild è la compagnia vincitrice della V edizione del Premio delle Arti Lidia Petroni, promosso da Teatro Inverso/Residenza Idra. Lo studio di *Three wishes-Tre desideri* debutterà nel 2015 al Ritorno al Futuro Festival. Info: www.residenzaidra.it

MONDO

L'Odisea per unire l'Europa via mare

Meeting the Odyssey, an adventure beyond arts, myths, and everyday life in Europe è un progetto itinerante che ogni estate, fino al 2016, vedrà artisti e organizzatori di 11 diversi Paesi europei viaggiare dal Mar Baltico al Mediterraneo a bordo del veliero Hoppet portando *pièces* teatrali e workshop. Il progetto vuole affrontare tematiche europee attuali e mira a creare una storia comune attraverso i racconti delle popolazioni locali. Il tour è partito a maggio da San Pietroburgo e "approderà" all'isola di Icaria, in Grecia, nell'agosto del 2016. La direzione artistica è di Michele Losi di Scarlattine Teatro. Info: www.meetingtheodyssey.eu/it

A New York sono di scena i Tony Awards

La cerimonia dei Tony Awards, durante la quale sono stati assegnati i riconoscimenti per la stagione di Broadway 2013-2014, si è tenuta lo scorso 8 giugno presso il Radio City Music Hall di New York, condotta da Hugh Jackman. Tra i vincitori ritroviamo Audra McDonald, che si è aggiudicata il premio come migliore attrice in una commedia conquistando così un vero record, quattro premi in carriera per tutte le categorie di recitazione. *A Gentleman's Guide to Love & Murder* (nella foto) ha vinto il premio come miglior musical, *All the way* quello per il miglior spettacolo, *A Raisin in the Sun* e *Hedwig and the Angry Inch* per le migliori riscritture. Bryan Cranston, Neil Patrick Harris e Jessie Mueller trionfano nella categoria attori protagonisti, Kelly Leon e Darko Tresnjak in quella per i registi. Altri premi sono andati a Warren Carlyle per la coreografia, Robert L. Freedman per il libretto, mentre Jane Greenwood, Rosie O'Donnell, Joseph P. Benincasa, Joan Marcus, Charlotte Wilcox e il Signature Theatre sono i nominati per i premi speciali. Info: www.tonyawards.com Chiara Viviani



Eastwood e il musical

Jersey Boys, il musical del 2006 sulla storia dei Four Seasons, la band italo-americana giunta al successo negli anni '60, arriva al cinema, grazie al produttore Graham King, che ha voluto alla regia il "pistolero dagli occhi di ghiaccio". Clint Eastwood, al suo primo musical, si è dichiarato attratto dal contesto sociale della vicenda, che ha nel cast gran parte dei protagonisti di Broadway, oltre a qualche attore cult come Christopher Walken. Il film è uscito nelle sale a giugno 2014.
Info: www.jerseyboysmovie.com

In mostra il Beckett da un milione

È stato venduto all'asta da Sotheby's per poco meno di un milione di sterline circa un anno fa: si tratta del manoscritto di *Murphy*, il primo romanzo di Samuel Beckett, pubblicato nel 1938. Il documento, acquistato dall'Università di Reading, in Gran Bretagna, è stato ora esposto al pubblico per un solo giorno presso il museo della stessa Università. Da ottobre, sarà disponibile agli studiosi, mentre un progetto di digitalizzazione lo renderà fruibile anche a un pubblico più ampio.
Info: www.reading.ac.uk

ricci/forte maestri all'École des Maîtres

Saranno ricci/forte i maestri della ventitreesima edizione dell'École des Maîtres, il corso internazionale itinerante di perfezionamento teatrale per attori fra i 24 e i 34 anni, ideato da Franco Quadri. Tappe d'elezione per il 2014 saranno l'Italia, il Portogallo, il Belgio, la Francia e, da quest'anno, la Croazia, dal 26 agosto al 1 ottobre. Titolo del corso è "JG matricule 192102", dedicato a Jean Genet.
Info: www.ricciforte.com

Un'asta per Wilde

È andata all'asta a giugno a Londra da Bonhams, a partire da una base di sessantamila sterline, la copia de *L'importanza di chiamarsi Ernesto* donata da Oscar Wilde al direttore del carcere di Reading, dove scontò una pena per so-

domia. Nella dedica lo scrittore ringrazia James Nelson per avergli concesso la possibilità di accedere ai libri, negatagli dal predecessore.

