

HY

DOSSIER: TEATRO E SACRO

SPECIALE
Fabulamundi
Playwriting Europe

teatromondo
PREMIO EUROPA
AUSTRIA
RUSSIA
CILE

teatro ragazzi / critiche / biblioteca / società teatrale

WWW.HYSTRIO.IT EURO 10 POSTE ITALIANE S.P.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - D.L. 353/2003 (CONV. IN L. 27/02/2004 N° 46) ART.1, COMMA 1, LO/MI

ANNO XXXI 2/2018 APRILE-GIUGNO

HY

Danza
2017/2018

www.iteatri.re.it

ore 20.30
Teatro
Municipale Valli
2018

sabato
14
aprile

Dresden Frankfurt Dance Company / Jacopo Godani

Metamorphers

coreografia, luci, scene e costumi Jacopo Godani

musica Béla Bartók, Quartetto n. 4, *eseguita dal vivo da Ensemble Modern (Jagdish Mistry violino, Diego Ramos Rodríguez violino, Aida-Carmen Soanea viola, Michael M. Kasper violoncello)*

Echoes from a restless soul

coreografia, luci, scene e costumi Jacopo Godani

musica Maurice Ravel, Ondine & Le Gibet da "Gaspard de la Nuit", *eseguita dal vivo da Svyatoslav Korolev pianoforte*

Moto Perpetuo

coreografia, luci, scene e costumi Jacopo Godani

musica 48nord (Ulrich Müller & Siegfried Rössert)

in collaborazione con Ensemble Modern

coproduzione Dresden Frankfurt Dance Company e Teatro Arriaga, Bilbao

Metamorphers coreografia di Jacopo Godani - foto © Raffaele Inace

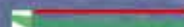


ITEATRI
REGGIO EMILIA

MIBAC
Ministero
del Territorio e delle
attività culturali
e del Turismo

Regione Emilia-Romagna
Regio Emilia-Romana

PROVINCIA
DI REGGIO EMILIA



PROMUSIC

Fondazione
Pietro Marazzi

2 speciale

Fabulamundi Playwriting Europe-Beyond Borders?, il confine come laboratorio di idee. Viaggio drammaturgico in Austria, Francia, Germania, Italia, Polonia, Repubblica Ceca, Romania e Spagna — di Claudia Di Giacomo, Roberta Scaglione, Margarete Affenzeller, Attilio Scarpellini, Rolf Kemnitzer, Diego Vincenti, Agnieszka Górnicka, Jana Soprova, Irina Wolf e Davide Carnevali

20 vetrina

Zut, il “centro del mondo” dove transita il contemporaneo — di Marco Menini
Teatro Libero di Palermo, mezzo secolo di audacia — di Filippa Ilardo
Progetto Nadia, ovvero le ragioni della radicalizzazione — di Gherardo Vitali Rosati
Scrivere teatro: Italian & American Playwrights — di Roberto Canziani

24 teatro ragazzi

Con Kids racconti e parate conquistano Lecce — di Mario Bianchi

25 hystrio 30

1988-2018: Buon compleanno, *Hystrio!*

28 teatromondo

Jeremy Irons, tra recitazione e onde perfette — di Roberto Canziani
Austria: *Quo vadis, Europa?* Anatomia di un mondo in declino — di Irina Wolf
Susanne Kennedy, mai smettere di farsi domande — di Gherardo Vitali Rosati
Russia: torniamo a Ostrovskij, nostro contemporaneo — di Fausto Malcovati
Urali: Perm e il sogno dell'identità futura — di Franco Ungaro
In Patagonia con la Compagnia Instabili Vaganti — di Nicola Pianzola

40 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

41 dossier

Teatro e Sacro — a cura di Roberto Rizzente e Albarosa Camaldo, con interventi di Andrea Bisicchia, Elisabetta Reale, Lorenzo Mango, Paolo Ruffini, Moni Ovadia, Monica Ruocco, Giovanni Azzaroni, Itala Vivan, Annamaria Pinazzi, Riccardo Badini, Francesca Di Blasio, Diego Vincenti, Carmelo A. Zapparrata, Giuseppe Montemagno, Sandro Avanzo, Mario Bianchi, Babilonia Teatri, Eugenio Barba, Peter Brook, Pippo Delbono, Jan Fabre, Rodrigo García, William Kentridge, Antonio Latella, Angelica Liddell, Valter Malosti, Armando Punzo, Virgilio Sieni, Teatro delle Albe, Teatro Valdoca e Theodoros Terzopoulos

72 biblioteca

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

76 critiche

Tutte le recensioni dalla seconda parte della stagione

106 danza

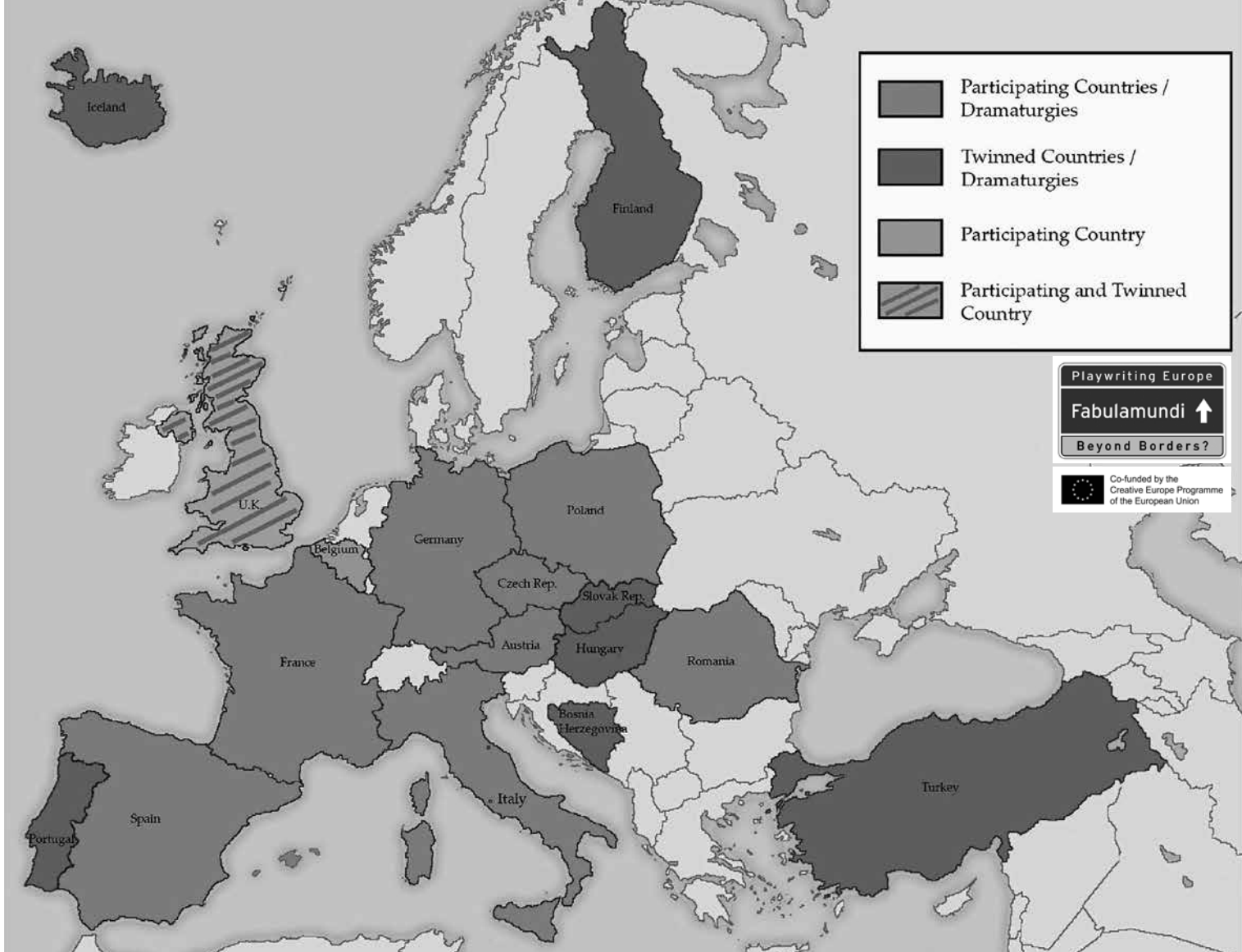
Tra idoli e altri “mostri sacri”, tutte le emozioni della danza
 — di Carmelo A. Zapparrata, Renata Savo e Giuseppe Montemagno

108 testi

Delirio bizzarro — di Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi

116 la società teatrale

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



Fabulamundi Playwriting Europe il confine come laboratorio di idee

Beyond Borders?, nuovo progetto triennale di Pav premiato da Europa Creativa, conta su 10 Paesi partner e 8 gemellati. L'obiettivo è creare un *network* di promozione e diffusione della drammaturgia, andando a indagare il concetto di confine, geografico o culturale, nell'Europa di oggi alle prese con minacciosi nazionalismi ed emergenza migratoria.

di **Claudia Di Giacomo e Roberta Scaglione**

Nell'*Atlante delle micronazioni* di Graziano Graziani, nel capitolo dedicato alla "Fantasia al potere", troviamo Frigolandia, la prima repubblica marinara di montagna. L'articolo due della sua breve – forse la più breve al mondo – Costituzione recita così: «La Repubblica di Frigolandia, pur avendo un territorio, non è uno Stato, né una Nazione, è un movimento stanziale verso il superamento di tutte le frontiere, una mossa verso l'altrove, una rete planetaria di soggetti nomadi». Ci sono diversi modi per provare a definire Fabulamundi Playwriting Europe: proget-

to di cooperazione a larga scala, *network* di promozione e diffusione della drammaturgia, circuito europeo di teatri, festival e organizzazioni culturali. Eppure, al netto di tutte queste esatte e circostanziate asserzioni, ci viene da pensare che, se si vuole tendere a uno sguardo oltre confine, forse sia necessario fare un passo verso una categoria del pensiero altra, alternativa alla sola (e certo fondamentale) logica del numerabile e del misurabile. Perché la rivendicazione di un altrove, come scrive Graziani, di un'idea di comunità non sancita dalla territorialità, come fattore d'appartenenza, ma da un nomadi-

simo artistico condiviso, è il vero motore immobile di Fabulamundi.

Nella cartina affollata della sua fisionomia progettuale, che a oggi conta **dieci Paesi europei partner** (Italia, Francia, Spagna, Germania, Austria, Polonia, Repubblica Ceca, Romania, Belgio, Inghilterra) e **otto gemellati** (Portogallo, Islanda, Scozia, Finlandia, Ungheria, Bosnia Erzegovina, Slovacchia, Turchia), la frontiera più che un'entità geografica è uno spazio umano che non difende ma genera assedio, stimolando nuove azioni di contagio e dialogo creativo per il teatro, a partire dai suoi protagonisti e dalla

sua scrittura. E la contaminazione di approcci e di *background* è il tassello fondante del suo stesso dna, con una storia che intreccia vissuti e competenze eterogenee.

In principio fu Face à Face

Con Pav, la società con base a Roma che abbiamo fondato nel 2000 e che è capofila del progetto, abbiamo provato a immaginare, in tempi non sospetti, una prospettiva internazionale per la scena teatrale italiana. Prima rivolgendoci alla sola Francia, nel lontano 2007, con *Face à Face*, di fatto un antenato di Fabulamundi, un'iniziativa bilaterale dedicata alla promozione della drammaturgia contemporanea italiana sulle scene francesi e della drammaturgia contemporanea francese sulle scene italiane. L'esperienza di *Face à Face* ha anticipato l'azione di propagazione europea che poi è seguita, grazie al consolidamento di un saldo bacino di interlocutori attraverso traduzioni, pubblicazioni, *mise en espace* e promozione di spettacoli. E ha gettato le basi del dispositivo successivamente rodato con Fabulamundi, che a partire dal 2012, anno della sua prima edizione pilota, ha ricevuto il riconoscimento e il sostegno importante dell'Europa, con un finanziamento "a piccola scala" nel 2013 e nel 2015 e il coinvolgimento di 96 autori di diversi paesi, per un totale di 188 testi teatrali.

Il 2017 ha segnato un cambio di marcia decisivo: con Fabulamundi Playwriting Europe - Beyond Bordes? abbiamo vinto il **bando di Europa Creativa** della Commissione Europea nell'ambito dei progetti di cooperazione "a larga scala", ampliando così la durata a **tre anni e mezzo, dal 2017 al 2020**. E, soprattutto, potenziando la sua rete di azione, con un finanziamento di oltre un milione e 600mila euro, compartecipato al 50 per cento dalle risorse individuali che i singoli **partner**, quindici in tutta Europa, devono garantire. Oltre agli italiani **Pav, Eccom e Festival Short Theatre** (Roma) e **Teatro i** (Milano), l'austriaco **Wiener Wortstaetten**, la catalana **Sala Beckett**, i rumeni **Università delle Arti Târgu-Mureș** e **Teatrul Odeon**, i francesi **La Mousson d'été** e **Théâtre Ouvert**, il berlinese **Interkulturelles Theaterzentrum**, il polacco **Teatr Dramatyczny** e il ceco **Divadlo Letí**. Per il Belgio, **Culture Action Europe**, *network* europeo di enti culturali leader nella profilazione di strategie di *audience development*, e infine, per il Regno Unito, **Creative Skillset**, società di comunicazione specia-

lizzata nel settore della formazione culturale. A partire dal 2018 si sono aggiunti anche **nuovi partner gemellati**: il Teatro Nacional Maria II dal Portogallo, la scozzese Royal Lyceum Theatre Company, il Festival Mess di Sarajevo, la Platform Theatre Company per la Turchia, il National Theatre of Miskolc e il Vígszínház Theatre per l'Ungheria, lo Slovak National Theatre per la Slovacchia, il Reykjavik City Theatre per l'Islanda e il Nordic Drama Corner per la Finlandia.

120 autori per 200 testi

Nel meccanismo virtuoso innescato da Fabulamundi, riconosciuto a livello istituzionale con l'assegnazione dell'Ubu 2017 nella categoria dei Premi Speciali, la promozione della drammaturgia contemporanea passa attraverso la selezione di 10 autori per Paese, ognuno con 2 opere, per un totale di 80 drammaturghi scelti e 160 testi. A cui, in corso d'opera, si andranno a sommare i 40 autori e le 40 opere dalle 8 drammaturgie gemellate.

Per far dialogare concretamente i drammaturghi del *network* di Fabulamundi con le istituzioni, i teatri e i festival partner, abbiamo ideato i **National Meeting**, un fitto calendario di incontri itineranti che, attraversando l'Europa, consente agli autori, nel corso di due giorni di scambio, di conoscere i partner del progetto e di approfondire con loro i testi scelti per il triennio. Si tratta di un'occasione unica, per gli autori, di toccare con mano la macchina produttiva della drammaturgia contemporanea in Europa e, per i partner, di un'opportunità di contatto diretto con scrittori emergenti nel panorama attuale.

In quest'ottica di circolazione delle competenze, tutti i drammaturghi partecipano, inoltre, a un **MobPro** internazionale, un programma strutturato di mobilità nei Paesi partner rivolto agli 80 autori di Fabulamundi e che, a partire dal 2018, condurrà 8 autori del *network* a Londra per incontrare direttori artistici, agenti, altri autori e *stakeholder* della scena internazionale. Il calendario dei MobPro continuerà per tutto il triennio 2018-2020 con tappe presso tutte le sedi dei partner.

La formazione, oltre alla promozione dei suoi autori attraverso comitati di lettura, bandi di sostegno alla produzione, percorsi di accompagnamento nella traduzione e messa in scena dei testi, è infatti un altro dei capisaldi della gittata ad ampio raggio di Fabulamun-

di che, complessivamente, alla fine del 2020, ha come scopo la realizzazione di 70 *mise en espace*, 80 residenze artistiche con presentazioni di spettacoli finali, più di 140 workshop, incontri e *masterclass*, oltre 40 pubblicazioni di testi teatrali, e almeno 100 traduzioni di testi nelle lingue dei Paesi partner del progetto.

A fare da collante a questa geografia brulicante di proposte, sinergie, sguardi, il tema portante dell'edizione 2017-2020 di Fabulamundi Playwriting Europe-Beyond Borders?, pone un interrogativo che rappresenta un'occasione di riflessione, un segnale di approfondimento, un grimaldello per scardinare e provocare nuove domande. L'obiettivo è quello di ragionare sul concetto di confine, sia esso fisico o culturale, in un'epoca come quella attuale, sempre più infiammata dall'emergenza migratoria e dall'innalzamento di nuovi muri, per riuscire a raccontare il presente attraverso il teatro e i suoi linguaggi.

Ed è a questo che Fabulamundi più di tutto tende: essere specchio, anche scomodo, del proprio tempo, organismo di dissenso e d'interrogazione, detonatore di crisi e di (in) certezze, frontiera creativa e dubitativa della nostra scena teatrale. Nella convinzione che, come scrive Zygmunt Bauman «le frontiere, materiali o mentali, di calce e mattoni o simboliche, sono a volte dei campi di battaglia, ma sono anche dei workshop creativi dell'arte del vivere insieme, dei terreni in cui vengono gettati e germogliano (consapevolmente o meno) i semi di forme future di umanità». ★

In apertura, la cartina del *network* di Fabulamundi Playwriting Europe-Beyond Borders?; in questa pagina, **Claudia Di Giacomo e Roberta Scaglione**, fondatrici di Pav.



Austria, abbattere le barriere molti rischi e pochi benefici

L'Europa, divisa tra aiuto e respingimento dei migranti, integrazione fallita, sfruttamento lavorativo, colonialismo e futuro distopico, pare essere ben lontana dall'idea di attraversare i confini come superamento delle differenze culturali.

di Margarete Affenzeller



Questo muro riassume se stesso, di Miroslava Svlikova (foto: Heschel)

Le persone attraversano i confini, nel bene e nel male. Violano i confini nazionali come invasori, ma li attraversano anche in senso positivo per superare le differenze culturali. I confini regolano la nostra convivenza e la ostacolano allo stesso tempo. In particolare, le conseguenze della globalizzazione hanno confuso le demarcazioni abituali. Tuttavia, allo stesso tempo, rimuovere le barriere – che siano geografiche, nazionali o legali – non significa necessariamente maggiore libertà.

Nei testi teatrali dei dieci autori/autrici austriaci di Fabulamundi – con un'età compresa tra i 27 e i 53 anni – si trovano continui riferimenti a questo tema dei confini.

A 27 anni **Muhammet Ali Bas**, figlio di immigrati turchi, è il più giovane tra di loro. Il suo *Il califfo bacerà la nostra fronte* (*Der Kalif wird uns die Stirne küssen*) è uno dei pezzi più ritmati e divertenti di questa selezione, una commedia jihadista con lo spirito della farsa gangster alla *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino. Peter e Ali vorrebbero essere jihadisti,

ma il loro "talento" è sufficiente al massimo per un video su Youtube. Come ambientazione per dei gangster, Bas sceglie un bordello in cui alla fine lo sceicco onnipotente e il suo braccio destro arrivano per la resa dei conti. Bas dimostra di essere un abile artigiano, disegna un mondo maschile esasperato con un continuo auto-rispecchiamento grazie al quale racconta, in chiave di farsa spietata e amara, il grandioso fallimento. In ogni modo, il finale è veramente crudele.

Ma non tutti i drammi austriaci di Fabula-

mundi sono costruiti con un impianto classico come *Il califfo bacerà la nostra fronte*. Per la generazione più giovane di artisti teatrali è Elfriede Jelinek a fungere da importante figura di riferimento. I suoi testi senza strutture drammatiche classiche assomigliano a flussi di parole dalla provenienza incerta, che producono meno azioni che stati d'animo e, soprattutto, mettono l'atto stesso del parlare al centro. Sono testi posizionati nella tradizione di una critica immanente della lingua, che a sua volta si riferisce ancora più indietro fino al famoso scrittore popolare Johann Nestroy. Per alcuni è influente anche il linguaggio artistico del drammaturgo austriaco Werner Schwab, prematuramente scomparso.

Dentro o fuori dall'Unione Europea?

Consapevolezza concreta del problema e determinazione a informare vanno di pari passo nei testi dell'autrice **Maxi Obexer**, originaria di Bressanone. Sia *Aiutanti illegali (Illegale Helfer)* che *La nave fantasma (Geisterschiff)* sono basati su eventi reali della storia recente. Entrambi parlano dei rifugiati che vengono in Europa. Ne *La nave fantasma* la Obexer parla dei morti annegati nel 1996 nel Mediterraneo, o meglio dell'insabbiamento di questo disastro, mentre nel testo documentario *Aiutanti illegali*, basato su interviste, punta i riflettori sulle persone che si impegnano in Germania, Austria e Svizzera – a volte violando le leggi – per i richiedenti asilo. La prospettiva dentro/fuori dell'UE è particolarmente affilata anche nell'autore viennese **Volker Schmidt**: nella sua *Trilogia tessile (Die Textiltrilogie)*, ambientata nel futuro, realizza un capovolgimento presentando l'Europa come il nuovo mercato a basso costo e gli ex Paesi del Terzo Mondo come prosperi Paesi industrializzati, che gestiscono le loro vergognose fabbriche nell'UE. Le protagoniste, ispirate a *Le presidentesse* di Werner Schwab, sono tre sarte che cercano di sottrarsi a questo scandaloso sfruttamento con una fuga.

Di lavoro e di sfruttamento parlano anche le opere di **Robert Woelfl**, sebbene la precarietà della situazione sociale si trasformi in una precarietà personale. Nei suoi testi, lavoratori del mondo globalizzato sacrificano senza limiti le loro vite private alle aziende. In *Risorsa amore (Ressource Liebe)*, una dipendente diventa ossessionata dal suo amore (anche fisico) per il suo ufficio, mentre in *Abbondanza deserto (Überfluss Wüste)*, due

programmatori dell'industria automobilistica tedesca non temono di crepare nel deserto californiano davanti a un buco nel terreno perché questa fessura oscura promette ispirazione per una prossima idea geniale ed economicamente valida. L'eccessiva identificazione e il timore di perdere sicurezza, sono lì i motivi alla base dell'azione.

Gli scrittori Azar Mortazavi, Thomas Perle e Bernhard Studlar dedicano i loro testi al presente europeo, alla sua storia e agli attuali stati d'animo. **Azar Mortazavi**, nata nella Renania Palatinato da madre tedesca e padre iraniano, parla – in generale – dei confini tra le persone. Ne *Il tempo di mezzo (Zwischenzeit)*, le figlie di una coppia interculturale cresciute in modo diverso s'incontrano per la prima volta dopo tanto tempo. Invece, la coppia araba formata da Leyla e Ibrahim deve combattere con un vicinato che oscilla tra l'attenzione esagerata e il più duro rifiuto in *In mezzo ai tedeschi (Unter Deutschen)*. Alla fine di queste storie d'integrazione non proprio riuscite troviamo anime solitarie che tuttavia non vogliono stare insieme. **Thomas Perle**, nato in Romania, ora residente a Vienna, autore di *Anima madre. Non voglio vivere questa vita (Mutterseele. Dieses leben wollt ich nicht)*, nel suo secondo testo, *Un paesino lì su nei Carpazi (Ein Stück ein Fleck in den Karpaten)*, riporta un modello microcosmico di una convivenza multiculturale, come una volta era la monarchia del Danubio. La quieta cooperazione di un progetto di reinsediamento di ungheresi, austriaci, slovacchi, ucraini, rumeni, cristiani ed ebrei costituisce un esempio d'insegnamento fattivo per una nuova Unione Europea.

Ed è un'Europa rivitalizzata quella che s'incontra nel testo *Io e Te e l'UE (Me and You and the EU)* di **Bernhard Studlar**, nel quale tre melanconici abitanti di un bar – il barista, l'ospite abituale e una precaria accademica – riflettono in modi diversi su una "Europa ideale" e quando e se mai accadrà. Con un senso incondizionato dello stare insieme e un *jukebox* che continua a sputare fuori canzoni in esperanto. Di una notte ancora senza una "Europa ideale" parla l'altro testo di Studlar, che racconta di persone ansiose e delle loro manovre disastrose. *Una notte senza stelle (Nacht ohne Sterne)* disegna l'immagine cupa di una città europea in cui i percorsi notturni di persone s'incrociano come nel film di Robert Altman *Short Cuts* e vengono ricondotti all'inizio della vicenda seguendo un

andamento circolare come in *Girotondo* di Arthur Schnitzler. Il testo viene accompagnato da una malinconica "colonna sonora" che esprime il disagio e le pulsioni a cui i personaggi sono esposti.

Le influenze della Jelinek

Una giovane generazione di drammaturghi austriaci, tra cui Thomas Köck, Gerhild Steinbuch e Miroslava Svobikova (tutti poco più che trentenni), si concentra sul testo ponendolo al centro della sua indagine formale. Come già precedentemente detto, a influenzarli è l'atteggiamento critico sulla lingua di Elfriede Jelinek: i loro drammi, infatti, seguono spesso i principi musicali e sono caratterizzati da elementi polifonici o corali. **Thomas Köck**, per esempio, intreccia nella malinconica-comica sinfonia del suo *Paradiso alluvionato (Paradies fluten)* il periodo coloniale e il boom della gomma in Brasile del XIX secolo con una famiglia di oggi che lavora pure nel settore della gomma (pneumatici per macchine). Su questa storia, che si estende per secoli e che è accompagnata da dee mitologiche del destino, incombe la minaccia di un diluvio immaginato nel Futuro II che ora sta già accadendo. Dal futuro si rivolge a noi spettatori anche *Oltre il Fukuyama (Jenseits von Fukuyama)* di Köck, una resa dei conti affidata a un linguaggio che fa propri principi di catalogazione linguistica ancorati a termini quali denaro, colpa, felicità, facebook, guerra e ancora denaro.

Il colonialismo viene esplorato anche da **Gerhild Steinbuch** in *MS Pocahontas* che usa l'omonimo personaggio Disney per denunciare l'azione devastante e violenta delle politiche coloniali soprattutto nei confronti delle donne. Anche il secondo testo di Steinbuch *Buone confessioni. Persone migliori (Gute Geständnisse. Bessere Menschen)* sdogana un *topos* romanticizzato, cioè quello della foresta, per rivelarlo come la scena della disinibizione e della brutalità umana.

Miroslava Svobikova, invece, pone sfide audaci alla regia con la partitura di *Gli accovacciati (Die Hockenden)*, su una società provinciale letargica e con il suo *Questo muro riassume se stesso (Diese Mauer fasst sich selbst zusammen)*, costruito come una scatola delle sorprese, un testo che invita in un museo del futuro, in cui l'UE cerca di raccontarsi retrospettivamente e ammette il suo feticcio per la burocrazia. ★

(traduzione dal tedesco di Maria Morhart)



Il lessico disperso della drammaturgia francese

Famiglia, solitudine da social, *burnout*, identità, periferie, violenza, esilio, migrazioni: è un caleidoscopio dai molteplici spunti quello declinato dalla Francia sul tema Beyond Borders?

di Attilio Scarpellini

C'è un personaggio soltanto evocato in *A Ovest (A l'Ouest)*, la lunga commedia di **Nathalie Fillion**, che vive in uno stato di ansia: è un doganiere che teme di perdere il suo lavoro nell'Europa senza più frontiere, un tipo "sfasato" che rimpiange i confini "fissati" di un tempo. Il dossier di drammaturgia francese di Fabulamundi è un caleidoscopio di smarrimenti, di crisi, di rimesse in discussione: uno specchio, più o meno classico, più o meno infranto, di tutto ciò che assilla la società francese nell'era della globalizzazione. Se per leggerlo si dovesse scegliere un criterio formale, bisognerebbe anzitutto registrare la prevalenza di quelli che Georges Banu chiama *écrivains de plateau*: attori autori, o autori registi, che lavorano a stretto contatto

con la scena e scrivono "per": per un progetto collettivo, per una compagnia, per alcuni attori. Ma se si cercasse una matrice sentimentale di questi testi o un filo rosso che ne attraversa la trama, senza tuttavia ricucirne i frammenti, allora, cominciare dall'affresco familiare di Nathalie Fillion potrebbe non essere sbagliato: perché *A Ovest* è una commedia estremamente brillante, per certi versi tradizionale, a tratti attraversata da una sorta di euforia linguistica, una commedia che vistosamente crede nella finzione come cartina di tornasole della verità. Ma, soprattutto, perché mette in scena una famiglia e la sua eredità alle soglie della crisi economica del 2009, e di famiglie, per citare Martin Crimp, il teatro ha sempre parlato e non può fare a meno di parlare (non è certo un caso

che, ancora fino a poco tempo fa, i testi di Jean-Luc Lagarce fossero i più rappresentati sui palcoscenici francesi). È una famiglia allargata, ma ancora incentrata sui capostipiti che sono i creatori del patrimonio originale: l'arguta Madeleine e suo marito Richard che nell'Alzheimer sembra sperimentare una nuova forma di saggezza. Per sua esplicita ammissione, la drammaturga di Nantes ha voluto ridimensionare la crisi economica, scegliendo il "noi" familiare per rappresentare la società francese alle prese con uno dei suoi atavici tabù, il denaro: parodia di un mondo borghese nell'era della sua massima liquidità morale – e della sua minima liquidità finanziaria – *A Ovest* è la paradossale dimostrazione della sua congenita impossibilità a essere tragico.

Il labile confine tra verità e menzogna

Ma se qui una figura “debole” riesce ancora a tenere avvinti i fantasmi della dissoluzione identitaria, altrove essi corrono sbrigliati, incontrollati e sempre più concreti. In questo lessico disperso, si può registrare la parola “fedeltà”, declinata alla fine di tutte le relazioni “finché morte non vi separi”, sia in quella dilatazione della *Pentisilea* di Kleist che dà luogo al concerto sonoro di *Penthy sul filo* (*Penthy sur la bande*) di **Magali Mougel**, sia nelle micro-drammaturgie di coppia che l'anglo-francese **Gerard Watkins** fa esplodere nella sua indagine sul femminicidio, *Scène di violenza domestica* (*Scènes de violences conjugales*). Oppure tirare il filo della svagata, e ancora vivibile, depressione di Jean, il capofamiglia “di mezzo” di *A Ovest*, per ritrovarsi incaprettati nella logica infernale del *burnout* che attraversa i testi di **Lucie Depauw** (*John Doe*) e soprattutto quelli di **Alexandra Badea** – infernale perché sindrome individuale e malessere sociale nel caso del *burnout* coincidono. Estremi ed “estremofili” i personaggi della Badea viaggiano a una velocità di liberazione morale e pulsionale sconcertante, ma per poco che ricadano in se stessi, appaiono per quello che sono: circuiti elettrici fulminati da un eccesso di eccitazione psichica, vittime e nel contempo carnefici di un'alienazione che non ha più nemmeno il vantaggio di aggredire il soggetto da fuori, visto che ormai lo corrode dall'interno grazie alla sua complicità. Sia *Estremofilo* (*Extremophile*) che *Connessione europea* (*Europe connexion*) sono immersioni in flussi di coscienza ritmati e dominati dall'ansia di prestazione, dove l'incalzante “tu” su cui rimbalza, e da cui continuamente riprende la narrazione drammatica, è lo specchio di una società condannata al circolo chiuso di un'estenuante auto-riflessione. In queste finzioni puntuali, che spesso nascondono un'inchiesta – *Connessione europea* è anche un piccolo saggio sul potere delle *lobbies* in un'Europa politica in difetto di sovranità – la frontiera che viene polverizzata è quella etica che (sempre meno) separa verità e menzogna nelle performances dell'economia globale.

Etico e rappresentativo – in una parola *politico* – è il punto di fuga di Badea, così come poetico e performativo è quello delle partiture fenomenologiche di **Aurore Jacob** dove lo straniamento, e la perturbante stranezza, delle atmosfere sono determinati dal parossismo dell'esattezza linguistica, da una ricerca ossessiva del flaubertiano *mot juste*, di

cui *Alessandro chi? O la storia di un incontro tra Nepal e Ventoux* (*Alexandre qui? Ou l'histoire d'une rencontre entre le Népal et le Ventoux*, un testo in gran parte incentrato sulla pervasività della comunicazione pubblicitaria) offre dei beffardi scampoli teorici: «Il faut reprendre la terminologie./Chaque mot à son importance./Le mot exact. Exactement./Le mot c'est le pouvoir». Un po' ovunque, queste scritture sovente invase dai gerghi di un “parlato basso” ormai privo di radici territoriali, registrano il tracollo non solo dei legami sociali, ma di qualunque forma di trascendenza rispetto alla solitudine del cittadino globale in versione transalpina.

Identità frammentate tra ieri e oggi

Al culmine di questa degradazione delle relazioni e della capacità di accedere all'altro, si incontra, ad esempio, l'unico testo che metta direttamente in scena le nuove modalità tecnologiche della presenza contemporanea, *Ctrl-X* di **Pauline Peyrade**. Immersa nella bolla dell'interconnessione visiva, imprigionata tra gli schermi del pc, dello smartphone, Ida vive online con tutti e in contatto reale con nessuno: la sua agonia *social* è l'agghiacciante *requiem* di tutto quello che abbiamo conosciuto sotto i nomi di percezione e di esperienza – ed è anche il gesto con cui il teatro si avventura rischiosamente sulla via della smaterializzazione dei corpi, dove è l'altrove del virtuale a occupare lo spazio dell'incarnazione. Non meno solitario, del resto, è un altro viaggio dentro l'immagine moderna, quello di *Il cielo sul pavimento* (*Toute entière et le ciel est par terre*) di **Guillaume Poix** nella fotografia irrealizzata di Vivian Dorothy Maier: viaggio per attrice sola nell'analogia tra la pretesa fotografica di catturare l'essenza degli altri – che per la baby-sitter newyorkese nascondeva un collezionismo geloso e compulsivo – e la pretesa attoriale, vera o presunta che sia, di “diventare sempre qualcun altro”. Ennesimo sdoppiamento in cui il personaggio finisce pirandellianamente per interporsi all'interprete: un altro gioco di simulacri in cui l'identità verifica il proprio vuoto.

Ma ci sono anche altre famiglie che si affacciano nei frammenti prismatici del caleidoscopio francese di Fabulamundi: ci sono le famiglie della Francia profonda di **Lancelot Hamelin**, esiliate e assillate dalle lacerazioni di un passato che non passa, che per l'autore di *Alta Villa* è il più delle volte il frutto avvelenato della rimozione della guerra d'Algeria. Ci sono le famiglie periferiche evocate da **Baptiste**

Amann nella trilogia *Territori* (*Fischieremo la Marsigliese*) (*Des territoires-Nous sifflerons la Marseillaise*). Qui, a differenza della commedia di Nathalie Fillion, i due capostipiti sono deceduti – sono morti misteriosamente insieme nello stesso momento – i figli sono sia biologici che adottati, uno di loro è un orfano di origini arabe, un altro è un disabile mentale, lo sfondo non è borghese e l'eredità non è una proprietà: è piuttosto la possibilità di riconquistare o di rifiutare per sempre l'utopia di una cittadinanza condivisa. Entrambi tra i trenta e i quarant'anni, Hamelin e Amann appartengono al novero dei drammaturghi che, come David Lescot (e per altri versi Joel Pomerat), non hanno reciso l'intreccio tra le storie individuali e la Storia collettiva. Isolati dal lutto, assediati da un quartiere in piena esplosione sociale, Lyn, Hafiz, Benjamin e Samuel, i tre protagonisti di *Territori*, sentono risuonare nell'afasia del presente l'eco dei grandi dibattiti e delle irrisolte dialettiche della Rivoluzione Francese (nella prima parte, attraverso la figura del filosofo Condorcet perseguitato dai Giacobini) e della Comune di Parigi, con Gustave Courbet e una Louise Michel rediviva, o piuttosto reincarnata in un'attivista con lo stesso nome che si batte contro il progetto di estensione di un centro commerciale. È attraverso l'anacronismo che Amann fa cortocircuitare il disagio sociale delle *banlieue* con i codici culturali della “patria dei diritti dell'uomo”, l'identità incerta e infranta del presente con i miti universalistici del passato, la violenza liquida delle rivolte di oggi con la violenza dei modelli rivoluzionari di ieri divenuti istituzione. Si potrà ancora “fischiettare la Marsigliese” tra le macerie sociali della *République*? ★

In apertura, una scena di *A Ovest*, di Nathalie Fillion (foto: Christian Ganet); in questa pagina, una scena di *Territori*, di Baptiste Amann.



Germania: attraversare i confini con umorismo e leggerezza

Partendo dai margini della società, i dieci drammaturghi tedeschi raccontano di rifugiati e di migranti, ma anche e soprattutto di frontiere dell'anima e del corpo come la morte, la malattia, la follia o il raggiungimento della felicità, fino a sconfinare in "mondi paralleli".

di Rolf Kemnitzer

Beyond Borders?: è intorno a questo tema che il Centro Teatrale Interculturale (Itz) di Berlino ha selezionato i suoi venti testi nell'ambito di Fabulamundi Playwriting Europe, il progetto europeo per la promozione della drammaturgia contemporanea. Due testi per autore, per un totale di dieci drammaturghi tedeschi.

Considerato che all'Itz Berlin lavorano anche alcuni gruppi di rifugiati, forse, ci si aspetterebbe più testi sul tema della fuga. Invece, l'unico in questa selezione, che tratta della situazione odierna dei profughi, è *Cassandra o del mondo come fine della rappresentazione* (*Kassandra oder die Welt als Ende der Vorstellung*) di **Kevin Rittberger**. Rittberger

si chiede: possiamo noi Europei mettere in scena quest'orrore e rendergli giustizia?

I testi tedeschi del progetto Fabulamundi descrivono l'attraversamento dei confini in un senso più ampio, raccontano la società partendo dai margini, trasmettono un'urgenza, una "necessità" del racconto, attraverso l'umorismo e la leggerezza. La selezione offre un ampio spaccato della drammaturgia contemporanea in Germania. Tra i dieci autori scelti, alcuni sono già conosciuti e messi in scena, altri lo sono meno. Alcuni scrivono per il teatro già da molti anni, altri lo fanno da pochi. Grazie al teatro tedesco, che dal punto di vista economico è indubbiamente uno dei più solidi in Europa, questi autori hanno la possibilità di mantenersi

principalmente grazie al loro lavoro. Per tutti, Fabulamundi rappresenta una possibilità concreta di affaccio e di scambio nel contesto teatrale europeo.

Il fuoco di Sant'Antonio (*Antoniusfeuer*) di **Anne Jelena Schulte** racconta il destino di un rifugiato della Ddr, che non riesce a sentirsi parte della società della Germania dell'Ovest. Dopo essere stato una vittima del socialismo, anche nella società capitalista viene umiliato. Decide quindi di vendicarsi in modo feroce. Il secondo testo selezionato della Schulte *Oro bianco* (*Weisses Gold*), indaga la disillusione degli europei che, per ricercare una vita migliore, sono emigrati in Argentina, per poi arrivare a parlare dell'industria agraria mondiale odierna.



Limiti da raggiungere o superare

Anche **Kai Grehn** lascia spazio a molte interpretazioni in *MU! o le persone devono essere punite* (*MU! or people must be punished*), in cui due uomini si trovano al cospetto di una zona *off-limits*. Non riescono a superare questo limite che rappresenta, forse, il confine con la felicità, oppure con l'aldilà. Il secondo testo di Grehn, *La montagna su cui non vola nessun uccello* (*Der Berg, über den kein Vogel fliegt*) è una specie di viaggio al confine con l'aldilà: per uno scalatore in bilico fra la vita e la morte, che lotta per la sua sopravvivenza, in preda alle allucinazioni, l'abisso non è solo quello che si spalanca davanti a lui ma è anche quello che è dentro di lui.

Pur se in modo diverso, anche nel testo di **Katja Brunner** *Anche i fantasmi sono solo esseri umani* (*Geister sind auch nur Menschen*), i vecchi e i malati sono condannati a morire. Vegetano in un istituto, riescono ancora a sputar fuori delle parole, mentre la realtà gli sfuma davanti. I testi selezionati da Fabulamundi della Brunner danno voce agli esclusi, agli emarginati e a quelli che sono già caduti oltre al margine. La follia illumina la loro esistenza, a volte in modo fulmineo. In *Anche l'inferno è solo una sauna* (*Die Hölle ist auch nur eine Sauna*), le schegge della storia di oppressione di una donna formano un vortice a più voci, una scarica rabbiosa di parole, una valanga di testo vertiginosa.

I personaggi di **Bonn Park** sono così grotteschi da far male. *Il ringhio della via lattea* (*Das Knurren der Milchstrasse*) è una specie di *comic science fiction* che indaga fino in fondo quanto sia ridicola, assurda e folle la realtà. Park descrive, come attraverso lo sguardo di un adulto-bambino, il mondo che diventa una galleria degli orrori di una comicità assurda. In *Tristezza & Malinconia* o *il più solo solissimo George di tutti i tempi* (*Traurigkeit & Melancholie oder der aller aller einsamste George aller aller Zeiten*) una tartaruga incredibilmente vecchia ha l'opportunità di dire cose incredibilmente intelligenti (vedi la recensione, per la regia di Lea Barletti, a pagina 97). La storia della civiltà è la storia della sua vita. Dietro alle smorfie e alle divertenti distorsioni degli eroi di Park, si nasconde un vuoto desolato. Per questo mondo la psicologia e la politica sono solo come una grande mascherata.

Devi combattere (*Musst Boxen*) di **Claudius Lünstedt** è un atto di ribellione, una fuga per la libertà che Sven, il protagonista, intrapren-

de alla ricerca di un significato da dare alla sua esistenza. In *Guerrieri in gelatina* (*Krieger im Gelee*), le vite di tre giovani s'incrociano inaspettatamente in una storia che ha il sapore del crimine.

La lingua come arma identitaria

In *Cherubino* (*Cherubim*), **Werner Fritsch** si avventura con il suo protagonista Wenzel al limite del dicibile. Il suo lungo monologo dipinge, con un linguaggio assolutamente unico, un mondo pieno di incanto e di simboli. La cantante Nico, eroina che dà il titolo al secondo testo di Fritsch (*Nico-Sfinge di ghiaccio, Nico-Sphynx Aus Eis*), è lei stessa una divinità. Fritsch mette in relazione la sua leggenda rock con le crisi della storia della repubblica federale. Nico e Wenzel, frontalieri tedeschi, si assicurano la propria esistenza attraverso la parola. La lingua crea il loro mondo, li protegge dal nulla.

La protagonista di *La principiante*. *O lei. Tu. Io. Ellen* (*Die Anfängerin oder. Sie. Du. Ich. Ellen*) di **Katharina Schlander** lotta sempre attraverso la lingua ma in modo diverso. Da analfabeta scappa dalla sua famiglia per andare in città a frequentare un corso e assicurarsi un'istruzione. In questo primo testo c'è ancora la misura di un qualche ordine preconstituito nel quale l'eroina vorrebbe riuscire a orientarsi. Invece, il protagonista di *Il contento* (*Der Zufriedene*), sempre della Schlander, vive, al contrario, in un mondo che lui ritiene assurdo. Non conosce aspirazioni né volontà alcuna perché pensa che non valga la pena impegnarsi né per l'amore né sul lavoro, nonostante la realtà che lo circonda faccia di tutto per motivarlo. Alla fine sconfinerà verso il mondo animale...

Mentre i personaggi-operai della Schlander combattono contro la loro mancanza di parole, i personaggi benestanti di **Jakob Nolte** combattono con la parola. In *Una chiacchierata a partire dalle zucche* (*Gespräch wegen der Kürbisse*), una conversazione quotidiana diventa una perfida battaglia a suon di lettere. Il dialogo fra due amiche in un caffè si trasforma bruscamente in un dialogo nevrotico. All'inizio la lingua è un'arma per analizzarsi a vicenda, poi però diventa una cosa a sé e infine sembra inghiottire i personaggi. Il secondo testo selezionato di Nolte, *No Future Forever*, è un'ampia raccolta di visioni giovanili del mondo, miniature cangianti che volutamente non vanno a comporre un testo omogeneo ma che si presentano co-

me un "Universo parallelo". Fino allo sconfinamento.

Nei testi di **Felicia Zeller** la chiarezza tematica sembra far da contraltare a una congenita complessità dei personaggi che, come pezzi spaiati di un puzzle, non combaciano mai. In *Ivanov reloaded* (*Iwanow Reloaded*), una sorta di *identity-patchwork* con un grande effetto comico, la mancanza di un loro compimento apre la strada alla nevrosi. I confini fra la realtà e la finzione, a volte, si confondono, anche per i personaggi stessi. E sono labili anche le frontiere fra ciò che è visibile e ciò che è invisibile, soprattutto quando dietro agisce un potere digitale che li spia. Come accade in *Io, il tuo grande fratello analogico, il suo fottuto gatto, e tu* (*Ich, dein großer analoger Bruder, sein verflochtener Kater, und Du*).

Quasi tutti i testi tedeschi selezionati da Fabulamundi evitano la forma classica del dramma, ricercano cautamente nuove forme, ritrovandosi in una specie di regione confinante. Ciò che sta oltre non è ancora stato definito. Come in *Bambole* (*Puppen*), secondo testo selezionato di Kevin Rittberger, che descrive il crollo della società, lo scioglimento di qualsiasi ordine. L'autore non intende il suo testo come cosa a sé, bensì come un «invito al teatro danza e musicale». Anche la struttura del testo sembra sempre sul punto di dissolversi. Uno stato finale in attesa di qualcosa di nuovo, che però ancora non c'è. ★

(traduzione dal tedesco di Simonetta Solder)

In apertura, *Anche l'inferno è solo una sauna*, di **Katja Brunner**; in questa pagina, *Tristezza & Malinconia*, di **Bonn Park**.





Made in Italy: uno sguardo ampio su orizzonti individuali e politici

Nei testi dei dieci autori italiani selezionati da Fabulamundi, terrorismo, migranti e scontro fra diverse culture si intrecciano a tematiche su confini metaforici legati a microcosmi familiari, allo sport e all'identità di genere.

di **Diego Vincenti**

Il problema è il punto interrogativo. Perché se ci si fosse fermati al semplice "Al di là dei confini", tutto sarebbe stato piuttosto chiaro. Al limite un filo buonista, da pubblicazione missionaria. Il tema del nuovo progetto europeo 2017-2020 di Fabulamundi ha invece voluto creare un'ambiguità di senso in qualche modo profondamente teatrale (postmoderna): Beyond Borders?. Come a dire: davvero si può superare quel lungo elenco di confini che ci comprimono a vari livelli? Discorso dunque ampio. Che muove dalle evidenti ramificazioni politiche agli ostacoli socio-geografici, fino ad arrivare alle barriere artistiche, mentali, familiari. Anche se Fabulamundi Playwriting Europe specifica in presentazione un'attenzione particolare ai rifugiati e al problema degli immigrati e richiedenti asilo. Tema affrontato con una certa frequenza sui palcoscenici (inter)nazionali. Ma che rimane centrale solo in una piccola parte dei testi italiani selezionati per il progetto. L'orizzonte individuale rimane qui urgenza pri-

oritaria della tensione creativa. Così come le dinamiche familiari, che tornano e ritornano. Forse già questa potrebbe essere una riflessione a margine.

Gruppo eterogeneo quello selezionato da Fabulamundi per Beyond Borders?. Ma specchio piuttosto fedele dello stato dell'arte nella penisola. In rigoroso ordine alfabetico troviamo Emanuele Aldrovandi, Davide Carnovali, Valentina Diana, Liv Ferracchiati, Francesca Garolla, Industria Indipendente, Armando Pirozzi, Pier Lorenzo Pisano, Roberto Scarpetti e Fabrizio Sinisi. La selezione ha privilegiato opere che hanno già avuto una produzione (o almeno un qualche tipo di restituzione al pubblico), mentre premi e traduzioni sono stati considerati requisiti aggiuntivi. A una prima analisi, è chiara la volontà di sostenere il lavoro di drammaturghi già riconosciuti ma con un potenziale artistico ancora non del tutto espresso. La finestra anagrafica si concentra per lo più fra i trenta e i quarant'anni. Mentre fa piacere osservare come i premi di rife-

rimento per selezionatori e gruppi di lettura siano stati sostanzialmente tre: Ubu, Hystrio-Scritture di Scena e Riccione.

Dai migranti al doping

Ne sa qualcosa **Emanuele Aldrovandi**, nelle scorse stagioni vincitore sia dell'Hystrio che del Riccione. Ottimo pretesto per cominciare dall'autore emiliano. Che tuttavia emerge nel gruppo anche per come i suoi testi riescono a focalizzare quell'attenzione particolare richiesta dal progetto: il tema dei migranti e dei rifugiati. In entrambi i casi affrontato con ironia caustica, di sorrisi tirati e paradossi. Una di quelle (rare) ironie che sono sostanza e non forma. Scritto per Davide Sacco e Agata Tomsic di ErosAntEros, *Allarmi!* prevede cinque attori per quindici personaggi dai nomi parafascisti (ma ci sono anche Gesù e Ponzio Pilato), per raccontare di un gruppo di terroristi che odia gli immigrati e lavora per una nuova dittatura. Per farlo cercano proseliti nel web, mentre nella sua cameretta c'è un

leader che prepara la rivoluzione. Il taglio sarcastico lo si coglie già da queste poche righe. Come pure la presa in giro del web e dei nuovi populismi. Lavora invece sul puro ribaltamento *Scusate se non siamo morti in mare*, visionario viaggio che rimanda alle tragedie del Mediterraneo. Ma questa volta sono gli europei a partire... Non distante per temi **Davide Carnevali**, anche se la sua scrittura si muove in atmosfere diverse. *Ritratto di donna araba che guarda il mare* porta in scena un confronto (scontro) fra culture, partendo dal gioco di seduzione fra uno straniero e la protagonista del titolo. Amore, denaro, tradizione, famiglia: il tutto declinato in dialoghi come sospesi, rarefatti, che omaggiano un *parterre* di autori che va da Koltès a Camus. Orizzonte differente quello di *Sweet Home Europa*, dove di nuovo tuttavia si parte dall'individuale per arrivare all'universale. Ovvero storie minime e familiari che si scambiano tre personaggi come tanti (come tutti?). Ragionando di culture, di tradizione, di integrazione.

Sguardo originale anche quello di **Francesca Garolla**, drammaturga in orbita Teatro i, che con *Tu es libre* si sta guadagnando una crescente attenzione internazionale. Nel testo si recuperano a ritroso le motivazioni di una ragazza occidentale che ha deciso di partire per la Siria. Tema caldissimo. Affrontato in forma corale. Precedente di qualche stagione *Non correre Amleto* è un finto duetto che trae ispirazione da una dolorosa vicenda personale, avvenuta durante il conflitto nell'ex-Jugoslavia. Torna qui il meccanismo a inchiesta. Ma la soluzione produttiva rimane più agile.

Ancora aderenti al tema ma già immersi in una lettura estesa, sono i lavori di **Fabrizio Sinisi** e **Roberto Scarpetti**. Il primo partecipa con *La grande passeggiata*, ispirato alla vicenda che ha coinvolto Strauss-Kahn. Ma torna l'immigrazione con *Medea per strada*, curioso caso teatrale divenuto un piccolo *cult*. Pochissimi spettatori se ne vanno in giro su un camioncino ad ascoltare la vitaccia di una prostituta straniera interpretata dalla brava Elena Cotugno (anche coautrice). Un gioco serissimo. Tra finzione e realtà. La selezione di Scarpetti riguarda invece i due testi già prodotti dal Teatro di Roma: in *Prima della bomba* ci si ritrova in metropolitana con Davide, pronto ormai a farsi esplodere; mentre *28 battiti* è un inedito punto di vista sul *doping* e sulla volontà di autosabotarsi (distruggersi), lasciandosi ispirare da Alex Schwazer.

Confini creati e subiti

Molto più libero il legame fra l'idea di *Beyond Borders?* e i testi degli altri autori selezionati. Interpretazioni meno rigide. Come nel caso del premiatissimo **Armando Pirozzi**, che a Fabulamundi porta i due lavori diretti da Massimiliano Civica: il rapporto tra fratelli di *Soprattutto l'anguria* e *Un quaderno per l'inverno*, dove una poesia lieve s'intreccia con i temi della morte, del dolore, della malattia, dell'assenza. Viene in mente il cinema di Aki Kaurismäki.

È una ricerca sull'identità sessuale ed esistenziale quella di **Liv Ferracchiati**. Già piuttosto conosciuti i suoi due titoli: *Peter Pan guarda sotto le gonne* è un percorso intimo della formazione di un'identità, che non teme di confrontarsi con la prima adolescenza, quando acerbi si scopre il mondo a morsi; *Stabat Mater* vede protagonista un uomo transgender, circondato da una serie di figure femminile piuttosto impegnative. Risate. Ma senza esagerare.

Chi si nasconde invece sotto l'antagonista pseudonimo di **Industria Indipendente?** Erika Z. Galli e Martina Ruggeri, ormai un piccolo riferimento off nella capitale, insieme dal 2005. In Europa provano ad affacciarsi con *Supernova*, ritratto di famiglia al femminile dissacrante e gonfio di simboli, con protagoniste cinque piccole donne e una madre; oltre al bizzarro *Lullaby*, ambientato in un futuro distopico dove gli over 70 vengono coattivamente riuniti in un Centro. Chissà se qualcuno troverà la forza di ribellarsi. C'è ancora molto da scoprire della scrittura di **Pier Lorenzo Pisano**, 27 anni da Napoli. Anche se ogni volta che si muove pare

vincere qualche premio. Il suo immaginario è profondamente ispirato ai legami familiari. O almeno così emerge in *Fratelli* e *Per il tuo bene*, quest'ultimo un lavoro ampio, corale. Che racconta di una famiglia che cerca di superare un momento difficile (un confine?) fra leggerezza e ricatti d'amore. E non si sa se sorridere o inquietarsi davanti a un padre "scenografico" e a nonna trasformata in voce registrata. E curiosamente si intitola *Fratelli* anche il primo testo di **Valentina Diana**, classe 1969. Un interlocutore assente, un conflitto e due fratelli (appunto) che se la raccontano. Passato all'Elfo Puccini di Milano *L'eternità dolcissima di Renato Cane*, su un uomo di 45 anni che scopre di avere una malattia incurabile e fa un patto col diavolo. Che i confini a volte li subiamo. E altre volte ce li creiamo.

Cosa emerge da questo catalogo di titoli e di talenti? Prima di tutto la bontà di una selezione di qualità e prospettiva. Scritture solide. Ma in parte ancora da scoprire. Che senza troppi calcoli ragionano spesso su drammaturgie corali, muovendosi in profondità e ampiezza. Bello non vedere grigi monologhina. L'altra considerazione che viene da fare è che la drammaturgia italiana è in salute. C'è chi si diverte a dire il contrario, magari per continuare a investire sull'ennesimo Goldoni. Ma è sufficiente leggere questa ristretta selezione per confrontarsi con un valore oggettivo e forme non scontate. È il momento che se ne accorgano anche in Europa. ★

In apertura, il gruppo di autori italiani di Fabulamundi; in questa pagina, una scena di *Un quaderno per l'inverno* di Armando Pirozzi.





Polonia, dove ognuno è confine tra realtà e immaginazione

L'individuo, creatore e vittima di barriere reali o immaginarie, è al centro dei testi polacchi selezionati, che affrontano temi storici ed economici, politici e sociali, con una particolare attenzione alle problematiche familiari.

di Agnieszka Górnicka

Sullo sfondo politico-economico europeo dell'attuale crisi dei migranti, l'espressione *Beyond Borders?*, titolo di *Fabulamundi Playwriting Europe*, ha ispirato i drammaturghi polacchi alla creazione di contesti socio-culturali, identitari e storico-sociali che promuovano il dialogo e l'integrazione tra gli individui.

Nelle opere selezionate il concetto di confine viene diversificato e dilatato tanto nel tempo storico che nello spazio geografico. Il tema del superamento di barriere e confini è interpretato attraverso divisioni geografiche, politiche, culturali, storiche, economiche, religiose, generazionali, tradizionali e di concezione

del mondo. Indipendentemente dal contesto adottato e dalle convenzioni stilistiche, il soggetto principale di queste opere rimane sempre l'individuo, inteso come creatore e vittima di confini tanto reali quanto immaginari.

CADETTO - Quelli al confine si lamentano che è ancora pericoloso.

UFFICIALE - Ci vorranno generazioni per cambiare le cose. Qui ognuno è confine.

Il frammento di dialogo tra i personaggi de *I rifugiati. Un'indagine (Uchodźcy. Śledztwo)* di **Dana Łukasińska** illustra i temi comuni a tutti gli autori: la ricerca sull'origine del problema dei confini tra gli esseri umani, l'intolleranza, la mancanza di apertura alle differen-

ze, l'inimicizia stereotipata contro l'altro. Anche se il titolo dell'opera evoca la contemporaneità, il suo contenuto rimanda alla storia dei *bieżeńcy*, i profughi della Prima Guerra Mondiale residenti nelle province occidentali dell'Impero Russo, deportati nel cuore profondo del Paese dal potere autoritario. Si può interpretare la storia narrata dall'autrice sotto molte prospettive: quella di uomini in situazioni estreme, o in fuga, delle vittime di guerre e altri conflitti armati, degli abitanti di piccoli villaggi il cui piccolo mondo si dissolve davanti ai loro occhi.

Il dramma per bambini *Yemaya. La regina dei mari (Yemaya. Królowa Mórz)* di **Małgorzata**

Sikorska-Miszczuk si colloca agli antipodi di tutti gli altri testi che trattano il tema dei rifugiati e della guerra. Prendendo spunto dalle notizie di cronaca, questa fiaba illustra la guerra attraverso gli occhi di un bambino innocente che usa l'immaginazione come unico mezzo di fuga dalla paura, dal male e dalla disperazione. Scappato dal Paese natale insieme al padre, il piccolo Omar cade dalla barca e finisce nell'oceano. Sarà negli sconfinati abissi governati dalla regina Yemaya che il ragazzo verrà a contatto con gli animali marini che gli trasmetteranno le nozioni di bene e male, di destino, di amore, di sofferenza e nostalgia per un mondo migliore.

I due drammi di **Radosław Paczocha**, *Profumo di cioccolato (Zapach czekolady)* e *Le emigranti (Emigrantki)*, raccontano i confini geografici e sociali dalla prospettiva di chi emigra in cerca di lavoro. Il primo testo racconta l'emigrazione di una madre-capofamiglia attraverso lo sguardo di chi ha lasciato a casa marito e figli. Il secondo, la vita di alcune donne partite dalla Polonia per poter mantenere i figli numerosi, ma soprattutto per sfuggire ai soprusi e all'alcolismo dei propri mariti. I drammi psicologici di Paczocha hanno le caratteristiche del documentario e mostrano sotto uno sguardo critico il fenomeno del "rifugiato economico" e delle politiche sociali polacche.

In *Papà s'impicca nella foresta (Tata wiesz się w lesie)* di **Przemysław Pilarski** il confine diventa frontiera mentale e *comfort zone* in un paesaggio che è, prima di tutto, spazio interiore del protagonista. Ne *Il cabaret degli orrori (Kabaret o rzeczach strasznych)*, sempre di Pilarski, la metafora di una donna che si nasconde in un armadio ci ricorda quanto nel capitalismo liberale dei nostri giorni i poveri siano emarginati e ignorati.

In *Inferno-Paradiso (Piekło-Niebo)* di **Maria Wojtyzsko** è il confine fra la vita e la morte a interessare le vicende di un testo pensato per il teatro ragazzi così come *Sam*, in cui a un tredicenne è affidato il destino della sua famiglia.

Conflitti di famiglia

Il tema della famiglia come fonte di limiti, timori inconsapevoli, pregiudizi e conflitti, si sviluppa nei testi di **Elżbieta Chowaniec** e Tomasz Man. I drammi famigliari della Chowaniec, *Gardenia* e *La dama con l'ermellino (Dama z łasiczką)*, sono studi sulla mancanza di comunicazione e comprensione in famiglie in cui si rifiuta l'alterità. Entrambi i testi descrivo-

no il desiderio di appartenenza a una famiglia modello, e al contempo il bisogno di libertà e indipendenza. Immersa nella storia polacca dagli anni Quaranta a oggi, *Gardenia* è il racconto dei destini di quattro generazioni di una famiglia, in cui l'alcolismo patologico diviene la causa della dissoluzione dei sentimenti di amore e fiducia. Così come paura e incapacità di agire diventano il limite insuperabile che rinchioda le generazioni future in una prigione di debolezza e fragilità. Il secondo testo di Elżbieta Chowaniec, *La dama con l'ermellino*, è un racconto su Simona Kossak, una biologa che ha dedicato tutta la sua vita alla difesa dell'ecosistema della foresta di Białowieża, dove ha vissuto per più di trent'anni. La Kossak proveniva da una celebre famiglia di poeti e pittori, ma scelse la biologia invece della pittura. Il conflitto famigliare, che ne seguirà, si trasformerà per Simona in un insolito legame di amore e abnegazione per gli animali che diventeranno la sua nuova famiglia. La Chowaniec scrive di confini, convenzioni e controllo perverso che la tradizione famigliare impone agli individui, alle vite dei figli.

Il tema del controllo ossessivo è il motivo dominante del dramma *Sex machine* di **Tomasz Man**. Ispirato alla tragedia di Medea, il testo narra la storia di una madre che non riesce a lasciare andare per la propria strada il figlio adulto. L'amore degenera in ossessione, la premura in terrore e minaccia. Man descrive la disperazione di una donna adulta che, nel timore della solitudine e dell'abbandono, supera il confine della follia per compiere un crimine brutale. Proseguendo sul tema del crimine commesso in famiglia, nel suo secondo testo *111*, Tomasz Man racconta della soverchiante, germogliante aggressività di un figlio che per anni matura l'idea di uccidere i propri genitori. Altri testi che evocano il tema dei confini all'interno della famiglia sono *La mietitura (Zażynki)*, il titolo polacco indica il tradizionale culto slavo legato all'inizio della mietitura, N.d.T.) e *Selvaggio West (Dziki Zachód)*, a firma di **Anna Wakulik**. Studiando la relazione tra madre e figlio, in *Selvaggio West* l'autrice mette in conflitto la figura di un giudice radicale e fondamentalista a guardia delle tradizioni europee con la visione del mondo di una donna-viaggiatrice matura che, invece della famiglia, ha scelto la libertà e l'indipendenza. L'eroina del dramma di Anna Wakulik porta l'*hijab*, simbolo di valori, religione e cultura immutabili, mentre suo figlio si nasconde dietro la toga da giudice. Sebbene separati

da insormontabili barriere, i personaggi cercheranno di ritrovare la comprensione smarrita molto tempo prima. In *La mietitura* l'autrice analizza l'ipocrisia celata dall'apparente santità e religiosità popolare. Marysia, il personaggio principale, educata secondo la tradizione cattolica, si innamora e si concede a un sacerdote. L'aborto che ne consegue sarà l'inizio della scoperta della verità su se stessa e sugli uomini che la circondano.

Il passato come limite del presente

Nei testi selezionati per Fabulamundi di **Sandra Szwarz**, *Fashion Victim* e *Von Bingen*. *Una storia vera*, realtà e finzione drammaturgica s'intrecciano per una disamina quanto mai lucida e severa della nostra contemporaneità.

Il dramma *L'ebreo (Żyd)* di **Artur Pałyga** parla dei confini imposti dalla tradizione. L'autore esamina da vicino la complicata relazione ebraico-polacca in cui i reciproci pregiudizi, la mancata conoscenza della storia e l'intolleranza conducono a una comica controversia. Il preside di una scuola in disgrazia di una piccola cittadina, nell'intento di salvare l'edificio in cui lavora da più di quarant'anni, convoca una riunione di insegnanti. Un israeliano, il cui padre è stato studente della scuola decine di anni prima, diventa l'unica speranza di salvezza della scuola. Il tema dell'ospite segreto evocherà i ricordi della guerra, al tempo in cui gli ebrei costituivano la metà della popolazione della cittadina.

Anche il secondo testo di Małgorzata Sikorska-Miszczuk, *La valigia (Walizka)*, tratta del passato che diviene confine del presente. Per la scrittura dell'opera l'autrice si è ispirata alla storia di un cittadino francese in visita al Museo della Shoah a Parigi che riconosce la valigia di suo padre tra quelle esposte, provenienti dal museo di Auschwitz-Birkenau. La valigia in questione diventa ricordo doloroso per il protagonista, ma allo stesso tempo gli semplifica la ricerca della verità sulla propria identità perduta. È questo il testo che descrive il maggiore e più segreto dei confini possibili: quello tra la vita e la morte, tra guerra e pace, il confine tra passato e presente, tra verità e illusione. ★
(traduzione dal polacco di Francesco Annicchiarico)

In apertura, una scena del *reading* durante il progetto III Laboratorium dramatu, di Uchodźcy, di Dana Łukasińska (foto: Katarzyna Chmura-Cegiełkowska).

Post 1989, le nuove frontiere della drammaturgia ceca

La fine del regime totalitario ha attivato grandi cambiamenti nella scrittura per la scena. Oggi prevalgono temi legati a conflitti generazionali, ricerca d'identità, realtà virtuale e individualismo spesso patologico, mentre il teatro politico si tinge di grottesco.

di Jana Soprova

Confessioni di un masochista, di Roman Sikora



Dopo il 1989, è cambiato l'intero panorama dell'arte drammatica del nostro Paese. Con la fine del regime politico totalitario, sono cresciute nuove generazioni di drammaturghi. Non solo le tematiche, ma anche le forme, sono in costante mutamento. Attualmente, sono la letteratura, classica e contemporanea, e le sceneggiature cinematografiche a ispirare il teatro.

Ci sono abbastanza autori originali nel nostro Paese? Malgrado il pubblico ceco (e, ovviamente, i teatri di grandi dimensioni) sia diffidente verso le novità, i drammaturghi sono sorprendentemente molto numerosi. È nella tradizione del teatro ceco che

molti dei teatri abbiano propri autori, che li presentano i loro lavori in prima nazionale. Altri, invece, prediligono partecipare a concorsi di drammaturgia, il più storico dei quali risale agli anni Novanta. Ma sono pochi i testi di autori indipendenti che riescono a essere messi in scena (a meno che il drammaturgo non sia anche il *dramaturg* di un teatro). E quelli che ce la fanno, dunque, sono felici che il proprio testo possa avere una lettura scenica oppure una versione radiofonica. Esistono, tuttavia, oasi teatrali pensate per proporre drammi nuovi, sia cechi che stranieri. Si tratta per la maggior parte di realtà indipendenti oppure off (club, cantine, ecc.).

Patologie personali e allergie politiche

Recentemente, però, è capitato che i grandi teatri della capitale e delle province abbiano utilizzato non soltanto la sala principale, ma anche spazi più piccoli, per allestire i testi di autori giovani e sperimentare nuove forme teatrali. La gamma tematica dei drammi oltrepassa i confini generazionali, di genere e di ambiente geografico, poiché le storie trattano di amore e amicizia, conflitti fra generazioni (con ruoli familiari in trasformazione), ricerca dell'identità e del proprio posto nel mondo e nella società. Ciò che caratterizza i nostri giorni è uno spiccato individualismo, spesso al limite della patologia. *Fil rouge* sono infatti le vicende di individui moralmente,

mentalmente o in altro modo disturbati, afflitti da una qualche calamità, che sperimentano depressione, paura di vivere, incapacità o riluttanza a essere persone ordinarie. Una condizione che è sovente legata a dipendenze e a desideri non convenzionali.

Altre tematiche ricorrenti sono il fluire della realtà nel mondo virtuale, nei sogni o nella mistica, cortocircuiti temporali legati a riferimenti alla storia mondiale e ceca, universali o personali. In molti testi troviamo legami con la cultura pop, verso la quale l'atteggiamento risulta ambivalente: appartiene alla vita di oggi, inconsciamente invocata, ma allo stesso tempo viene razionalmente rifiutata.

Non si trovano, invece, drammi politici di rilievo, poiché, a partire dal periodo del totalitarismo, i cechi sono diventati allergici a questo genere che mirava alla loro manipolazione. Di conseguenza, il teatro politico ha assunto forme grottesche e satiriche, spesso vicine al cabaret. Un formato tipico è, per esempio, il mosaico di singole scene su situazioni diverse, che possono essere interpretate da ciascuno a seconda del proprio modo di pensare. È interessante che una simile visione stia emergendo anche nei testi destinati ai bambini e agli adolescenti, sotto forma di moderne parafrasi di arcinote favole classiche, abitate però da contemporanei. Nel mappare l'esistente, incontriamo sia visioni del mondo simboliche e poetiche, che descrizioni quasi documentaristiche della realtà con accenni, però, all'assurdo e alla distorsione grottesca. Spesso l'atmosfera è più importante della vicenda narrata. Come se, per gli autori, il testo drammatico fosse soltanto un prodotto semi-lavorato suscettibile di un finale specifico ideato dal regista o dal team creativo. È assai frequente che il drammaturgo abbia un regista o una compagnia di riferimento e, a volte, capita che l'autore e il regista o l'attore siano la stessa persona.

Nuovi autori, il catalogo è questo

I seguenti autori, appartenenti a generazioni diverse, costituiscono un campione della drammaturgia ceca, in cui è possibile ritrovare le tematiche e i generi descritti.

Lenka Lagronová (1963, *Miriam; Polvere di stelle, Z prachu hvězd*) è interessata in particolare alle tematiche femminili. La maggior parte dei suoi drammi tratta del destino di una donna, di relazioni familiari irrisolte, oltre che di sensi di colpa e incapacità di comprendere il mondo attorno a sé così da po-

terne diventare parte. Nel poetico linguaggio dei suoi drammi, si intrecciano stilizzazione e simbolismo, spesso con connotazioni religiose.

Petr Zelenka (1967, *Colloqui di lavoro, Job Interviews (Věra); La confessione, Očištění*) è un esperto sceneggiatore e regista cinematografico. In teatro, egli crea un mondo speciale che pare realistico, ma in cui vi sono momenti di distorsione, esagerazione assurda e *humour* nero. Ci lascia con il dubbio se ami davvero i propri personaggi o se, al contrario, voglia schernirli. Esamina i paradossi delle nostre vite, toccando problemi fondamentali dell'esistenza odierna.

Roman Sikora (1970, *Il castello sulla Loira, Zámek na Loiře; Confessioni di un masochista, Zpověď masochisty*) è uno dei pochi autori di sinistra che descrive la realtà con risentimento esasperato, scetticismo sardonico e un linguaggio implacabile, iperbolico e sperimentale. Nei suoi lavori è evidente l'influenza delle icone del teatro dell'assurdo.

David Drábek (1970, *La costa della Boemia, Náměstí bratří mašinů; Nuoto sincronizzato, Akvabely*) è sia autore che regista, con una visione fantastica particolarmente sviluppata. I suoi eroi sono invecchiati con lui. C'è, ovviamente, la deformazione della realtà secondo il punto di vista soggettivo dei protagonisti e il racconto dei loro sforzi per risolvere le crisi, prima della gioventù e poi della mezza età, mostrando speranze e delusioni delle varie età e delle differenti categorie sociali. Il suo stile è caratterizzato dall'iperbole grottesca, da riferimenti alla cultura pop e alla storia universale e personale.

Jaroslav Rudiš (1972, *Aspettando la fine del mondo, Čekání na konec světa; La Classe Nazionale, Národní třída*) costruisce i suoi drammi analizzando da diverse prospettive, nella forma dell'auto-narrazione, la situazione esistenziale di un uomo nella società, come essa sia predeterminata dalle sue esperienze del passato, l'impossibilità di fuggire da trappole interiori e memorie dell'infanzia. La storia personale è collegata a quella universale, antica e recente. Molti i momenti metafisici, in cui si mescolano il piano reale e quello onirico.

Kateřina Rudčenková (1976, *Niekur; Il tempo del ciliegio in fumo, Čas třešňového dýmu*) è una drammaturga con una specifica visione poetica e i suoi testi appaiono come poemi scenici in cui si mescolano realtà e sogno. Con sforzo doloroso, l'autrice rivela

l'impossibilità della comprensione reciproca, il profondo abisso mentale che divide gli individui. Spesso sperimenta forme e linguaggi, per esempio scrivendo in terza persona.

Vít Peřina (1978, *Budulíněk-Una fiaba sull'ascolto, Budulíněk-Fairy tale about listening; Gli insetti si sono sposati o ritratti della vita problematica degli insetti, Komáři se ženili/Z života obtížného hmyzu*) si concentra su storie per bambini e adolescenti, con umoristica esagerazione e poetica giocosità, reinterpretando favole tradizionali con sorprendenti attualizzazioni, oppure creando fiabe originali, in cui il mondo degli animali simboleggia in forme grottesche quello degli umani.

Petr Kolečko (1984, *Il caso Medea, Kauza Médeia; Poker Face*) è sia drammaturgo che sceneggiatore e possiede un particolare talento nel trasformare il linguaggio quotidiano in dialoghi e situazioni sorprendenti, caratterizzati da esagerazione e *humour* nero. La realtà è posta di fronte a situazioni improbabili. Egli sovrappone temi classici, tratti dalla tradizione ceca e non solo, con interpretazioni moderne, trasferendo tematiche "nobili" nella nostra quotidianità. Osserva gli eventi della grande storia come se fosse nel retroscena.

Tomáš Dianiška (1984, *La bizzarra Margherita, Zvrhlá Margaret; Il silenzio dei castori, Mlčení bobříků*) è sia autore che attore. Possiede un talento speciale per le situazioni drammatiche e per il linguaggio attuale. Spesso trasforma tematiche contemporanee nella forma di un B-movie. Ricorrendo sovente a forme scioccanti e al grottesco, affronta temi quali identità, relazioni, scontro fra individuo e società. Con penna leggera, con grande introspezione, egli tratta di politica, storia universale e personale, ricorrendo a uno stile allo stesso tempo alto e basso.

David Košťák (1991, *A ritroso sulla Via Lattea, Nad rozlitou mléčnou dráhou; Il cuore dietro le sbarre, Srdce patří za mříže*) appartiene alla più giovane generazione di autori, pur avendo già scritto un rispettabile numero di drammi, sia testi originali che adattamenti di grandi classici. I suoi lavori trattano soprattutto di relazioni interpersonali, del destino dei singoli nella società odierna, della critica al consumismo e di altri fenomeni legati all'attualità. Spesso fa riferimento a ricordi d'infanzia e al mondo interiore. Usa un linguaggio poetico, con lievi tocchi di allegria e umorismo ma anche con *pathos* e tenerezza. ★ (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

Romania, i confini violati dei diritti civili e politici

In un Paese dominato da intimidazioni e vessazioni da parte del potere costituito, emerge una drammaturgia tesa a indagare e denunciare le paure e i soprusi – personali, sociali, emotivi, religiosi, morali e politici – subiti dai cittadini.

di Irina Wolf

Ispirati da accadimenti reali, i drammi romeni trattano temi che spesso oltrepassano i confini nazionali. C'è, per esempio, il raggelante testo di **Alexa Băcanu**, *M.I.S.A. Pensiero (M.I.S.A. Părut)*, che narra la vicenda di una ragazza intrappolata nel Movimento per l'integrazione spirituale nell'assoluto, un aspro faccia a faccia con la manipolazione e i pregiudizi. Lo "scandalo della meditazione trascendentale", alimentato dal ricorso allo yoga quale copertura per pratiche illegali come rapporti sessuali con minori, scoppiò nel 2004 e coinvolse molti Stati europei. Intelligentemente, Băcanu controbilancia le sequenze narrative con dialoghi, estratti dalla stampa e dichiarazioni di leader politici.

Bogdan Georgescu, da parte sua, in *#minor* riprende la controversia internazionale inne-

scata da alcuni ufficiali norvegesi alla fine del 2015, quando essi sottrassero cinque bambini a una famiglia romena. Lo scandalo che ne seguì portò all'attenzione il problema del sistema di protezione dell'infanzia e delle potenziali discriminazioni attuate nei confronti degli stranieri. È il secondo testo della trilogia di Georgescu, intitolata *Quanto ci siamo allontanati dalla caverna da cui abbiamo avuto origine?*, mentre il primo, *Antisocial*, è basato su un episodio reale accaduto nel 2015 in una scuola superiore romena. La storia, che riguarda un gruppo segreto creato dagli studenti su una piattaforma *social* in cui riescono a infiltrarsi alcuni insegnanti, è scaltramente narrata da tre punti di vista, quello degli allievi, dei genitori e dei professori. Infine, *Pratica illecita (Mal/Praxis)*, la terza parte della trilogia, è un impegnato manifesto artisti-

co femminista e omosessuale che tratta dei limiti delle strutture di potere e delle responsabilità. Essendo anche regista, Georgescu costruisce i propri testi come agglomerati di dialoghi vivaci ricorrendo alle tecniche del teatro documentario.

I problemi dei migranti

Basato sulle relazioni politiche fra la propria patria e le confinanti Romania e Russia, *Magazzino Moldavia. Abbiamo tutto! (Moldovashop. Avem di tăți!)* dell'autrice di origini moldave **Olga Macrinici**, oltre a evidenziare vari aspetti della politica moldava, tratta anche di migrazione. Ma, mentre gli occidentali sono preoccupati soprattutto per la questione dell'immigrazione e dell'asilo politico, i drammaturghi romeni analizzano la massiccia emigrazione dei propri connazionali verso l'Europa Occidentale. Le cause di questo fenomeno, come il crescente tasso di disoccupazione in Romania, sono studiate nel dramma *Acqua di miniera (Apă de mină)* di **Csaba Székely**. In quanto appartenente alla minoranza ungherese della Romania, è comprensibile che il suo dramma, che è parte di una trilogia, discuta questioni riguardanti, ma non esclusivamente, la sua etnia. Sebbene il testo di Székely tratti, fra l'altro, tematiche tragiche come l'alcolismo e la pedofilia, il suo linguaggio è ricco di umorismo e ironia, trasformando così il dramma in una piacevole satira.

Ma l'interesse per l'emigrazione è concentrato soprattutto sui suoi effetti, quale la mancanza di affetto genitoriale sperimentata dai bambini lasciati in patria. Sia **Mihaela Michailov** che **Elise Wilk** affrontano questo delicato argomento, rispettivamente in *Mamma ti vuole bene (Momlovesyou)* e *Aeroplani di carta (Avioane de hârtie)*. Il testo della Michailov è basato su documentazione ottenuta in parte attraverso interviste. I suoi drammi hanno struttura frammentaria, configurandosi come *collage* di estratti dalla stampa, monologhi, dialoghi e momenti corali. Mentre la Michailov ha sperimentato il teatro documentario e il suo linguaggio risulta dunque fortemente politico, Elise Wilk ricorre a



un linguaggio più poetico. Nota per il suo interesse per i problemi dei ragazzi, entrambi i testi della Wilk, *Aeroplani di carta* e *Il cocodrillo (Crocodil)*, sono parte di una trilogia dedicata agli adolescenti. Il secondo si immerge nel tema dell'identità di genere, poiché in Romania gli stereotipi confinano con il razzismo e con qualunque altro tipo di discriminazione. Allo stesso modo, *Google la mia casa (Google țara mea!)* di Michailov si concentra in particolare sui pregiudizi etnici e sulle ingiustizie cui sono esposti i Rom. E nondimeno la questione più scottante è quella degli Lgbt, che negli ultimi due anni ha scatenato dibattiti accesi. La causa sta nel fatto che nel 2016 la Coalizione per la Famiglia ha raccolto tre milioni di firme a favore di un cambiamento della definizione di matrimonio contenuta nella Costituzione, per modificare l'esistente "unione di sposi" in "unione di un uomo e una donna", annullando così la speranza nella legalizzazione in Romania dei matrimoni fra persone dello stesso sesso. Non stupisce dunque che molti drammaturghi affrontino questo argomento. Per esempio **Gabriel Sandu** in *Mio padre, il prete (Tatăl meu, preotul)*, **Radu Popescu** in *Il testamento (Testament)* oppure Alexa Băcanu in *Neverland* – quest'ultimo un'inedita ma assai convincente combinazione di canzoni, monologhi e dialoghi, sia in rumeno che in ungherese. Tutti e tre i drammi riflettono su differenti tipi di frontiera. Frontiere personali, frontiere sociali, frontiere emotive, frontiere religiose – analizzarle appare fondamentale in una società che esercita intimidazione, violenza e vessazioni sui propri cittadini.

Abusi pubblici e privati

Il dramma di **Csaba Székely** intitolato *Nessun rimpianto (Nu regret nimic)* offre un agghiacciante ritratto della realtà dell'abuso infantile ma, soprattutto, testimonia della sopravvivenza della nota polizia segreta rumena, la Securitate. L'abuso infantile è il tema principale anche del dramma *Bambie (Căprioare sau Bambies)* di Gabriel Sandu. I suoi dialoghi, inventati ma basati su fatti veri, affrontano la tematica da tre diverse prospettive, illustrando allo stesso tempo la violazione della *privacy*, il conflitto generazionale e la mancanza di libertà d'espressione. In effetti, molti drammaturghi (Băcanu, Georgescu, Macrinici, Székely, Vlădăreanu) sono impegnati nell'affrontare questi confini che



coincidono con violazioni dei diritti umani. In uno stato ferito dalla corruzione, un numero significativo di drammi pone in evidenza le frontiere morali relative al malaffare e alla manipolazione dei media.

Un posto a sé rispetto al resto della produzione teatrale, è il dramma *Docuanimal* di Olga Macrinici, un invito a riflettere sulle relazioni fra uomo e animale e sull'abuso di potere. Lo stesso vale per *Crepes. Nato con un cucchiaino d'argento (Clătite. Norocos de la naștere)* di Radu Popescu. Mentre discute di temi legati alla nutrizione e alla salute, il protagonista del monologo è impegnato a cucinare delle *crepes*, trasformando così il dramma in una narrazione interattiva. Gli spettatori diventano partecipanti attivi anche nel dramma di **Elena Vlădăreanu**, *Una vita sicura (O viață sigură)*. Il testo della Vlădăreanu è provocatorio, disturbante, pone interrogativi e descrive numerosi scenari che appartengono alla nostra vita quotidiana, come videosorveglianza e manipolazione dei dati, domandandosi così quali siano i confini dell'etica e della paura. La paura è un altro tema ricorrente, poiché gli emigrati che hanno subito umiliazioni lavorando in Occidente hanno paura di tornare in Romania (per esempio in *Mamma ti vuole bene* di Michailov); oppure gli adolescenti lasciati soli palesano sintomi di ansia (per esempio in *Aeroplani di carta* della Wilk).

Il manifesto sulla maternità di Vlădăreanu, *Habemus Bebe*, tratta, poi, della paura generata dagli stereotipi relativi alla maternità,

divulgati in Romania soprattutto dalla Chiesa ortodossa. Il suo poetico testo, oltre che della nutrizione, solleva la questione della condizione delle artiste donne così come quella dei confini fisici ed emotivi messi alla prova dalla pressione sociale.

Alexandra Păzgu, da parte sua, ha dedicato un intero dramma al tema della paura. Partendo da esperienze personali, ricordi e percezioni, *Supernova (Supernove)* di Păzgu, «propone una ricerca poetico-filosofica, una documentazione briosa e un'indagine politica del reale». Situazioni che suscitano, fra le altre, paure infantili, paura di volare, paura della società, vengono analizzate in un collage di teatro documentario, monologhi, canzoni, momenti corali e improvvisazioni, inserti video. Partendo dalle nozioni elaborate da Deleuze, il suo dramma *Proteine fluorescente (Proteine fluorescente)* è un saggio in cui viene ripensata la relazione fra individuo, arte e realtà. Păzgu costruisce il testo sulle voci, senza personaggi. Si tratta di un diario poetico in dieci parti che esprime alcuni dei pensieri del mondo in cui viviamo, una sorta di riflessione sulla costante agitazione della realtà odierna, sul crescente isolamento e sulla solitudine causati dall'uso delle tecnologie, ma anche sulla relazione che intratteniamo con la città in cui viviamo. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, il gruppo di autori romeni di *Fabulamundi*; in questa pagina, una scena di *Pratica illecita*, di Bogdan Georgescu.