Tournée francese per Saverio La Ruina

Tris d'assi in Francia per Scena Verticale: *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria* di Saverio La Ruina è stato presentato a maggio in ben tre teatri d'Olttralpe: il National Populaire Villeurbanne di Lione, l'Atalante e la Colline di Parigi, oltre che a Radio France Culture, in occasione di Face à Face.
Info: www.scenaverticale.it

Conferenza annuale Iugte

Si terrà a Carrara, dal 18 al 22 dicembre 2014, l'annuale conferenza internazionale e multidisciplinare "Theatre Between Tradition and Contemporaneity". L'organizzazione del meeting è a cura dello Iugte.
Info: www.iugte.com

PREMI

La Pergola premia la drammaturgia

Prima edizione per il Premio "Pergola per la nuova drammaturgia", organizzato dal Teatro della Pergola di Firenze. Sono ammesse opere inedite e mai rappresentate, anche traduzioni di opere straniere, sul tema dell'eroe. Il testo vincitore verrà rappresentato entro la stagione 2015/2016 del teatro. La quota d'iscrizione è di euro 30. I testi vanno inviati entro il 30 novembre all'indirizzo: Fondazione Teatro della Pergola, via della Pergola 12/32, 50121 Firenze.
Info: www.fondazioneteatrodella-pergola.it

Racconta il Vie Festival

Compie dieci anni il Vie Festival, organizzato da Emilia Romagna Teatro Fondazione e la Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, e per l'occasione invita il pubblico a mandare all'indirizzo promozionevie@emiliaromagnateatro.com foto, video, testi, elaborati visivi, dipinti che possano rappresentare un ricordo o un'idea di Vie. I materiali selezionati verranno condivisi in un album sul sito del festival, sul portale Pinterest e sui social network.
Info: www.viefestivalmodena.it



Olivier Awards 2014 e il ritorno dei Molières

Come era stato annunciato, dopo due anni di interruzione, vengono finalmente riassegnati i Prix Molières, principale riconoscimento annuale del teatro francese. Alla 26esima Nuit des Molières, Alexis Michalik si è aggiudicato due premi - miglior regista nel teatro privato e miglior autore francofono vivente - per gli spettacoli *Le Porteur d'Histoire* e *Le Cercle des Illusionnistes*. Lo spettacolo *Le Père* di Florian Zeller per la regia di Ladislav Chollat (nella foto) ha vinto tre premi: miglior spettacolo del teatro privato e, nello stesso settore, miglior attore (Robert Hirsch) e migliore attrice (Isabelle Gélinas). Nella categoria teatro pubblico si aggiudicano il riconoscimento *Paroles gelées* (miglior spettacolo e miglior regista, Jean Bellorini), Philippe Torretton (miglior attore in *Cyrano de Bergerac*) e Valérie Dréville (miglior attrice in *Spettri* di Ibsen). James Thierrée si porta a casa il Molière per la scenografia, le luci e i costumi di *Tabac rouge*.

Agli inglesi Laurence Olivier Awards 2014, invece, dei ventisei trofei Almeida Theatre se ne aggiudica ben otto: miglior attrice (Lesley Manville), miglior attore non protagonista (Jack Lowden) e miglior revival per *Spettri* di Ibsen, nell'adattamento di Richard Eyre; le restanti, tutte per lo spettacolo *Chimerica*, tra cui miglior regia a Lyndsey Turner, migliore novità, migliori scenografie, suono e luci. Rory Kinnear vince come miglior attore per l'interpretazione in *Otello*, mentre *The Book Of Mormon* riceve quattro premi, inclusi miglior nuovo musical, miglior coreografia e miglior attore della categoria (Gavin Creel). *I Vespri Siciliani* (Royal Opera House) viene premiata nell'Opera come migliore nuova produzione, mentre *Eastman* (Sidi Larbi Cherkaoui) vince il premio per la danza. Info: www.lesmolieres.com, www.olivierawards.com Francesca Carosso