Spagna e frontiere linguistiche il volto umano del protezionismo

Le politiche culturali di sostegno alla lingua catalana hanno permesso, negli anni Novanta, la proliferazione di nuovi autori. L'importanza dei centri teatrali, *in primis* la Sala Beckett di Barcellona, e l'eterogeneità delle tendenze di stile e di contenuto.

di Davide Carnevali



Parlare oggi di teatro catalano e non parlare di quello che succede in Catalogna è come rifiutarsi di guardare l'elefante. Non perché il teatro ricopra un ruolo fondamentale nel dibattito sociale: no, sfortunatamente nemmeno qui ha questa importanza; ma perché dalla fine della dittatura nel 1975 (che – attenzione! – non significa per forza sparizione del Franchismo dalla scena politica) a oggi, il teatro catalano si è alimentato delle politiche culturali centrate sulla protezione, il sostegno e la diffusione della lingua. Quelle stesse politiche che ora sono fortemente messe a rischio dal governo di Rajoy e dell'estrema destra del Partido Popular, che non ha esitato a tagliare finanziariamente istituzioni e associazioni culturali di Barcellona e dintorni per vendicarsi dei moti repubblicani e indipendentisti dell'ul-

timo periodo. Grazie a quelle sovvenzioni si era assistito a una proliferazione in Catalogna di autori drammatici che, dagli anni Novanta a oggi, hanno occupato con continuità i cartelloni del Paese. E che poi hanno avuto la preziosa possibilità di essere tradotti ed esportati anche all'estero, all'interno di rassegne, festival e stagioni, facendo della drammaturgia catalana un mondo effettivamente a sé stante (che – attenzione di nuovo! – non significa per forza qualitativamente superiore) rispetto a quello spagnolo. In questi anni la drammaturgia in lingua castigliana ha certamente dato stupendi frutti anche nel resto del territorio iberico; ma quello che vogliamo dire qui è che agli autori catalani non occorre passare per Madrid e l'Instituto Cervantes per farsi conoscere: il caso dei dieci selezionati per Fabulamundi lo dimostra chiaramente.

I vivai di Barcellona

Tra i migliori risultati ottenuti dalle politiche culturali catalane c'è sicuramente la creazione e il potenziamento dei centri teatrali autoctoni. Il Teatre Nacional, l'accademia d'arte drammatica pubblica dell'Institut del Teatre, e non ultimo la Sala Beckett, che pur nata su iniziativa privata si è affermata insieme alla sua scuola dell'Obrador de Dramatúrgia come il faro guida per ogni drammaturgo di qui. Ecco, non è un caso che abbiamo citato queste tre istituzioni: dei dieci autori di Fabulamundi, otto si sono formati all'Institut; otto hanno già potuto presentare il proprio lavoro al Teatre Nacional; tutti e dieci sono passati per la Sala Beckett. Fondata da José Sanchis Sinisterra nel 1989, la Beckett è oggi, coadiuvata dall'istituto culturale Ramon Llull, il più importante attore nelle relazioni teatrali tra la Catalogna e l'Europa (e il continente americano), mentre l'Obrador è nodo di una

rete internazionale di centri di drammaturgia che include il Royal Court in Gran Bretagna, la Mousson d'été in Francia o il Theatertreffen in Germania. Senza contare che molti degli autori passati per i banchi dell'Obrador sono poi tornati in quelle stesse aule, ma dietro la cattedra; segno che la scuola, pur rinnovandosi nel tempo, ha mantenuto una marcata linea di continuità: solida conoscenza delle tecniche di costruzione drammaturgica; studio continuo dei modelli esteri più interessanti; acuta capacità di analisi e di riflessione sull'opera propria e altrui; presa di coscienza delle implicazioni estetiche, etiche e politiche che comporta la creazione teatrale. Questo non deve far pensare che tutti i nostri autori scrivano allo stesso modo; di caratteristiche comuni possiamo parlare, di omologazione dello stile, no. Una prima differenza è data dal fatto che in alcuni ha influito più che in altri la possibilità di raggiungere la visibilità in giovane età, di aver viaggiato ed essersi confrontati da subito con teatri e spettatori stranieri: è il caso di **Carles Batlle** (1963), **Guillem Clua** (1973), **Josep Maria Miró** (1977), **Esteve Soler** (1976), **Helena Tornero** (1973) o **Victoria Szpunberg** (1973). Tutti questi, in un modo o nell'altro, sono entrati nelle stagioni dei teatri pubblici e privati di qui anche grazie al riconoscimento ottenuto all'estero. Cosa accade invece a quegli autori come **Marc Artigau** (1984), **Clàudia Cedó** (1973), **Ferran Joanmiquel** (1975) o **Joan Yago** (1987) che, per ragioni anagrafiche o semplicemente per scelta di vita, si sono affacciati più tardi sulle scene barcelonine? Da un lato hanno trovato strutture già consolidate; una gran quantità di premi drammaturgici e letterari da utilizzare come trampolino (basta scorrere i loro curricula per rendersene conto); vetrine offerte dai festival (Fira de Tàrraga, TNT Terrassa Noves Tendències, Temporada Alta a Girona, per citare solo alcuni transitati dai nostri); sale alternative pronte ad accoglierli (FlyHard, Maldà, Hiroshima, Tantarantana, ecc.); e anche una certa facilità di accesso ai teatri pubblici (TNC e Lliure), ormai abituati ad aprire le porte ai giovani. Ma è pur vero che nell'ultimo periodo, chi più chi meno, tutti hanno dovuto scontrarsi con una minor capacità del mercato di assorbire l'offerta e con una minor disponibilità economica produttiva. Che si fa, allora? C'è chi diversifica la propria attività: tra i primi sei nomi citati non ce n'è uno che non insegni; altri mettono i piedi fuori dal teatro: Artigau è novellista e poeta, scrive per differenti testate e collabora con la radio; la Cedó è psicologa di formazione, per esempio. Alcuni

scelgono di lavorare con una compagnia propria, approfittando per farsi le ossa e un nome: Joan Yago con *La Calòrica* e Joanmiquel con *Cosa a cos*. E poi, complice la crisi, ha preso piede anche a Barcellona il modello Buenos Aires: fare teatro con pochi mezzi, pochi soldi e in luoghi non necessariamente teatrali. I nostri autori frequentano i grandi palcoscenici, come le salette alternative, e sovente i loro testi sono scritti pensando proprio alla possibilità di essere portati in scena anche in questi spazi ridotti.

Contaminazioni stilistiche e identità comune

Altra possibilità è quella di cercare sicurezza economica nella televisione. TV3, il più importante *network* catalano, e la casa di produzione DiagonalTv negli ultimi anni hanno fagocitato ben volentieri una buona parte dell'*autoria* teatrale (vedi Clua), alla ricerca di sceneggiatori per le proprie serie. Così, in qualche caso, la scrittura per il teatro si contamina dell'estetica televisiva, almeno in termini di scelte tematiche: storie d'amore (*Ti pianto*, della Cedó); drammi familiari (*Ulna*, di Miró; *Caino e Abele*, di Artigau); crisi pseudoesistenziali di noi borghesi acculturati (*You Say Tomato*, di Yago). Opere come queste connettono immediatamente con l'immaginario e la capacità ricettiva dello spettatore; il pregio di testi come *Tartarughe: la decelerazione delle particelle* (*Tortugues: la desacceleració de les partícules*), della Cedó, o *Brevi interviste con donne eccezionali* (*Entrevistes breus amb dones excepcionals*), di Yago, sta anche lì: nell'essere dei bei prodotti di teatro, attraenti per pubblico e produttori, e di funzionare veramente bene sulla scena.

In altri casi, invece, i nostri autori hanno cominciato a lavorare proprio in aperta opposizione all'estetica del melodramma, rivendicando il recupero di un teatro di idee e dedizione politica, che va a toccare temi meno digeribili

come la crisi delle democrazie (*Contro il progresso*, *Contra el progreso* e *Contro la libertà*, *Contra la libertad*, di Soler); il terrorismo (*La rondine*, *The Swallow*, di Clua); le problematiche legate ai flussi migratori (*Il passaggio*, *The Passage*, di Miró; *Il re di Gurugù*, *The Gurugu's King*, di Joanmiquel); l'impegno civile a favore degli elementi più vulnerabili della società (*La testa sott'acqua*, *Submergirse en l'agua*, della Tornero); l'identità di un popolo (*Nomadi*, *Nomads*, di Batlle); la memoria storica e l'analisi del passato recente di una società (*La macchina da parlare*, *La maquina de parlar*, della Szpunberg; ed è molto significativo il fatto che quest'ultima sia nata in Argentina, altro Paese dal passato controverso, che presenta ferite non ancora del tutto chiuse).

Vale la pena terminare tornando alla Beckett e alle tendenze stilistiche che hanno marcato la scuola dell'Obrador. Sotto l'influenza di Sinisterra e dei suoi epigoni, gli autori di qui hanno da sempre imparato a dominare strumenti stilistici che giocano con la poetica della sottrazione, l'occultamento dell'informazione, l'opacità identitaria, il minimalismo. È significativo che questo sia ancora tanto evidente in autori nati in decenni differenti come Batlle ('60), Miró ('70), Artigau ('80), per esempio; testi come *Combattimento* (*Combat*), *Il passaggio*, *Una zanzara piccola piccola* (*Un mosquit petit*), pur nella loro diversità, permettono di identificare e identificarsi in un terreno comune. Anche questo contribuisce a rendere evidente l'omogeneità teatrale, letteraria e artistica di un Paese che rivendica con forza la propria identità non in virtù di un supposto beneficio economico, o politico; ma primariamente per semplici ragioni culturali e linguistiche. ★

In apertura, una scena di *Tartarughe: la decelerazione delle particelle*, di Clàudia Cedó (foto: Roser Blanch); in questa pagina, gli autori catalani promossi dalla Sala Beckett.



Zut, il "centro del mondo" dove transita il contemporaneo

Nella Foligno post-sismica, la città risorge anche grazie a Zut, spazio gestito da un quartetto di artisti che ha fatto del legame con il territorio il punto di forza di una programmazione tutta orientata al nuovo.

di Marco Menini

Zut! è un'espressione colloquiale francese che indica sorpresa e stupore. Ed è forse questa la sensazione che talvolta rimbalza nelle teste di Michele Bandini ed Emiliano Pergolari, visto il rapido cammino che in poco tempo ha portato lo Spazio Zut, da loro gestito, a diventare una delle realtà più interessanti dell'Umbria. Siamo a Foligno. Sono passati quasi tre lustri da quando i due di Zoe Teatro debuttarono a Santarcangelo con il corto teatrale *Vi e Ve*, imponendosi all'attenzione di critica e pubblico. Da allora ne hanno percorsa di strada, fino a giungere al "centro del mondo", verrebbe da dire. Lo spazio che si affaccia su Corso Cavour, infatti, trasformato in sala teatrale dopo il sisma del 1997, è situato di fronte a una banca, che ha preso il posto di uno storico bar – *sic transit gloria mundi* – famoso per un biliardo, il cui punto centrale veniva chiamato dai folignati: «Lu centro de lu monno».

Bandini e Pergolari, chiamati inizialmente come consulenti per la sezione teatrale, in poco tempo sono diventati soci a tutti gli ef-

fetti nella gestione dello spazio, insieme ad altri due sodali, Elisabetta Pergolari e David Rinaldini, che si occupano della programmazione musicale. Memori dell'esperienza nel Teatro delle Albe, i due di Zoe, dopo anni di attività sul territorio, hanno sentito che l'idea di comunità, di rapporto col tessuto sociale e urbano «si era sedimentata nella loro poetica». Oltre ai laboratori che tenevano ogni anno, sentivano crescere di pari passo la richiesta di teatro contemporaneo perché, sottolineano, «non c'erano in Umbria stagioni che permettessero di vederne». Così, una volta saliti a bordo, hanno cercato di rispondere a tale esigenza. E il percorso di radicamento e di incontro, fatto portando avanti la loro idea di teatro con il territorio/pubblico, lo hanno articolato secondo tre precise direttrici: la stagione teatrale, un'offerta laboratoriale rivolta a tutte le fasce d'età, con un occhio di riguardo alle giovanissime generazioni, e infine le residenze. Nel corso degli anni sono passati in stagione a Foligno nomi come Lucia Calamaro, Motus, Teatro delle Albe, Teatropersona, Daniele Timpano, Zaches

Teatro, Sotterraneo, Livia Ferracchiati, tanto per fare degli esempi.

Riguardo all'idea di programmazione, affermano senza esitazioni di aver cercato «sin dall'inizio di avere una prospettiva aperta», scegliendo lavori che fossero «il più possibile esemplificativi di quello che è stata la scena contemporanea italiana di questi ultimi anni», anche ospitando in stagione proposte che avevano debuttato da qualche anno, come *(a+b)3* dei Muta Imago, *Ella* di Nerval Teatro o *InvisibilMente* dei Menoventi e offrendo al contempo spettacoli spesso distanti dalla loro "estetica produttiva". «Non è un'offerta teatrale fine a se stessa, fatta in base ai nostri gusti – dice Pergolari –, perché mescola le scelte della direzione artistica con le esigenze dei cittadini e l'identità del progetto Zut nel suo complesso». Sempre guidati da un franco desiderio di confronto con il pubblico, la cui risposta non ha tardato ad arrivare. Con un numero di spettatori che in pochi anni è cresciuto diversificandosi per tipologia e fasce d'età, lo Spazio Zut è diventato in poco tempo un luogo vivo e frequentato, «al servizio delle necessità della città» precisa Bandini, guadagnandosi il sostegno ideale e progettuale delle istituzioni che al momento si impegnano fattivamente anche con un piccolissimo contributo economico.

A favorire l'incontro col pubblico c'è anche la conformazione dello spazio. Dove, prima del sisma, era la galleria del cinema Vittoria, si trova adesso un piccolo luogo conviviale, «un luogo dove confrontarsi anche con gli artisti, dove gli spettatori possono ragionare tra loro», fanno notare Bandini e Pergolari. È un luogo, inoltre, dove si possono fare riunioni, incontri, presentazioni di libri o allestire mostre di fotografia. Il vero cuore pulsante dello spazio. E in questo luogo, dove la piccola ristorazione è rigorosamente vegetariana, non disturba affatto poter gustare prodotti del territorio accompagnati da un bicchiere di vino, magari un ottimo Sagrantino di Montefalco della Cantina Scacciavioli. ★



Teatro Libero di Palermo, mezzo secolo di audacia

Nel cuore del capoluogo siciliano, un piccolo teatro vive e lavora da cinquant'anni proponendosi come luogo di divulgazione, socializzazione, formazione ai linguaggi del teatro, centro di produzione e di passaggio delle più diverse forme d'arte.

di Filippa Ilardo

«**Q**uei teatri, le cui parole d'ordine sono lavoro, ricerca, audacia, meritano che si dica di loro: non sono stati fondati per prosperare, ma per durare senza asservirsi». Questa frase di Copeau sintetizza l'avventura culturale e umana di una realtà che è difficile racchiudere in poche righe: il Teatro Libero di Palermo che quest'anno festeggia i suoi 50 anni di attività. Una lunga storia che ha sedimentato, nell'immaginario collettivo della città, germi di poetiche, di pratiche, di estetiche e forme che, grazie all'instancabile e coerente attività di Beno Mazzone, si sono per anni incrociate, segnando il pensiero, i linguaggi, l'evoluzione artistica delle nuove generazioni di teatranti.

Dai primi passi universitari, alla costituzione della Compagnia (nel 1968), alla creazione (nel 1970) del **Festival IncontroAzione**, uno dei più importanti di tutto il meridione, capace di dialogare con i maggiori festival europei. Caratteristica del festival, oltre alla forte vocazione internazionale, era l'attenzione ai nuovi linguaggi, alla nuova drammaturgia, alla danza e al teatro-danza, all'interdisciplinarietà (musica, tradizioni popolari, fotografia, cinema). In simbiosi con il festival era anche l'esperienza del **laboratorio teatrale universitario**. Tantissimi gli ospiti che hanno contribuito ad accrescere, di anno in anno, il prestigio del festival: Bolek Polivka di Brno (1976), Comuna Baires (1973), Andrei Wajda con lo Stry di Cracovia (1982 e 1988), i *Sei personaggi* diretti da Vasil'ev (1989), Toneelgroep di Amsterdam (1992), Maguy Marin, Micha van Hoecke, Angelin Preljocaj, Susanne Linke, Jean-Claude Gallotta, Vicente Saez, Lucia Latour, Enzo Cosimi, Laura Corradi. Da segnalare è soprattutto la forza dirompente e la coerenza che caratterizzava il festival IncontroAzione, che ha formato tante professionalità, dato casa a tante compagnie, dato vita a produzioni e co-produzioni, collaborazioni e momenti di formazione, difficili da riassumere. Rileggendo le cronache del

tempo, colpisce come la caratteristica principale della manifestazione fossero i momenti di riflessione su pratiche e processi, linguaggi e forme di comunicazione, attraverso dibattiti, discussioni, incontri, eventi collaterali. Era il pubblico il fenomeno più interessante di IncontroAzione, una comunità di pensiero che rincorreva gli spettacoli proposti nei vari teatri, che accettava le provocazioni, dibatteva, si interrogava. Una «piccola casta di spettatori affezionati» lo aveva definito Roberto Alajmo, sulle pagine del *Giornale di Sicilia* del 1990. Per mezzo secolo, il festival, come evento socializzante e di forte aggregazione culturale, ha avuto un ruolo pedagogico primario, iniziando il pubblico siciliano al linguaggio del teatro, formando un pubblico «colto e popolare, esigente e generoso» come scriveva il professore parigino Jean-Pierre Sag. Un pionierismo trasversale e non istituzionale ha caratterizzato questo lavoro dal forte slancio rivoluzionario, unito alle tante difficili battaglie per reperire spazi e risorse, sempre troppo esigui rispetto al valore della manifestazione.

Fra le tappe significative ricordiamo i focus su città europee – Londra, Parigi, Bruxelles, Amsterdam – i numerosi convegni, come quello su “Teatro e animazione” (nel 1976 in concomitanza alla sperimentazione dei laboratori nei quartieri difficili della città), sul rapporto tra il teatro e il territorio, sul decentramento, sul pubblico da intendere non come “passivo fruitore” di spettacoli che “colonizzano” la vita culturale, ma destinatario di un lavoro del territorio, nel territorio.

Infine, **Itinerario/Sicilia**, un vero e proprio circuito tra le maggiori città siciliane (Catania, Enna, Messina, Noto, Ragusa), in collaborazione con l'Eti: in ogni città per sette-otto giorni consecutivi si alternavano una decina di gruppi.

Il 1997 segna invece l'ultima edizione del festival, integrato ora nella Stagione Internazionale del Teatro. Oggi, il Teatro Libero, riconosciuto come Centro di Produzione



Teatrale dal MiBact, è un esempio virtuoso di gestione che propone, nella sua stagione, drammaturgia contemporanea europea, danza, circo contemporaneo, performance, con risorse molto limitate.

Così Luca Mazzone, che del fondatore è figlio, ci illustra il futuro: «Festeggiamo 50 anni fedeli alla nostra identità. Fra i nostri progetti un festival internazionale connesso con altri festival europei (Be Festival di Birmingham, Fit Festival di Lugano, Residenza al Teatro Ascona); la costante promozione della drammaturgia contemporanea, con progetti intergenerazionali; la presenza di Francesco Silvestri, artista residente per il prossimo triennio, che curerà un laboratorio permanente di drammaturgia e tre nuove produzioni; la collaborazione con Pav per il progetto Fabulamundi, per cui ospiteremo due drammaturghi europei in residenza, nell'ottica di una rafforzata produzione e divulgazione della drammaturgia europea. Allo studio c'è, inoltre, un'importante *partnership* tra realtà siciliane per un progetto di teatro, danza e musica». ★

Progetto Nadia, ovvero le ragioni della radicalizzazione

Giovani apparentemente integrati in Occidente che decidono di arruolarsi nell'Isis. A questo fenomeno, spesso passato nelle cronache, prova a dare senso un progetto della European Theatre Convention, i cui esiti sono andati in scena al Teatro Due di Parma.

di Gherardo Vitali Rosati



Nadia, regia di Esther Jurkiewicz

Chissà quanti giovani in Europa si trovano nella stessa situazione di Nadia, la ragazzina di quindici anni, tutti spesi in Occidente, che sentendosi sempre più sola si "radicalizza" e finisce nel Califfato. Intorno a questo personaggio, immaginario ma estremamente realistico, ruota un solido progetto internazionale – chiamato appunto Nadia – promosso dalla European Theatre Convention (Etc), la rete che unisce quaranta teatri in oltre venti Paesi. Ideato dal Toneelmakerij di Amsterdam, Nadia ha coinvolto cinque strutture che vanno dalla Norvegia all'Italia, passando per Belgio, Germania e Olanda. L'idea originale era di commissionare un testo – anch'esso chiamato Nadia – al giovane drammaturgo olandese Daniel Van Klaveren, che si era già concentrato sulle stesse tematiche con *Jamal*, e di allestirlo contemporaneamente in cinque lingue. Ma il Der Norske Teatret di Oslo ha poi deciso di adattare il romanzo *Due sorelle* di Åsne Seierstad, la storia di due ragazze norvegesi di origine somala che decidono di andare a combattere in Siria. Tutti gli altri teatri hanno seguito il progetto originale, allestendo quattro di-

verse versioni del testo di Van Klaveren che sono state presentate a dicembre al Teatro Due di Parma, il partner italiano di Nadia. «Ci siamo incontrati regolarmente per due anni con gli artisti dei vari Paesi – ha detto Giacomo Giuntini, regista dello spettacolo italiano – ci siamo confrontati sul tema e abbiamo riletto le varie bozze di Daniel, anche se poi lui non ha mai seguito i nostri consigli». Intanto, il drammaturgo conduceva le proprie ricerche: «Ho avuto una lunga e interessante conversazione con una poliziotta, in Olanda – ci spiega – che era in stretto contatto con uno dei giovani che avevano lasciato il Califfato. Sono ragazzi che si aprono a nuovi ideali perché si sentono soli, non provano alcun senso di appartenenza per il Paese che li accoglie, e anzi subiscono atti di razzismo». Al centro del suo testo c'è quindi il rapporto fra due ragazze in una scuola occidentale: Nadia, di origini mediorientali, e Anna. Compagne di banco, apparentemente inseparabili, iniziano però ad avere delle difficoltà con l'aumentare degli attentati, che portano sempre di più l'attenzione su Nadia. Quando un raid americano uccide, "per errore", alcuni civili, fra cui gli zii della

ragazza, lei entra in crisi. Non si sente più capita dai suoi compagni, e inizia a cercare amici sul web. È così che incontra Brahim, un ragazzo che parla molto di religione e riuscirà a farla fuggire di casa per raggiungerlo nel Califfato. Un testo perfettamente costruito, che sa creare empatia per la protagonista, rendendo credibile ogni momento della sua trasformazione.

Gli allestimenti, principalmente rivolti alle scuole medie superiori ma molto efficaci anche con il pubblico adulto, hanno preso la forma del *classroom play*, pensati per essere rappresentati in un'aula, senza scenografie. Van Klaveren ha anche firmato la regia della versione olandese, interpretata in inglese nelle tournée internazionali. In scena, soltanto due schermi, dove vediamo il blog che sta scrivendo Anna o le chat di Nadia con Brahim. Tutto è affidato alle due attrici: Stefanie van Leersum, bionda e bellissima, incarna perfettamente la superficialità giovanile di Anna, al suo fianco Jouman Fattal che sa ben restituire il dramma interiore di Nadia. La versione italiana mantiene un impianto simile, anche se Giuntini inserisce alcune modifiche al testo che indeboliscono un po' la struttura attribuendo ad Anna un monologo di Nadia e tagliando una scena del finale. Anche qui, tutto è affidato alle due interpreti: Eleonora Pace, abbastanza credibile nel ruolo di Nadia, e Maria Laura Palmeri, che sa restituire alcuni dei tratti di Anna. Stessa direzione anche per il Théâtre de Liège – che non abbiamo potuto vedere perché andava in scena in contemporanea con la versione olandese – dove la regista Isabelle Gyselinx ha diretto Loriane Klupsch ed Eva Zingaro-Meyer. Si è staccata dal coro la regista tedesca Esther Jurkiewicz, con lo Staatstheater di Braunschweig, che ha scelto un impianto classico da palcoscenico, portando a Parma un breve estratto. Nel finale, la scena, curata da Henriette Hübschmann, è divisa a metà da un velatino, metafora dell'allontanamento fra Nadia e Anna, interpretate da Anja Dreischmeier e Sinem Spielberg. Un allestimento esteticamente vincente, ma più statico e freddo delle altre versioni. ★

Scrivere teatro: arte ed economia sulle due sponde dell'Atlantico

Italian & American Playwrights è il progetto internazionale ideato da Valeria Orani, che si impegna a traghettare autori dei due Paesi, nell'ottica di dare supporto, indipendenza e sostenibilità economica all'arte della scena. Perché bellezza non vuol dire demonizzare il *business*.

di Roberto Canziani

Due continenti. In realtà due diversi pianeti culturali dove non valgono le stesse coordinate. America ed Europa ma, per scendere più nel concreto, Stati Uniti e Italia.

Italian & American Playwrights Project è il titolo dell'iniziativa che si concentra sull'attuale drammaturgia dei due Paesi prendendosi l'impegno di funzionare da traghetto. Non con i sorpassati transatlantici o avventurose imbarcazioni da regata, ma con strumenti contemporanei di analisi di mercato.

A New York, all'incrocio tra 422E e 82th, da quattro anni ha sede Umanism NY, società di servizi che coltiva un'ambizione: dare supporto all'arte e alla creatività, in particolare a quella italiana, avviandola a quei principi di indipendenza economica e sostenibilità che definiscono il profilo del mercato culturale, e non solo culturale, statunitense.

All'incrocio tra l'Umanesimo italiano e il concetto tutto anglosassone di *humanism*, Umanism NY è stata fondata da Valeria Orani, sarda d'origine, imprenditrice con un'esperienza consolidata nel settore dell'organizzazione teatrale (in Italia è direttrice artistica di 369gradi). La quale, sulle antiche rotte dell'emigrazione dal nostro Paese, ha deciso di piantare paletti nuovi. Dice Orani che bisogna smetterla di piangersi addosso, lamentando l'insensibilità e i fondi risicati che Stato e Istituzioni concedono a questo settore, e sviluppare invece un concetto imprenditoriale di cultura, che abbia certo a che fare con la "bellezza", elemento che sta nel dna storico e geografico italiano, ma nel quale la parola *business* non venga vista come il demone. Italian American Playwrights (alla seconda edizione) è il progetto che negli scorsi mesi ha assorbito le sue energie, volte in questo momento a dare solidità a una doppia pedana di visibilità drammaturgica. Da una parte ad autori italiani che, grazie alle traduzioni di Umanism NY, vedono presentati i loro lavori agli acquirenti statunitensi. Dall'altra ad autori americani, anch'essi tradotti, che si affacciano alla scena italiana, così poco permeabile a esplorazioni e di scarsa dimestichezza con le lingue.

In un doppio gioco internazionale, a cui hanno preso anche parte il Martin E. Segal Theatre Centre con il suo direttore Frank Hentschker, l'Istituto di Cultura Italiana a New York, e Rai Radio3 come *media partner*, è capitato che i testi recenti di Fabrizio Sinisi (*La grande passeggiata*), Elisa Casseri (*L'orizzonte degli eventi*), Armando Pirozzi (*Un quaderno per l'inverno*), Giuliana Musso (*Mio eroe*) varcassero l'oceano. E che un campione di nuova drammaturgia Usa approdasse in Italia: una selezione, questa, non per caso improntata su questioni di multiculturalismo, che fa parte del dna americano, e tutta firmata da donne.

Mariana Carreño King (autrice di *Miss 744890*), Amy Herzog (*The Great God Pan*) e Cori Thomas (con *When January Feels Like Summer*) sono state le tre drammaturghe d'oltreoceano emerse in questa nuova edizione, dopo che una serie di valutazioni dei due *advisory board*, uno statunitense uno italiano, ne avevano soppesato specifiche caratteristiche con metodi anche numerici, che non si discostano molto da quelli del *marketing* più avanzato. Traducibilità, originalità, interculturalità, interesse per il pubblico, potenziale produttivo, oltre al giudizio personale, sono le voci attraverso le quali la rosa delle candidature è stata selezionata.

Presentati in una serata a Roma, al Teatro Vascello, in forma di lettura scenica in lingua italiana e con l'intervento delle autrici, i tre testi hanno mostrato una faccia dell'America che non è la stessa disegnata da film e musical d'importazione. Spazi come il carcere, dov'è rinchiusa l'irrequieta protagonista di *Miss 744890*. Dinamiche di meticcio e riscaldamento globale, iscritte anche nel futuro dell'Europa (il cuore dello scanzonato *When January Feels Like Summer*). I riflessi attuali di molestie e abusi subiti nell'infanzia (attorno a cui ruota *The Great God Pan*).

A differenza di molta produzione italiana, la drammaturgia americana è votata in maniera decisa allo *storytelling* del contemporaneo e dell'immediato. E grazie a un mestiere studiato in quel Paese come professione, costruisce *plot* di forte presa. Caratteristiche – suggerisce Orani, che dell'Italian & American Play-

wrights Project ha tenuto tutte le fila – capaci di rapportarsi con il mercato, senza snobismi o pregiudizi. Soprattutto senza aspettare che un benevolo contributo statale, quando non è un'elemosina, dia loro vita. ★

Nelle foto, le tre drammaturghe americane: Mariana Carreño King, Amy Herzog e Cori Thomas.



Con Kids racconti e parate conquistano Lecce

Il Festival d'inverno, organizzato nel capoluogo pugliese, è all'insegna della partecipazione e dell'inclusione: fra le iniziative, un focus sui narratori italiani, un progetto speciale per "danzare" la città e l'operazione "biglietto sospeso".

di Mario Bianchi

C'è un altro appuntamento che richiama in Puglia il teatro ragazzi e il suo pubblico, oltre a Maggio all'Infanzia: si chiama Kids, si svolge a Lecce da quattro anni e ha luogo durante l'inverno. La manifestazione – organizzata da Regione Puglia (Assessorato all'Industria culturale e turistica), Teatro Pubblico Pugliese, Comune di Lecce, Factory Compagnia Transadriatica e Principio Attivo Teatro – si è svolta quest'anno in vari luoghi della città salentina con la direzione artistica di Tonio de Nitto e Raffaella Romano. Un festival dedicato ai bambini e bambine di tutta la regione, con sessanta repliche di compagnie, attori e attrici provenienti dall'Italia e dall'estero, incontri, laboratori, mostre. Quest'anno Kids si è spinto anche nelle periferie (spesso ignorate dagli eventi culturali) attraversate dalla bellissima parata con *Giraffa ed elefante*, della Compagnia polacca Klinika Lalek, per la gioia dei tanti ragazzi che vi hanno partecipato e dei cittadini che l'hanno seguita dai balconi.

Alcune tra le realtà più importanti del teatro italiano ed europeo per l'infanzia e la gioventù si sono alternate nei dieci giorni di programmazione coinvolgendo il Teatro Paisiello, le Manifatture Knos, il Castello Carlo V, il Museo

Ferrovio, il Cineporto, il Teatro Antoniano, novità di questa edizione e, come già accennato, alcune periferie come la parrocchia di San Sabino e le frazioni di Frigole e Borgo Piave. Importante e significativo, dopo quello dell'anno scorso dedicato al teatro arabo, il focus su uno dei raccontatori più significativi del nostro Paese – Roberto Anglisani – *Raccontare per vivere: 40 anni di storie* con cinque spettacoli e un incontro. *La Bella e la bestia* e *Hansel e Gretel*, con Liliana Letterese e Andrea Lugli, *Il paese senza parole* di Rosso Teatro, *Giungla e Enidutilos*, narrati dallo stesso Anglisani, hanno testimoniato il percorso teatrale di questo singolare artista.

Per i dieci giorni del festival, i bambini e le bambine pugliesi hanno potuto vedere, tra le moltissime creazioni italiane proposte, *La vera storia di Biancaneve* della compagnia tarantina Crest, realizzata da Michelangelo Campanale, *Controvento. Storia di aria, nuvole e bolle di sapone*, dell'attore e regista milanese Michele Cafaggi, che ha fatto delle bolle di sapone un'arte principale, il convincente epilogo de *Il principe felice con lieto fine* di e con Giuseppe Semeraro e Cristina Miletì di Principio Attivo Teatro. Ma Kids ha ospitato anche significative creazioni straniere, come *Pulgarcito* (Pollici-

no) della compagnia spagnola Teatro Paraiso, e *Mam'zelle Chapeau* (*La signorina Cappello*) della svizzera Le Cockpit.

Centro vitale del Festival è stato anche il Museo Ferroviario della Puglia con il progetto speciale "In viaggio con le storie". Viaggiando con la fantasia a bordo delle vecchie locomotive che sono custodite nel museo sono state offerte ai piccoli spettatori, attraverso un capostazione efficientissimo come Dario Cadei che ha coinvolto tutta la sua famiglia, storie narrate da Angela De Gaetano, Daria Paoletta, Roberto Anglisani, Simona Gambaro, Andrea Lugli e Liliana Letterese.

Il Castello Carlo V ha invece accolto due spettacoli della Compagnia genovese Teatro del Piccione sul tema della casa: *Escargot. L'eterna bellezza delle piccole cose* e *Piccoli eroi* meraviglioso spettacolo che tratta il tema della migrazione, riverberandolo sulla famosa fiaba di Pollicino.

Per la serata conclusiva, domenica 7 gennaio, presso la Manifattura Knos, il Festival ha infine proposto la fase finale del progetto *Rent a movement* di e con Elisa Cuppini, del Teatro delle Briciole di Parma. Lo spettacolo è il racconto collettivo di una città, fatto col linguaggio della danza. Un progetto in divenire, creato dai cittadini, dove la coreografa e danzatrice invita il pubblico a lasciarle in prestito un movimento. I gesti raccolti, documentati in un video, proposto infine ai cittadini di Lecce, sono diventati una partitura coreografica, a cura dell'artista.

Importanti poi i numerosi laboratori, le mostre, perfino un mercatino per un festival che vuole, di anno in anno, essere sempre più inclusivo. Anche grazie all'operazione Robin Hood. Dopo il successo della scorsa edizione, anche quest'anno l'operazione Robin Hood ha consentito la partecipazione al Festival anche acquistando un biglietto sospeso o una Kids card destinati a un'associazione o a un istituto attivi nel settore del disagio nel mondo dell'infanzia. Le associazioni coinvolte hanno poi consegnato il biglietto/card a un piccolo spettatore. Un Festival dunque che ha nella partecipazione a tutti i livelli della città il senso del suo esistere. ★



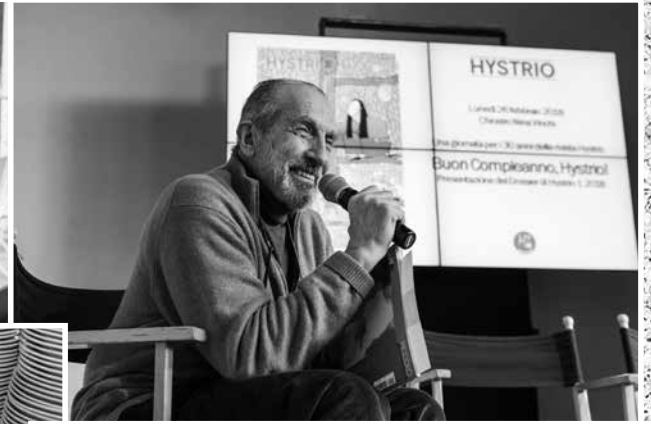
Pulgarcito



1988-2018: Buon compleanno, *Hystrio*!



HYSTRIO 30





Buon compleanno, *Hystrio*! Una giornata per i 30 anni della rivista *Hystrio*

Quattro incontri, una mostra e una grande festa, insieme a tanti amici: così abbiamo festeggiato il nostro trentesimo compleanno, ospiti del Chiostro Nina Vinchi, presso il Piccolo Teatro di Milano, per l'intera giornata del 26 febbraio. Con ***Hystrio 1988-2018, trent'anni tra la scena e la platea***, critici, storici e studiosi, con Ira Rubini come moderatrice, si sono interrogati sull'importanza dell'editoria per la diffusione della cultura teatrale. Hanno dialogato sul tema Claudia Cannella, Andrea Bisicchia, Laura Caretti, Sara Chiappori, Maddalena Giovannelli, Maria Grazia Gregori, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Francesco Tei, Diego Vincenti e Mattia Visani.

Il **Dossier di *Hystrio* n. 1.2018**, dedicato ai primi trent'anni della nostra rivista, è stato presentato, grazie agli interventi di Claudia Cannella, Giuseppe Liotta, Francesco Tei, Laura Caretti, Fabrizio Caleffi e Stefania Maraucci, che ne hanno ripercorso, triennio per triennio, la storia, con Fausto Malcovati a fare da moderatore e "provocatore".

Con **La memoria di *Hystrio*, il nuovo archivio digitale della rivista** (a cura di Claudia Cannella, Ilaria Angelone e Giorgio Maitti), abbiamo presentato il nuovo progetto che renderà tutti i numeri dal 1988 a oggi, fruibili e navigabili *online* (hystrio.it).

Aria di teatro è la mostra delle copertine illustrate di *Hystrio*, dal 1988 al 2017. Preceduta da un incontro con le curatrici, ha raccolto le 120 illustrazioni, secondo il progetto della scenografa Maria Spazzi e di Marta Vianello, Erika Giuliano, Clara Chiesa e Marina Conti.

Guarda la fotocronaca completa sulla pagina Fb hystrio trimestrale. Le foto sono di Martina Colucci e Celestina Ielmoni.



Jeremy Irons: la recitazione, il dottor Asperger e l'onda perfetta

Vincitore del Premio Europa per la carriera teatrale, sedicesima edizione, l'attore inglese racconta un mestiere in cui concentrazione e ripetizione sono essenziali, per lasciarsi impadronire dal personaggio, alla ricerca della perfezione. Come nel surf.

di Roberto Canziani



Il dottor Asperger era un tipo strano. Medico geniale, si concentrava in modo esagerato su determinati particolari, che diventavano la sua ossessione. Maniacale. Tanto da dare il suo nome a una sindrome.

«Proprio così – ammette Jeremy Irons – somiglio al dottor Asperger. Non so se si tratti di ossessioni, ma quando decido di fare qualcosa, sia lavorare al cinema o in teatro, sia mettermi a fare il costruttore, mi dedico esclusivamente a quella cosa, e provo un totale disinteresse per coloro che non condividono la mia identica passione».

Di Jeremy Irons attore sapevamo molte cose. Fascinoso interprete di tanti film, protagonista maschile di *La donna del tenente francese*, devastato Swann nel Proust firmato da Volker Schlöndorff. Poi l'Oscar per *Il mistero von Bulow*, e ancora *Io ballo da sola*, *Lolita*, *Le crociate*, anche un cameo come maggiordomo nel recente *Batman vs Superman*.

Il versante dell'Irons costruttore, invece, lo abbiamo scoperto da poco. Quelli bene informati raccontano di un castello in rovina, nella campagna irlandese, che ha un aspetto completamente nuovo da quando Irons, con la sindrome del dottor Asperger in corpo, si è tuffato mani e piedi in quel progetto edilizio.

«Era un periodo in cui mi annoiavo mortalmente a fare l'attore. Meglio fermarsi un po', mi sono detto. Avevo messo da parte un po' di soldi e allora, perché non rischiare, provare a fare qualcosa d'altro, lontano dal solito ambiente, qualcosa che mi mettesse alla prova. Sento una gioia speciale quando le cose che mi trovo tra le mani trovano il posto giusto e si combinano bene assieme. Come mi piace costruire i personaggi, così mi sono messo a ricostruire le stanze di quel castello. Ho una passione per i nidi, le case, la famiglia, anche se la professione mi costringe a fare il vagabondo. Sostengo che in questo mestiere non bisognerebbe mai annoiarsi, perché poi si vive male, e la recitazione ne risente».

Eppure è il mestiere in cui ripetere è l'essenziale. Ripetere la parte durante le prove. Ripeterla ogni sera davanti al pubblico.

Certo, ma senza lavorare in maniera preordinata. Una battuta la puoi dire in tante maniere diverse, senza per questo perdere il filo del personaggio. Un esempio di tanti anni fa: insieme a Glenn Close ero impegnato nelle repliche di *The real thing*, il testo di Tom Stoppard con cui avevamo ottenuto un consenso strepitoso a Broadway. Eppure in quella pomeridiana, con quelle deliziose vecchiette là davanti, di cui la maggior parte dormiva, ne avevamo fin sopra i capelli. Stufi da morire. «Sai cosa – ho detto a Glenn nell'intervallo – nel secondo atto farò di tutto per farti ridere e farti dimenticare le battute». E lei per tutta risposta: «Allora lo farò anch'io». È stato un secondo atto folgorante. Come se fossimo in paradiso. Applauditissimi.

Facile: quel testo Tom Stoppard lo aveva scritto proprio pensando a Jeremy Irons.

Non so se sia proprio così. La verità è che durante le riprese di *Tradimenti*, la commedia di Harold Pinter che stava diventando un film con la regia di David Jones, io me ne stavo in camerino, e mi arriva questo copione. Ehi ehi, questo Stoppard io lo conosco, è quello di *Rosencrantz e Guildenstern*. Ma forse era lui che conosceva meglio me. Perché il protagonista maschile mi stava perfettamente addosso. Ero io.

Tanto da impressionare la platea al debutto di Boston.

Questo me lo ricordo bene. Dopo la prima eravamo tutti a cena, a tarda notte, e aspettavamo che uscissero le recensioni. A un certo punto squilla il telefono. Mike Nichols, il regista, risponde. Dall'altro capo gli leggono le recensioni. Lo vedo sorridere e annuire. Tutto bene, penso. Mia moglie, che era là vicino, sollecita Nichols: «Domandagli se parlano del gesto». Che gesto, mi domando. «Sì – conferma Nichols – a quel gesto hanno dedicato paragrafi interi». Io resto strabiliato, quale gesto? «Il gesto che hai fatto tu, alzando le braccia, quando lei ti annuncia che ti sta lasciando», rispondono entrambi. Mica me me ero accorto di aver fatto quel gesto, mi era venuto naturale. Due giorni dopo, quando metto piede a teatro, trovo la lettera di una spettatrice. «Mr Irons, come ha fatto a fare proprio quel gesto? È lo stesso di mio marito

nel momento in cui io gli annunciavo che lo avrei lasciato».

Questo che cosa vorrebbe dire?

Che nel mestiere dell'attore non ci dovrebbe mai essere un pensiero preordinato. Bisogna concentrarsi sul personaggio, lasciarsene impadronire, mettersi in sintonia con le sue emozioni, allora il corpo ti viene dietro da solo. Tanto è vero che nelle successive repliche, ho riprovato a rifare quel gesto a memoria, ma risultava ridicolo. Non fraintendetemi: c'è bisogno ugualmente di studiare, ristudiare, ripetere fino a cercare la perfezione. Chiedetelo a chi pratica il surf. Provano e riprovano migliaia di volte, giorno dopo giorno, sempre alla ricerca dell'onda perfetta. Così dovrebbe fare anche un attore.

Sia che gli venga spontaneo, sia che gli ci voglia un lungo apprendimento?

A me difficilmente viene spontanea qualche cosa. Mentre studiavo teatro a Bristol, ero sicuro che da grande avrei fatto l'antiquario, per tutte quelle volte che lasciavo la scuola e me ne andavo in una casa d'aste là vicino, a osservare mobili e quadri antichi. Mi è capitato invece di diventare attore. Ma ho mantenuto sempre la stessa regola: cerco di fare quello che so fare, però al meglio. Ricordo una frase che mi è rimasta impressa. Pinter mi dirigeva in *The rear column*, un testo di Simon Gray. Seduto, con la birra sul tavolo e il bicchiere, Harold a un certo punto sbotta: «Riusciresti ad aggiungere qualcosa al tuo personaggio, che non sia lo *charme* e il fatto che ti piace piacere?». Me la tengo come monito.

In questa conversazione aleggia il ricordo di Pinter...

Ritengo che abbia dato un aiuto forte alla mia carriera. Prima che tutto ciò cominciasse, a un pranzo di lavoro, un sabato, eravamo io, lui, e un altro attore, Barry Foster. Gli stavo dicendo che non sapevo proprio cosa fare, ma che mi sarebbe piaciuto fare qualcosa di importante. Harold mi ha guardato fisso, uno di quegli sguardi da cui capisci all'istante che qualcosa può accadere. E io l'ho guardato di rimando. Mesi dopo ci saremmo ritrovati assieme a lavorare su *La donna del tenente francese*.

Pinter sceneggiatore, Meryl Streep e Jeremy Irons protagonisti.

È lei che mi ha fatto superare il disagio nei confronti della macchina da presa. Ero abituato, come tutti gli attori che lavorano in palcoscenico, a tenere alto il tono di voce. E come tutti gli inglesi, a nascondere un po' i miei sentimenti veri. Durante le riprese, in uno dei passaggi emotivamente più coinvolgenti, ho avuto un attimo di crisi e ho cercato di proteggermi dall'obbiettivo. «Non farlo – mi ha suggerito Meryl –, non vergognarti, fai come se lei, la cinepresa, fosse la tua amante. Devi flirtare con lei».

Insomma, recitare è come fare l'amore.

Quello che diceva sempre Nichols: se vedi che ti annoi, che non funziona, concentrati su quei due occhi che hai davanti, prova a perderti là dentro. E ricomincia. È quello che faccio. Sul lavoro, e non solo sul lavoro. ★

In apertura, Jeremy Irons in *Ceneri alle ceneri* (foto: Florin Ghioca).

Lavorare con lui? Un piacere quotidiano

A Jeremy Irons (nato nell'isola di Wight, nel 1948), alla sua carriera di attore, è stato assegnato il XVI Premio Europa per il teatro. La manifestazione che ha ripreso forza dopo alcuni anni di sospensione, ha visto premiati lo scorso dicembre a Roma anche Isabelle Huppert, insieme a Susanne Kennedy, Jernej Lorenci, Yael Ronen, Alessandro Sciarroni, Kirill Serebrennikov, Theatre N099, Wole Soyinka, Fadhel Jaïbi, Dimitris Papaioannou.

Nel corso di una tavola rotonda condotta da Michael Billington, registi produttori e attori hanno tracciato un ritratto di Irons attraverso un mosaico di immagini e impressioni che ricostruiva la sua carriera, dagli inizi all'Old Vic di Bristol, ai grandi successi internazionali, fino ai recenti impegni, tra i quali, proprio in questa occasione a Roma, la lettura, assieme a Huppert, di *Ceneri alle ceneri* di Pinter.

«Nel primo film che abbiamo interpretato assieme, io ero una francese e lui parlava la mia lingua *with an accent*» ha ricordato Fanny Ardant, che recitava con lui in *Un amore di Swann*, il film di Schlöndorff tratto dalla *Récherche* proustiana. «Nel più recente io parlavo inglese, mentre lui interpretava un francese. Con Jeremy è ogni volta diverso. Ma quello che provi sempre, è il piacere di sapere che per sei o sette settimane sicuramente lo vedrai ogni mattina, ci lavorerai assieme e sarai felice. Il che non capita sovente nella vita». **R.C.**

Quo vadis, Europa?

Anatomia di un mondo in declino

Nella prima parte della stagione, i teatri austriaci – e di Monaco – hanno proposto spettacoli duri e arguti, capaci di ritrarre con lucidità un mondo (il nostro) sull'orlo dell'autodistruzione.

di Irina Wolf



Radetzky marsch (foto: Marcella Ruiz Cruz)

Prima un braccio, poi una gamba, emergono dalla pila di cavi blu che ricoprono il palcoscenico del teatro di Graz. Tre attori emergono da questo simbolico mar Mediterraneo. La regista ricorre a immagini metaforiche di questo genere per catturare l'essenza del nuovo dramma di **Nicoleta Esinencu**. In cinque storie basate su eventi politici reali, la drammaturga moldava ci conduce in un viaggio attraverso il **Rest of Europe** (*Resto dell'Europa*). Razzismo, discriminazione, disumanizzazione – questi i temi del dramma. Frequentemente, le vicende, riguardanti Rom, rifugiati e alcuni Lgbt, vengono interrotte dai discorsi dei politici al Parlamento Europeo di Strasburgo. Alla fine, però, tutte le storie convergono a Londra, nell'inferno che dilaniò la Grenfell Tower nel giugno del 2017. Esinencu dipinge un cupo ritratto dell'Europa di oggi. Ma la regista Nina Gühlstorff controbilancia l'angoscia con l'esagerazione umoristica. Ecco, allora, un'attrice con il costume di Sponge Bob servire pezzi di formaggio al pubblico – un'allusione al bando russo all'importazione di cibi dall'Occidente. Il cast, formato da attori originari di Ucraina, Kenia e Germania, riflette la diversità europea e giustifica il ricorso a varie lingue. Episodi narrativi si alternano a momenti musicali affidati a un cantante di *hip-hop* moldavo. «L'*hip-hop* perpetua l'idea di un futuro europeo comune a dispetto delle tendenze nazionalistiche attuali», afferma la regista. Ma nella scena finale gli attori inciampano nel mucchio di cavi mostrando stelle dorate su varie parti del loro corpo. Questa volta, dunque, la pila blu sotto i loro piedi può essere simbolicamente associata alla bandiera europea.

Ipocriti e maiali bene educati

Analogamente, anche **Árpád Schilling** – dichiarato in patria un nemico pubblico – palesa un'attitudine critica nei confronti del nostro continente. Nel suo nuovo progetto il privato si interseca con il politico. **Erleichterung** (*Sollievo*) è un'eccitante

storia familiare che coinvolge un politico, uno scrittore e un oscuro segreto del passato. Gli abitanti di una città austriaca vogliono costruire un centro sportivo senza barriere per garantire a tutti la possibilità di fare ginnastica. Ma il complesso dovrà sorgere sul sito dove si trova una comunità per rifugiati. Lo spirito umanitario viene protetto e allo stesso tempo ricacciato da qualche altra parte – una contraddizione morale che oggi caratterizza molte società “cristiane”. Scena di questo conflitto è quella che si suppone una famiglia senza macchia: la madre è deputato della maggioranza e fondatrice della comunità per rifugiati, il padre ha un bloc-notes da scrittore, la figlia è una studentessa. In una semplice scatola scenografica nera, ci sono solo un tavolo, un paio di sedie e alcune cassette di birra per suggerire mancanza di responsabilità. L’ambiguità caratterizza la trama, con personaggi ben delineati e dialoghi intelligenti. Qualcosa di irritante all’inizio: lo scrittore parla con un supposto amico nell’auditorium del Landestheater Niederösterreich di St. Pölten. Si scopre che si tratta di un giovane le cui gambe sono rimaste paralizzate in un incidente. Man mano che si va avanti, lo spettacolo diviene sempre più grottesco. Quando finalmente lo scrittore ha l’idea per un nuovo romanzo, il giovane si suicida, dopo essere stato gentilmente ma definitivamente marginalizzato. Il succo della questione: colui che causò l’incidente, scappando dopo l’urto, ventitre anni prima, era stato proprio lo scrittore.

Per il regista croato **Ivica Buljan** l’Europa è piena di maiali, umani e reali. Grande ammiratore dell’opera di Pasolini, Buljan sceglie **Porcile** per il suo primo allestimento al Residenztheater di Monaco. Il testo è aggiornato affinché rifletta l’attuale situazione mondiale. «Il comportamento di Julian testimonia dell’attualità dell’opera – afferma il regista –, assomiglia all’attitudine dei giovani di oggi. Così come Julian rifiuta di prendere parte alle dimostrazioni contro il capitalismo e di affrontare il passato nazista dei suoi genitori, la gioventù di oggi non è in grado di dare vita a una rivoluzione». Buljan integra elementi performativi nel tradizionale teatro di parola. Il testo, dunque, è arricchito di molte canzoni. Si tratta delle poesie di Pasolini musicate da Mitja Vrhovnik-Smrekar, interpretate dagli

stessi attori, che suonano pure. L’imponente scenografia di Aleksandar Denić è composta da tre parti: sulla sinistra c’è il porcile, sulla destra la casa della famiglia Klotz, mentre la parte centrale, interamente rossa, è riservata principalmente agli incontri fra Ida e Julian oppure agli scontri verbali fra Klotz e Herdhitze. Il successo dello spettacolo è dovuto principalmente al cast, che fa davvero un buon lavoro. Ma il regista si concentra più sugli elementi visivi che sull’intensità emotiva. Così, la conversazione fra Spinoza e Julian che si svolge nel porcile diventa irrilevante a causa della presenza di tre maiali veri che si accalcano sul corpo nudo di Julian che striscia su tutti e quattro. L’immagine di questi animali curiosi e beneducati è quello che colpisce di più.

Distopia o realtà?

Una certa curiosità visiva caratterizza anche l’allestimento teatrale del romanzo di Joseph Roth, **Radetzky** (*La marcia di Radetzsky*), realizzato da **Johan Simons**. Quasi due dozzine di palloncini di ogni forma e colore, alcuni più grandi altri più piccoli, affollano il palcoscenico del Burgtheater di Vienna. Per quasi quattro ore fluttuano nella sala, si attaccano al soffitto, vengono spostati dagli attori o rilanciati sul palco dagli spettatori. «Sono stelle, uno è un globo, ma, alla fine, sono soltanto aria – dichiara il regista –, e qualche volta scoppiano e rimane solo un pezzetto di plastica». La messa in scena da parte di Simons del ritratto della famiglia von Trotta attraverso tre generazioni mette in parallelo la sconfitta della monarchia asburgica con la situazione attuale dell’Europa. Come i personaggi del romanzo di Roth, argutamente adattato per la scena da Koen Tachelet, anche noi ci troviamo alle soglie di un cambiamento epocale, sull’orlo della guerra. Oggigiorno il mondo palesa tendenze alla disgregazione, al nazionalismo, alla radicalizzazione. Lo spettacolo di Simons non mostra tenera malinconia. La scenografia di Katrin Brack è concepita all’insegna della massima semplicità: i 18 attori o siedono su panche al fondo del palcoscenico vuoto oppure recitano sulla rampa. Indossano biancheria di lino, parastinchi e ginocchiere, calzini e scarponi stringati. A tratti avvolgono il petto in vecchie giacche militari. Ma von Trotta e i suoi compagni non si toc-

cano quasi mai. Una serata teatrale dominata dalla cosiddetta metafora del pallone: ogni uomo rimane un pianeta isolato in se stesso. Eppure, i palloni richiedono la costante attenzione degli spettatori.

Gli adattamenti di romanzi sono assai popolari nella scena teatrale tedesca. Non sorprende dunque che il regista **Hermann Schmidt-Rahmer** attualizzi il famoso romanzo di George Orwell, **1984**. Al Volkstheater di Vienna il Grande Fratello è il fenomeno delle piattaforme *social*, poiché, oggigiorno, afferma Schmidt-Rahmer: «Troppe persone volontariamente espongono informazioni private senza alcuna riserva su Facebook». Il suo allestimento segue accuratamente la struttura del romanzo usando l’adattamento del 2001 realizzato da Alan Lyddiard. L’azione, però, è ambientata in Nord Corea, «l’unico stato totalitario attuale». I truccatori hanno un ruolo determinante. Durante la prima parte tutti i sette attori appaiono con la stessa pettinatura di Kim Jong-Un e indossano la stessa tunica color cachi. Su sette schermi vengono mostrate immagini della cerimonia di insediamento di Trump. L’incidente dei “fatti alternativi” è ripetuto varie volte – prova della manipolazione contemporanea. I paralleli con il mondo di Orwell sono ovvi. Ma dopo l’intervallo il pubblico ha bisogno di nervi saldi. Esperti di lobotomia dalla testa completamente rasata e con il camice bianco applicano su Winston Smith crudeli sistemi di tortura. La sua memoria è eliminata attraverso la reale asportazione di entrambi gli occhi per mezzo di lenti opache. Inoltre, vengono applicati anche alcuni metodi che richiamano l’esperienza in carcere dello scrittore cinese Liao Yiwu, condannato a quattro anni di prigione in seguito alla poesia da lui scritta per commemorare il massacro di piazza Tiananmen del 1989. Un intero “menu” di “piatti” corrispondenti a specifiche torture. Lo spettacolo abbonda di simili idee originali. L’allestimento è basato sul discorso politico-teatrale «allo scopo di indurre gli spettatori a diventare consapevoli delle manette che li imprigionano nello spazio elettronico». E su questo punto Schmidt-Rahmer non ha affatto torto, poiché si ricorre costantemente a videocamere di ogni genere, montate su tavoli ovvero usate manualmente, a tratti simili a vere e proprie “armi”. ★ (traduzione dall’inglese di Laura Bevione)

Susanne Kennedy, mai smettere di chiedersi cosa sia il teatro

Rompere le convenzioni, interrogarsi sulle ragioni per cui si sale su un palcoscenico, farsi contaminare dalla realtà aumentata, queste alcune delle questioni che il teatro della regista, Premio Europa Realtà Teatrali, si pone. A rischio di essere irritante.

di Gherardo Vitali Rosati



Si muove costantemente fra la Germania e l'Olanda, e lavora sempre in bilico fra il teatro e l'arte contemporanea. Come se quella continua trasformazione che caratterizza la sua ricerca contagiassero naturalmente la sua vita privata e professionale. E infatti, a soli quarant'anni, Susanne Kennedy, che a dicembre ha ricevuto, a Roma, il Premio Europa Realtà Teatrali, guarda già ai suoi primi lavori con estremo distacco, come se non le appartenessero più. Non parlatele di *Hedda Gabler*, che ha diretto nel 2008 per il Teatro Nazionale dell'Aia: «Ero ancora troppo condizionata dai miei modelli, come Frank Castorf e Christoph Marthaler», dice, rivedendo un video ric-

co di provocazioni a sfondo sessuale che in effetti ricordano molto lo storico direttore della Volksbühne. Il suo mantra è interrogarsi sempre sul suo lavoro: «Devi chiederti continuamente che cosa sia il teatro, altrimenti lo usi solo come una convenzione. Spesso ho la sensazione che il teatro sia come congelato». Ha lavorato nei più importanti teatri olandesi, a partire dal Toneelgroep, il più importante della capitale, diretto dalla star Ivo van Hove (inspiegabilmente assente dalle nostre scene). Lì, nel 2014, presentò *Il Pellicano*, di Strindberg, giocando con colori accesi, costumi eccentrici e gigantesche parrucche. In Germania, dall'autunno scorso è artista associata alla Volksbühne, che dopo l'era Ca-

storf è guidata da Chris Dercon. Ma negli ultimi anni ha avuto casa al Kammerspiele di Monaco, dove era sbarcata nel 2011 su invito dell'allora direttore artistico, l'olandese Johan Simons. Fra le produzioni di Monaco si ricorda *Fegefeuer in Ingolstadt* (*Purgatorio a Ingolstadt*, del 2013), il testo del 1924 di Marieluise Fleißer, con cui la Kennedy si è guadagnata il premio di "Giovane regista dell'anno" di *Theater Heute*. Gli attori venivano usati come marionette, e si muovevano in modo sempre più stilizzato. È iniziato così un percorso che l'ha portata a esplorare le convenzioni del teatro, ben visibile in *Virgin Suicides*, un'altra produzione del Kammerspiele, che la regista ha portato al Palladium

di Roma in occasione del Premio. Il punto di partenza è il romanzo di Jeffrey Eugenides, reso celebre dal film di Sofia Coppola, dove un gruppo di uomini ripercorre, a vent'anni di distanza, i ricordi di cinque sorelle, al centro delle loro attenzioni giovanili, che si sono tolte la vita una dopo l'altra nel giro di pochi mesi. Un lavoro certamente innovativo, che si presenta però come una sfida al pubblico.

Cosa l'ha spinto a portare in scena *Virgin Suicides*?

Mi è piaciuta molto la prospettiva del testo: questi uomini hanno ormai cinquanta o sessant'anni e ripensano a quando erano giovani e le ragazze erano ancora vive. In un certo senso le donne rimangono sempre giovani, poiché sono morte, mentre gli uomini invecchiano, ma non possono staccarsi da questi ricordi. Passano tutta la vita a ripensare a queste ragazze, con cui non hanno avuto alcun contatto, e questo ci dice molto su una certa incapacità di comunicare. Ho deciso di creare una specie di tempio per queste ragazze, dove gli uomini ripetono costantemente un rituale da cui non possono liberarsi.

Sul palco, dunque, solo uomini: indossano maschere femminili e recitano in *playback*. Perché questa scelta?

È come se gli uomini reincarnassero queste ragazze, ma non volevo che gli attori le interpretassero. Ho cercato delle creature di mezzo: mi ha aiutato un documentario su alcuni uomini giapponesi che indossano dei costumi *manga*, molto spesso femminili, e poi escono e incontrano altre persone. Non vogliono diventare donne, ma semplicemente vestirsi da donne, con un risvolto anche comico. Ho quindi immaginato che questi uomini si ritrovassero in uno strano posto, indossassero dei costumi e provassero a evocare le ragazze.

I suoi spettacoli diventano spesso dei riti. Ma come ci si può relazionare con essi? In *Virgin Suicides* ci si sente completamente smarriti, non si riesce a capire di che cosa parlino gli attori.

Ma smarrirsi è un ottimo punto di partenza! Sappiamo sempre dove siamo e che cosa accadrà dopo. Ma quando ti perdi devi porti delle domande su te stesso, sulle cose che ti fanno arrabbiare, e allora magari succede qualcosa, si apre una nuova porta. È sempre un tuo viaggio, devi trovare la tua strada nel-

lo spettacolo. Se ti lasci andare, mettendo da parte tutte le tue domande e pensieri razionali – che cosa significa? Qual è la trama? – allora ti puoi far prendere, ipnotizzare da questo fiume. Ovviamente al Palladium ho percepito l'irritazione del pubblico, ci sono abituata: raggiungi delle persone mentre altre non vogliono essere raggiunte, il che va bene. Succede che la gente se ne vada sbattendo la porta, fa parte del processo. Ma non mi preoccupa che le persone si perdano e cerchino di capire di che si parla. Le migliori esperienze artistiche della mia vita sono quelle che mi hanno lasciato interdetta: non potevo dire se fossero orrende o bellissime, non avevo un'opinione già pronta. Ma poi col tempo mi hanno lasciato qualcosa. Abbiamo sempre opinioni pronte sulle cose, sulle persone, sulle situazioni. Accade nella vita come nel teatro, che è solo una strana simulazione della vita. Per me questo è un processo davvero importante: smarrirsi è bellissimo.

Anche in questo spettacolo, come nei suoi ultimi lavori, ci sono innumerevoli video. Cerca di portare in teatro elementi della nostra quotidianità?

Non vedo perché il teatro dovrebbe far finta che la realtà non esista. Siamo così immersi nella realtà virtuale: giri per Roma e vedi gruppi di persone che indossano occhiali speciali, forse per vedere come fosse la città antica. Siamo immersi in questa realtà, perché non dovrebbe contaminare il teatro? Un teatro come quello di Peter Stein (che nella sezione Ritorni, del Premio, ha presentato il suo *Riccardo II*, N.d.R.), non è più la mia realtà. Accadono delle cose meravigliose in questi piccoli schermi che usiamo in ogni istante.

D'altro canto, però, i suoi allestimenti hanno poco a che fare con la nostra realtà quotidiana.

Ma a volte la realtà può essere molto strana. Come i sogni: chi dice che siano meno reali di quello che viviamo durante il giorno? Si può dire "è solo un sogno", ma fanno profondamente parte di noi, eppure sogniamo cose molto strane. Ovviamente l'arte colpisce in queste zone. Se io mettessi in scena questa situazione qui, dell'intervista, riproducendo esattamente questo contesto, farei un teatro completamente assurdo. Usiamo sempre delle convenzioni sul palco, riconosciamo la vita reale, ma usiamo solo astrazioni. Gli attori usano delle convenzioni per rappresentare

la "realtà", qualunque cosa questo significhi. La cosa più interessante sarebbe interrogarsi sulla nostra presunta "realtà" perché non è così normale come potremmo pensare.

In questo momento, la sua ricerca si concentra molto sull'uso delle maschere e del *playback*, al centro anche del suo ultimo lavoro, *Women in Trouble*, presentato a novembre alla Volksbühne. Che cosa la interessa di questi elementi?

Inizi a porti delle domande, su cosa sia un essere umano, che cosa sia una "persona", parola che deriva dal latino e voleva dire "maschera". Ovviamente è un elemento che è stato sempre usato in teatro per rappresentare gli esseri umani, mettiamo qualcuno sul palco e diciamo: «Adesso, questa persona rappresenta qualcuno». Già questo è molto strano. Il teatro di per sé è strano e io voglio tornare alle origini e chiedermi: «Che cos'è un viso? Che cos'è una voce? Se parli dal vivo questo fa di te un essere umano? Se vediamo la tua faccia questo ci indicherà dov'è l'occhio, la persona, il soggetto?». Queste domande ci riportano a questioni essenziali e metafisiche, che si trascinano dietro altre domande. In genere in teatro hai un uomo, una donna, nasce una relazione, poi c'è un conflitto. Ma col mio teatro cerco di tornare alle domande essenziali: «Perché qualcuno sale su un palco e dice "io?"». ★

In apertura, una scena di *Virgin Suicides*; in questa pagina, un ritratto di Susanne Kennedy.



Torniamo a Ostrovskij! Nostro contemporaneo

Perfetti meccanismi teatrali grazie al sapiente dosaggio di passioni, peripezie, colpi di scena e invenzioni, i drammi di Ostrovskij sono ancora protagonisti assoluti della scena russa, passati remoti eppure attuali al cento per cento.

di Fausto Malcovati

Ostrovskij ovunque. Sui cento e più teatri di Mosca, almeno trenta hanno in repertorio un dramma di Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij. Con Ostrovskij ha aperto qualche settimana fa la sua stagione il Teatro Vachtangov, con Ostrovskij Krymov lancia la sua ultima sfida nella Scuola di Arte Drammatica, con Ostrovskij Fomenko ha inaugurato anni fa il suo nuovo teatro. È il più importante drammaturgo nella storia del teatro russo: più di cinquanta opere tra commedie, drammi, libretti, favole. Contemporaneo di Dostoevskij, Turgenev, Tolstoj, morto nel 1886 quando Cechov cominciava

a scrivere i suoi primi atti unici, Ostrovskij è ancor oggi osannato da registi e attori, che considerano una tappa fondamentale nelle loro carriere affrontare un suo testo. Eppure in Occidente nessuno lo conosce, nessuno lo mette in scena, pochi lo traducono. In Italia è una rarità assoluta (qualche anno fa Guido De Monticelli ha proposto *Lupi e agnelli*, ma da decenni nessun suo testo compare nei nostri cartelloni), lo stesso in Francia e in Inghilterra. Troppo russo? Troppo legato al suo tempo, alla società russa di metà Ottocento così lontana dalla nostra? Forse. Una cosa è certa: i drammi di Ostrovskij sono perfetti meccanismi teatrali

con dosaggio sapiente di passioni, peripezie, colpi di scena, invenzioni, bizzarrie. Vederli in scena a Mosca o San Pietroburgo è spesso una sorpresa per la vivacità, la finezza e talora l'attualità delle storie.

Che per i russi sia un autore di inesauribile attualità lo aveva capito nel 1918 Anatolij Lunačarskij, commissario del Popolo per l'Istruzione: di fronte all'assenza di un repertorio rivoluzionario che rispondesse alla nuova situazione politica, di fronte alla pressante richiesta di suggerimenti per i cartelloni post-rivoluzionari, lanciò lo slogan «Torniamo a Ostrovskij!». E tutti tornarono a Ostrovskij con spettacoli passati alla storia: un giovanis-



Senza dote

simo Ejzenštejn si scatenò mettendo in scena *Anche il più furbo ci casca* con numeri da circo, acrobati e salti mortali, Mejerchol'd applicò la biomeccanica a *La foresta*, Stanislavskij ricorse al teatro popolare nel suo *Cuore ardente*, Tairov fece de *L'uragano* una tragedia della condizione femminile nella Russia prerivoluzionaria. Lo slogan di Lunačarskij non ha perduto la sua attualità, se guardiamo ai cartelloni dei teatri moscoviti di oggi.

Fomenko, il maestro

Cuore ardente è andato in scena al Teatro Vachtangov. Regista il cinquantenne Aleksandr Koručekov, anche docente all'Istituto Ščukin dove ha messo in scena l'anno scorso con gli allievi un altro dramma di Ostrovskij, *Povertà non è vizio*. Due attori magnifici dominano lo spettacolo: Sergej Makoveckij (chi lo ricorda nel bel film di Michalkov 12?), che fa del possidente Chlynov un dandy debosciato, cinico, ed Evgenij Knjazev, un sanguigno Gradoboev. La storia di Paraša, il cuore ardente del titolo, che resiste ai soprusi del patrigno Kurosleпов e sposa Gavriilo, l'uomo che ama, ha qualche lentezza nei primi due atti, ma nel terzo, in cui irrompe il teatro nel teatro (il giovane Vasja, anche lui innamorato di Paraša, per evitare il servizio militare diventa attore di una compagnia di giro) lo spettacolo acquista ritmo, energia, allegria.

Nella sala piccola del Vachtangov c'è ancora in repertorio *L'uragano*, andato in scena nel 2016 con la regia del chirghiso Ulanbek Bajaliev. Bellissimo spettacolo, semplice, forte, con una scenografia elementare (una grande tenda che attraversa la scena e si sposta seguendo i movimenti degli attori) e un gruppo di attori giovani davvero eccellenti: Katerina è Evgenija Kregže, commuovente nella sua ingenuità ma forte nella reazione alla suocera che vorrebbe soggiogare lei e il figlio, Olga Tumajkina è la suocera, la terribile Kabanova, fredda, dispotica, spietata (di solito le interpreti ne fanno una strega aggressiva, qui invece è composta, impassibile e perciò ancora più perfida), Jurij Kraskov

che fa del mite Kuligin un personaggio ironico, semplice, poetico. Il Vachtangov ha ottimi rapporti con l'Italia: ogni anno porta un suo spettacolo al Festival di Spoleto (l'anno scorso *Edipo re*) e a ottobre sarà al Piccolo di Milano con il suo celebrato (ma discutibile) *Evgenij Onegin*.

Due magnifici Ostrovskij firmati Petr Fomenko sono in cartellone nel suo teatro. **Lupi e agnelli** è un classico, un biglietto da visita del teatro, nato addirittura prima della sua fondazione: venticinque anni fa era il saggio finale di un corso del Gitis (l'accademia d'arte drammatica più famosa di Mosca, dove insegnava Fomenko). Ripreso più volte, portato all'estero (Parigi, Berlino, Avignone), ovunque applaudito e premiato, non ha perduto nulla della sua iniziale freschezza: ogni sera fa il "tutto esaurito". È un Ostrovskij tradizionale, perfetto nei ritmi e nelle caratterizzazioni, come probabilmente lo avrebbe voluto l'autore, con un cast stellare, il meglio della compagnia. È un piacere vedere con che sintonia si muovono gli attori, con che divertimento si scambiano le battute, con che intelligenza s'inventano toni, inflessioni, gesti. Al centro della storia c'è una giovane e appetibile vedovella, Evlampija Kupavina (l'agnello del titolo) circondata da un branco di pretendenti (i lupi), attirati più dal suo patrimonio che dalla sua avvenenza. Polina Kutepova è la vedova, magnifica nella sua svagata, innocente leggerezza, Madlen Džabrailova e Rustem Juskaev sono zia e nipote, spassosi nei loro torvi imbrogli, ma più di tutti applaudita è Galina Tjunina nel ruolo di una fanciulla povera che tra sospiri e svenimenti, riesce a farsi sposare da un ricco possidente.

Una Ljudmila coi baffi

Da non perdere **Senza dote**, lo spettacolo con cui Fomenko inaugurò il suo nuovo teatro (con tre sale), uno degli ultimi firmati da lui. Dunque uno spettacolo che ha dieci anni, ma continua a essere replicato con enorme successo. Anche qui al centro una fanciulla sedotta e abbandonata, intorno a lei un fidanzato povero e onesto, un bellimbusto ric-

co e senza scrupoli, una madre attirata dal denaro più che dal buon nome della figlia. Due protagonisti giovani, Polina Agureeva, la fanciulla senza dote, Larisa, facile preda del seduttore che dopo una notte di sesso si dilegua, e Il'ja Ljubimov, cinico, arrogante, insolente che si diverte con Larisa, senza dirle che non ha nessuna intenzione di portarla all'altare. Accanto a loro un toccante Evgenij Cyganov, l'impiegato povero, il fidanzato tradito e respinto che alla fine uccide Larisa. Da Fomenko alcuni spettacoli rimangono in repertorio per anni, altri vengono ripresi con nuovi interpreti. È il caso di *Notti egiziane*, sempre con la regia del maestro (ricostruita da Maja Tupikova con l'aiuto di Karen Badalov, anche strepitoso protagonista nel ruolo dell'improvvisatore), già venuto in tournée in Italia (a Prato anni fa) e ora rientrato nel repertorio con qualche nuovo interprete.

Per vedere un Ostrovskij insolito, geniale e strampalato bisogna andare alla Scuola di Arte Drammatica di Dmitrij Krymov. Regista trasgressivo, di enorme talento e di formidabile intelligenza, affronta i classici con sfrontata fantasia: per esempio di *Tre sorelle* ha fatto una estrosa processione intitolandola *Tararabumbija* (il ritornello che ripete Čebutykin nell'ultimo atto). Di Ostrovskij ha scelto *Amore tardivo* (il titolo è **O-j. Amore tardivo**, dove O-j sono le lettere iniziale e finale di Ostrovskij): i personaggi femminili sono interpretati da uomini, e quelli maschili da donne, i costumi sono ottocenteschi ma stravaganti, gioielli vistosi, cappelli assurdi, la protagonista Ljudmila (unica donna che fa la donna) ha un trucco pesante, due sopracciglioni alla Brežnev, un paio di occhiali spropositati. Krymov si diverte: i suoi attori giocano a pallone, si scambiano colpi di karatè, il finale è a ritmo di uno scatenato rap. Ostrovskij, sostiene il regista, è nostro contemporaneo, i suoi personaggi ci assomigliano, hanno le nostre passioni, le nostre frustrazioni, i nostri sogni, le nostre debolezze, sono avidi, corrotti, infelici come noi, dobbiamo abituarci a sentirli nostri vicini di casa. ★

Tra Europa e Asia, Perm e il sogno dell'identità futura

È la più grande città degli Urali, nel cuore della Russia, sinonimo della lontananza, eppure Perm sembra non avere nulla da invidiare alle capitali della cultura Mosca e San Pietroburgo, coi suoi teatri iperaccessoriati alla continua ricerca del nuovo.

di Franco Ungaro



Leggendo *Il dottor Zivago* è difficile immaginare o decifrare le ambientazioni e i luoghi raccontati nel capolavoro di Boris Pasternak, spesso mimetizzati con nomi diversi da quelli della geografia reale. E, soprattutto, leggendo o vedendo a teatro *Tre sorelle* di Cechov non tutti intuiscono quale possa essere la lontanissima città dove vivono Olga, Maša e Irina e dove si trovi quella lontanissima provincia, noiosa e grigia, che spingeva le tre sorelle a vagheggiare di Mosca come meta di una vita piena e felice. Quella lontanissima città russa è sicuramente Perm, una delle maggiori situate nel cuore degli Urali, dove Pasternak e Cechov hanno incrociato, in tempi diversi, le loro vite e le loro storie. Cechov, in particolare, si era ispirato alle sorelle Zimmermann di Perm consegnandoci, nessuno meglio di lui, gli umori e i sentimenti di una città che già nell'etimo porta il significato di terra lontana. La lontananza

di Perm è sì sinonimo di distanza geografica, vicina com'è all'Asia, sulla rotta transiberiana, ma è soprattutto cifra di un umore e di un tormento interiore che spinge le persone a non accontentarsi di quello che sono o che hanno e a desiderare altro. A Perm misero radici i familiari di Sergej Pavlovič Djaghilev, cui è dedicato il più importante festival della città e qui venne fondato, nel 1981 da Evgenij Panfilov, il Big Ballet, dove per "big" non si intendeva la grandezza del corpo di ballo ma le dimensioni *oversize* dei corpi delle danzatrici, in un mix di parodia e grazia, di balletto e danza moderna. Città quasi invisibile nel grande impero delle repubbliche sovietiche, portando con sé un nome impegnativo come Molotov e un fiume, il Kama, tra i quattro più grandi d'Europa, la multicultural Perm è *habitat* di un'umanità complessa e plurale, dove vivono fianco a fianco russi, armeni, georgiani, kazaki, ebrei, cattolici, ortodossi, musulmani. Con la voglia

di affidare all'arte e alla cultura il destino della città e il desiderio di accorciare la distanza con le capitali culturali della Russia, Mosca e San Pietroburgo. Orgogliosa del suo scrittore preferito, Alexey Ivanov, che in questi mesi è in vetta alle classifiche con il *bestseller Togol* ambientato in Siberia sotto l'impero di Pietro il Grande. Orgogliosa dei suoi musei, quelli a vocazione storico-culturale (Museo dell'Aviazione, delle Repressioni Politiche e delle Antichità) e quelli a vocazione artistica (il Museo Sergej Djaghilev, il Museo d'Arte Contemporanea, la Perm State Art Gallery dentro la bellissima cattedrale ortodossa). Orgogliosa dei suoi teatri, primo fra tutti del Ballet and Opera Theatre, artisticamente nobilitato negli anni dalla presenza del regista Georgiy Isaakyan, attualmente al Moscow State Opera and Ballet Theatre for Children and Young Audience, e poi dal giovane direttore d'orchestra Teodor Currentzis, un artista che – secondo *The*

Guardian – ha trasformato Glenn Gould in Kurt Cobain. E poi l'U-Mosta inventato negli anni Ottanta dal regista Sergei Fedonov, che a Khabarovsk, ai confini con la Cina, aveva organizzato, qualche anno prima, una compagnia teatrale di soldati dell'esercito russo.

Musical e vaudeville, i generi ritrovati

Ma gran parte della vita teatrale di Perm si svolge tra le alte e larghe mura del **Perm Academic Theatre-Theatre**, il **T-T**, con i suoi 250 lavoratori, 200 spettacoli all'anno e quasi 1.000 posti, guidato ora dai direttori-registi Vladimir Gurfinkel e Boris Milgram, docenti al Perm State Institute of Culture. Anche in teatro non ci si accontenta di quello che si ha e che si è, si lavora con l'alito del futuro addosso e, seppur consapevoli di una competizione difficile e quasi impossibile tra tradizione e innovazione, si presentano al pubblico nuovi testi e opere classiche e la generazione adulta di attori e registi si misura con la generazione più giovane in uno scambio proficuo e contagioso di esperienze ed entusiasmo.

E prima che vengano avviati i lavori di ristrutturazione che porteranno il T-T a diventare un teatro aperto ventiquattr'ore su ventiquattro, il più attrezzato in Russia dal punto di vista dei servizi, delle tecnologie e dell'impiantistica, capita così di assistere, agli inizi di marzo, al loro *show case* festival che mette in scena cinque delle opere più significative del repertorio di fronte a un foltilissimo pubblico e a una platea di programmatori internazionali.

La peculiarità del T-T è anche quella di avere al suo interno un'orchestra stabile diretta da Tatyana Vinogradova. La musica è infatti l'elemento conduttore e connettore di diverse opere, incluse in un progetto che mira a recuperare le tradizioni del musical e del *vaudeville* oscurate durante il periodo comunista.

Lo si vede in *Enough stupidity in eachwise man* di **Alexander Ostrovskij** e in *Dwarf the Nose*, una fiaba in musical con la regia di **Boris Milgram** che dimostra di aver assimilato molto bene, tra effetti speciali, numeri da circo e versatilità attoriale, la lezione di Broadway pur rielaborandola in forma autonoma e autoctona, miscelando teatralmente e musicalmente stili, generi e linguaggi diversi e costruendo architetture musicali, vocali e scenografiche che guardano alla propria terra e alla propria cultura.

Il musical e il *vaudeville* diventano campo d'esplorazione e di sfida per attori che sanno recitare, cantare, ballare e suonare in maniera egregia ma, soprattutto, che, come sostiene Boris Milgram, «prima delle parole fanno uscire dalla bocca i sentimenti». Una tecnica e una qualità performativa che segna l'allestimento di *Un mese in campagna* di **Ivan Turgenev**, dove una recitazione naturale, parsimoniosa e senza mimica rende palpabile e vicina una dinamica di sentimenti che altrimenti rimarrebbe lontana dalle nostre sensibilità e dai nostri tempi.

Amori e derive esistenziali

Di grande forza e freschezza *#constitution of RF*, messo in scena dalla compagnia giovane del T-T e dal Yeltsin Centre di Ekaterinburg con la regia di **Vladimir Gurfinkel**, che ricostruisce attraverso le storie e le memorie di prigionieri e vittime del regime comunista il lungo cammino della Russia verso la libertà e verso l'adozione di un testo costituzionale che sancisce i diritti fondamentali delle persone. Seppure con qualche autocensura sulla violazione attuale di alcuni diritti fondamentali, i testi di Ljudmila Evgen'evna Ulickaja, Svjatlana Aleksievič, Joseph Brodsky, Alexander Kushner, Evgenij Aleksandrovič Evtušenko e altri messi in bocca a giovani attori e attrici prendono vita e densità emotiva in un finale gioioso a ritmo di rap che apre varchi alla speranza e alla gioia di vivere.

Di amori impossibili e disperati, di cadute e derive esistenziali racconta *The Drunks* di **Ivan Vrypaev** con la regia di **Marat Gatsalov**, un testo del 2012 candidato al Golden Mask, il più celebre festival dedicato al teatro russo. Vrypaev è artista eclettico e radicale, pioniere della nuova onda del teatro russo,

Leone d'Oro alla 63a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia per il film *Euforia* e le cui opere teatrali cominciano a essere conosciute in Italia grazie al *Cantier Vrypaev*, promosso dalla compagnia Bam-Big Action Money e a L'arboreto-Teatro Dimora di Mondaino.

Sul grande palco a vista del T-T – con l'ensemble completo di giovani e meno giovani, in un rutilante movimento circolare di tre *tapis roulant* che destabilizzano l'incedere dei personaggi – vanno in scena le vite perdute e affogate nell'alcool di manager, ballerine-bambole-prostitute, giovani a fine celibato, direttori di festival iraniani, banchieri e bancari. Un po' come «un'eterna ronda di piccoli tram, un magma abulico in cui le creature si muovono coi moti lenti dei palombari nell'acqua», con quell'«intarsio di pensieri divergenti» che Angelo Maria Ripellino ne *Il trucco e l'anima* vedeva dentro *Tre sorelle* di Cechov. Qui è un puzzle febbricitante e filosofeggiante di insensatezza, di finzione e di grottesco, dove l'ubriachezza è pretesto e metafora della condizione umana che si scioglie sui temi più importanti dello spettacolo e della vita: la ricerca di Dio, il bisogno d'amore e di verità in mezzo all'inferno delle esistenze. Anche qui dramma, cabaret, farsa, musica dal vivo, video, movimenti danzati si fondono insieme in un linguaggio nuovo che trascende il teatro e i generi, dove la tradizione e la modernità si inseguono e si aggiornano continuamente. Visto dalla lontana Perm, il teatro russo apre squarci sul futuro senza dimenticare le lezioni dei grandi Maestri del passato. ★ (in collaborazione con Julia Batalina)

In apertura, *Enough stupidity in eachwise man* (foto: Alexei Gushchina); in questa pagina, *The Drunks* (foto: Julia Tregub).