Info: www.viefestivalmodena.it

Un premio per la disabilità

C'è tempo fino al 30 settembre 2014 per partecipare al premio biennale di drammaturgia TEATRImPossibili, promosso da Cult. I testi, che devono prevedere attori con disabilità, vanno inviati all'indirizzo direzione@culturepossibili.it. La quota di partecipazione è di euro 50. In palio, per i vincitori delle due sezioni senior e junior, la messa in scena delle opere a Catania e Palermo nella stagione 2014/2015.
Info: www.culturepossibili.it

Una Fondazione per gli artisti indigenti

Nata nel 1943 con l'obiettivo di sostenere artisti teatrali in difficoltà, la Fondazione Piccolomini ha attraversato anni difficili ma ora pare avere ritrovato la stabilità necessaria per assolvere al proprio compito statutario. Malgrado non riceva alcun finanziamento pubblico, la Fondazione ha pubblicato il bando annuale, con scadenza il 24 ottobre, riservato ad attori e registi inabili al lavoro od over 55 che necessitano di un aiuto economico.
Info: www.fondazionepiccolomini.it

4F Festival: storie in premio

L'edizione 2014 del Fab&Furious Film Festival mette in palio un montepremi

di soggetti, trattamenti, dialoghi e sceneggiature. Si concorre con corti, medio e lungometraggi, si vincono i diritti esclusivi dell'elemento essenziale di ogni produzione cinetotelevisiva: una buona idea. Deadline: luglio 2014.
Info: yesmovie@gmail.com (oggetto 4F 2014)

La Scena digitale in concorso

Il Dipartimento Cultura di Roma Capitale ha indetto il concorso Piccola Scena Digitale, riservato a cortometraggi di video-teatro, video-danza e video-performance che trattino delle "prigionie invisibili" della contemporaneità. I materiali dovranno pervenire entro il 30 settembre all'indirizzo: Roma Capitale – Dipartimento Cultura, U.O. Programmazione Culturale, Ufficio Protocollo, Piazza di Campitelli 7, 00186 Roma. In palio la proiezione dei vincitori e un'opera di Luciano Minestrella.
Info: www.comune.roma.it/cultura

CORSI

A scuola con l'Arboreto

Presentato il programma delle attività di formazione dell'Arboreto di Mondaino. Segnaliamo il laboratorio di danza condotto da Raffaella Giordano "Orizzonti. Dal miraggio alla visione", 11-14 novembre e, tra le residenze, "<age>" di Collettivo Cinetico, 9-15 settembre, e "Ciò che resta del fuoco", 25-30 novembre, con Silvia e Valeria Mai, Enrico Fabris ed Enrico Malatesta
Info: www.arboreto.org

Laboratori permanenti a San Sepolcro

Giungono all'ottava edizione, la terza online, i laboratori di scrittura scenica e drammaturgia presso il Nuovo Teatro Comunale di San Sepolcro. Le

iscrizioni sono aperte in qualsiasi momento, per 15 lezioni serali oppure 8 online. A conclusione dell'attività laboratoriale, condotta da Caterina Casini, verrà edito un quaderno con i testi degli allievi.
Info: www.laboratoripermanenti.it

Arriva in Italia la drammaturgia inglese

Si terrà nell'autunno 2015 a Milano la prima edizione del festival di drammaturgia britannica "Vibrant". In vista dell'evento, sarà organizzato un gruppo di lavoro per monitorare e lavorare sul meglio della drammaturgia d'oltre Manica, diretto da Fiona Dovo con la supervisione di Francesco Lovati. Per partecipare è necessario inviare una mail a vibrantplays@gmail.com.
Info: www.francescolovati.fr; vibrantplays@gmail.com

Critici si diventa

C'è tempo fino al 19 ottobre per iscriversi all'edizione 2014/2015 del Master di primo livello in Critica Giornalistica, promosso dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Il monte ore complessivo è di 1500, a partire dal 26 novembre. La quota di iscrizione è di 3.500 euro, previste 9 borse di studio.
Info: www.criticagiornalistica.it

In residenza con Teatri Possibili

Tornano i seminari di Teatri Possibili. Segnaliamo *Rumori Fuori Scena* di Michael Frayn, diretto da Marisa Miritello e dedicato al teatro comico, dal 17 al 24 luglio a Ponti sul Mincio (Mn); e *Il giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, con Corrado D'Elia e Monica Faggiani, dal 18 al 24 agosto a Montevaso (Pi).
Info: www.teatripossibili.it

Un campus per la formazione

Si terrà ad Avigliana (To) dal 12 al 30 agosto il Campus estivo di Alta formazione per l'Arte dell'Attore, promosso dalla Piccola Compagnia della Magnolia all'interno del progetto di residenza stanziale Teatro abitato. Tre gli arti-

sti ospiti: Nicole Kherberger, Massimiliano Civica e Valter Malosti.
Info: www.piccolamagnolia.it

A scuola dallo Spazio Nu

È stato presentato il programma formativo per l'estate dello Spazio Nu di Pontedera. Segnaliamo, tra gli altri, il workshop residenziale sulle arti del circo, del teatro e della strada (1-10 agosto), e "Da dentro a fuori: viaggio attraverso il corpo creativo" (30 agosto-3 settembre).
Info: www.spazionu.com

Seminario di Faro Teatrale su Don Chisciotte

Compie dieci anni la scuola di teatro Il Faro Teatrale e per l'occasione, verrà organizzato il seminario residenziale "Don Chisciotte De La Mancha", dal 20 al 26 luglio a Isola del Piano (Ps), con Giulia Donelli e Luca Stano. Il costo è di 560 euro.
Info: www.faroteatrale.it

Due residenze in Russia

Due occasioni per partecipare a una residenza in Russia: la prima, dal 4 agosto al 6 ottobre, è destinata a coreografi e registi; mentre la seconda, dall'8 settembre al 6 ottobre è riservata ad attori, danzatori e artisti circensi.
Info: www.stagedirectorslab.org

Laboratori con Yves Lebreton

C'è tempo fino al 30 luglio per iscriversi ai laboratori residenziali dell'Albero, in Toscana, diretti da Yves Lebreton: "Corpo energia/mimo corporeo", dal 29 settembre al 3 ottobre, e "Corpo energia/corpo vocale", dal 6 al 10 ottobre. La quota è di 400 euro.
Info: www.yves-lebreton.com

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Francesca Carosso, Giulia Miniati, Alessio Negro, Emilio Nigro, Gabriele Rizza, Chiara Viviani.

FELLINI
 book of dreams

there are dreams
 I can touch, smell
 and feel
 how dare you
 call them unreal

ideazione e regia
 Firenze Guidi

29 - 30 - 31
 agosto 2014

ELAN FRANTOIO
 Parco Corsini - Fucecchio (FI) 0571 268266 info@elanfrantoio.org

Photo Credits: Daniele Milano Graphics: Fabio Tomini

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Albarosa Camaldo, Roberto Rizzente,
Monica Giacchetto (segreteria), Tommaso Tacchino, Massimo Alessandrini,
Beatrice Bellomo, Chiara Casuscelli, Roberta Orlando (stagisti).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Umberto Angelini, Roberta Arcelloni, Giorgia Asti, Giulio Baffi, Laura Bevione, Mario Bianchi, Roberta Bosetti, Silvia Bottiroli, Fabrizio Sebastiani, Roberto Canziani, Davide Carnevali, Francesca Carosso, Fabio Cavallucci, Centrale Fies, Tommaso Chimenti, Marilena Crosato, Renato Cuocolo, Roberta Ferraresi, Renzo Francabandera, Francesca Gambarini, Pierfrancesco Giannangeli, Massimiliano Gioni, Maddalena Giovannelli, Fabrizio Grifasi, Mario Cervio Gualersi, Filippa Ilardo, William Kentridge, Giuseppe Liotta, Andrea Lissoni, Fausto Malcovati, Carlo Mangolini, Stefania Maraucci, Marco Menini, Giulia Miniati, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Alessio Negro, Emilio Nigro, Renato Palazzi, Michele Pascarella, Gianni Poli, Oliviero Ponte di Pino, Gabriele Rizza, Paolo Ruffini, Rosa Scapin, Marco Scotini, Alessandro Serena, Francesca Serrazanetti, Francesco Tei, Cristina Valenti, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Eugenio Viola, Gherardo Vitali Rosati, Chiara Viviani, Giusi Zippo, Elis Wilk.