In Patagonia, lungo la Carretera Austral all'estremo limite del pianeta

La Compagnia Instabili Vaganti torna per la seconda volta al Fitich, il festival teatrale cileno che si svolge nelle zone più remote di un Paese giovane, ancora in formazione, dove la fame di cultura internazionale è pari alla curiosità.

di Nicola Pianzola

Che cosa c'è più a sud della Patagonia? E quale poteva essere la tournée più estrema di Instabili Vaganti, se non quella che, durante la 16a edizione del Fitich-Festival Internacional de teatro itinerante por Chiloé profundo, dal 20 al 28 novembre 2018, ha portato in tour *Made in Ilva* nei remoti paesi del sud del Cile, attraversando la Carretera Austral, una rotta da sempre leggendaria, una delle strade più avventurose al mondo. Voluta dal dittatore Augusto Pinochet per scopi militari, la sua costruzione è cominciata nel 1976 ed è terminata nel 1996. Lunga quasi 1.250 chilometri, di cui solo alcuni asfaltati, questa pista attraversa regioni altrimenti non raggiungibili se non via mare. Negli ultimi anni il governo cileno sta allargando e asfaltando molti dei suoi tratti e, percorrendola, pensiamo che forse, tra non molto, non rimarrà che il mito di questa tor-

tuosa spina dorsale del sud del mondo.

Festeggiamo un doppio ritorno: quello nell'estremità meridionale cilena e, allo stesso tempo, nel Fitich, dove lo scorso anno abbiamo portato in tournée lo spettacolo *Il rito* nell'arcipelago di Chiloé. Questa volta, però, abbiamo attraversato quella lunga linea tratteggiata che taglia orizzontalmente il Cono Sur, sconfinando nella selvaggia Patagonia.

È stato proprio grazie allo speciale rapporto che si è creato con questo festival, unico nel suo genere in Cile, che abbiamo deciso di sposare una delle sfide che, da sempre, muove Gabriela Recabarren, direttrice artistica del Fitich: quella di portare un teatro di alta qualità e di sperimentazione nell'estremo meridione del Paese, offrendo a un pubblico vergine e puro, spettacoli che hanno saputo conquistare le platee europee e internazionali.

Dedicato a Violeta Parra

Questa 16a edizione, dedicata a Violeta Parra, ha infatti visto la partecipazione della compagnia di danza franco-spagnola Hurycan, che ci ha accompagnato lungo la stessa rotta patagonica, oltre che delle compagnie cilene più conosciute nel panorama contemporaneo, tra cui Il Teatro y su Doble che, come noi, era presente anche nella precedente edizione del festival e che, casualmente, abbiamo incontrato poche settimane prima a Montevideo, in occasione della nostra partecipazione al Fidae Festival Internacional des artes escenicas in Uruguay.

Dietro questa vocazione alla decentralizzazione della cultura e all'itineranza del teatro c'è un lavoro di preparazione enorme, che va dal coinvolgimento delle istituzioni e delle municipalità locali fino al singolo spettatore. Il piccolo furgone del Fitich, dopo aver attraversato strade sterrate ed essere stato traghettato

da un porticciolo all'altro, per poter arrivare dove una strada ancora non esiste, gironzola per le polverose strade di **Hornopiren**, mentre stiamo ultimando i puntamenti luce dello spettacolo, invitando gli abitanti a partecipare all'evento teatrale. Evento, nel vero senso di "avvenimento eccezionale", che trasforma per una sera la palestra di un liceo in un teatro. Sono passati anni e forse ne passeranno altri prima che il teatro ritorni a Hornopiren, e non è mai accaduto che una compagnia proveniente dall'Italia presentasse qui uno spettacolo. Questo piccolo centro abitato, conosciuto come la porta d'ingresso della Carretera Austral, sembra volutamente occultarsi dalle carte geografiche, incuneandosi all'estremità nord del fiordo Comao. Qui la gente vive in armonia con la natura incontaminata, seguendo il ritmo della marea. Il turismo non ha ancora raggiunto queste mete e la Patagonia, nell'immaginario collettivo, rimane quella argentina.

Vagando tra le piccole casette di legno sparse qua e là lungo gli argini del fiordo, ci si chiede subito quanta gente verrà a teatro e chi sarà il nostro pubblico. Alle nove di sera il sole ancora illumina le placide acque del fiordo mentre i tecnici del Fitch cercano di oscurare il più possibile lo spazio deputato alla performance. Quasi incantato dal suono del megafono, dalla novità che rompe la quiete, il pubblico comincia ad avvicinarsi. C'è un paese intero e ci sorprende la massiccia presenza di bambini, che si dispongono seduti intorno alla lastra metallica che compone parte della nostra scenografia e che, come una passerella, invade lo spazio del pubblico. Il teatro, o meglio, lo spazio che abbiamo trasformato in teatro è pieno e il silenzio che si crea durante la performance è quasi rituale. Il pubblico della Patagonia è attento, partecipe, emotivo, a volte quasi in imbarazzo nei confronti di un contesto in cui non è abituato a stare. Molti spettatori si sentono rappresentati in *Made in Ilva*, s'immedesimano nell'operaio status symbol dell'uomo contemporaneo ed eroe post-moderno interpretato nello spettacolo. In queste zone gli uomini, ma anche le donne, affrontano lavori pesanti, per creare le condizioni adatte a vivere le proprie terre. La costruzione dei tratti di strada sterrata e dei porticcioli ha rappresentato una vera e propria sfida nei confronti di una natura estrema: ghiacciai a picco sui fiordi, intricate foreste australi, e vulcani attivi.

Nel cuore del vulcano

È il caso di **Chaiten**, seconda tappa del nostro tour e punto più a sud del mondo in cui noi di Instabili Vaganti siamo stati. Nel 2008 gran parte del paese è stato spazzato via da un'eruzione vulcanica. Nessuno, fino ad allora, si era reso conto che la montagna che lo circonda era in realtà un vulcano. Nel racconto degli abitanti, quella montagna è improvvisamente esplosa, e ancora oggi il fiordo è una landa di cenere, sabbia e tronchi. Il paese è stato spostato, ricostruito e si ha l'impressione di arrivare in un campo base. Insieme a Domingo, uno dei membri del valido staff del Festival, osserviamo perplessi una casetta nel nulla, chiedendoci se davvero si tratti della sede di Radio Palena, che vuole intervistarci prima della replica. Siamo accolti da uno speaker tutto fare che, mentre dialoga dal vivo con noi, lancia gli spot dello spettacolo e ne condivide le immagini sui canali social: è lui stesso Radio Palena, una stazione che trasmette in tutta la regione e che, unendo la sua voce a quella del megafono del Fitch, ci aiuta a registrare il tutto esaurito anche a Chaiten.

Al termine della replica, Gabriela Recabarren è commossa nel ringraziarci e nel presentarci agli spettatori. Abbiamo vinto insieme una sfida, siamo arrivati dove non era ancora pensabile portare un teatro contemporaneo internazionale. «Lo logramos», esclama abbracciandoci.

Per raggiungere questi scenari ameni e poter calcare queste scene immacolate abbia-

mo utilizzato più mezzi: un furgone, vari traghetti e addirittura un piccolo aeroplano a elica da venti posti per sorvolare alcuni tratti impervi. Più che una tournée ci è sembrata una spedizione teatrale.

Ritorniamo a **Osorno**, una cittadina della Regione dei laghi da dove siamo partiti e dove abbiamo ritrovato lo stesso gruppo di partecipanti che aveva frequentato il nostro workshop "La memoria del corpo e il canto dell'assenza" lo scorso anno. Il centro culturale di Osorno ha manifestato l'intenzione di continuare un percorso e così ritroviamo i nostri allievi per una seconda tappa del lavoro al progetto "Stracci della memoria", pronti a rituffarci nell'esplorazione delle tradizioni performative locali e nella misteriosa cultura Mapuche. Il Cile è un Paese in crescita culturale e sta investendo molto nelle collaborazioni con realtà della scena internazionale. Vi sono molte possibilità di sostegno per eventi culturali quali il Fitch, attenti allo sviluppo del proprio territorio, ma anche per compagnie teatrali giovani, soprattutto per la circolazione all'estero e per portare la cultura cilena in altri Paesi. Una cultura che, dopo tre anni di progetti in questo Paese, iniziamo a sentire vicina e che ci porterà a realizzare un terzo capitolo al Fitch e lavorare teatralmente con la comunità di una minuscola isola dell'arcipelago di Chiloè a novembre 2018. ★

In apertura, un paesaggio cileno; in questa pagina, una scena di *Made in Ilva* (foto: Phillipson).



G(L)OSSIP

Lo strano caso di San Bonelli e del dottor Cetoff

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Chi era San Bonelli da Siena? Che fine ha fatto Wassilli Cetoff Stenberg? E chi non beve con noi Salvini lo colga!

Ma... ma... ma... ma com'è possibile che il presunto figlio di una Figura Probabilmente Inesistente venga preso tanto sul serio? È già successo, lo so. Beh, è capitato di nuovo. Tutto ha avuto inizio dopo il conclave annuale di *Hystrio* a Porta Romana (quella sera pioveva). Con il collega e amico Liotta e con il fido e vispo Ciro, decidiamo di raggiungere Casa Cannella per la cena conviviale a piedi. Strada facendo, un po' come gli invitati a nozze di Samuel T. Coleridge, c'imbattiamo in un vecchio... no, non sembra un Vecchio Marinaio. Ci apostrofa con un marcato accento russo. Educato, formale, si presenta come Wassilli Cetoff Stenberg. «Omonimo dell'autore di Storienko, delle *4 commedie a letto* e di *L'Imperatore*, portato al successo da Memo Benassi?!», esclama Giuseppe, che sa tutto di teatro. «Scritto jo quele comedie, sì?», ribatte il Cetoff. Aggiungendo poi: «Ora ha nueva pièce: posso sottoporre voi?»: si rivolse a entrambi (e magari anche al welsh terrier), dando nel contempo a ciascuno di noi del voi. Liotta era perplesso. Presi al volo l'iniziativa d'invitare Wassilli alla festa per il trentennale della nostra rivista. «Kharasciò - ribatte Stenberg - avec le plaisir d'embrassè mon ami Ronfani».

A tavola con la direttrice e il direttorio, né Giuseppe né io accennammo allo strano incontro. L'indomani, al Piccolo Teatro di via Rovello, non pensavo più al curioso personaggio incrociato in viale Sabotino. Ma Ciro lo riconobbe subito, non appena Wassilli Cetoff mise piede nello spazio Nina Vinchi. Stava parlando il professor Malcovati. Sedutosi al mio fianco, Stenberg sussurrò «Hugo non potuto intervenire ma vi manda sua benedizione», non so se dandomi ancora del voi o facendomi latore di un messaggio collettivo. Fausto

concluse tra gli applausi. Mentre cercava di allontanarsi, venne intercettato dal Cetoff, che gli parlò in russo, cercando di consegnargli un plico: li vidi attraversare insieme il cortile del Piccolo. Ne approfittai per chiedere al professor Bisicchia se il nome di Wassilli Stenberg gli dica qualcosa. Andrea, che sa tutto di teatro, mi spiega che Cetoff è una creatura di Luigi Bonelli (Siena, 18 luglio 1892): cattolicissimo cronista teatrale della Nazione di Firenze, San Bonelli da Siena architettò con Bragaglia il Caso Stenberg, una sorta di "ultima scena delle Beffe", portando Wassilli a un successo degno di Sem Benelli. Qualcosa di analogo al lancio di Vernon Sullivan, l'autore best seller afro-americano creato da Boris Vian.

Evidentemente rimbalzato da Malcovati, Cetoff torna alla carica nel gran finale delle nostre celebrazioni. Eccoli soffiare anche lui sulle trenta candeline della lemon cake. Ma il *boute de soufflé* che CiCi avverte insieme a noi tutti sul collo non è di Wassilli. È un paterno pat pat del Fondatore Ronfani. Poi, come nel miglior racconto dei *Dubliners*, sfollano in serena comunione i vivi e gli altri. Exit Cetoff, non prima di avermi affidato il suo nuovo copione. È *Père Ange*, sulla vita di Henri de Joyeuse, duca de Joyeuse, conte du Bouchage, nato a Toulouse il 21 settembre 1563 e morto il 28 settembre 1608 a Rivoli in Italia. Grand Maître de garde-robe di re Henri III, sposa la 15enne Catherine de la Valette, alla morte della quale si fa frate cappuccino con il nome di père Ange. Richiamato in servizio dal sovrano, diventa col successore Henri IV maresciallo di Francia, per tornare poi cappuccino, affermarsi noto predicatore e lasciare il mondo in Piemonte. Gran bel pezzo di teatro! Angelo o diavolo *tatata* (cfr. Michael Polnareff)? Ricordando, come ha detto qualcuno, che la maggior astuzia del Diavolo è dar d'intendere di non esistere.

DOSSIER

Teatro e Sacro

a cura di Roberto Rizzente e Albarosa Camaldo

Le origini del teatro, non solo occidentale, hanno a che fare con il Sacro, il Rito, il Mito. Con la crisi del Tragico e la desacralizzazione del mondo, l'avvento dell'aristocrazia prima, e della borghesia poi, il teatro è diventato, tuttavia, occasione di intrattenimento e quindi di business, smarrendo la propria "aura". Cosa rimane, oggi, in Europa e nel mondo, di quell'esperienza fondante? Come può il Teatro, nella presente società secolarizzata, rinnovare la propria adesione al Sacro?



Natoli: Teatro e Sacro, la forma contro l'eccedenza

Esposto, per sua natura, all'eccedenza, l'Uomo si confronta con il Sacro attraverso il Rito, il Mito, quindi il Teatro, secondo forme che sconfinano oggi nel banale e alle quali spetta il contributo vivificante del Comico.

di Roberto Rizzente

Illustrazione di Giulia Gamberale



Siciliano, classe 1942, già docente di logica, filosofia della politica, teoretica e storia delle idee, Salvatore Natoli ha rielaborato, in decine di pubblicazioni, una riflessione che attinge dal pensiero greco, si confronta con quello cristiano, per parlare di etica, estetica, dolore, piacere, senza dimenticare il senso antico del tragico.

Una delle tesi più accreditate è che la tragedia greca derivi dai culti dionisiaci. La connessione col Sacro è necessaria nel teatro di molte comunità tribali. Perché?

Se consideriamo il fenomeno religioso nel suo complesso possiamo dire che ci sono culture primarie in cui la dimensione dominante è sacrale perché la potenza dell'uomo, in un mondo costituito dal rapporto tra potenze assolute, non morali, è bassa e si trova naturalmente "esposta", quindi costretta a sperimentare, costantemente, l'"eccedenza". Provando "tremore", verso la potenza che non vede ma che incontra (ec-

co la manifestazione dello *Ieros*, la ierofania!), l'Uomo prova a volgerla a proprio favore: di qui il "sacrificio", l'altare, circoscrivendo un luogo d'invocazione che è "separato" – quello dove, casualmente, il Dio è apparso. Ecco, allora, il "mito": per fronteggiare razionalmente l'oscuro, l'Uomo inizia a raccontate storie sul Dio, ricostruendone il cammino nei diversi luoghi e tra le diverse epifanie: lo spazio locale subisce un processo di generalizzazione che attualizza la divinità in figure primarie come la terra, il cielo, l'albero (che poi porterà alla croce e oggi all'albero di Natale), l'ordine celeste e il ciclo delle stagioni. Mentre la liturgia del racconto, nella tripartizione riconoscimento della divinità – impetrazione – sacrificio, mescolata al mito, porta al teatro.

Fino al Rinascimento. Il legame tra Teatro e Sacro s'incrina, nasce lo spettacolo, la società si secolarizza...

Premessa è il teatro medievale in cui, centrale, è la storia di Cristo, che è una storia

affettiva-emotiva, lo spettatore vi s'identifica e l'utilizza come canone per teatralizzare il proprio dolore in espiazione del Peccato, come in Iacopone da Todi. Il sentimento religioso che il Rinascimento mette in scena è, al contrario, intriso di superstizione, quello che importa è riflettere sulle buone e le cattive azioni, criticando, dal punto di vista morale, i comportamenti doppi, come ne *La Mandragola* o *Il Candelaio*, e come già aveva fatto Aristofane. La rappresentazione viene vincolata al gusto del principe o del fruitore, emerge l'intrattenimento, le tecniche vengono perfezionate per eccitare l'emotività, al di là del "tremore", e veicolare il messaggio morale. La società si secolarizza, ma il Sacro non scompare e torna, per evocazione o per assenza, in Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Racine.

E oggi? È ancora attuale la dimensione del Sacro?

Sì, perché l'Uomo continuerà sempre a sentire la propria "esposizione", oggi più di ieri, perché non è protetto. Anche se il sentimento della sproporzione, dopo l'invenzione romantica del Genio – l'uomo d'eccezione, mediatore col Mistero, che subentra al sacerdote medievale e che si esprime non per concetti ma per figure – è libero, arbitrario (almeno, apparentemente, considerando i vincoli del *business*), svincolato, com'è, da una qualunque dimensione strutturata.

Ci sono esperienze estetiche contemporanee che reputa significative, per l'indagine sul Sacro?

Non amo molto gli esempi perché tutto ciò che è grande diventa, prima o poi, banale, ma le prime cose di Carmelo Bene, nessuno le immaginava. Poi, lui è diventato la mimesi di se stesso. Mi ha colpito *La classe morta* di Kantor per l'invenzione scenica; Beck e Malina hanno proposto una riattualizzazione interessante della tragedia antica che è poi la lettura antropologica del tragico rispetto a quella neoclassica che ha adottato Pasolini, in linea coi francesi. Alcune cose di Ronconi resistono al tempo: era didattico ma apriva uno squarcio, *Infinities*, pur non avendo

una cifra linguistica che ne universalizzasse l'accesso (ma questo è un problema di tutta l'arte, ci può essere un'arte shock che colpisce e non sai se è vera arte, può essere una cattiva "trovata"; o un'arte che presuppone un preliminare cognitivo ed emotivo, ed è il motivo per cui la musica colta contemporanea non piace). Per il resto ci sono, oggi, lavori interessanti: le performance, per esempio, sono liturgiche perché a-testuali e gestuali (pur con tutta la precarietà che la gestualità comporta e le conseguenti ricadute nella banalizzazione; il canone estetico si può ripetere, la gestualità no, Caravaggio si può ripetere, Fontana, no), ma dominante è, in generale, la componente del gusto – comunque importante, perché stimola l'intelligenza, provoca la sensibilità e crea incontri.

Proliferano, a ogni modo, i musical sacri. Gli eroi religiosi attraggono. Perché?

Questo fenomeno è parte di una dimensione del religioso in cui, centrale, è il rapporto con il Bene e con il Male: ecco allora i santi, i commissari. Queste figure hanno successo perché in una situazione di disagio, nevrotica, dove ci sono furti, assassini, interiormente lo spettatore aspira al liberatore: Montalbano è una variante dell'Angelo nel Medioevo, un cavaliere, come Don Matteo è uno che salva. Questa è un'arte a effetto placebo, può aprire sul senso del mondo ma più spesso è seriale e consolatoria, fa da tappo e calma.

Quali forme, quali linguaggi rimangono, allora, per accedere all'"eccedenza"?

Secondo me tutte le forme che riescono ad acuire la sensibilità e a trasformare quest'acutezza del senso in domanda. Un ipersentire (e il teatro, funzionando da cassa di risonanza, ove le emozioni collettive stimolano la propria, aiuta) che non sia quello drogato e che in virtù della propria perfezione (viceversa, porterebbe alla noia) apra orizzonti, lasci lo spettatore incompleto, tranne che nella fruizione, assecondando il gusto del rischio, del salto, dell'avventura, in cui alla fine lo spettatore possa dire: «ma perché?». Senza arrivare a una risposta, maga-

ri, ma comunque giocando la partita. Ecco, Beckett questo lo faceva in un modo singolare: poiché il nostro tempo non ha più le leggi e le capacità del tragico (che tende, piuttosto, alla retorica), elemento spaesante rimane la "parodia", il "comico" che ti porta fuori lasciandoti là, sospeso. Ovviamente parlo del comico "difficile", per il quale si

deve inventare un linguaggio specifico, senza nulla togliere al gusto e al piacere della gag. È stata molto più de-angolante, in questo senso, la lettura che Gifuni ha fatto di Gadda, vuoi per il linguaggio, vuoi per la componente nevrotico-ossessiva, che non il cerimoniale dedicato a Pasolini, che era una liturgia classica, religiosa. ★

Per saperne di più

- AA.VV., *Il teatro e il sacro. Storia, riflessioni, esperienze*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2013.
- M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, 4 voll., Firenze, Sansoni, 1943-1951.
- A. Artoni, *Il sacro dissidio. Presenza, mimesis, teatri d'Occidente*, Torino, Utet, 2005.
- A. Attisani (a cura di), *Tutto era musica. Indice sommario per un atlante della scena yiddish*, Torino, Accademia University Press, 2016.
- G. Azzaroni, *Teatro in Asia*, 4 voll., Bologna, Clueb, 1998.
- G. Azzaroni, M. Casari, *Asia. Il teatro che danza*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- R. Badini (a cura di), *Amazzonia indigena e pratiche di autorappresentazione*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- M. Banham, *A History of the Theatre in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- R. Barthes, *Miti di oggi*, Torino, Einaudi, 1994.
- A. Bisicchia, *Il teatro e il sacro*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1998.
- P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.
- C. Calvo, *Le tre metà di Ino Moxo e altri maghi verdi*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- A. Cascetta, *La passione dell'uomo. Voci dal teatro europeo del Novecento*, Roma, Edizioni Studium, 2006.
- A. Cascetta, *La tragedia nel teatro del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro di fine millennio*, Roma, Castelvecchi, 2000.
- S. Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- F. Di Blasio, *The Pelican and the Wintamarra Tree: voci della letteratura aborigena australiana*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2005.
- M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967.
- F. Fiaschini (a cura di), *La lotta di Giacobbe. Inquietudini della fede nella scena contemporanea*, Corazzano, Titivillus, 2013.
- J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.
- G. Isgrò, *Il sacro e la scena*, Roma, Bulzoni, 2011.
- L. Mango, *La scena della perdita: il teatro tra avanguardia e postavanguardia*, Roma, Kappa, 1987.
- P. Mioli, *Storia dell'opera lirica*, Roma, Newton Compton, 1994.
- M. Muccioli, *Il teatro giapponese: storia e antologia*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- S. Natoli, *Libertà e destino nella tragedia greca*, Brescia, Morcelliana, 2002.
- S. Ognibene, *L'Eucaristia mafiosa. La voce dei preti*, Marsala, Navarra, 2014.
- O. Okagbue, *African Theatres and Performances*, Londra-New York, Routledge, 2007.
- F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- A. Pinazzi (a cura di), *Indiani sulla scena, Teatro dei nativi americani*, Urbino, Quattroventi, 2008.
- A. Pontremoli, *Storia della danza. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- E. Randi (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.
- P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.
- M. Ruocco, *Storia del teatro arabo. Dalla nahdah a oggi*, Roma, Carocci, 2010.
- N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- F.D. Tosto, *La letteratura e il sacro. Vol. 5: Narrativa e teatro (Dagli anni Settanta del Novecento fino ai nostri giorni)*, Roma, BastogiLibri, 2016.
- M. Vattasso, *Per la storia del dramma sacro in Italia*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1987.
- L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.

L'Occidente e il Sacro: genealogia del teatro cristiano

Dalle origini medievali alla crisi del Rinascimento, dalle insorgenze barocche, illuministe e romantiche, al recupero di forme, idee e modelli a cavallo tra Otto e Novecento, fino allo spiritualismo di Eliot, Pirandello e Beckett: il rapporto tra Teatro e Sacro secondo la visione cristiana.

di Andrea Bisicchia



Mi sembra giusto indicare la differenza che esiste tra sacro e religioso, prima di affrontare l'argomento. Il religioso appartiene a tutte le società, da quelle tribali a quelle che, nel tempo, hanno raggiunto un alto stadio di civiltà. Come tale, il religioso appartiene non solo alle culture primitive, con i loro riti, le liturgie, i sacrifici, ma anche a quella greca, in quanto le tragedie di **Eschilo**, **Sofocle**, e persino **Euripide**, sono impregnate di elementi "religiosi" quali le divinità, vere protagoniste e motori dell'azione, Dioniso e Apollo *in primis*. C'è da dire, tuttavia, che l'espressione di questo "religioso" sono i Poemi omerici, che non sono certo libri rivelati, come l'*Antico Testamento* o il *Corano*: di conseguenza, il "religioso greco" va inquadrato entro un contesto sociale privo di dogmi, nonostante la pertinenza e l'attualità di certi temi, come quello del sacrificio (sia pure derivato dal mito: si vedano, per esempio, *Ifigenia in Aulide* e *in Tauride*). Il Sacro, al contrario, ha a che fare – io credo – con la nascita delle religioni monoteiste e, per quanto riguarda la storia dell'Occidente, con la religione cristiana.

L'avvento della spettacolarità sacra

Forse, per questo motivo, la storiografia teatrale legata al Sacro la si può iniziare con l'avvento del Cristianesimo in epoca romana, quando l'Impero, dopo la parentesi di **Seneca**, aveva optato non più per il teatro di parola, delle riflessioni morali, ma per il teatro d'effetto, visuale, quello dei sensi, del sangue, dello *star-system*, abdicando a qualsiasi forma di sacralità e teologia del sacrificio, benché la parola *sacer* fosse la più usata, sia riferita al tempio sia al poeta, a una persona o addirittura a una via («Ibam forte Via Sacra», Orazio, *Satire* 1,9,1). L'eccesso era la norma, anche se, come dimostra Quintiliano (*Istituzioni oratorie*, libro XI), erano stati stabiliti dei codici di recitazione, di gestualità, di movimento.

Tutto questo è possibile nelle società in cui è assente il Sacro, essendo il Sacro una forza unificante che, mediante una particolare cerimonia, cancella le distanze in nome di un'unità di tipo spirituale. A mio avviso, bisogna partire da queste considerazioni per meglio comprendere l'avvento di una spettacolarità sacra – dapprima inconsapevole, come nel "teatro romano della crisi" – e per valutare quella volontà di contrapposizione che trova, proprio nel "sacrificio", la fonte di legittimazione primaria. Se alle origini del teatro greco il sacrificio, col suo rituale, si ricollegava infatti al mito, se nel teatro romano il mito era diventato esso stesso evento teatrale, alle origini del teatro cristiano, il sacrificio che contiene i germi della spettacolarità è quello della messa, quello che ti permette di entrare in rapporto con Dio e non più con gli dei.

I generi che si affermano, pertanto, sono le **cerimonie sacre**, le **Laudi**, i **drammi sacri** e le **Sacre Rappresentazioni**, il cui sviluppo arriverà alle soglie del Quattrocento; anzi, quando si arriva all'Umanesimo, lo spettacolo sacro ha subito una tale evoluzione, nelle forme e negli scopi, non più relegati alla didattica, da richiedere una ferrea

organizzazione di base, favorendo la nascita di quella professionalità che contraddistinguerà il futuro del teatro. Tali organizzazioni erano pertinenti di confraternite religiose, come quella degli Orefici, cui erano affidati i *Miracoli di Notre-Dame*; o laiche, specializzate nei **miracle plays**, che avevano assecondato il moltiplicarsi dei palcoscenici mobili, spesso adoperati non singolarmente ma l'uno accanto all'altro affinché, attraverso spazi differenti, venissero simboleggiati luoghi diversi.

Il teatro del principe

Come si può intuire, la spettacolarità stava per sostituire la drammatizzazione semplice della liturgia, e il teatro, da luogo dello spirito, si avviava a essere luogo di fasto e di consenso, finendo per perdere la sua identità e diventando uno dei tanti aspetti di quell'estetizzazione che contraddistinguerà il "teatro del Principe", un teatro verbo-centrico, più laico e sempre meno religioso, caratteristica che si protrarrà, con l'eccezione de *Il Paradiso perduto* (1667) di **John Milton**, lungo il secolo barocco, durante il quale il teatro sacro coinciderà con quello di **Calderón de la Barca**, autore di dodici *autos sacramentales*, e con quello del teatro dei Gesuiti, che si caratterizzava per la scelta dei testi e non certo per il professionismo degli interpreti.

L'eclisse del teatro sacro sarà completata durante l'Illuminismo, secolo notoriamente laico, che però si conclude con il *Faust* di **Johann Wolfgang von Goethe** (1796): basterebbe pensare al Prologo in Cielo con i tre Arcangeli, col Signore e Mefistofele per riconoscere come il testo sia attraversato da profonde problematiche teologiche, da ampie discussioni su immanenza e trascendenza, sul Bene e Male, su peccato e redenzione, specie quando l'anima di Faust sarà portata in cielo, chiamata dalla Madre gloriosa che accetta, nel suo seno, peccatrici come Maddalena, la Samaritana, Maria Egiziaca, mentre un coro mistico accoglie anche la penitente Greta. E lo stesso secolo romantico, quello che va in cerca dell'Assoluto attraverso il pensiero di Schelling o l'idealismo spiritualista di Hegel, in teatro può vantare, in realtà, soltanto il nome di **Alessandro Manzoni**, con le due tragedie *Adelchi* e *Il conte di Carmagnola*, nelle quali la tensione religiosa si accompagna a quella della Storia.

Dall'irrazionalismo al recupero della fede

Alla fine dell'Ottocento, mentre Nietzsche annuncia la morte di Dio, si assiste a un vero e proprio recupero del Sacro, non solo con la riproposta di forme tipiche del Medioevo, come lo *Stationendrama*, il mistero e il



miracolo, ma anche attraverso un recupero dell'idea del Sacro, vissuta come riscatto dalla realtà della colpa, come Salvezza, brama di redenzione. Il teatro sacro di fine Ottocento e inizio Novecento ritorna a eccitare, non più attraverso l'ebbrezza della partecipazione comunitaria, ma attraverso la riflessione o, meglio, l'atto di coscienza.

Questo è stato possibile perché il diffondersi dell'irrazionalismo non poteva non pervenire al puro irrazionale, ovvero alla fede, spostando il problema del teatro sacro verso una concezione drammaturgica che non ha l'eguale nemmeno nel teatro religioso spagnolo. Si tratta di una dimensione che ha capovolto tutto, che non cerca di tradurre la cristologia in drammaturgia o la mitologia cristiana in teologia, ma che si impegna ad analizzare l'uomo davanti alla sua coscienza, a trasformare l'universo teologico in psicologico, esponendo la drammatica sacra ai rischi della drammatica laica. Non ci sono più barriere tra dramma sacro e dramma borghese; il sacro scende nell'uomo per affrontare il viaggio che, come per l'apostolo Paolo, lo porta verso Damasco.

Quando **August Strindberg** scrive nel 1898 quel dramma che considero la Bibbia del teatro del Novecento, lo pensa come una vera e propria trilogia: *Verso Damasco I*, *Verso Damasco II*, *Verso Damasco III*. In tre anni compone un'opera di straordinaria fattura drammaturgica, adoperando il genere teatrale dello *Stationendrama*, ovvero della Via Crucis. Protagonista è uno Sconosciuto impegnato in un viaggio non tanto e non solo inteso alla conoscenza di sé, ma aperto a quella dimensione spirituale che avrebbe potuto liberarlo

dal male di vivere. Strindberg moltiplica i luoghi dell'azione dove avvengono strani incontri e dove si ritrovano i disperati, ma dove appare necessaria la ricerca dell'Invisibile in cui annullare le ansie e le difficoltà della vita, una condizione di angoscia che fa pensare continuamente allo scatenamento di qualche tragedia.

L'affermarsi dei modelli medievali

Ma se in Strindberg sacro e profano tendono allo scontro, in **Paul Claudel** aspirano alla fusione di fede e poesia, come si può vedere nel suo mistero più noto, *L'annuncio a Maria*. Da questo momento il dramma si colora di allegoria per rappresentare l'idea teologica del martirio. Violaine diventa il personaggio drammaturgico che realizza le idee e le teorie dell'autore; essa dimostra che la presenza di Dio non si apre solo alla nostra intelligenza ma all'intero nostro essere, che in questa vita esiste una tensione verso Dio dovuta a un rapporto di conoscenza tra l'anima e Dio e infine che esiste la memoria che a Lui dobbiamo il nostro essere. La lebbra diventa, per Violaine, un segno della presenza di Dio; Giacomo non può prendere ciò che appartiene a un Altro.

Chi ha cercato di identificarsi maggiormente con il modello medievale è **Henri Ghéon** (1875-1944), il quale, come osserva Hubert Gignoux, «nel teatro non ha scritto o prodotto nulla in cui noi non possiamo non trovare il segno di questa eredità da lui assunta con fedeltà e passione». Anche Ghéon, come gli officianti

medievali, si proponeva di riunire il popolo fedele per educarlo e divertirlo. Occorreva, pertanto, recuperare il carattere popolare del teatro, facendo propria la lezione medievale; era necessario intervenire sulla coscienza collettiva rivitalizzando una ritualità perduta, anche se attraverso la cultura del Novecento.

È lo stesso principio che ha ispirato *Jedermann* (1903) di **Hugo von Hofmannsthal**, la storia di Ognuno che si presenta davanti al tribunale di Dio, narrata durante il Medioevo col titolo *Everyman*, successivamente tradotta da Hans Sachs in lingua tedesca. Ciò che contraddistingue la versione di Hofmannsthal è il carattere lirico della scrittura, quello stesso che ritroviamo nel mistero sacro e profano *Suor Beatrice* (1901) di **Maurice Maeterlinck**, dove si colgono le stesse ansie spirituali e la medesima atmosfera soprannaturale dei suoi capolavori: *La principessa Maleine* (1889), *L'intrusa*, *I ciechi* (1890), *Pelléas e Mélisande* (1892). Come sempre Maeterlinck costruisce un'azione teatrale che oscilla tra il mondo reale e quello fantastico, la sovraccarica di simboli e le crea attorno il mistero dell'attesa, vissuto come in sogno.

Dentro la psiche dell'eroe cristiano

Nel Novecento non c'è più bisogno del martire cristiano: il martirio è analizzato alla luce delle scoperte psicoanalitiche, non contano più i gesti dell'eroe sacro, quanto la sua psiche. Se, durante il Medioevo, dell'eroe cristiano veniva inscenata la vita, durante il Nove-



cento se ne estrae il pensiero e se ne porta in scena l'umanità redenta.

Questa esigenza la troveremo anche nella Sacra rappresentazione: *Assassinio nella cattedrale* (1935) di **Thomas Stearns Eliot**, scritta sotto l'influenza della *Giovanna d'Arco* di Shaw e non, come si ebbe a dire, sul modello di *Everyman*. Al centro dell'azione campeggia la figura di Tommaso Becket, arcivescovo di Canterbury, ucciso dagli sbirri del re nel 1171. Ciò che interessa a Eliot è la rappresentazione dell'agire umano attraverso la parola poetica. Essa trova il suo momento più alto durante la nota predica di Natale, quando Tommaso spiega ai fedeli che cos'è il martirio, anticipando il proprio, convinto che la morte verrà nel momento in cui egli sarà più degno di lei. Anzi, quando verrà, sarà la Chiesa a trionfarne, perché tanto più essa sarà eccelsa quanto più esisteranno uomini pronti a morire per lei.

Se nell'area mitteleuropea il teatro porta in scena creature che ricercano l'amore cristiano, lo spirito di carità, il soprannaturale, la santità, il martirio, nell'area italiana le tentazioni spiritualiste tardano a farsi sentire. Sarà **Luigi Pirandello** a offrirci una specie di rappresentazione sacra con *La sagra del Signore della Nave* (1924), la cui azione si svolge davanti a una chiesetta di campagna, luogo della festa in onore del Signore della Nave. Questo sarà tema di un altro lavoro, *Lazzaro* (1929), secondo testo della trilogia dei Miti, con *La nuova Colonia* e *I giganti della montagna*, quello che affronta il problema religioso in maniera diretta. Pirandello porta in scena la storia di un bigotto, Diego Spina, che diventa ateo dopo che, ritornato in vita da una morte apparente, afferma di non aver visto nulla nell'aldilà e ne deduce che Dio non esiste. Sarà il figlio Lucio a convincerlo del contrario e a dimostrargli che Dio esiste compiendo un miracolo, permettendo alla sorellina paralitica di camminare. Lucio, che aveva abbandonato gli abiti talari, sembra voler dire che Dio non si cerca in nessun posto perché è dentro di noi, nella nostra vita e nella nostra anima. Anche in questo testo domina, in effigie, un crocifisso che, nell'edizione di Memè Perlini, messa in scena nel gennaio 1989, diventa un Cristo vivente, in camicia bianca con la corona di spine, che passeggia per la scena, per finire appoggiato alla vetrata con le braccia in croce.

È sempre il motivo potente della crocifissione a dominare, quello del *Dio Ignoto*, secondo un noto titolo di **Diego Fabbri**, che per mostrarsi continua a ricordare il suo calvario. Se guardiamo fuori d'Italia, come non pensare poi a **Samuel Beckett** e al suo senso religioso della vita, in opere come *Aspettando Godot* (1952) e *Finale di partita* (1956), dove il tema dell'assenza è concepito non tanto in maniera negativa, come sostiene Adorno nel celebre saggio *Tentativo di capire Finale di partita*, quanto in maniera positiva, ovvero come mancanza di

qualcuno di cui si va sempre in cerca. Non per nulla, alcuni studiosi di Beckett, come Annamaria Cascetta, in quel qualcuno, in *Godot*, vedono la necessità di un Dio assente che, prima o poi, si manifesterà ★

In apertura, un'illustrazione di Martina Ieluzzi; a pagina 45, Stefania Felicicoli in *Ifigenia*, regia di Massimo Castri; nella pagina precedente, Eros Pagni e Ugo Pagliai in *Aspettando Godot*, regia di Mario Sciaccaluga (foto: Marcello Norberth) e una locandina del *Faust* di Goethe.



Le processioni del Sud Italia tra fede, festa e mafia

Si ripetono da secoli col medesimo repertorio (o quasi). Processioni, riti religiosi che, soprattutto nel sud Italia, assumono i caratteri di vere e proprie rappresentazioni attorno a cui la società si raduna, si riconosce, rafforza e rimodella il suo essere comunità. Oggi, le feste e le processioni religiose hanno in parte perduto la funzione originaria: nelle società antiche, solitamente, servivano a scandire determinati passaggi temporali ed esistenziali: il tempo della festa diventava lo stesso del mito e quindi del teatro e del sacro, che ha il potere di sospendere il tempo e lo spazio profani.

La festa religiosa, attesa e preparata con devota attenzione, pone sempre, però, nel suo svolgersi, un preciso discrimine tra ciò che è quotidiano, ordinato e regolare, e il caotico, disordinato, effervescente che si manifesta attraverso un rito che si perpetua da anni. Tantissime le processioni che richiamano ogni anno fedeli e curiosi, la Sicilia ne accoglie alcune tra le più note, come **Sant'Agata** a Catania (3-5 febbraio, 12 febbraio e 17 agosto); la **Vara** a Messina (Ferragosto), che si svolge anche a Palmi, sulla sponda calabra; e il festino di **Santa Rosalia** a Palermo (luglio - **nella foto**). Ma numerosissime quelle che puntellano piccoli e grandi borghi, dove è forte la devozione mariana (**Faradda di li candareri** a Sassari), quella legata ai santi patroni - come non citare **San Gennaro** a Napoli, la **Macchina di Santa Rosa** a Viterbo, la **Festa dei Gigli** a Nola - anche durante il periodo pasquale (Enna, Orte, Savona, Taranto, Nocera Terinese, per citarne alcune). Appuntamenti attesi, preparati non solo dalla comunità religiosa, un vissuto convertito in gesti, parole, suoni, odori, sapori, abiti che configurano una realtà altra nella quale tutto trae senso dall'apparire e nell'apparire.

La simulazione dello spettacolo è dominante se non esclusiva, con momenti esplicitamente teatrali durante i quali i partecipanti giocano un preciso ruolo, diventano attori del rito sacro. Tra le luci di eventi che creano sincera partecipazione vi sono, però, le ombre legate, nel tempo, al rapporto ambiguo con la criminalità organizzata, come racconta Salvo Ognibene ne *L'eucaristia mafiosa. La voce dei preti* (Navarra Editore). Percorrendo una linea di ricerca già segnata da Nicola Gratteri e Antonio Nicaso, lo scrittore approfondisce la presenza della criminalità nella gestione delle processioni religiose, i funerali in grande stile dei capi clan, la "tradizione" di tenere importanti riunioni nell'ambiente protetto dei luoghi sacri, profittando dell'odiosa analogia tra la ritualità mafiosa e quella religiosa. Di alcuni anni fa il "caso" accaduto durante la processione mariana di Oppido Mamertina (Rc), con l'inchino che sarebbe stato fatto fare dai portanti giunti nei pressi dell'abitazione di un mafioso. **Elisabetta Reale**

Brook, Living, Grotowski: la rivoluzione antropologica degli anni '70

Estraneo a qualsiasi forma di religiosità istituzionalizzata, il Sacro invocato e teorizzato da Brook, Grotowski e Living Theatre ha a che fare con le origini del teatro, mettendone in discussione lo statuto e le sovrastrutture borghesi.

di Lorenzo Mango

Nel suo primo libro di riflessione teorica, *Lo spazio vuoto*, Peter Brook distingue quattro modalità di teatro: mortale, sacro, ruvido e immediato. A proposito della categoria del sacro scrive: «Per semplificare lo definisco Teatro Sacro, ma potremmo anche parlare di **Teatro dell'Invisibile Reso Visibile**»; aggiungendo: «Ai nostri giorni, come in passato, abbiamo bisogno di mettere in scena rituali autentici, ma se vogliamo che i rituali trasformino l'evento teatrale in un'esperienza che nutra le nostre vite, dobbiamo avere forme autentiche»; per specificare poi: «Ma noi non sappiamo come celebrare perché non sappiamo che cosa celebrare» e «senza dub-

bio tutte le forme di arte sacra sono state distrutte dai valori borghesi».