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

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.
Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).
Distribuzione: 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 65

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 IT6620760101600000040692204
oppure

on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.
Un numero euro 10,00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

ELIS WILK



Elis Wilk, che ha realizzato la copertina e l'immagine di apertura del dossier, è cresciuta a Malakoff, vicino a Parigi. A otto anni si è trasferita nel Berry in riva a un fiume, luogo isolato ma affascinante. Raggiunta la maggiore età, vive tra Parigi, Montpellier e Lione dove studia letteratura moderna e scienze politiche. Fugge poi in Polonia, dove incontra il teatro e le arti grafiche. Tornata in Francia, lavora per quattro anni a Parigi in un teatro prima di trasferirsi in Italia e a Bruxelles per studiare illustrazione. *Un morceau de lumière* è il suo primo libro per bambini. Il secondo, *Dans mon ours* è pubblicato da Libabelle. Elis lavora regolarmente per la stampa francese e internazionale. eliswilk3@gmail.com, www.eliswilk.ultra-book.com

PUNTI VENDITA

Trova Hystrio nella tua città

Ancona

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

Bari

La Feltrinelli Libri e Musica
via Melo 119
tel. 080 5207511

Bologna

Libreria Ibs
via Rizzoli 18
tel. 051 220310

Librerie Feltrinelli
p.zza Ravegnana 1
tel. 051 266891

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

Brescia

La Feltrinelli Libri e Musica
corso Zanardelli 3
tel. 030 3757077

Catania

La Feltrinelli Libri e Musica
via Etna 285
tel. 095 3529001

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

Librerie Feltrinelli
corso Mazzini 86
tel. 0984 27216

Ferrara

Libreria Ibs
piazza Trento e Trieste (Palazzo San Crispino)
tel. 0532 241604

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

Firenze

Libreria Ibs
via dei Cerretani 16/R
tel. 055 287339

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

Genova

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

Lecce

Librerie Feltrinelli
via Templari 9
tel. 0832 279476

Mantova

Libreria Ibs
via Verdi 50
tel. 0376 288751

Mestre

La Feltrinelli Libri e Musica
piazza XXVII Ottobre 1
tel. 041 2381311

Milano

Abook Piccolo
Piccolo Teatro Grassi
via Rovello 2
tel. 02 72333504

Anteo Service
via Milazzo 9
tel. 02 6597732

Joo Distribuzione
via Argelati 35
tel. 02 4980167

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

La Feltrinelli Libri e Musica
piazza Piemonte 1
tel. 02 433541

Librerie Feltrinelli
via U. Foscolo 1/3
tel. 02 86996897

Librerie Feltrinelli
corso XXII Marzo 4
tel. 02 5456476

Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Libreria Popolare
via Tadino 18
tel. 02 29513268

Napoli

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

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cappella Vecchia 3
tel. 081 2405401

Librerie Feltrinelli
via T. D'Aquino 70
tel. 081 5521436

Padova

Librerie Feltrinelli
via S. Francesco 7
tel. 049 8754630

Palermo

Broadway Libreria dello Spettacolo
via Rosolino Pilo 8
tel. 091 6090305

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cavour 133
tel. 091 781291

Parma

La Feltrinelli Libri e Musica
Strada Farini 17
tel. 0521 237492

Pisa

Librerie Feltrinelli
corso Italia 50
tel. 050 47072

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via Diaz 14
tel. 0544 34535

Rimini

Librerie Feltrinelli
largo Giulio Cesare 4 (angolo corso Augusto)
tel. 0541 788090

Roma

La Feltrinelli Libri e Musica
l.go Torre Argentina 11
tel. 06 68663001

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

Salerno

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

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

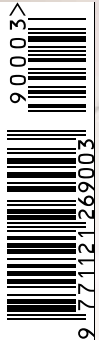
Verona

La Feltrinelli Libri e Musica
via Quattro Spade 2
tel. 045 809081

Vicenza

Galla Libreria
corso Palladio 12
tel. 0444 225200

ISSN 1121-2691



esplorazioni #18

festival internazionale di andria castel dei mondi

23 agosto > 31 agosto

www.casteldeimondi.it



CITTÀ
DI ANDRIA
ASSESSORATO
ALLA CULTURA



Teatro
Pubblico
Pugliese



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



Provincia di
BARLETTA
ANDRIA
TRANI