Si tratta di una serie di affermazioni importanti che, pur se scardinate dal contesto argomentativo, mettono a fuoco alcuni degli aspetti del **rapporto fra teatro e sacro negli anni Sessanta**, denunciandone a un tempo la centralità e la difformità. Che cos'è il Sacro nominato da Brook? Di certo non un concetto riconducibile ai modelli istituzionalizzati di religiosità, piuttosto qualcosa che ci conduce alla soglia di ciò che sfugge ai nostri sensi, l'invisibile, ma che, nonostante ciò, ci è indispensabile. Il Sacro, in altri termini, è ciò che ci manca, il silenzio di Dio, che rimanda ai bellissimi versi con cui Rilke introduce

le sue *Elegie duinesi*: «Ma chi, se gridassi, mi udrebbe, dalle schiere / degli Angeli?».

Il «grado zero» del Teatro

Questo luogo ambiguo e insondabile è fondamentale perché è presentato come il luogo dell'origine e del fondamento del teatro. Per risalirci, per rimetterlo in movimento come un organo atrofizzato, occorre fare due cose: liberarsi delle sovrastrutture borghesi e cimentarsi con «forme autentiche», che significa mettere in discussione lo statuto tradizionale e convenzionale del teatro.

Brook pubblica *Lo spazio vuoto* nel 1968 e le sue riflessioni sul Sacro vanno a porsi a chiusura di un decennio teatrale che si è mosso,



per una parte consistente, proprio nel territorio concettuale e operativo da esse circoscritto. Non bisogna, però, fraintendere, non dobbiamo immaginare un decennio ossessionato dalla dimensione della sacralità o che, peggio ancora, la elegga a tema, ad argomento esplicito. Quanto succede è altro ed è molto più interessante: la tensione a ricercare, e verrebbe da dire ricostruire, **l'origine e il fondamento del teatro**, andare al di là della sua dimensione estetica così come si è andata sedimentando nella tradizione occidentale. Porsi il problema del Sacro, per gli artisti degli anni Sessanta, significa porsi la questione di un ripensamento così radicale del linguaggio teatrale che consenta di risalire a una fonte pre-storica, a una matrice che è antropologica nel senso più allargato del termine: **il teatro come rito**, il teatro come luogo in cui la vita può manifestarsi liberata dalle catene del conformismo borghese ed espressivo. Negli anni Sessanta non si vuole riformare il teatro ma lo si vuole rivoluzionare e rifondare. C'è un bisogno diffuso di «grado zero» che individua bene il territorio culturale all'interno del quale si colloca il discorso di Brook.

Le esperienze artistiche che meglio esemplificano questo atteggiamento sono quelle di Jerzy Grotowski e del Living Theatre, diverse tra loro eppure complementari.

L'attore «santo» di Grotowski

Dopo una serie di esperimenti di regia modernista, agli inizi degli anni Sessanta Grotowski aveva cominciato a sviluppare un concetto e una pratica del teatro del tutto nuovi: li definirà, in comunione col drammaturgo Ludwik Flaszen, **«teatro povero»**. Grotowski intende spogliare il linguaggio da tutte le sue sovrastrutture: liberarlo dal vincolo di subordinazione alla letteratura drammatica, asciugarlo dalle ridondanze scenografiche e spettacolari, sottrarlo alla schiavitù del mercato. È una rivoluzione che, come tante volte ha ribadito Grotowski, era etica oltre che estetica. Alla fine del processo di spoliatura del teatro non sarebbe rimasto che il rapporto primario e diretto tra due es-



seri umani, **l'attore e lo spettatore**, messi in relazione da un contatto diretto all'interno di una precisa costruzione spaziale che rifiuta la visione frontale della scena all'italiana. Questo contatto deve essere autentico, deve cioè scardinare ogni finzione. Grotowski non farà mai a meno di un testo letterario di riferimento ma, come lui stesso dice, lo tratta come un trampolino per creare la relazione attore-spettatore. L'autenticità di tale relazione è determinata dalla capacità che l'attore ha di mettersi a nudo, di smuovere un proprio territorio profondo mettendosi a rischio e offrendo questo suo rischio psichico, questo suo sacrificio allo spettatore. **«Santo»** definisce Grotowski questo tipo di attore opponendolo all'attore prostituta che scambia il suo corpo per denaro ma, specifica, «io parlo di "santità" da miscredente: mi riferisco a una "santità laica"». Di nuovo, dunque, quel territorio confessionale a-confessionale che abbiamo notato in Brook, il cui ruolo viene, però, da Grotowski sottolineato in una maniera molto forte: è l'unica risposta al decadimento della religione. Decadimento non da intendersi co-

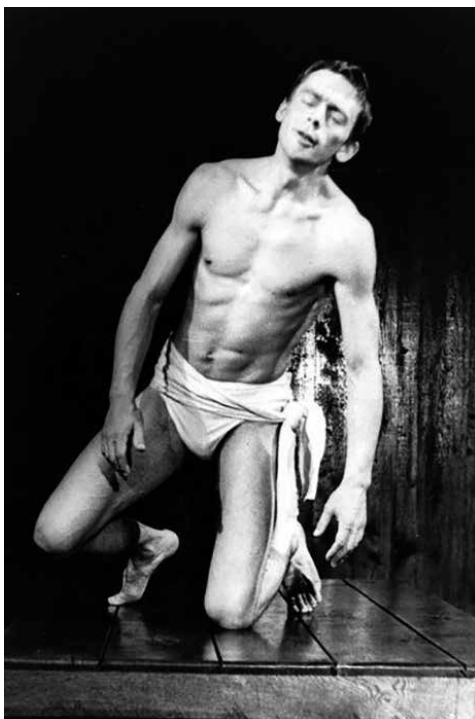
me fenomeno transitorio determinato dal relativismo laico, e quindi potenzialmente recuperabile, ma come crisi di un modello di pensiero che ha rivelato la sua artificialità. Il teatro deve essere lo strumento per recuperare non la religiosità ma la sacralità dell'umano e, per far questo, si reinventa come linguaggio **per istituire un nuovo rituale** (non, quindi, copiare le forme del rito). Tale processo è prima tecnico che concettuale, riguarda cioè la capacità che l'attore sviluppa con il lavoro quotidiano di trattare il suo corpo come un mezzo di espressione, come uno strumento musicale. L'atto sacrale è una costruzione materiale di corpi, spazio, parola e spettatore legati in un intreccio che li rende partecipi di uno stesso evento visibile e invisibile a un tempo, per tornare alle parole di Brook.

Gli spettacoli di questi anni, primi fra tutti *Akropolis* (1962) e *Il principe costante* (1965), sono dei veri e propri rituali teatrali: nel primo il testo del poeta simbolista Wyspianski, in cui è rappresentata la leggenda che vuole che la notte di Pasqua le storie sacre e classiche raffigurate negli arazzi del Palazzo rea-

le di Cracovia si animino, viene letteralmente «deportato» in una situazione scenica che evoca un campo di sterminio; nel secondo il racconto di Calderón de la Barca è depurato di ogni ideologismo religioso: non c'è più la contrapposizione Mori-Cristiani: Don Fernando, col suo sacrificio, viene celebrato all'interno di una più universale comunità umana, diventando un Cristo incompreso nel suo ritorno nel mondo alla maniera della *Leggenda del Grande Inquisitore* di Dostoevskij. In entrambi i casi ci sono dei rituali, ma ribaltati rispetto alla loro dimensione originaria, rituali non celebrativi né catartici ma disperatamente tragici. Grotowski definisce questo processo, che mette in gioco e deforma rito e sacralità, come «apologia e derisione».

Il rituale collettivo del Living Theatre

Nel teatro di Grotowski, dunque, la sacralità è molto esplicita, apparentemente di meno lo è nel **Living Theatre**, eppure è solo un'impressione. Fin dagli anni Cinquanta, quando anche loro sono impegnati in una elaborazione modernista della regia, Judith Malina scrive, annotandolo nel suo diario: «Il teatro sarà la rinascita del rituale in forma contemporanea»; e ancora: «Sogno un palcoscenico sul quale i misteri sono richiamati in vita dall'oblio dei tempi preclassici». Negli



anni Sessanta questa intenzione si esplicita. Lo spettacolo chiave ha un titolo programmatico: *Mysteries and Smaller Pieces*. Il Living non parte più da un testo e, in fondo, non costruisce nemmeno uno spettacolo ma organizza **un rituale collettivo** che coinvolge i suoi membri, diventati una comunità anarchica, ma anche il pubblico in nome della fondazione di una nuova relazione sociale e spirituale.

Questo atteggiamento esplose nello spettacolo che idealmente chiude il grande sogno utopico degli anni Sessanta: *Paradise Now*. Beck e Malina elaborano una drammaturgia scenica come un percorso iniziatico che debba condurre attori e spettatori insieme sul terreno della «**bella rivoluzione anarchica non violenta**». Il processo è scandito in otto tappe, ciascuna delle quali divisa in tre momenti: il rito, la visione e l'azione. Il rituale esprime il momento di raccoglimento del gruppo su se stesso prima di aprirsi al confronto col pubblico attraverso la visualizzazione dell'azione scenica e poi, con l'azione, attraverso il coinvolgimento diretto e partecipato. Il rito, dunque, come viatico di una sacralità non confessionale, è parte strutturale della composizione.

Ma c'è dell'altro. Le otto tappe del processo iniziatico sono modellate sui *chakra*, i punti di energia del nostro corpo che vanno «aperti» e liberati secondo lo yoga, e sui «gradini» che secondo gli Hasidim, il movimento spiritualista ebraico, vanno affrontati dall'uomo per percorrere la scala che congiunge la terra e il cielo. Questo retroterra non è lasciato implicito ma è espresso nella «mappa» dello spettacolo, il diagramma che ne fonda la drammaturgia. *Paradise Now*, però, non è uno spettacolo basato sulla filosofia induista o su quella hasidica, la sua sacralità è tutta immanente, esperita nel corpo e attraverso il corpo, affinché esso si liberi dalla prigione del conformismo borghese e divenga fondamento di un teatro che è nuovo e originario a un tempo.

Il Sacro, dunque, nel Living e in Grotowski, eletti a simbolo di una certa stagione del teatro contemporaneo, è un elemento fondativo ed eccentrico, nel senso che reinventa il suo statuto fuori dai confini sia dell'istituzione religiosa che di quella teatrale. Alle spalle vi è la voce di **Antonin Artaud** che, pur provenendo dalla lontananza degli anni Trenta, è negli anni Sessanta che si fa sen-

tire con forza. Artaud trasmette il messaggio di un teatro «la cui forza di vita sia pari a quella della fame», che si liberi cioè della cultura intesa come sovrastruttura e coinvolga in prima persona la vita, per reinventarla fin dalle sue radici, che ne rappresentano la sacralità perché toccano la sfera dell'ignoto, dello sconosciuto che abita la nostra interiorità (l'invisibile che si fa visibile di Brook). Ma «spezzare il linguaggio per raggiungere la vita, significa fare o rifare il teatro».

Tra Pasolini e l'Odin Teatret

La ritualità può assumere in quel decennio, però, anche altre forme. È il caso di **Pier Paolo Pasolini** che, nel *Manifesto per un nuovo teatro* del 1968, interviene sulla questione individuando nel teatro un «rito culturale» che non vuole essere un «rito teatrale» (autocelebrativo) o sociale (di auto-consacrazione della borghesia come classe dominante) e non può essere il rito politico dell'Atene del V secolo, né quello religioso, perché tale spirito appare perduto. Di rito culturale parla Pasolini a proposito del teatro, in quanto lo immagina luogo di uno scambio intellettuale, di un confronto di idee, arena del pensiero.

Ma è anche il caso di **Eugenio Barba** e dell'Odin Teatret la cui pratica teatrale, perché aperta a Oriente, può apparire permeata di una forma di religiosità, equivoco esiziale perché tale apertura è di natura antropologica, tecnica e vorrei dire scientifica. L'Oriente è oggetto di studio, non di adesione ideologica, tantomeno spiritualistica. Quello dell'Odin è un rito propriamente teatrale che fin dal primo spettacolo, *Ornitofilene*, coniuga la costruzione di una comunità teatrale (una microsocietà) con una visione di tipo politico: è un modo per mettere in gioco un possibile, non rappresentativo, racconto del mondo.

Per tornare alle parole di Brook, il teatro degli anni Sessanta ci appare come la ricerca di un «come» celebrare, di un rito originario del teatro in grado di mettere in gioco un «cosa» celebrare che può di caso in caso variare ma è interrogazione costante e sostanzialmente inestinguibile. ★

In apertura, una scena di *Antigone*, del Living Theatre; nella pagina precedente, un'immagine da *Mahābhārata*, regia di Peter Brook; in questa pagina, Ryszard Cieslak in *Il principe costante*, regia di Jerzy Grotowski (foto: Agencja Gazeta).

Io, Tu, l'Altro: il Sacro come spazio di relazione nella scena contemporanea

Pertinente alle cose e alla natura, il Sacro permea la scena contemporanea, stimolando una relazione nuova e paritetica tra attore e spettatore, il rinnovamento linguistico e delle forme, in un radicale ripensamento della spettacolarità delle pratiche.

di Paolo Ruffini



In un passo del biblico *Esodo* è scritto che l'uomo non potrà farsi dèi né altari, non potrà cioè manipolare le materie e gli esseri viventi della natura, perché la sacralità del mondo è nelle cose che lo abitano. Le cose donate all'uomo, dunque, sono ontologicamente sacre, ma diventano profane antropologicamente, ovvero a causa dell'intrusione umana nell'unicità che le governa. Tale unicità orienta la loro autorappresentazione e determina la memoria che tratteniamo nell'opera del divino. Divino come tensione alla verità di un monoteismo esclusivo, che traccia una siepe per separare, per distinguere, per contenere valori altrimenti profanati.

In quella siepe configuriamo il concetto di cornice, di protezione di uno spazio collettivo e dove si riconosce, al contempo, la singolarità del Sacro che non è mai esclusivamente

religioso. Il Sacro, come il reale, necessita di verifiche continue, di scelta costante, di essere colmato dal proprio portato personale. Il Sacro, come il reale, prende le distanze da ritualità *prêt-à-porter* o da facili ricorsi al mito. Ci ricorda **Mircea Eliade** che il Sacro ha il potere di trasformare ogni oggetto naturale in un paradosso attraverso una ierofania, una manifestazione di sé. Lo aveva già previsto **Jacques Lacan**, che un ritorno alla religione e al suo retaggio di riti al limite del profano sarebbe stato utile soprattutto come detonatore nei conflitti sociali e nelle cadute economiche. Se la religione è un paravento, come osservare, allora, quella partitura dolente che vagheggia il vero e il misticismo allo stesso tempo, che è poetica e politica, che mostra sangue nell'eversione cristologica e che **Pippo Delbono** appronta con il suo *Vangelo*?

Un patto nuovo tra attore e spettatore

Con un'eguale tensione, ma da perpendicolari opposte, **Mario Biagini** sussume un teorema di passioni e lamentazioni con *The Hidden Sayings*, affermando, pur senza verbalizzare, la possibilità di condivisione di un destino, di un progetto – anche questo immerso di ritualità – tra spettatore e attore. Lo spazio comune, lo spazio esperienziale teorizzato dall'antropologo gesuita Michael De Certeau, pone questioni di resistenza del performer e dello spettatore a trasformare il proprio statuto in un patto nuovo. Misurabile, come nei lavori di **Silvia Rappelli**, dove l'opera è di fatto la sintesi delle due attitudini, sia in termini concettuali o pratici che di prossimità emozionale nella figura che è documento e pensiero. Fare e disfare il tempo e lo spazio circostante, senza l'assillo di dover restituire la spetta-

colarità delle pratiche, perimetrare (per superarle) le distanze fra ruoli, abbandonando la perifrasi della precisione per andare incontro a un volontario gesto dell'imperfezione, accomuna oggi artisti provenienti da emisferi apparentemente lontani, ma tutti operanti nel raggio d'azione del nuovo millennio.

E così troviamo le stanze di *Nachlass* dei **Rimini Protokoll**, le visite guidate di **Alex Cecchetti**, le esperienze pubbliche di **Tino Sehgal**, lo sbilanciamento eterodosso dei **Kinkaleri** nell'azione *I Cenci*, le catalogazioni affettive di **Salvo Lombardo**, i laici cammini di **Delogu/Sirna** e le vedute sulla città di **MK**. Con loro, superando il significato di "nuovo", il discorso si sposta su di un piano di aderenza a questo tempo, di osservazione attenta alle trasformazioni epocali in atto, di messa a disposizione dell'artista di se stesso per recuperare un tempo liberato. Tutte queste esperienze pongono il proprio *medium* specifico come strumento di relazione e d'indagine senza soccombere alle pretese della stessa medialità. Anche quando l'indagine è introiettata e messa in crisi da un dialogo metalinguistico, tra sé persona e sé performer, tra repertorio e attualità, come nel caso di **Cristina Kristal Rizzo**, cosciente di lavorare sul concetto di copia, rileggendo la maestria della Pavlova in *Invisible piece*.

Il rito come ricerca dell'Invisibile

Un testamento, dunque, un atto estremo che nulla ha a che fare con la religione ma sta e si nutre del Sacro. Sebbene ambisca a presentare una verità o, sempre come direbbe Lacan, qualcosa che è implicato con essa. Laddove la finzione è dichiarata, l'esperienza trova comunque un gancio col mistero se la forma acquisisce almeno un legame, diciamo così, narrativo con l'inaspettato o l'invisibile. Il teatro e la performance tutta, anche nelle sue derive coreutiche, se inscena una situazione arcaica, un tempo che è stato originario, aspira a un identico di elementi che non nutrono una "verità" se non letti attraverso la lente approssimativa dell'attualizzazione del rito.

Ecco, allora, l'alfabeto aggiornato di **Jan Fabre** con il mastodontico *Mount Olympus*, che Raimondo Guarino definisce la Bce della performance, ovvero uno stadio residuale di materie e comportamenti sovrastati dalla metafora della tragedia. L'*Edipo* del **Teatro del Lemming**, in questo senso, creava un *contest* immersivo dove lo spettatore, in balia di più attori, si provava nella giostra "cieca" di una narrazione per enfasi e sussurri e sbilanciamenti fisici. Forse nella scia del lavoro di "messa in tensione" di **Vargas**, dove il paesaggio assemblava un'estensione spaziale dello spettatore in una tattilità a portata di significanti oggettivi nello sguardo di entrambi,

osservatore e oggetto osservato. Rovesciato e opposto era invece il superbo teatrino anatomico della **Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa**, in quel *Vortice del Macbeth* dove la sacralità oratoriale e gli sbilanciamenti canori moltiplicavano una non celata aringa di significati porosi, polverizzando miti ed emozioni nella lingua rivisitata di Shakespeare. Ciò che veniva messo in crisi era la contemplazione, cioè la resa all'incanto come unica possibilità di "consolazione" meta-linguistica, ultraterrena per certi versi, quasi in contrapposizione all'auspicato ritorno dell'arte alla sua materialità sensibile, direbbe Georg Bertram.

Oltre la prossimità del presente

Da qui si sviluppa un processo d'identificazione conoscitiva ed esperienziale del performer e dello spettatore che abbiamo fotografato in questi anni recenti. L'approccio conservativo, la passiva accettazione della percezione all'imperio della visione, inquadrava tutta una genia scenica che ha incontrato crolli di muri e Stati-nazione fino all'eco della violenta orda dei Balcani, a ridosso di quella fine degli anni Novanta del secolo scorso, che ha motivato infinite traiettorie di corpi estremi sino alla glorificazione di Eros e Thanatos con **Ron Athey**, sponda letterale al crollo delle Twin Towers. Come alla ricerca di un nuovo Eldorado, la scena si preoccupava di fuggire dalla prossimità del presente che, ricordiamolo, aveva nel pensiero *post human* di Mario Perinola la precisa consapevolezza del traghettamento in un altrove della creazione artistica ancora oggi in fase di assestamento.

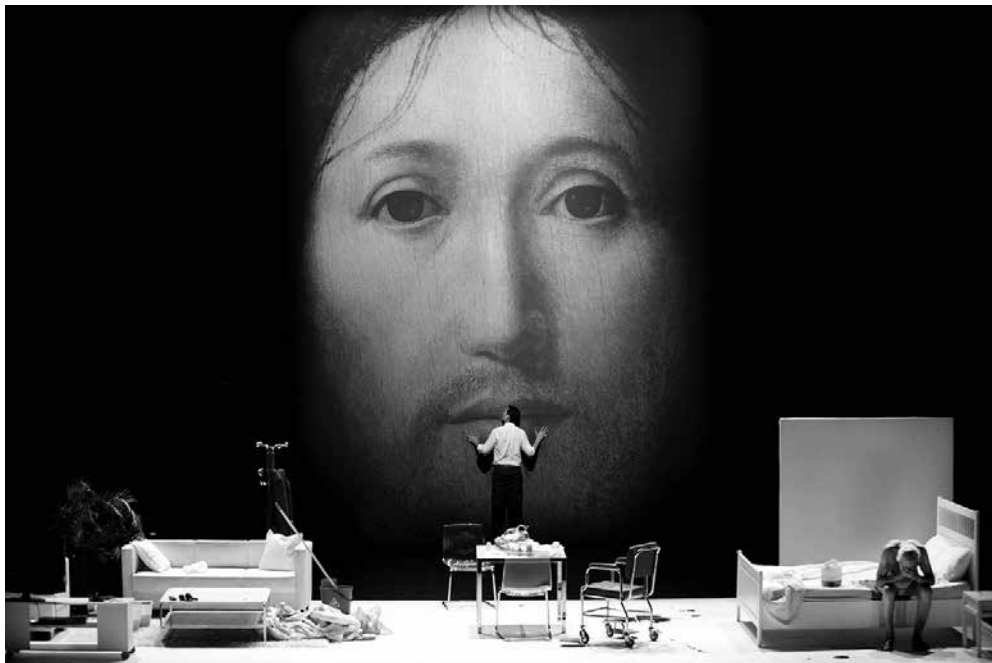
Derivativi degli anni Ottanta sono due *exempla* tangenzialmente opposti ma lineari nell'essenzialità evocativa (e rituale) che li accomuna: i lavori del **Teatro delle Albe** e di **Giorgio Barberio Corsetti**. I primi, in *Lus*, immortalavano una fantasmatica e unica Ermanna Montanari in un altare che è di per sé idea e domanda della ricerca del divino; il secondo, con *America*, trascinava lo spettatore tra le polveri di una laica liturgia/sacra rappresentazione *post litteram* tra i vagoni di un metrò e di stazione in stazione. E già intorno a quegli anni, oltre al perlustrare di stanze, abitare i morti e vivi in anguste feritoie che andavano per la maggiore, la danza macabra del **Teatro Valdoca** in *Parsifal* connetteva arcaicismo degli elementi a una tribalità oltremodo desiderosa di cooptare in quei suoni



e movimenti gli astanti. **Fabrizio Miserocchi**, superbo performer, controbilanciava la figura esoterica di **Danio Manfredini**, orchestratore narrante, lui portatore di una *Crocefissione* dolorosa, di un atto simbolico e immaginativo che rende sacro il gesto quotidiano.

Spaesamenti linguistici

Ma è lo spostamento del senso che abbiamo individuato e ancora oggi individuiamo nel cogliere – eventualmente – un'intenzione del Sacro nella scena contemporanea. Sacro uguale religioso? Che afferisca alla sfera del mito, del rito, della ricerca (attraverso l'arte) di una qualche possibilità di contatto con ciò che abbiamo immaginato fosse il Sacro? O soltanto una riproposizione in un altro ambito di una tendenza che trattiene tracce, segni, incorporazioni o retrospettivamente un attraversamento mnemonico di una dimensione perduta? In *Nathan il saggio* Lessing poneva l'accento sulla verità attraverso una disquisizione teologico-filosofica, scarto illuminista nel dominio dello stesso Dio in un testo intriso di parabole e rivendicazioni delle quali siamo depositari. Ci torna **Fabrizio Arcuri** con uno spettacolo-concerto "appoggiato" al testo di Davide Carnevali, una restituzione seriale segnata dal dubbio nel cinismo finanziario. *Sweet Home Europa* è probabilmente il punto di non ritorno della scrittura in rapporto al concetto di osservanza di un dogma, sia esso morale, religioso o finanziario. Più ieratico l'approdo alla parola poetica dei **Magazzini** con la trilogia dantesca, densa di riflessi e cancellazioni della loro stessa memoria; Tiezzi/Lombardi, infatti, sul finire degli anni Ottanta eleggono un immemorabile e insuperato dialogo con l'Eterno come una scrittura scenica assoluta e che andrà da lì a poco a sedimentarsi nella testimonianza di **Giovanni Testori**. Una testimonianza non solo affastellata di gerghi e latinismi e impronte d'oltralpe, ma addirittura di sacralità ossessiva di un melodramma tragico. Testori, con l'eversione post-pasoliniana di *In Exitu*, rovistava nelle viscere e nella morale restituendo un corpo sacrificale esplosivo, un misto di offertorio e bestemmia che rimbrottava a Dio un'esistenza dell'uomo lasciata in pasto al Male. Sua prosecuzione, stesso urlo deformante si addossa al corpo profetico di **Enzo Cosimi** nel *pathos* gestuale di *Bacon*, una viscerale requisitoria di aderenze



tra danzatore e artista inglese, tra figure trasfiguranti e composizione astratta. Una stessa astrazione figurale, ma dialettica, retorica, magnificamente sul limite della sfida con Dio, di cui è portatrice **Claudia Castellucci** nell'invettiva *Nel regno profondo* che tanto ricorda la *Teresa* di **Jodorowsky**.

Il Sacro come spazio di relazione

Oggi quell'*overdose* di affabulazioni dialettali impastate di locuzioni populistiche è portata sulla scena da **Babilonia Teatri**, che costruisce con lucido ribaltamento prospettico di meccanismi feroci che con ossessione ripropongono una certa porzione di società allo sbando e in preda a nuovi fascismi e ad antiche miserie umane proprie al *made in Italy*. Così, nella felice contiguità di miti e riti, di xenofobie e rivendicazioni di patriottismi d'accatto, i Babilonia trovano compagni di strada in quella "impropria" creazione mitica infantile, ricorderebbe sempre Lacan, ch'è strumento di investigazione del mito lasciato depositare nella sacralità dell'evento. Sia questo un discorso epico traslato dalla *fiction* (il *Dies Ire* di **Teatro Sotterraneo**), sia il recupero dell'oratoria classica che ipnotizza lo spettatore per la sua carica atemporale (*Virgilio brucia* di **Anagor**).

Il Sacro, allora, è o sembra voler essere un preambolo ai suoi stessi *refrain* immaginativi. Nel tempo in cui, sembrerebbe, che il

presente non esista, ma solo l'esperienza del presente, in un tempo reticente e di attesa, il Sacro è lo spazio di relazione. Sia esso un tempo ri-ritualizzato, quale l'opera *Eco* di **Fiamma Montezemolo** nel giustapporre significati al muro di confine di Tijuana, oppure il ritratto di un'Argentina allo stremo nel video *Volver atras para ir adelante* di **Gea Casolaro**, o ancora *Archive* dove **Arkadi Zaides** legge lo spazio di mediazione sempre rimandato fra palestinesi e israeliani.

E poi c'è **Romeo Castellucci**. E il suo teatro che regredisce a essenza, a *memento* organico posto sull'altare del rischio, oltraggioso delle tradizioni all'interno della tradizione, affollato da fantasmi ma capace di spariare e ingombrare la scena di merda (cos'è il teatro, se non "merda", direbbe Franco Ruffini). Ieri e adesso, il veemente mollusco e il canuto padre che si lascia condurre oltre l'immagine di Antonello da Messina, muovono nel Sacro del palco, del simulacro e del vero con un passo che riesce a contrarre Amleto sulle pagine di Nathaniel Hawthorne o di Paolo di Tarso, Saul l'ebreo convertito alla religione dell'immagine e dell'enigma. ★

In apertura, *Mount Olympus*, di Jan Fabre (foto: Wonge Bergmann); nella pagina precedente, *Parsifal*, del Teatro Valdoca (foto: Paolo Sasso); in questa pagina, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, di Romeo Castellucci.

Asia, Africa, America, Oceania: il mondo come rito e rappresentazione

Legato ai miti comunitari, piuttosto che a specifiche ritualità, per celebrare figure o eventi particolari, istruire il popolo, preservare la memoria o la cultura identitaria, il teatro intrattiene con il Sacro, nelle tradizioni orientali, africane, dell'America e degli aborigeni, un rapporto vivo e profondo, spesso influenzato dal confronto/scontro con i modelli egemonici occidentali.

di **Moni Ovadia, Monica Ruocco, Giovanni Azzaroni, Itala Vivan, Annamaria Pinazzi, Riccardo Badini, Francesca Di Blasio**



L'Ebraismo

Il teatro yiddish, teatro di esilio, si è espresso in una lingua unica che è insieme dialetto, *koinè* familiare, cosmopolita e lingua letteraria di una nazione dispersa, e vede attribuita la sua nascita in un luogo preciso, a opera di un singolo artefice negli anni Settanta del XIX secolo. Il luogo è la città rumena di Jaši (Yash), il creatore si chiama Avrom Goldfaden.

Questo sia detto in coerenza con i parametri del teatro, inteso come forma moderna strutturata. La scena yiddish si forma in seguito al processo di secolarizzazione che cominciano a subire le comunità ebraiche degli *shtetl*, le

celebri cittaduzze cantate sia dai grandi scrittori, padri della letteratura in lingua yiddish come Sholem Aleykhem, Mendele Moycher Sforim e Yitzkhok Leibush Peretz, sia dai giganti della letteratura mitteleuropea come l'ebreo austriaco Josef Roth.

I rabbini dell'ebraismo *ostjüdish* consideravano tutti gli ambiti teatrali come luoghi di perdizione per un ebreo pio. Per questa ragione i primi drammaturghi di questo teatro furono ebrei secolarizzati di orientamento socialista, o comunque progressista, anche se formati a una forte educazione religiosa. Eppure non seppero e neppure vollero separarsi da quel mondo spiritualmente unico popolato

da esseri umani che sapevano vivere fra terra e cielo e celebravano devozione ed esistenza con il canto, la danza, la preghiera cinetica, l'umorismo paradossale.

Questo popolo della diaspora, con la sua lingua anarchica, era naturalmente dotato di un'espressività iperbolica, folle e struggente, lacinante, che in quanto tale era intrinsecamente "teatrale". Del resto, tra le festività dell'ebraismo, una in particolare, il Purim – ricorrenza che celebra uno scampato genocidio narrato nel *Libro di Ester* – prevede che ogni membro della comunità possa travestirsi e truccarsi, atti trasgressivi proibiti negli altri giorni dell'anno. La celebrazione di quel giorno avviene anche per mezzo di un'autentica rappresentazione con i personaggi della Storia. Secoli prima di Goldfaden, un teatro di ebrei nasceva nel contesto religioso spirituale. In yiddish, quella recita si chiama *Purim Shpil*, "recita di Purim" e, nella breve e intensissima fioritura del teatro vero e proprio, sarà rivisitata in ambito secolare.

La scena e la scrittura drammatica uscita da quel mondo rivelano il legame inscindibile con il mondo spirituale che le ha generate nei più significativi capolavori come il *Dybbuk* di Sholem An-ski e il *Golem* di Halpern Leyvik, in cui evidenti sono i temi del misticismo *khassidico*, nel primo l'anima di un morto di morte prematura e violenta che possiede un vivo, nel secondo la creazione di un umanoide, con arti cabalistiche. *Moni Ovadia*

L'Islam

Nel 1616 lo scrittore e musicografo Pietro Della Valle, in uno dei suoi viaggi in Oriente, assiste a uno spettacolo di teatro delle ombre ad Aleppo: «Tutto il mese *ramadhàn*, precedente al *bairamo* o festa grande de' Maomettani, nel quale mese essi digiunano, [...] si fanno ogni notte luminarie per le strade e si passano le notti intere con molte feste di balli, fatti da quei lor giovani impudichi, di giuochi d'ombre di bambocci al lume delle candele, a guisa delle nostre commedie». Nel mondo arabo-islamico il rapporto tra la dimensione del Sacro e la rappresentazione

è stato sempre molto stretto, a dispetto della recente ondata integralista. I riti tradizionalmente più comuni sono quelli organizzati durante il Ramadan o per celebrare la nascita del profeta Muhammad, il *mawlid*, o la grande festa alla fine del mese del pellegrinaggio, la *'id al-kabîr*. Altre manifestazioni riguardano i mistici musulmani, i sufi, le cui forme rituali più note sono le cerimonie di *dhikr*, la ripetitiva menzione del nome di Dio da parte dei membri di una confraternita, la *tariqah*, e le danze dei dervisci. Questi rituali, organizzati come veri e propri spettacoli, si svolgono nelle moschee, nelle sedi delle diverse comunità o in teatri. Ancora oggi è possibile visitare al Cairo il *samâ'khânah*, ovvero luogo destinato al rito del *samâ'*, la danza estatica sacra, eretto nel XVII secolo dai dervisci rotanti della confraternita dei *mevlevi* fondata da Jalal al-Din al-Rumi (1207-1273).

Tuttavia, il rito religioso che più di tutti è strutturato come una messa in scena teatrale è quello della *ta'ziyah* (cerimonia funebre), praticato soprattutto in ambiente sciita. Lo spettacolo si diffonde a partire dall'XI secolo e celebra, insieme a processioni rituali, la festa della *'ashurah*, ovvero la commemorazione dell'uccisione, per mano sunnita, di Husayn, figlio di 'Alì cugino del profeta e capostipite degli sciiti, avvenuta nel 680 a Kerbela, in Iraq. La messinscena della vita e del martirio finale di Husayn è rappresentata ancora oggi presso le comunità sciite del mondo arabo, e viene di solito organizzata nelle piazze di quartieri cittadini e di villaggi i cui abitanti vengono coinvolti nella preparazione dell'evento per impersonare soldati, condottieri, animali selvaggi. La recitazione prevede l'accompagnamento musicale e la presenza di una voce narrante, mentre la narrazione si basa su un testo che, di anno in anno, viene adattato e reso attuale da allusioni alla situazione politica. Il carattere estremamente moderno della rappresentazione risiede soprattutto nell'organizzazione della messinscena, vero e proprio rito collettivo, in cui anche i cambi di costumi e di scena si svolgono davanti al pubblico, indiscusso protagonista dell'evento.

Altre forme di spettacolo sono legate ai culti dei "santi" popolari, oppure a cerimonie come lo *zâr*, diffuso in Egitto e ancora praticato in molte aree del paese e nei quartieri popolari del Cairo, la cui performance è riservata alle donne e prevede danze ossessive e *trance*.
Monica Ruocco

L'Induismo

L'origine mitica, sacra e rituale del teatro indiano è raccontata nel primo capitolo del *Nāṭyaśāstra*, il codice estetico che struttura il teatro classico e ne definisce gli ambiti di forma e contenuto, attribuito al saggio Bharata. Nei giorni del mito, terminati l'età dell'oro e il regno di Manu, il Legislatore, e iniziati l'età dell'argento e il regno di Vaivasvata Muni, gli uomini si abbandonarono a piaceri licenziosi e sessuali, alla gelosia, al desiderio e alla rapacità. Il re degli dèi Indra chiese al creatore Brahma di inventare un divertimento per allontanare gli uomini dal peccato. Brahma allora si concentrò sullo yoga e pensò: «Io creerò un quinto *Veda* dedicato al dramma con racconti storici, mitologici e leggendari che favorirà la legge e l'abbondanza, così come la fama, conterrà buoni consigli e suggerimenti per gli esseri umani, sarà una guida per il popolo del futuro in tutte le sue azioni, sarà arricchito dagli insegnamenti di tutte le scritture e darà informazioni su tutte le arti e tutti i mestieri». Il quinto *Veda*, il teatro, avrebbe potuto e dovuto essere visto e udito da tutte le classi sociali. Ancora oggi gli attori danzatori indiani si attengono alle regole esposte in questo trattato.

I testi rappresentati nei nove generi di teatro danza classici (*kūṭiyāṭṭam*, *kūchipuḍi*, *yakṣagāna*, *kathakali*, *oḍissi*, *kathak*, *manipuri*, *chau* e *bhāratnāṭyam*) appartengono al mito e alla religiosità sanscrita, sono ineludibili momenti dell'induismo: le fonti ispiratrici prin-

cipali sono i due poemi epici *Mahābhārata* e *Rāmāyaṇa*. I generi più sacri sono il *kūṭiyāṭṭam*, danzato da *brāhmaṇā*, e il *kūchipuḍi*, ispirati alla *bakti*, alla devozione a Kṛṣṇa, mezzi privilegiati per congiungersi alla divinità. Le gesta di dèi ed eroi sono presenti anche negli altri generi, manifestazioni viventi di una religiosità e di una socialità che nel teatro massimamente si esprimono. Ad esempio nel *kathakali*, arte tradizionale e arte del popolo, interpretato esclusivamente da attori, la guerra tra i cinque fratelli Pāṇḍava e i loro cento cugini Kaurava è un'epitome della storia dell'India: secondo Gandhi tutto quello che esiste si trova nel *Mahābhārata*, quello che non si trova nel *Mahābhārata* non esiste.

Le avventure di Rama alla ricerca della moglie Sita, insieme con gli eroi del *Mahābhārata*, sono presenti in tutti i drammi di matrice hinduista, ad esempio a Bali, ove il teatro continua a ricoprire un ruolo fondante e di coagulo religioso e sociale. Oltre alla sacra rappresentazione del *Barong* e *Rangda*, ineludibile topos del teatro balinese, vanno menzionati il *sanghyang*, danzato da giovani vergini in *trance*, e il teatro delle ombre (*wayang kulit*), che raccontando le storie del *Rāmāyaṇa* salda il mito con la realtà dell'oggi. Il teatro delle ombre, rappresentazione sciamanica di origine incerta, è strettamente intrecciato alla vita della nazione e le figure di cuoio sono al tempo stesso immagini e ombre, manifestazioni di un mondo fantastico in cui le idee prendono forma e l'immaginazione diventa realtà. Giovanni Azzaroni





Il Buddhismo

Le storie tratte dalla vita del Buddha sono le fonti principali del teatro in Bhutan, Mongolia e Tibet (prima dell'invasione cinese), messe in scena in sacre rappresentazioni chiamate *tshechu* nei monasteri. Le strutture formali sono simili, i contenuti si differenziano a seconda dei canoni buddhisti. Attualmente le più significative sono quelle bhutanesi (i Tibetani in esilio a Dharamsala, in India, e i Mongoli, dopo la riconquistata libertà, hanno ripreso a mettere in scena *tshechu*), che si propongono annualmente nei monasteri (*dzong*) e presentano caratteristiche peculiari perché volte alla glorificazione delle divinità buddhiste. Nei monasteri si rappresentano anche danze mascherate folkloristiche e drammi religiosi: in queste occasioni, dichiarate festive, tutti gli abitanti, ricchi e poveri, assistono all'evento performativo. Le musiche e le danze tradizionali illustrano temi religiosi o folkloristici: esistono due tipi di musica, religiosa e tradizionale. Le danze sono divise in tre gruppi: religiose, le più importanti (*cham*); rituali, proposte durante le cerimonie da laici per confermare e illustrare le tradizioni antiche e medievali bhutanesi; e folkloristiche.

In Cina il teatro sacro non presenta una tradizione consolidata ed è oggi scomparso. Il Confucianesimo e il Taoismo non hanno privilegiato il teatro recitato e danzato, si sono occupati di musica codificandola e creando composizioni di notevole valore artistico.

Anche nell'Opera Cinese le valenze religiose sono insignificanti, frutto di una temperie culturale che si è sviluppata in altre direzioni. Attualmente influenze confuciane e taoiste sono rinvenibili nel teatro folklorico della Corea del Sud, che presenta anche tracce sciamaniche.

In nessun Paese, come in Giappone, il teatro riflette e riassume, nella sua evoluzione, la storia della civiltà e della cultura indigene, con tutte le esperienze estetiche e religiose, le conquiste spirituali e materiali. Quando nel VI secolo d.C. il buddhismo zen giunse in Giappone, divenne la religione dell'aristocrazia di corte e degli intellettuali, mentre il popolo rimase fedele allo shintoismo, la religione autoctona, fonte ispiratrice per le danze profane e folkloriche.

In questa temperie culturale nasce il teatro Nō per opera del geniale attore Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) e di suo figlio Zeami Motokiyo (1363-1444), che lo codificò in 23 *Trattati*, che possono essere considerati tra le massime espressioni delle teorie teatrali di tutti i tempi e di tutti i Paesi. Il Nō rappresenta il culmine delle numerose forme di drammi danzati che lo precedettero e in esso è amalgamata una varietà di tecniche e di influenze: il risultato è una sintetica forma d'arte vicina alla perfezione. Dramma lirico con canti e danze, con interpreti due attori, il protagonista, *shite*, che porta una maschera, e il deuteragonista, *waki* (i ruoli sono sempre interpretati da attori), generalmente inizia quan-

do ogni azione è terminata, a volte secoli dopo la morte dell'eroe o dell'eroina; da questa situazione deriva l'atmosfera caratteristica di questi drammi, tra sogno e realtà, che ha colpito tutti gli osservatori. *Giovanni Azzaroni*

L'Africa

Se Hegel disse che l'Africa era senza storia, il mondo coloniale ritenne che non avesse neppure del teatro, ossia nulla che assomigliasse al teatro europeo moderno. Tale convinzione era fallace, poiché le culture africane erano e sono immerse in manifestazioni di straordinaria ricchezza e varietà, all'incrocio tra sacro e profano, oralità e parola scritta, radici antiche e influenze coloniali esterne, germinate dalla società all'interno della quale si manifestano senza pareti divisorie, muovendosi in mezzo alle persone e parlando con esse.

Ovunque in Africa compare la maschera con un ruolo numinoso e talvolta terribile di personificazione dell'antenato o dell'entità spirituale – come gli *egungun* ed *egwugwu* nigeriani – che esce all'aperto per esercitare una funzione nella comunità, mettendo in comunicazione il mondo dei viventi e quello dei non viventi. Altrettanto dicasi per la danza, connessa al rito e, insieme, forma di bellezza: come il *wamkulu* degli shona, fra Malawi, Zambia e Mozambico; le danze *vudu* in Togo e, dovunque, le danze legate ai riti di passaggio, come iniziazioni e funerali. O per la voce, portatrice di senso ma anche di fisicità, nella continuità intrecciata all'invenzione che è tipica dell'oralità africana. La funzione rituale della maschera africana fu celebrata dal senegalese Léopold Sédar Senghor, che fa notare come essa cancelli la personalità di chi la indossa consentendogli di assumere una funzione gnomica oppure culturale, ma prevalentemente sacra, per il legame con il mondo ctonio.

Nel continente, esiste anche una tradizione di teatro comico profano e popolare, destinato a divertire il pubblico. In Nigeria questo genere ha caratterizzato compagnie itineranti (con i drammaturghi Duro Ladipo e Hubert Ogunde) che mettono in scena personaggio-tipo che recitano su canovaccio, come nella Commedia dell'Arte italiana. Altri autori importanti sono i nigeriani J.P. Clark, Ola Rotimi Bode Sowande, il Premio Nobel Wole Soyinka, di cui si ricorda *The Dance of the Forests*, un dramma cui partecipano gli antenati, a commentare i fatti di ieri e di og-

gi; il sudafricano zulu H.I.E. Dhlomo; l'ivoriano Bernard Dadié; il congolese Sony Labou Tansi; il tanzaniano Ebrahim Hussein, il kenyota Ngugi wa Thiong'o e, infine, i sudafricani contemporanei Zakes Mda e Athol Fugard. La cultura che informa le espressioni teatrali africane è migrata nelle Americhe insieme agli schiavi. Dal ceppo africano è infatti germogliata l'altissima voce del martinicano Aimé Césaire, autore delle tragedie *Une Tempête* e *Le Roi Christophe*.

Non si può dimenticare, infine, il largo uso che si fa in Africa di pupazzi (anche giganteschi, come fra i bambara), burattini e vari tipi di marionette. Talvolta la stessa performance di danza in maschera, o *masquerade*, sconfinata in questo genere, issando i performers-acrobati su altissimi trampoli e accompagnandoli a grandi fantocci e sagome intagliate. *Itala Vivan*

I nativi americani

Il teatro dei nativi americani, che come forma d'arte distinta dal rito è fenomeno recente, mantiene con la sfera del sacro un rapporto profondo e insieme problematico.

Gli esordi hanno luogo mezzo secolo fa a Santa Fe, presso l'Institute of American Indian Arts (Iaia), e a New York, con il Native American Theater Ensemble (Nate), prima compagnia composta unicamente di artisti nativi a ottenere eco internazionale. Gli eredi di quei pionieri hanno oggi a disposizione un solido repertorio di testi in lingua inglese cui hanno contribuito, negli Stati Uniti, drammaturghi quali Hanay Geiogamah, fondatore del Nate, Bruce King, William S. Yellow Robe Jr, Lisa Mayo, Gloria e Muriel Miguel (le tre sorelle componenti lo Spiderwoman Theater), LeAnne Howe, Annette Arkeketa, Mark Anthony Rolo; mentre, in Canada, si segnalano Tomson Highway, Monique Mojica, Daniel David Moses, Drew Hayden Taylor, Yvette Nolan.

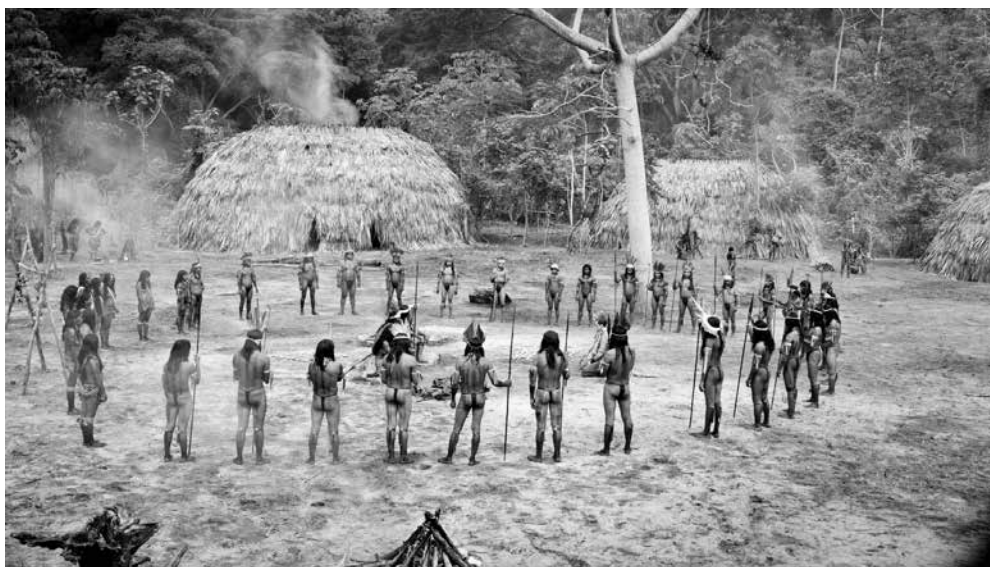
La mitologia nativa, che affiora anche nel nome di alcuni gruppi (come Spiderwoman e Coatlicue, rispettivamente divinità hopi e azteca della creazione), è materia costitutiva dei drammi che mettono in scena i miti cosmogonici o le gesta di Coyote e altri eroi culturali. Ma i riferimenti a figure mitologiche sono una costante anche nelle rappresentazioni di vita odierna: un esempio fra tutti l'intrusione del *trickster* Nanabush nelle vicende delle protagoniste di *The Rez Sisters* di Highway. Tratto comune ai drammi nativi moderni è l'intersecarsi nel quotidiano di vari piani del-

la realtà, dal sogno, al magico, all'ultraterreno. D'altro lato, è unanime la reticenza degli autori a portare in scena elementi di riti tradizionali, cautela dettata dal bisogno di difendere la propria spiritualità dall'ingordigia dei bianchi, dalle orde di entusiasti sciamani dell'ultima ora sfornati dalle scuole *new age*. Ciò non impedisce che (come avviene in 49 di Geiogamah, in *Sneaky* di Yellow Robe o in *Princess Pocahontas and the Blue Spots* della Mojica), all'interno dell'azione teatrale, si propongano momenti di ritualità creati apposta per quel dramma, in funzione analoga a quella delle cerimonie tradizionali: ristabilire l'armonia, sanando le ferite, i conflitti personali, familiari e collettivi. *Annamaria Pinazzi*

L'Amazzonia

Fin dai tempi remoti le popolazioni indigene del bacino amazzonico ricorrono a pratiche medico-religiose che coinvolgono l'essere umano in una rete di relazioni con la natura. Un intrinseco rapporto tra ecosistema e sistema di pensiero permette loro di sperimentare la consapevolezza di condivisione dei fenomeni naturali, fino al punto di far collimare la sfera spirituale con una percezione di "consustanzialità" tra creature animali, vegetali e minerali. Una mente così strutturata consente di conferire vita di coscienza alla natura la quale, invitata attraverso pratiche rituali ancestrali, si presenta agli umani, regalando sentimenti di intima consapevolezza ed epifania. Il linguaggio che più si avvicina a coglierne l'essenza è quello mitico o poetico.

Il medico tradizionale amazzonico, che è giunto ad assumere il suo ruolo perché ha ereditato conoscenze familiari, perché prescelto dalla comunità o per problemi di salute che lo hanno avvicinato ai poteri delle piante, avrà dietro di sé lunghi periodi d'iniziazione dentro la foresta. Queste tappe fondamentali, chiamate "diete" in quanto il regime alimentare si riduce ed è richiesta l'astinenza sessuale, prevedono l'assunzione diretta di tutte le piante che faranno parte del suo bagaglio terapeutico. In stato di completo isolamento, riceverà altri strumenti per eseguire la sua opera. Primi fra tutti i canti sacri, curativi o protettivi, gli *ícaros*. È possibile infatti che nel dormiveglia cominci a presentarsi un rumore interno che prende il sopravvento nell'assordante foresta, fino ad assumere le caratteristiche di un ritmo. Lentamente la musica si accompagna a visioni e parole: è il momento dell'ispirazione e la natura si traduce esteticamente in linguaggio umano. Partecipi degli aspetti non consci e collettivi presenti nella creazione artistica, gli sciamani non si sentiranno autori degli *ícaros* ma veicoli di quello che sarà uno degli strumenti maggiori del loro potere. I canti, infatti, accompagnano le sessioni rituali e collettive in cui si assumono le piante psicoattive chiamate "maestre", guidano le visioni, riportano la calma e, assumendo forme e colori, sono spesso percepiti dai partecipanti in modo sinestetico. Gli *ícaros*, in un ampio ventaglio di funzioni, curano lo spavento dei bambini e placano il dolore dei morsi di ser-



penne; spesso monocordi e ripetitivi, alludono, con metafore che sfuggono alla logica lineare, ai poteri dei vegetali e degli enti della foresta (le cosiddette "madri"). I testi sono in *quechua*, nelle varie lingue amazzoniche a seconda della provenienza dello sciamano o ibridati con lo spagnolo negli ambienti urbani (per esempio il riadattamento musicale di *Madre Ayawaska* di Tito La Rosa), dove anche i contenuti si mescolano con la religione cattolica. La compresenza di elementi provenienti da distinti universi concettuali, sia pure nel caso di una religione che ha considerato l'*ayahuasca* diabolica in quanto rappresentata come un ser-

pentone, dimostra la vivacità dell'immaginario amazzonico e la sua capacità di appropriarsi del materiale simbolico di provenienza occidentale. *Riccardo Badini*

Gli Aborigeni australiani

In una scena di *Dieci Canoe* (2006), il guerriero Ridjimiraril, ferito a morte, esegue un'intensa danza rituale che coinciderà con il momento finale della sua vita. *Dieci Canoe*, vincitore del Premio Speciale della Giuria a Cannes, è il primo film mai girato in lingua aborigena (le lingue utilizzate appartengono al gruppo delle Yolngu Matha, nell'Arnhem Land nordorientale).

La performance di Ridjimiraril offre una finestra sull'universo delle rappresentazioni rituali dei primi abitanti del continente australiano. Il macrotesto della letteratura orale aborigena, custodito come un sapere iniziatico e segreto, registra insieme l'origine mitica, legata agli esseri ancestrali e alla terra da cui tutto ha tratto vita, e la storia più recente delle tribù, e li trasforma in "esibizioni" collettive fatte di canti, di musica, di danze e dei "travestimenti" del *body painting*. Quelle che l'occhio occidentale recepisce come "rappresentazioni" sono, nell'episteme indigena, sia una forma di memoria culturale che una riaffermazione identitaria che si svolge attraverso la celebrazione reiterata dei miti dell'origine. Il "teatro" tradizionale indigeno ha intrinsecamente, e nonostante le diversità, una funzione sacrale, in quanto rappresenta in modo letterale il travalicamento del quotidiano atto a darne un significato originario e teleologico. Il rito di passaggio di Ridjimiraril dalla vita alla morte si fonde con una performance che è anche una ierofania, è il Sacro che si mostra.

In Australia, l'effetto della colonizzazione inglese è stato tuttavia devastante; gli indigeni sono in maggioranza urbanizzati e la loro tradizione culturale è mutata, ibridata. Il teatro indigeno contemporaneo ha le proprie radici nel rinascimento degli anni Sessanta, con Kevin Gilbert, Jack Davies, Eva Johnson, e continua fino a oggi. È un teatro che spazia dal musical alle opere di impegno politico, alle performance sperimentali, e che conserva tracce più del passato recente che di quello antico. L'eco di quest'ultimo però resta, ed è spesso segno di una faticosa opera di ricostruzione sia "filologica" che identitaria. Un simbolo di tale permanenza è il mucchietto di terra rossa sul palcoscenico di *Seven Stages of Grieving* di Derorah Mailman e Wesley Enoch, riproposto nel 2017. I sette stadi del lutto della pièce corrispondono a sette momenti della storia australiana: dal *dreaming* (il Tempo del Sogno del passato ancestrale e precedente l'arrivo degli inglesi) alla riconciliazione, passando per l'invasione, il genocidio, il sistema protezionistico, l'assimilazione, l'autodeterminazione. La funzione teleologica e sacrale delle storie ritorna nelle battute finali quando Chenoa Deemal si avvicina al pubblico e afferma: «Cos'altro posso fare se non... recitare. Queste sono le mie storie. Queste sono le storie della mia gente, raccontarle è necessario». *Francesca Di Blasio*

Sacra icona (stra)cult

Una questione di sacralità. E poco importa che si stia parlando di Marlon Brando, del gol di Savičević contro il Barcellona o di quella crepa nell'intonaco, che tanto ricorda Padre Pio: il Sacro è dietro l'angolo, categoria inflazionata e omnicomprensiva (dall'etica all'estetica) che nasce dalle distorsioni del consumismo di massa. Fino all'azzardo. Ché quell'iphone che teniamo in mano è l'oggetto più simile a un'icona laica che possiamo trovare in questo inizio millennio. Adorato, pregato, logorato, bestemiato. Una religione del consumo. E dell'immaginario. Di cui siamo feroci adepti. A vari livelli, s'intende.

Pavidati destinatari dei processi di comunicazione, in cui aggiungiamo senso a tutto quello che ci passa davanti agli occhi, senza nemmeno accorgerci di seguire spesso binari inquietantemente predefiniti. È la semiosi, bellezza. Mentre di icone, culti contemporanei e neoreligioni parlava già Roland Barthes in *Miti d'oggi* del 1974, dove il linguaggio della cultura di massa veniva decostruito partendo dalla Garbo, dalla Citroën, dal Tour. Oggetti, azioni, persone a cui si tributano forme di culto che hanno qualcosa di religioso. E con cui il teatro (ovviamente) si è trovato spesso a fare i conti. Si pensi solo all'Oscar Wilde delle recenti produzioni dell'Elfo Puccini, al contempo richiamo politico e santino pop. Fino a chiudere l'*Ernesto* con un curioso «God save Oscar».

Ma non succede da sempre la stessa cosa con Pasolini? Icona assoluta del secondo Novecento, PPP ormai è a proprio agio tanto con Latella, quanto con ricci/forte. Anche il Teatro delle Moire si è spesso lasciato sedurre dalla riflessione, immergendosi in un orizzonte ultrapop insieme a miti del calibro di Elvis, Michael Jackson, Marilyn. E come non pensare al buon *Jesus* dei Babilonia (nella foto), ad Arafat e Sharon ne *La Pace* di Tarantino (per Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa), all'Aldo Moro di Timpano o perfino al processo auto-iconico di Antonio Rezza e Licia Lanera. Non si salva nessuno. Tutti a due passi dalla sacralità: da Alda Merini a Pablo Escobar, dal Subcomandante Marcos a David Foster Wallace. Catalogo in aggiornamento. E il teatro si diverte. A volte con un'ironia iconoclasta. Altre con seriosa inconsapevolezza. Nella maggioranza delle occasioni quasi amplificando al quadrato lo stesso concetto di rito: la sacralità della scena che accoglie nel suo rito la sacralità dell'oggetto consumistico. Come fosse un culto al quadrato. Esponenziale. Ma qui ci vorrebbe Umberto Eco. Meglio fermarsi. **Diego Vincenti**



Dal crowdfunding ai bandi: la lunga strada del teatro del Sacro

L'associazionismo su scala nazionale e locale, le *partnership* e le *sponsorship* attivate, l'appoggio delle gerarchie ecclesiastiche, la distribuzione capillare nelle parrocchie e i festival a tema: fenomenologia di un successo annunciato.

di Albarosa Camaldo

400 compagnie teatrali, 1.822 oratori e circoli in 18 regioni, con 275.000 tesserati; i numeri dell'**Associazione Nazionale San Paolo** (Anspi), fondata nel 1963, parlano chiaro: il teatro amatoriale a tema religioso ed educativo, sviluppatosi nelle parrocchie e nei luoghi afferenti, spesso autofinanziato con raccolte benefiche o *crowdfunding*, nei centri grandi e piccoli della Penisola, è una realtà importante e organizzata che sconfina nel professionismo. Merito, anche, della **Federgat** di Fabrizio Fiaschini, erede delle intuizioni di Roberto Zago, che dal 1986, forte del radicamento territoriale (sono ovunque i Gat-Gruppi Attività Teatrale, a cui aderiscono i gruppi amatoriali e gli enti ecclesiastici gestori di sale della comunità, coordinati da una Segreteria Nazionale), svolge un'ininterrotta attività a sostegno delle compagnie, dall'organizzazione di incontri e corsi alla consulenza, dalla copertura assicurativa all'esenzione dalla richiesta del certificato di agibilità per le rappresentazioni, previo tesseramento di 12 euro e grazie alle convenzioni stipulate nel 2007 con Vittoria Assicurazioni e Inps Ex-Enpals.

Non si deve, tuttavia, pensare che la produzione del "teatro sacro", in Italia, sia confinata all'amatoriale. O che il pubblico sia limitato a quello, pur numeroso, dei fedeli: tutt'altro. La **Fondazione Istituto Drama Popolare di San Miniato**, nata nell'agosto del 1947, quando *La Maschera e la Grazia* di Henri Gheon attirò l'attenzione di Silvio D'Amico, propone «lavori a sfondo e di ispirazione cristiana, per assolvere il compito educativo» diretti da autori del calibro di Strehler, Costa, Squarzina, Enriquez, Bolchi, Trionfo, Sequi e Zanussi, Muscato; ha un pubblico affezionato, anche di critici e addetti ai lavori; e può contare sul sostegno del Mibact (27.136 euro), di Regione Toscana (15.040), Comune di San Miniato (10.000) e sponsor privati (47.998).

In rete con San Miniato lavorano, da anni, **DeSidera**, prodotto dal Teatro de Gli Incamminati e Associazione in Atto, e **Tra Sa-**

cro e Sacro Monte dell'Associazione Kenro, in collaborazione con il Comune e la Camera di Commercio di Varese, e Regione Lombardia, diretto da Andrea Chiodi. Al di là della suggestione degli spazi, le località del bergamasco, in cui il teatro solitamente non arriva, per DeSidera, o la terrazza del Mosè al Sacro Monte di Varese, i due festival sono esemplari per le *sponsorship* e le *partnership* attivate (per il primo, la Fondazione Cariplo, Kartenia Persico, RadiciGroup, la Fondazione Banco Popolare di Bergamo; per il secondo la Scuola del Piccolo e sponsor pubblici fino al 40% del budget), i numeri (in 15 edizioni DeSidera è passato da 13 a 40 allestimenti, in 33 luoghi; Tra Sacro e Sacro Monte conta 50.000 presenze nelle prime 8 edizioni, con una media di 8.000, cresciute negli ultimi 2 anni), e la sostenibilità del progetto: dalla stagione 2017-2018 DeSidera è coinvolta nella gestione dello Spazio Banterle di Milano.

Sorvolando su **Crucifixus - Festival di Primavera**, diretto da Claudio Bernardi e Carla Bino in Val Camonica e nel bresciano, fondato nel 1998 e poi interrotto nel 2013, c'è poi, da ricordare, il caso de **I Teatri del Sacro**: grazie al sostegno della Federgat e della Fondazione Comunicazione e Cultura-Ufficio nazionale per le comunicazioni sociali della Cei-Acec, il Festival diretto da Fiaschini è oggi in grado di coprodurre fino a 12 spettacoli (12.000 euro, di cui il 70% all'approvazione del progetto e il 30% a rendicontazione presentata), selezionati tramite un bando pubblico, per un totale di 96 spettacoli dal 2009, su una media crescente di oltre 200 proposte presentate per ogni edizione (per un totale di quasi 1.000 richieste di partecipazione), generando un modello di circuitazione che ha portato gli spettacoli presentati al Festival a oltre 250 repliche solo nell'ultima stagione.

Numeri, come si vede, da capogiro, che non devono tuttavia stupire più di tanto se si pensa che il legame tra teatro e Sacro è cosa antica, auspicato da don Bosco («una re-



cita vale molto di più di una predica») e teorizzato – per il suo potere educativo – da Giovanni Paolo II, che il 30 maggio 1987, in occasione del Convegno "I Cristiani e Il Teatro Amatoriale oggi in Italia", ebbe a dire: «Il teatro è sempre veicolo di un "messaggio" capace di esercitare un grande influsso su quanti, come attori o spettatori, vi partecipano; sempre il teatro è cattedra dalla quale si propone un insegnamento». ★

Happy Mary, di Lorenza Pieri, regia di Roberta Lena.

Fenomenologia del corpo che danza, tra censure e innovazioni

Invisa e censurata, dal Medioevo in avanti, dal potere ecclesiastico, la danza trova nel Rinascimento e nell'Ottocento seducenti valvole di sfogo e di espressione dell'interiorità. Fino alla rivoluzione di Delsarte e alla rivitalizzazione delle forme nel Novecento, da Neumeier a Sieni.

di Carmelo A. Zapparrata



Primo strumento dato all'essere umano, il corpo, con il proprio movimento e la propria gestualità, sin dagli albori della civiltà, ha costituito il veicolo principale per esprimere l'indicibile, ingraziarsi l'altro da sé e invocare la divinità.

Nell'animismo e panteismo diffuso delle origini, forme mutuate dall'osservazione della natura e della volta celeste venivano così rielaborate nelle prime strutture organizzate di movimento ritmato, eseguite dalla comunità e riprese nella gestualità degli officianti il rito. La danza, sia in forma collettiva sia in assolo, si trovò dunque a essere una componente imprescindibile del Sacro e della sua complessa ritualità in varie culture e aree geografiche del pianeta. L'apparizione o sparizione di diversi sistemi che legano l'essere umano al Sacro, le religioni, può incidere sullo sviluppo o meno della danza, abbia essa funzioni rituali o ludiche, in una determinata civiltà? Assolutamente sì, basta analizzare la storia dell'Occidente per rendersene conto.

Da Dio all'uomo e ritorno

Se durante l'epoca classica greco-latina la presenza delle danze nella vita civile e religiosa era un dato di fatto (si pensi alle due caste sacerdotali romane dei **Salii** e degli **Arvali** che pregavano danzando), con l'arrivo del Cristianesimo e i primi concili dei padri della Chiesa iniziarono le restrizioni. Considerato infatti prigioniero dell'anima, il corpo si trovò a essere osteggiato dalle gerarchie ecclesiastiche. A ciò si deve l'assenza di "danze sacre" legate alla religione cristiana nella cultura occidentale. Una differenza non da poco rispetto alle civiltà orientali, dove invece l'antico nesso tra danza e Sacro è vivissimo ancora oggi. Pensiamo al caso del **bharatanatyam**, danza classica indiana per eccellenza, ampiamente praticata dalle giovani di buona famiglia e considerata quintessenza della cultura induista, che da veicolo di miti e leggende ancora oggi è frequentata sia nei sacelli dei templi e sia nelle sale teatrali.

Tutt'altra è stata, invece, la situazione in Europa in cui, a partire dal Rinascimento, con lo spostamento d'asse dal teocentrismo all'antropocentrismo e relativo allentamento delle maglie della Chiesa, l'uomo ha potuto riprendere pieno possesso del proprio corpo per fini ludico-artistici e non solo. Proprio in questo periodo, infatti, si registra la na-

scita dei **Los Seises** della Cattedrale di Siviglia. Tutt'oggi attivo, è uno dei rarissimi esempi di danza sacra nel rito cattolico, in cui dieci fanciulli, accompagnati dal coro e alla presenza del clero e dei fedeli, danzano di fronte al Santissimo per tre speciali ricorrenze del calendario liturgico (il Corpus Domini, l'Immacolata Concezione e per il Triduo di Carnevale). Misurati e composti, i movimenti dei dieci paggetti di Siviglia ricordano molto le basse danze e balli delle antiche corti rinascimentali, con la loro elevazione – non solo corporea ma anche spirituale – e i movimenti geometrici e intellegibili, così come definiti dai trattatisti italiani del Quattrocento. L'armonia, la purezza delle forme e delle linee, l'"aere", rispecchiano, infatti, l'influenza della cultura neoplatonica dell'epoca sulla nascita dei principi tecnico-estetici di quello che nei secoli successivi diverrà il balletto. Se molti libretti e relativi spettacoli si richiamano alla cultura e alla mitologia classica sino alle prime decadi dell'Ottocento, lo stesso non può dirsi per soggetti o simboli tratti dalle Sacre Scritture, su cui piomba la scure della censura preventiva che in maniera netta esclude richiami al sacro nella vita teatrale.

Corpo e anima, la *modern dance*

Sofferenza, elevazione spirituale e perdono sono, tuttavia, alcuni dei riferimenti alla morale cristiana che si ritrovano in **Giselle**, balletto romantico per eccellenza datato 1841, in cui il felice connubio tra soggetto e coreografia raggiunge vette estreme. Rappresentando esseri soprannaturali, come silfidi o villi, i corpi delle ballerine, durante il Romanticismo, paiono perdere consistenza carnale e librarsi impalpabili verso l'alto.

Sempre nell'Ottocento è, però, il francese **François Delsarte** (1811-1871), con le sue teorie dell'*Estetica Applicata*, diffuse tra l'America e l'Europa dagli allievi, a far cambiare decisamente rotta. Fervente cattolico, Delsarte, con la Legge Trinitaria di corrispondenza, ispirata alla divina Trinità, analizza ogni espressione e movimento del corpo umano incasellandolo in una complessa tassonomia. Secondo le sue teorie, «ogni moto interiore corrisponde a un moto esteriore e viceversa»; movimento e ge-

stualità non sono altro che espressione di un elemento interiore fondamentale, l'anima appunto.

Pur se Delsarte non ha fatto mai riferimento alla danza in quanto tale, le sue teorie, impiantate in America, risultano fondamentali per la nascita e lo sviluppo della danza moderna. Questa nuova forma di espressione è da intendersi non solamente come estetica ma come manifestazione di quell'interiorità, l'anima, a cui religione e Sacro da sempre prestano attenzione e cura. A inizio Novecento la danza moderna, colmando la netta separazione tra corpo e anima, considerati ormai inscindibili, pare innescare una vera e propria rivoluzione nella cultura occidentale. Così, se **Isadora Duncan** (1877-1927) va alla ricerca delle radici dell'Occidente, recuperando la cultura e le danze dell'Antica Grecia, **Ruth St. Denis** (1879-1968) guarda all'Oriente, reinventando gesti e movimenti di civiltà che mai hanno smarrito il legame col Sacro; i Ballets Russes di **Diaghilev** (1872-1929) ammiccano ai riti sacrificali pagani delle steppe russe, nella prima parigina del 1913 de **Le Sacre du Printemps** di Stravinskij, con coreografia di Nijinskij, scena e costumi di Roerich, sia pure a livello di riferimento contenutistico, e senza connotazione spirituale, plasmando movimenti primitivisti e percussivi che sintetizzano sia principi di danza moderna sia stilizzazioni classiche assunte in maniera opposta rispetto alle forme canoniche.

Espressione dell'interiorità più pura e non semplice strumento di diletto, la danza moderna, pur se praticata in maniera diffusa anche dai non-professionisti, non riuscì però a coinvolgere nella propria visione i ministri del Sacro e le istituzioni ecclesiastiche, da sempre scettiche e diffidenti verso questa forma d'arte, facendo arenare ogni possibile tentativo di ripristinare orazioni danzate.

Il crocevia linguistico

L'esigenza di esprimere la parte più spirituale dell'interiorità spinge, tuttavia, i coreografi durante tutto il Novecento ad accogliere nelle proprie creazioni sia oratori e musiche sacre – di cui molti autori del *modern* subiscono la fascinazione – sia argomenti tratti dalle Sacre

Scritture. Ad esempio, il grande affresco creato da **John Neumeier** (1942) per il Balletto d'Amburgo, su musiche di Bach, *Matthäus-Passion* (1981); o il duetto di **Angelin Preljocaj** (1957) *Annoncation* (1995), su musiche di Stephane Roy e Vivaldi, ispirato all'annuncio del concepimento verginale fatto a Maria dall'Arcangelo Gabriele. Sfumature mistiche si ritrovano in tutte le creazioni di **Alonzo King** (1952), coreografo afroamericano dal 1982 operante a San Francisco con la sua compagnia Lines Ballet e richiestissimo come *coach* da molti divi, in cui l'arte del balletto è sempre vivificata da riverberi spirituali.

A partire dagli anni Duemila, con il consolidarsi del fenomeno migratorio e del "villaggio globale", l'Occidente ha visto sbocciare nuovi stili, nati dalla feconda sintesi di pratiche contemporanee e antichi saperi legati al misticismo di Paesi prima lontani e ora sempre più vicini. Britannico di nascita e bengalese d'origine, **Akram Khan** (1974) è virtuoso del *kathak* e con le sue continue rotazioni e creazioni dinamiche inanella danze in cui la componente spirituale e interiore risulta centrale. Siano spettacoli tratti dal poema sacro dell'induismo, il *Mahābhārata*, come *Until the Lions* (2016), o la nuova versione di *Giselle* per l'English National Ballet commissionato da Tamara Rojo (2016), il legame con l'interiorità è garantito.

Tra i contributi degli artisti italiani, diversi sono i percorsi e le vie intraprese. Da quella biografica dell'*étoile* del Teatro alla Scala e *guest* internazionale **Liliana Così** (1941), ballerina classica legata da anni al movimento dei focolarini che ha impostato la propria vita artistica in maniera ascetica e dal 1977 a capo della Compagnia di Balletto Classico Così-Stefanescu di Reggio Emilia; agli studi e alle sperimentazioni sul rito di **Clara Sinibaldi**, fondatrice a Zevio del Gruppo Ricerca e Sperimentazione di Danza Sacra Liturgica, attivo tra il 1994 e il 2002, con l'intento di creare un repertorio di danze sacre da reinserire nella liturgia cattolica; fino a **Virgilio Sieni** (1958), araldo di una danza che abbraccia universalmente la comunità esprimendo una sorta di religiosità civile, come in *Cena Pasolini* presentato al Salone del Podestà di Bologna nel 2015. ★

Angeli e demoni, santi e predicatori: l'Opera tra Seicento e Novecento

Il rapporto con la divinità attraversa quattro secoli di storia del melodramma, tra divinità *ex machina* e *divertissements* barocchi: fino alla drammaturgia del convento del Novecento, per raccontare miracoli e pentimenti, storie di perdizione e di redenzione.

di Giuseppe Montemagno



Il Sacro è Dio. E se il teatro nasce e si sviluppa dal confronto col rito e la divinità, anche il melodramma – che è creazione astratta, frutto degli studi e degli ideali dell'*intelligencija* fiorentina tardo-rinascimentale – subito porta in scena non solo uomini e cose, ma soprattutto l'ineludibile confronto con l'oltretomba, l'aldilà, l'altrove.

Il Seicento e il potere aristocratico

Il suo atto di battesimo, *l'Euridice* (1600) di **Jacopo Peri** e **Ottavio Rinuccini**, epitalamio composto per celebrare le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, pone il desiderio di destar nel «cor più dolci affetti» sotto l'egida d'Apollo, che la Tragedia invoca onde «le cangiate forme/non senza al-

to stupor la terra ammiri» e indichi il «novo cammino» che il teatro musicale gloriosamente intraprende. Icona metaforica del potere della musica sull'animo umano, il soggetto viene ripreso e approfondito per la corte mantovana dei Gonzaga da **Claudio Monteverdi**: *L'Orfeo* (1607), favola in musica su versi di Alessandro Striggio, rivela una costruzione perfetta, con i primi due atti in terra, dove si celebrano le nozze del cantore tracio, e gli ultimi due nell'Ade, dove Orfeo conquista dapprima Caronte, quindi Proserpina e Plutone. Quando la partitura viene pubblicata a Venezia, nel 1609, un quinto e ultimo atto suggella la vicenda con il lieto fine, grazie all'intervento di Apollo, *deus ex machina* che fa ascendere l'eroe eponi-

mo «cantando al cielo,/dove ha virtù verace/degno premio di sé, diletto e pace», lì dove non rimpiangerà Euridice perché ne scorgerà le «sembianze belle», in eterno, «nel sole e ne le stelle». È la drammaturgia musicale a suggerire atmosfere, descrivere ambientazioni e passioni: se l'arpa evoca la lira di Orfeo, nelle regioni infernali risuonano la minacciosa potenza dei tromboni e del regale, un organo positivo, trasportabile, in uso nelle chiese come nei teatri, viatico della dimensione del sacro.

L'Orfeo fissa un canone, un impianto strutturale che rimarrà in voga per tutto il secolo. Le scene pastorali, affidate agli interventi corali, si schiudono alla dimensione del *divertissement* coreografico («fecero la more-

sca nel fine») che diventa momento di ringraziamento, di tributo al dio per la grazia ricevuta. Sarà questo l'elemento centrale della *tragédie lyrique* francese, sul modello che **Jean-Baptiste Lully** e **Philippe Quinault** replicano per la corte di Luigi XIV: l'intero quinto atto di *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* (1674) vede sulla scena «diversi popoli della Grecia», chiamati a raccolta per accogliere il ritorno di Alcide dagli Inferi ed esaltare le virtù di Apollo, circondato dalle Muse, sfavillante specchio in cui si esalta l'assolutismo del sovrano.

Lo stretto legame tra autorità divina e potere temporale si estingue solo sul finire del secolo dei Lumi. È appena il caso di ricordare, a questo scopo, l'evoluzione della parabola del **teatro musicale mozartiano**: se il primo capolavoro serio, *Idomeneo* (1781), racconta uno degli infiniti *nóstoi* dalla Guerra di Troia e si fonda sul contrasto con la volubile volontà di Nettuno, *Die Zauberflöte* (*Il flauto magico*, 1791) s'intreccia con la descrizione di un rito iniziatico massonico. Per svelare come le apparenze talora ingannino, mentre la verità coincide con il coraggio, la maturità, la sapienza.

L'800 e le regole della morale borghese

Il Sacro è Dio? L'interrogativo s'insinua sulle scene liriche ottocentesche, dove il dramma musicale suggerisce inedite prospettive, che peraltro devono aggirare l'ostacolo della censura, cauta nell'autorizzare riferimenti alla religione. La grande **stagione popolare verdiana** – per limitarsi ai casi più celebri di *Rigoletto* (1851) o *La traviata* (1853) – instaura un rapporto contraddittorio con la dimensione del Sacro, per affermare una religiosità laica fondata sull'amore e non sulle costrizioni della morale borghese. Nel condannare le turpi conquiste del Duca di Mantova, che ha sedotto la figlia Gilda, il buffone si sostituisce infatti al giudizio divino («Come fulmin scagliato da dio, /il buffone colpirti saprà»), senza tenere in alcun conto la passione che unisce i due amanti; e lo stesso farà l'anziano Germont, pronto a condannare il passato della cortigiana, redenta dall'amore, in nome di una rivelazione superiore di cui è inflessibile custode («È dio che ispira, o giovine/tai detti a un genitor»).

Come nell'antica mitologia greca, anche la cosmogonia del *Ring des Nibelungen* (*L'anello del Nibelungo*, 1876) di **Richard**

Wagner oppone le meschinità degli abitanti del Walhalla con l'eroismo di una nuova umanità, nata da amori proibiti e osteggiati, da cui scaturirà la palingenesi del mondo: basti pensare che lo gnomo nibelungo da cui prende il nome la tetralogia, Alberich, ruba l'oro del Reno dopo aver rinunciato per sempre all'amore; e ingaggia una singolare guerra per la supremazia con Wotan, austera incarnazione del corrotto capitalismo prussiano, che concluderà la sua esistenza diventando eterno viandante, in attesa del crepuscolo degli dei. Il teatro squadrato così una visione nichilista della vita, mediata dall'incontro con la filosofia schopenhaueriana, in un mondo che rinuncia al desiderio e va incontro al tramonto della civiltà. E tuttavia il testamento spirituale di Wagner, *Parsifal* (1882), non a caso definito come un'«azione scenica sacra», si spoglia di riferimenti alle religioni rivelate per diventare allegoria della missione del musicista e del valore superiore dell'arte: «Il compito di salvare la religione spetta all'arte – asseriva il compositore in *Religione e arte* – la quale, impossessandosi dei simboli mitici, ne dà una rappresentazione ideale e ne fa trasparire la verità profonda».

Il '900 e la drammaturgia del convento

Il Sacro senza Dio. È l'orizzonte che connota il melodramma del Novecento, il secolo breve del dubbio, dell'incertezza, della crisi. Ma con le dovute, vertiginose eccezioni. Si pensi alla drammaturgia del convento, che costituisce una sorta d'inesorabile *continuum* dagli anni della Grande Guerra fino a quelli della Guerra Fredda. A cominciare da *Suor Angelica* (1918) di **Giacomo Puccini**, in cui un monastero toscano è teatro non solo di preghiere e di desideri repressi, ma di un'autentica reclusione, cui la protagonista è condannata per spiare una colpa di gioventù. La minuziosa descrizione di un microcosmo interamente femminile presto si muta nella rappresentazione di un universo concentrazionario, da cui è possibile sfuggire grazie a un miracolo: *explicit* nel segno di una vaporosa levità *Liberty*, segnato da una *mort parfumée* assicurata dal veleno delle piante medicinali dell'orto. Appena quattro anni più tardi, **Paul Hindemith** condensa in *Sancta Susanna* un'ulcerante esperienza espressionista, in cui l'inebriante profumo dei fiori in una notte di primavera suscita

l'unione carnale di Susanna con un crocefisso: sarà murata viva, come già era accaduto ad altre religiose, invase dal demonio e frustrate nelle loro più intime aspirazioni. Composto nel 1927, ma rappresentato solo nel 1954, *L'angelo di fuoco* di **Sergej Prokof'ev** rilegge il mito di Faust attraverso gli occhi di Renata, posseduta dall'immagine di Madiel, una fantomatica creatura angelica ma al tempo stesso demoniaca: un angelo precipitato agli inferi, come Lucifero, che tutto le fa travolgere sul suo cammino, dall'amato Ruprecht al convento dove finirà i suoi giorni, condannata al rogo per eresia dall'Inquisitore che ha tentato di esorcizzarla. Appena tre anni separano il debutto dell'incandescente partitura del musicista russo da quello dei *Dialogues de Carmélites* di **Francis Poulenc**, forse l'esito più maturo della religiosità di Georges Bernanos. Che non si sofferma solo a raccontare la storia del Carmelo di Compiègne, disciolto negli anni del Terrore, quanto la fragilità dell'esistenza umana quando viene travolta dal soffio della storia, il senso ultimo della vocazione, quando la vita stessa è messa in pericolo, e l'attualità del martirio, estrema *ratio* di fronte alle avversità del mondo. La ghigliottina che mozza il capo delle suore, pronte ad affrontare il patibolo intonando il *Salve regina*, tronca la vita, recide la speranza, riduce al silenzio chi, per finzione scenica, vive solo se canta.

Ma forse è proprio Dio a far riscoprire il Sacro. Nel 1983 a Parigi debutta *Saint François d'Assise*, autentica *summa* del pensiero creativo di **Olivier Messiaen**. Nate da suggestioni pittoriche – dal *San Francesco* di Cimabue all'*Annunciazione* del Beato Angelico – come dagli studi di ornitologia condotti per decenni sul Massiccio del Jura, le otto «scene francescane» coniugano l'infinitamente grande – un'orchestra di 119 elementi per sei ore di spettacolo – con i più umili, gli ultimi dell'universo. Nella celeberrima predica agli uccelli un arcobaleno di luci e di colori raccoglie versi e suoni raccolti ai quattro angoli della terra: per tradurre l'incontenibile tripudio di una gioia sovranaturale, in cui si compiono il mistero della fede e l'ineffabile esperienza della grazia. ★

In apertura, *Suor Angelica*, di Giacomo Puccini, regia di Luca Ronconi.

Quando Jesus, San Francesco e Siddharta cantano e danzano in tutto il mondo

Frequentato tanto dal mondo anglosassone quanto dall'Italia, il Sacro trova nel musical un territorio fertile di espansione, alternando successi commerciali a flop clamorosi, grazie alla vis comica delle trame e al carisma dei soggetti rappresentati.

di Sandro Avanzo

Sacro. Spiritualità. Religione. Rito. Temi affini tra loro e da sempre interconnessi. Non è questa la sede per definirne i confini, ci basti l'onere e la responsabilità di declinare il soggetto nello scintillante e frivolo mondo del musical (non è affatto frivolo... ma qui facciamo finta che lo sia). Innanzitutto puntualizziamo che ci si sta occupando solo dello spettacolo nel mondo culturale occidentale, anglosassone *in primis*. L'India, il Sud-est asiatico, l'immenso *Far East* con le proprie forme di teatro musicale recitato, danzato e/o cantato che pure si sono occupate di portare sul palcoscenico miti e itihāsa, dal *Mahābhārata* o dal *Rāmāyaṇa*, senza parlare del kung-fu dei monaci Shaolin, non possono trovare approfondimenti adeguati nella presente trattazione.

In principio era il mondo anglosassone

Ovviamente il punto di riferimento per il mondo occidentale rimane la Storia di tutte le storie: la Bibbia. E se all'inizio era il Verbo, subito dopo fu l'Eden con Adamo, Eva

e relativo serpente: alle vicende domestiche di "papà e mamma" sono dedicati il primo divertente atto del musical da camera *The Apple Tree* (Bock-Harnick, 1966); il britannico *Children of Eden* (Schwartz-Caird, 1991), uno dei 20 musical più rappresentati al mondo nella categoria Amateurs; e *Adam and Eve: Second Chance* (Obispo-Duprez, 2012), con una temibile Lilith terza incomoda tra battaglie di angeli e demoni. Attingendo agli ultimi capitoli della Genesi, i ventenni Lloyd Webber e Tim Rice, nel 1968 in *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*, declinano in chiave pop-rock la storia di Giuseppe rapito dai fratelli (in Italia, ricordiamo l'allestimento del 2005/2006). E se nel loro spettacolo gli Ebrei arrivavano in Egitto, il solito francese Pascal Obispo li riportava nella Terra Promessa in *Les Dix Commandements* (scritto con Élie Chouraqui, 2000): da ricordare sia la versione americana del 2004 con Val Kilmer, sia l'italiana del 2003.

Passando al Nuovo Testamento, ecco il musical "sacro" più celebre di ogni tempo, quel

Jesus Christ Superstar della coppia Webber-Rice, che vestono di musica e danza l'ultima settimana di vita terrena del Nazzeno, e che dopo esser stato scomunicato dai vescovi americani, è stato adottato come manifesto del nuovo spettacolo cristiano. Dello stesso anno, il 1971, è *Godspell* (Schwartz-Tebelak, 1971), che rilegge nella contemporaneità le parabole evangeliche, portando sul palco tanto un Battista *hippie* che apostoli-clown e un incredibile Gesù con t-shirt da Superman. E qualcuno può credere che il prezzemolino francese Pascal Obispo si faccia mancare il proprio Vangelo in musical? Quando mai! Ecco, nel 2000, il *kolossal* sugli ultimi tre anni di Cristo: *Jésus de Nazareth à Jérusalem*, su testi di Christophe Barratier. Accanto a questi successi possiamo però accostare anche flop siderali, come *Into the Light* (Holdridge-Forster, 1986), chiuso a Broadway dopo sole 6 repliche con una perdita di oltre 3 milioni di dollari, capitale raccolto porta a porta tra i cattolici californiani sollecitati per celebrare i valori cristiani, o



Bernadette (1990) della coppia di insegnanti Gwyn e Maureen Hughes, che riuscì a ottenere la benedizione papale e a cooptare dalle pagine del *Daily Mirror* migliaia di piccoli investitori (ragion per cui lo show venne definito *The people's musical*) fino a raccogliere ben 125 milioni di sterline che andarono in fumo dopo 3 settimane di repliche nel West End.

E se ci ridessimo su?

Se accadimenti come questi muovono al paradosso del riso, di tutt'altro genere sono le risate che scatena il dissacrante **Book of Mormon** (Parker-Lopez-Stone, 2011), ambientato dallo scatenato trio di *South Park* nella profonda Africa dell'Uganda lacerata da miseria, fame e Aids. La vicenda della coppia di giovani missionari impegnati a convertire la popolazione locale mette in berlina tanto le organizzazioni ecclesiastiche che le strutture stesse e i numeri più celebri del musical, come nella sequenza in cui i missionari cantano insieme agli abitanti del villaggio la formula africana «Hasa Diga Eebowai» quale mantra scaccia-sfiga, per poi capire che la frase significa «Fottiti, Dio!».

Il successo dello show, tuttora in scena sia a Londra che a New York sta a dimostrare che il soggetto sacro può diventare redditizio quando è declinato in chiave comica. In tal senso, le figure più remunerative sono le suore, come attesta **Sister Act** (Menken-Slater, 2006), che fin dal debutto off-Broadway ha bruciato record su record (1.085.929 di dollari prima ancora di approdare a Broadway), sulla scia della saga di **Nunsense** di Dan Goggin (1985), sulla tragicomica vicenda di cinque sorelle impegnate a racimolare il capitale necessario per dare degna sepoltura alle 85 consorelle intossicate dal botulino. Ma non tutti i conventi sono altrettanto allegri e spassosi: ne sanno qualcosa i giovani protagonisti di **Bare - The rock musical** (Hartmere-Intrabartolo, 2000), costretti a vivere la propria educazione sentimentale e sessuale (omo ed etero) tra le mura di un collegio cattolico dove il clima cupo e le ferree regole sono molto di più di uno sfondo o di un'ambientazione fisica.

L'Italia dei patroni e dei bottegghini

In Italia il musical sacro o a tema religioso prende l'avvio negli anni Settanta, sulla scia del '68, coniugando la forma-canzone alla spiritualità della messa Beat. Siamo nel lustro in cui il Sistina di Roma ospita **Caino e Abele** di Tony Cucchiara (1974), con la star sanremese Marisa Sannia, e **Aggiungi un posto a tavola** (Garinei e Giovannini-Fiastri, 1974), destinato a diventare la più celebre e longeva commedia musicale di casa nostra. Ma sono gli anni Novanta il periodo più prolifico, quando la benedizione ecclesiastica sdogana il genere con l'intento di trattenere i giovani in fuga dagli oratori, così che quasi ogni campanile mette in musical la vita del santo patrono e quant'altro (si veda, per avere un'idea del fenomeno, la voce *Musical per passione* del sito Musical.it, dove gli amatori postano i propri progetti).

Gli episodi e i personaggi biblici continuano a essere tra i più gettonati, come dimostrano **Il sogno di Giuseppe** (Belardinelli-Castellacci, 2002), **Ester** (Marraffa, 2015), **Adamo ed Eva il Musical, il peccato è originale?** (Biagini-Botta, 2017), all'onore delle cronache per la presenza dell'ex attore *hard* Franco Trentalance; piuttosto che il **Jesus Christ Superstar** di Piparo (dal 1995), della Compagnia della Rancia (2007/08) o di *Rock Opera* (1998-2001), poi imitato da Daniele Ricci (**Il Risorto (Oltre il dolore e la croce)-Opera rock**, 2007) e dalla Comunità Il Cenacolo (**Credo in Gesù nato da Maria**, 2017).

Nella galassia dei musical agiografici locali non possiamo prescindere da **Forza venite gente!** (Castellacci-Castellacci-Palumbo, 1981), **Francesco, il musical** (Jutras-Cerami, 2003), **Chiara di Dio** (Natale-Tosi-Tedeschi, 2008) e **Chiara e Francesco** (Belardinelli-Castellacci, 2012), ispirati a San Francesco; piuttosto che da **Dio, che meraviglia!** (Natale-Tosi-Tedeschi, 1989) e **Sicuramente amici** (De Matteis-Tedeschi, 1986): anche se sotto traccia nella consapevolezza generale questi spettacoli assommano numeri Siae da capogiro, perché circolano nel circuito poco noto delle parrocchie, e perché si avvalgono del sostegno delle alte cariche ecclesiastiche,



come accadde a Milano quando l'Arcivescovo si palesò per benedire **Don Bosco il musical** (Oliva-Aliscioni-Castellacci, 2010).

Ci sono poi figure che da sole attirano il pubblico dei fedeli, più per un presunto potere carismatico che non per il valore degli allestimenti, come Madre Teresa (**Madre Teresa - Il musical**, Paulicelli, 2004), Giovanni XXIII (**Joannes XXIII** di Biglioli-Baggio, 2013), Siddharta (**Siddharta Il Musical** di Biffi-Carletti-Codega-Beau, 2012), o Giovanni Paolo II (**Non abbiate paura** di Palotto-Torquati-Ferrato-Spedicato, 2014; **Uomo tra gli uomini** di Provinzano, 2016; **Karol Wojtyla, la vera storia** di Noa 2014; **Wojtyla** di Mahler-Kotliar-Garabal, 2010).

Ma prima di lasciarci con la benedizione di rito è bene sottolineare come molti dei cd delle colonne sonore dei lavori italiani sono pubblicati dalla casa editrice San Paolo (quasi un monopolio?) e che spesso sono presentati anche nella versione con cd allegato delle basi musicali per permettere ai ragazzi degli oratori di allestire in modo autonomo i sacri show. Si chiama forse *marketing* (non solo spirituale)? ★

In aperura, *Jesus Christ Superstar*; in questa pagina, *Aggiungi un posto a tavola*.

Riti senza miti, la performance dagli anni Sessanta a oggi

Svincolata dal Mito e dal Sacro, la performance si contenta di riproporre ritualità antiche e di mettere in scena dei corpi e dei simboli archetipici per celebrare l'alterità dell'umano rispetto ai processi produttivi imperanti.

di **Roberto Rizzente**

Nel 2010, la Laura Bulian Gallery (ex Impronte) ospita a Milano una mostra piccola ma di grande importanza per comprendere lo statuto della performance contemporanea. Il titolo individuato dalla curatrice, Ilari Valbonesi, "**Riti senza miti**", fotografa infatti l'antinomia che è alla radice dell'origine e dello sviluppo del genere: rito, sì, cioè ripetizione, in linea di principio infinita, di un'azione o di un evento, nell'effimero del presente, ma svincolata dal quadro di una "grande narrazione" legittimante, per dirla con Lyotard, quale poteva essere, nei tempi antichi, il mito. Quindi, in sostanza, arte come rito auto-fondante, auto-legittimante, rito che attualizza e perpetua, nella memoria, altre istanze, prima fra tutte quella del pensiero politico.

Pure, nel campionario ormai infinito delle performances, ricorrono immagini archetipiche, potenzialmente simboliche, come il corpo, l'animale, il fuoco, l'acqua, la madre-terra: dove sta, allora, l'arcano? Per rispondere, bisogna fare un passo indietro, risalendo all'origine del fenomeno, nel 1959 a New York, con i *18 Happenings in 6 Parts* di **Allan Kaprow**. Siamo nell'epoca delle contestazioni contro la società di massa: come

il teatro, l'arte reagisce al conformismo borghese, la deificazione dei consumi, l'atrofizzazione dell'inconscio, inseguendo modelli esistenziali altri e più puri, la vita stessa, nelle sue manifestazioni primarie. Recuperare la radice istintuale dell'uomo significa, allora, non tanto instaurare un nuovo e più diretto rapporto col dio (sarebbe una nuova forma di costrizione) ma, con Herbert Marcuse, recuperare la libertà dell'individuo contro il totalitarismo delle oligarchie e/o delle ideologie al potere. Il Sacro, dunque, non è un Oltre da adorare, un Invisibile cui impetrare la grazia, ma è immanente alle cose, alla vita, anche in linea con certe derive spiritualistiche e neopagane in voga in quegli anni.

Ecco, allora, il fenomeno della **body art**: il corpo dell'artista è sacrale non in quanto dimora del dio celeste ma in quanto dimensione dell'organico: la carne, la materia, le ossa, il sangue, lo sperma, il sesso stesso – svincolato da qualsiasi finalità riproduttiva – sono elementi non meccanici, non riproducibili dalla catena fordista del lavoro; esibirli nella loro nudità ed essenza, profanarli, martirizzarli, significa ri-attuare, in senso laico, l'antico concetto di vittima sacrificale, contro il potere e per la libertà: così

i lavori di **Gina Pane** (*Azione Sentimentale*, 1973), **Marina Abramović** (*Rhythm 5*, 1974), **Vito Acconci** (*Seedbed*, 1972), **Valie Export** (*Aktionshose: Genitalpanik*, 1969), **Ion Grigorescu** (*Boxing*, 1977). O, estendendo lo sguardo alla comunità, dell'Azionismo Viennese, pensiamo al Teatro delle Orge e dei Misteri di **Hermann Nitsch**, con tanto di sacrifici, crocifissioni e libagioni. Temi che, opportunamente rielaborati, tornano nel dibattito contemporaneo, nonostante la carica propulsiva delle avanguardie si sia ormai esaurita, si veda l'*Ecossexual Walking Tour* presentato a documenta 14 dall'ex pornostar e attivista **Annie Sprinke** (2017); piuttosto che *Legarsi alla montagna* di **Maria Lai** (1981), presente all'ultima Biennale; le *siluetas*, tra *body* e *land art*, di **Ana Mendieta**; o *Exhalación (estoy viva)*, 2014, della guatemalteca **Regina Galindo**.

Esiste, tuttavia, anche un altro filone che, in linea teorica, ha a che fare con questo "Sacro-Desacralizzato". Tornando alla mostra "Riti senza miti" del 2010, l'opera di **Said Atabekov**, cui possiamo aggiungere **Alexander Ugay** (*Tea Ceremony*, 2001), **Gulnara Kasmaliev** e **Muratbek Djumaliev** (*Sham*, 2004), **Vyacheslav Akhunov** (*Ascent e Corner*, 2004), **Taus Makhacheva** (*Carpet*, 2006), **Saodat Ismailova** (*Stains of Oxus*, 2016) o, in altri contesti e culture, l'egiziano **Wael Shawky** (la trilogia *Al Araba Al Madfuna*, 2016) e il cileno **Enrique Ramirez** (*Un hombre que camina*, 2011-14), è esemplare per la mimesi, nell'oggi, delle pratiche sciamaniche dell'Asia Centrale, sacrificate dalla globalizzazione e inadatte a spiegare il mondo: di qui, la deriva identitaria dei soggetti, isolati, sradicati, contaminati dalla penetrazione culturale occidentale e costretti a goffi pellegrinaggi, trascinando nella Steppa un contrabbasso (*Walkman*, 2005) o a pregare davanti alla porta automatica di un grande magazzino (*Neon Paradise*, 2004). I punti di vista sono differenti, ma la finalità degli autori è la stessa: ricostruire un nuovo e più profondo senso identitario, di conseguenza comunitario. Sia pure senza mito. ★



Rhythm 5

Stupor Mundi: il teatro-ragazzi come viatico per e nel mondo

Col suo carico di miti, fiabe e favole, il teatro viene concepito intimamente come Sacro, spalancando ai ragazzi tappe non secondarie nella conquista di sé e del mondo: il caso di Chiara Guidi e di Pandemonium Teatro.

di Mario Bianchi

Com'è risaputo il teatro, fin dalla nascita, all'alba dell'umanità, è intimamente connaturato al Sacro. In egual modo, all'alba dell'esistenza, il bambino percepisce il teatro come qualcosa di magico che, nello stupore dello sguardo, concepisce come sacro. Il luogo in cui viene portato è un luogo strano, diverso, dove condividere con altri un rito che ha delle regole specifiche, in cui fare silenzio, ascoltare e guardare in uno spazio superiore, come in chiesa, qualcuno che incarna personaggi altri da sé.

Il buon educatore è l'altro sacerdote del rito pagano che il bambino sta per intraprendere, sta a lui accompagnare lo spettatore-bambino ad attraversare la soglia che lo porta al miracolo del teatro. Un miracolo non da consumare passivamente ma da vivere come qualcosa di unico ed eccezionale: il buon educatore sa che il teatro ha in sé il settimo senso, intuitivo, che mette i bambini in relazione con loro stessi, con gli altri, il mondo circostante e con un mondo che non è di questo mondo.

Per fare un autorevole esempio, possiamo dire che tanto la poetica di **Chiara Guidi** della Societas, il metodo di lavoro che lei ha definito "errante", aperto al confronto creativo, in divenire, tra attore, educatori e bambini, quanto gli spettacoli da lei prodotti, si muovono in questa direzione, da *Buchettino* (1995) a *La terra dei Lombrichi* (2014), mescolando miti antichi e nuovi (*l'Alceste* di Euripide, *Alice nel paese delle meraviglie*) per affrontare con coraggio i temi ultimi della vita, ivi compresa la morte.

La fiaba, strumento principe, ha in sé poi tutti gli elementi possibili che contengono la presenza del soprannaturale. Gli gnomi, gli elfi, i maghi, gli orchi, le streghe sono le prime forme in qualche modo divine con cui i ragazzi vengono a contatto, forme spesso maligne a cui si contrappongono quelle benigne, gli aiutanti magici, a cui i protagonisti si rivolgono per ottenere una felicità perduta. Ecco, per fare due esempi contrapposti, la strega in *H+G* di **Alessandro Serra** (2015)



e la bambola in *Vassilissa e Babaracca* di **Kuziba** (2017).

Ecco poi l'angelo custode, presenza sacra che protegge i bambini e che le mamme spesso invocano (**Teatro La Ribalta**, *Ali*, 1994; **Teatro All'Improvviso**, *La caduta di Art*, 1989; **Erba Matta**, *L'angelo del teatrino*, 2017); ecco i miti e le mitologie di popoli antichi, non solo greci (**Teatro Laboratorio Mangiafuoco**, *Racconti dall'Olimpo*, 2015), ma perfino mesopotamici (fin dai primordi del teatro ragazzi: **Teatro Gioco Vita**, *Gilgamesh*, 1982), africani con i racconti dei cantastorie, i Griot, dove gli animali sono divini (**Teatro delle Albe/ Ravenna Teatro**, *Nessuno può coprire l'ombra*, 1991; **Il Baule Volante**, *Il sogno di Tartaruga*, 2002; **Piccoli Idilli**, *Kanu*, 2016). Narrazioni sempre più necessarie perché i cuccioli d'uomo devono sapere che il Sacro attraversa tutti i continenti, non essendo appannaggio di nessun popolo eletto.

Molte altre sarebbero le declinazioni del Sacro di cui rendere conto, nel teatro ragazzi, ma terminiamo la nostra disamina con uno spettacolo storico che, attraverso una delle

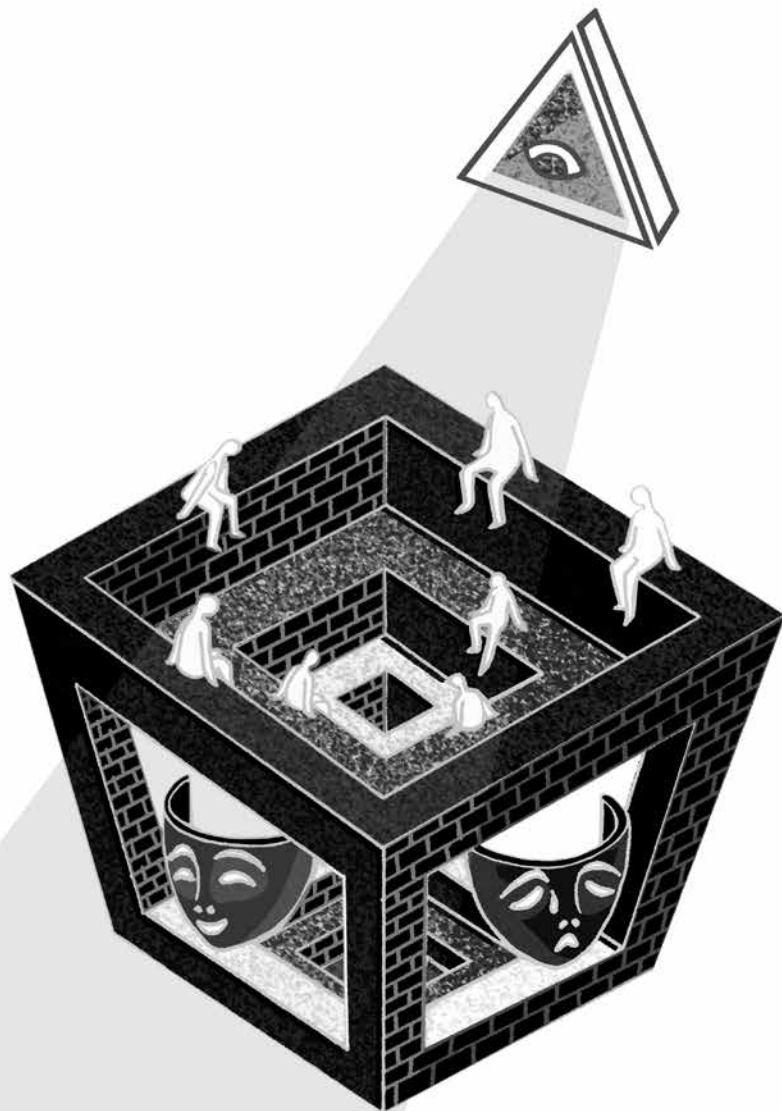
storie archetipiche della cultura occidentale, le *Metamorfosi* di Ovidio, pone la sacralità dell'"essere umani" al centro di tutto: *Voci d'albero* di **Pandemonium Teatro** di Bergamo del 2000. Lo spazio è l'albero, potente simbolo che lega lo spazio cosmologico alla vita terrena, nel segno della rigenerazione, lì i ragazzi vengono accolti come dèi da Filemone e Baucide, due poveri e pii vecchietti della Frigia salvati dal diluvio provocato da Zeus per la loro ospitalità e rettitudine. Tramutatisi in albero, per testimoniare che «chi fu caro agli dei, divino sia e a chi un giorno onorò sia reso onore», Filemone e Baucide non sono soltanto i custodi di un luogo che è contemporaneamente un tempio, una dimora e un grande albero, ma anche i narratori del tempo, da quello cosmico delle origini, quando ancora forme ed elementi dovevano originarsi dal Caos, a quello più quotidiano e privato, fino al tempo, apparentemente definitivo, che vedrà nella loro morte non una fine, bensì un'ennesima metamorfosi. ★

Buchettino, della Societas Raffaello Sanzio.

Teatro e Sacro: un'equazione possibile?

Negazione o accettazione delle logiche diversive e d'intrattenimento, ricerca e individuazione di nuove forme di resistenza, verso il Mito, l'insondabile o la relazione tra pari: la sacralità e la ritualità secondo la regia contemporanea.

contributi raccolti da Roberto Rizzente e Albarosa Camaldo



***Il teatro nasce dal Sacro.
Il teatro è rito. Ha ancora
senso, nella presente
società secolarizzata, questo
legame? Sì, no, perché?***

Babilonia Teatri

Non immagino società senza riti, né teatro privo di ritualità. Credo che oggi il teatro sia più rituale di ieri perché non smette di essere luogo di comunione e d'incontro in un mondo in cui l'idea stessa di socialità e di comunità spesso sembrano aver perso la possibilità di esistere. Il teatro non retrocede perché non abiura e non prescinde dalla sua funzione di rito. I riti sono la nostra colonna vertebrale. Sono nervi, sono ossa, sono sangue. Sono latte e sono culla. Nei momenti di difficoltà e d'incertezza sono stampelle e sedie a rotelle. Senza riti siamo relitti alla deriva senza possibilità di immaginare un orizzonte. Ne abbiamo bisogno per tracciare dei contorni, dei confini entro i quali riconoscerci e nominarci. Il teatro è rito che svela, che specchia, che corrode, che dissacra, che interroga, che urla, che abbaia, che ruggisce, che accoglie, che ferisce. Rito da difendere e da salvaguardare. Rito di resistenza, di opposizione, di rivoluzione. Rito secolarizzato, ma non per questo meno sacro. Rito libero dove poter continuamente reinventare i codici per permettere al teatro di non perdere la sua sacralità.

Eugenio Barba

Non si può lavorare a lungo nel teatro senza sentire l'esigenza di un senso. Alle origini del teatro professionale occidentale, nel Cinquecento, troviamo le Accademie i cui letterati cercano di ricostruire il teatro di Atene. Fu una vera "invenzione di una tradizione" il cui primo frutto, il Teatro Olimpico di Vicenza, ha ben poco a vedere con quelli della città greca. Nello stesso periodo, i saltimbanchi si confinano in stanze al chiuso per intrattenere le persone interessate che ora devono pagare un'entrata. Queste sono le origini del teatro da cui proveniamo e che oggi pervade il pianeta.

Affermare che l'attore partecipi a un rituale è il tentativo di dare una risposta positiva a un senso di vacuità che circonda la cultura contemporanea dello spettacolo. Possiamo immaginare che l'attore partecipi a un rituale solo se allontaniamo ogni riferimento al Sacro e pensiamo non ai miti ma agli animali.

Nel 1914 Julian Huxley studiò le danze di corteggiamento dello svasso maggiore. Applicò per la prima volta il termine "ritualizzazione" al comportamento animale. Gli etologi parlano di ritualizzazione quando vi è un comportamento formalizzato in cui una sequenza di azioni, ognuna delle quali è causata da impulsi pratici (costruire un nido, imbeccare la prole), acquista una nuova funzione. Già Huxley operò il pas-

saggio dall'animale all'essere umano: la ritualizzazione formalizza un'attività assicurando una comunicazione più efficace. Parlava così dei rituali della vita quotidiana. Gli attori riproducono e dilatano i caratteri della ritualizzazione quotidiana nel contesto extra-quotidiano del teatro. Ma questo non basta a ricollegarlo all'ambito dei valori sacri da cui il concetto di rito proviene.

Il teatro funziona esteriormente come un rituale, ma è un "rituale vuoto" che ha bisogno di verificarsi e vivificarsi. Se non c'è un asse interiore a fornire il senso, la sproporzione fra la dedizione che l'arte teatrale chiede agli attori e il suo significato individuale e sociale è tale che essi cadono in balia dei loro spettatori. Allora il teatro, questo "rituale vuoto", è insensato? Non siamo più a livello dei discorsi obiettivi. La domanda può trovare solo risposte personali.

Peter Brook

Il Sacro è al di là di ogni forma che l'Uomo possa concepire. Può penetrare abbastanza naturalmente se c'è uno spazio. Se proviamo, pretenziosamente, a far sì che appaia, non lo farà mai. Ma se lasciamo aperto uno spazio – nella parola, nel suono o nella forma – possiamo accogliere umilmente ciò che è oltre di noi.

Pippo Delbono

Per me il teatro è sempre stato ed è ancora e sempre Sacro e Rito. Incontro tra esseri umani. Gli attori per me non sono interpreti, ma persone che conducono un rito al quale gli spettatori partecipano. In particolare Bobò, sordomuto analfabeta, è in grado di mettere gli spettatori in contatto col mistero. Nel nostro lavoro non c'è rappresentazione di un testo, personaggi. Lo spettacolo è una cerimonia di comunicazione e partecipazione. Per entrarci non è necessario capire una trama o un messaggio, ma condividere quel momento rituale. Questo contatto si avverte nei momenti in cui gli spettatori sono in un'altra dimensione di percezione fisica e mentale. Le distrazioni del capire, del giudicare sono sospese e si entra in uno stato speciale dove non c'è barriera di comunicazione. È importante che accanto al teatro che conserva ci sia questo teatro di cerimonia di comunicazione. Un teatro che rimane rito mentre intorno c'è informazione, confusione, menzogna. Anche uscendo dagli stretti limiti del teatro per incrociare altri linguaggi contemporanei, cinema, arti visive, danza, musica, politica, filosofia, religione. In contatto non con risposte, emozioni o pensieri, non col conosciuto, ma anzi con la nostra parte che s'interroga, si apre.

Jan Fabre

Il mio lavoro artistico è connesso alle grandi tradizioni dei primi rituali, il teatro antico e la pittura classica, in cui l'ebbrezza incontra la ragione e le regole. Un principio importante, per me, è la catarsi. La tragedia conduce il pubblico in un viaggio attraverso il dolore estremo e l'orrore. Affrontando questa profonda sofferenza, la mente dello spettatore viene purificata. Io cerco di condurre il mio pubblico in un viaggio. Mostro immagini di un'umanità che essi hanno represso o dimenticato. Mi appello ai loro impulsi violenti, ai loro sogni, alla loro lussuria. Le mie rappresentazioni e i testi costituiscono un rito di passaggio dal Profano al Sacro. Le mie sono creazioni del *Pharmakon*: per gli attori, i danzatori, lo stesso pubblico, il mio teatro è un'estetica del veleno che può curare.

L'aspetto più profano e più sacro del teatro è il corpo. Costituito di fluidi, ossa e carne, sembra vulnerabile, Ma questo non significa che non sia puro. È il conflitto tra il Materiale e l'Immateriale. Puoi sentire ed esperire il Sacro solo se ti arrendi al Profano. La produzione di energia umana genera un nugolo di spiritualità. Noi, come in una tragedia, abbandoniamo la nostra umana insignificanza a questa nuvola di energia divina. Questo corpo, questa bellezza ci conducono a questa spiritualità. Alla bellezza, al corpo, al teatro noi tutti possiamo credere, anche oggi. Il teatro costituisce una profanazione e, al tempo stesso, è un sacro rituale di purificazione.

Rodrigo García

Comincerò criticando la domanda. Quanto andremo avanti con questa cosa del teatro e del Sacro? Una persona va a teatro. Quale sarebbe il rituale? Una lunga serie di clics. Parole come tempesta, ira, amore cieco, suicidio... sono grandi, sono rituali. Ma la parola "clic"? Il grido, il pianto, il riso, l'afonia, il sussurro... sono trascendenti, ma il suono di un clic? Con un clic entro nella pagina web di un teatro, con un altro clic cerco lo spettacolo, con un altro clic scelgo il giorno, mi basta un nuovo clic per selezionare una poltrona; mentre sto guardando lo spettacolo, clicco, scatto foto e faccio clic e giro un video e clicco e mando twitts e metto in Instagram e Facebook pezzetti rubati e digitalizzati dello spettacolo che avviene davanti a... il mio schermo. Tutte queste idiozie sono, oggi, "andare a vedere a teatro", e voi continuate a chiedermi del Sacro! Potrete dirmi che ho parlato della banalità che circonda il teatro e non di quello che avviene al suo interno. Beh, è lo stesso, perché gli spettacoli sono fatti dallo stesso tipo di persone che vanno a vederli, all'interno non c'è rituale possibile, solo bisogno di sopravvivenza, ven-

dere biglietti, pagare l'affitto, la benzina per l'auto e anche qualcosa di peggiore: perseguire la fama attraverso la volgarità e la spettacolarizzazione, la battutina, l'esagerazione; ora le cose si fanno così, come viene viene.

William Kentridge

Il Sacro mi fa pensare al rito e i riti sono sempre reinventati, come i nazionalismi e Auschwitz. Dunque tendo a stare lontano dall'idea del Sacro e del rituale, ma ciò non significa che il teatro debba essere piacevolmente borghese o consolante come una preghiera; le grandi domande relative alla fede, all'invecchiamento, alla mortalità, sono gli argomenti fondamentali dei quali il teatro deve occuparsi, e lo stesso teatro naturalista deve confrontarsi con tre elementi: la collettività del pubblico; il flusso di una vita che si mostra/rapresenta davanti a te; e l'intercambiabilità di ciascuna performance. Questi tre elementi fanno sì che il teatro tratti della contingenza del mondo, evitando che diventi borghese e rifacendosi invece al teatro greco, la messa in atto del teatro come la rappresentazione della vita di fronte a una collettività invece che l'esperienza di una persona isolata che guarda lo schermo della tv o del pc. Sacro oppure rituale, io non userei mai uno di questi due termini, quello che ritengo sia significativo è quanto esso è in grado di indicare la strada da percorrere nel nostro mondo.

Antonio Latella

Il rito è parte del nostro esserci quotidiano, cambia la modalità nel contesto storico, ma fino a quando ci sarà umanità ci sarà rito. Per quanto riguarda il teatro, la potenza evocativa resta e resterà per sempre, e fino a quando ci sarà anche un solo spettatore questa "comunione" sarà rito laico, forse consolatorio, ma necessario oggi più di ieri.

Angelica Liddell

Come ricorda Christian Bobin, senza il Sacro rimarrebbero solo gli economisti e i loro grigi libri contabili. In un mondo in cui sono richieste continue spiegazioni, il sacro ci mette in contatto con l'inspiegabile, con Dio, con l'amore e con la morte, cioè con tutto ciò che il materialismo e il calcolo della ragione rimuovono dalle viscere degli uomini riducendoli al comfort della banalità. Il sacro è la grande ribellione contro il banale. È ciò che restituisce all'uomo la trascendenza e soddisfa la sua nostalgia e il suo bisogno di assoluto, di verticalità, di bellezza, una nostalgia che arriva insieme alla contemporanea morte della tragedia. L'arte deve essere al servizio dello spirito, cioè dell'irrappresentabile, cioè di Dio. E vorrei terminare citando ancora Bobin: «Non ho bisogno di credere in Dio per credere in Dio», questo è il Sacro. Tutto è santo.

Valter Malosti

Più che al rito, penso a una luce verticale che illumini. Il rito ha assunto connotazioni negative, a volte si va a teatro per un rito usurato; invece, quando alcune persone si riuniscono, possono verificarsi momenti di verticalità, cioè fatti inaspettati che danno nuova luce agli spettatori, perché esseri umani si confrontano, sentendosi vivi, a prescindere da qualunque argomento si affronti in scena. E quando la materia a disposizione dei performer – sia canto, recitazione, parola – s'incendia, trasmette un fuoco che sale in verticale: ecco, questo, per me, ha a che fare con il Sacro.

Armando Punzo

Credo sia interessante fare un passo ancora più indietro, risalire al momento che precede la nascita del rito, perché il rito è già codificazione, è la forma (una tra le possibili) in cui si è espressa quella tensione che dà vita a ogni pratica, religiosa e artistica, e che per me costituisce il vero cuore del discorso sul Sacro e sul teatro. L'origine, cioè, è in quella condizione in cui l'uomo prova ad affrancarsi da se stesso, dall'attualità, dai confini della vita che conosce ed esperisce quotidianamente, per confrontarsi con l'incomprensibile e con il mistero. Sicuramente viviamo un momento storico in cui la maggioranza degli uomini e degli artisti ha molta più fede nella realtà che nell'indicibile, nell'ineffabile, nell'altro da sé. Contro il finito dell'attuale, il Sacro rappresenta invece per me l'infinito, la realtà oltre il reale, quella forza che ci libera da noi stessi e ci trascina oltre i nostri limiti. È ciò che, in questa stessa vita, creiamo, sentiamo, pensiamo come una forma sempre aperta, germogliante, mai definitiva. Il teatro viene subito dopo, come pratica concreta attraverso cui dare forma sensibile e condivisibile a quel movimento di apertura. Una pratica che non vuole duplicare la realtà, ma crearne altra.

Virgilio Sieni

Con la separazione dell'uomo dal rito viene meno il concetto di Sacro, che è un elemento fondamentale per abitare il mondo e profanare una dimensione pre-costituita. Io mi dedico, attraverso la danza, a restituire un patrimonio comune, grazie all'utilizzo del corpo che, paradossalmente, è separato dall'uomo da secoli. Bisogna invece riappropriarsi del corpo e ridare consapevolezza agli uomini, spostarsi in una dimensione politica e rivoluzionaria. Io agisco attraverso la danza a teatro non per fare spettacolo, ma per riappropriarmi del corpo, che diventa atto purificatorio. Il corpo si fa strumento, gioco, veglia, pratica, esperienza, atto politico per riconquistare spazi che sono chiusi e che hanno a che fare con una dimensione simbolica del corpo, che ci sfugge continuamente: il ballo è in congiunzione con gli dèi e con la natura, mentre la separazione dal corpo

crea squilibri psicologici, oltre che di comportamento. Un pubblico di tutte le età ed estrazione da molti anni porta avanti un discorso di costruzione di grandi o piccole comunità che comprendono e vivono la danza, attorno all'idea di corpo; un altro pubblico, che partecipa in modo più sottratto al rito di andare a teatro, ha delle difficoltà a essere coinvolto dentro lo spettacolo, così bisogna lavorare affinché diventi un pubblico partecipante.

Teatro delle Albe

Se il teatro perde il suo legame con il Sacro, il teatro scompare. Nel Sacro c'è la violenza dei sacrifici antichi e delle guerre di oggi, nel Sacro c'è l'antidoto a quella violenza. È il paradosso della condizione umana, e il teatro lo riflette. I greci lo chiamavano Dioniso, Artaud crudeltà: sempre quello è, nella distanza dei millenni. Può declinare questo nodo attraverso le poetiche più diverse, ma quello è. Se perde questo centro, si riduce a un innocuo gioco di società, a un diversivo, a un piacevole o noioso spot pubblicitario. Può anche continuare a chiamarsi teatro, ma non è più tale, ovvero "visione". La "visione" di quello che ci rende feroci e al contempo l'anelito a superare questa ferocia, a mutare lo strangolamento in abbraccio. Dioniso è un bambino fatto a pezzi, un dio che risorge.

Teatro Valdoca

Sacro è ciò che è separato, "altro" dalla norma dell'umano, pericoloso, benedetto e maledetto insieme. Il viaggio a cui il Sacro ci obbliga se entriamo nella sua sfera, ci spinge verso territori ignoti, al di là della ragione e delle sue regole, in prossimità di ciò che non sappiamo, dell'intemporale e dell'inaudito. Il Sacro è il tremendo al suo inizio, come gli angeli di Rilke. L'arte dà, o dovrebbe dare, proprio questa possibilità di avvicinamento a ciò che non si vede, non si tocca, non si misura, forse appena si ode. E il teatro è il luogo per eccellenza di questa possibilità, perché in esso tutti i sensi sono chiamati a traboccare, ad andare oltre, verso quel separato. Il Sacro è la radice stessa della pericolosa avventura che è il fare artistico, che noi vediamo come esperienza in cui si tenta, solo per un bagliore, di uscire dall'esperienza. Occorre ragione ma anche sberdimento, lucidità e follia, solitudine e capacità di arrivare all'altro, lì dove è più nudo, solo, inerme, identico a ogni altro.

Theodoros Terzopoulos

Il mito antico esercita un'irresistibile attrazione sugli uomini. Per questo c'è stato – e c'è ancora, in Europa – il bisogno di demistificare il mito e affrontarlo da una prospettiva razionale. Molte volte il mito è usato per sopperire alla crisi delle identità nazionali. Questa

persistenza è e rimane pericolosa. Se recidessimo il mito dalle sue oscure radici, non saremmo in grado di usarne la stupefacente energia come risorsa per il futuro e genereremmo un abominio. Un tale abominio è il Fascismo. Il mito è pericoloso, perché proviene dal mondo dell'insondabile, ma al tempo stesso segna un passaggio in questo mondo. Una reazione comune è sempre stata quella di smorzare le tensioni provocate da ciò che non è familiare con le tecniche generate per imbellettare l'esperienza umana. Tuttavia, l'incubo mantiene aperto il divario, l'insondabile si rifiuta di essere domato. L'estetica della performance deriva dalla relazione dinamica fra corpo e Mito, Tempo e Memoria. Attraverso questa relazione, nasce la domanda ontologica fondamentale: di cosa si tratta? Ovviamente, è una domanda che non consente risposte definite, ma stimola l'artista in direzione di una più profonda ricerca sulle radici del suono, della parola e delle multiple dimensioni dell'enigma umano. Corpo e voce sono trasformate in un terreno comune della memoria, il mito non chiede di raccontare storie ma di ricostruire la memoria. Il corpo entra in uno stato di trasgressione e regressione verso l'inconscio, tentando di ricostruire un nuovo mito.

Traduzioni dallo spagnolo di Davide Carnevali e dall'inglese di Roberto Rizzente e Laura Bevione.

Le illustrazioni sono di Giulia Gamberale, in apertura, e di Aurora Ravasi, in questa pagina.



Leggi sullo spettacolo, istruzioni per l'uso

Gaia Troisi

Diritto dello spettacolo

Milano, Franco Angeli, 2017, pagg. 124, euro 16



Il mondo dello spettacolo è articolato e complesso perché unisce processi creativi e prassi operative, nutrite anche da evoluzioni storiche, con responsabilità istituzionali e collettive, all'interno di un sistema sociale ed economico. Pertanto, la cornice giuridica di principi, regole e diritti assu-

me una rilevanza importante, quando oggi la realtà ci presenta invece un nitido disallineamento tra principi costituzionali e norme primarie vetuste o inesistenti, sostituite da provvedimenti amministrativi. Ciò emerge chiaramente dal testo di Gaia Troisi *Diritto dello spettacolo*, che si pone come un manuale teso a evidenziare, in modo sintetico, i principali provvedimenti che insistono sullo spettacolo italiano. Correttamente l'autrice parte dal dettato costituzionale e dal percorso storico, risalendo dal periodo fascista alla costruzione dell'attuale Mibact, e ponendo un accento anche ai temi della formazione artistica. Successivamente osserva il sostegno pubblico: quello diretto del Fus e quello indiretto delle incentivazioni fiscali come Art Bonus. Un'attenzione è poi dedicata al controllo sulle opere cinematografiche e alla proprietà intellettuale, anche rispetto alla realtà digitale. Il testo offre una panoramica sui nodi critici, ma fornisce un quadro conoscitivo basilico del diritto della cultura, seppure destinato a profonde trasformazioni considerato quanto fatto dalla scorsa legislatura con la legge cinema (in ritardo nella sua attuazione piena) e soprattutto con la legge delega per la stesura del "Codice dello spettacolo" che dovrà riordinare l'intero comparto dello spettacolo dal vivo, già oggetto di cambiamenti con il DM 1 Luglio 2014. In una successiva edizione è da consigliare all'autrice di valutare con il suo occhio giuridico critico queste evoluzioni includendo anche tutte le altre norme che oggi impattano non poco nel quotidiano, ad esempio le disposizioni in materia di luoghi di spettacolo. *Lucio Argano*

Strehler in un graphic novel

Davide Barzi e Claudio Riva

Giorgio Strehler. Un fumetto da tre soldi

illustrazioni Alessandro Ambrosioni, con la collaborazione di Lucia Resta, Padova, Editore Becco Giallo, 2018, pagg. 192, euro 19

«Fuoco e freschezza, rilassamento e precisione, distinguono questa rappresentazione dalle molte altre che io ho visto. Voi apportate all'opera un'autentica rinascita». Parole che farebbero piacere in qualsiasi occasione. Figurarsi se a firmarle è Bertolt Brecht, appena dopo il debutto del 10 febbraio 1956 de *L'opera da tre soldi* a Milano, nella celebre regia di Giorgio Strehler (protagonisti Mario Carotenuto, Marina Bonfigli, Checco Rissone, Tino Carraro e l'indimenticabile Milly). Nell'Archivio Storico del Piccolo si trova ancora la lettera. Che si osserva non senza emozione. Perché, come giustamente ricorda in prefazione Alberto Benedetto (Direttore di Produzione del Piccolo), «fare teatro è un po' come scrivere sulla sabbia». Scivolano via gli spettacoli, fra le pieghe della memoria. Eppure alcuni resistono: nei ricordi, nelle chiacchiere, nel mito. Perfino nei progetti editoriali. Come questo curioso volume della Becco Giallo, che racconta la genesi del lavoro ma anche l'avventura umana alle sue spalle. Dal viaggio di Strehler a Berlino, all'incontro fra il regista e il drammaturgo di Augusta; dai provini a quella fredda quanto trionfale serata milanese. Prima di un malinconico finale che ci ricorda come Brecht morì lo stesso anno, dopo aver concesso al Piccolo l'esclusiva sulle rappresentazioni dei suoi testi. Eclatante attestazione di stima. La curiosità risiede nella forma scelta: un *graphic novel*. Che i delicati disegni di Ambrosioni, gonfi di bianchi, di dettagli, di pulizia, trasformano in un vero e proprio viaggio nella memoria, suddiviso ironicamente in un prologo, tre atti e un lungo, ramificato epilogo. Volume di rara piacevolezza. E di gran cura. Arricchito da dettagliate schede storiche e con diverse testimonianze dei protagonisti dell'epoca. *Diego Vincenti*



Brecht, vita e opere di un maestro

Stephen Unwin

Brecht per tutti. Guida alla teoria teatrale brechtiana e 50 esercizi per metterla in pratica

traduzione di Pietro Dattola, Roma, Dino Audino Editore, 2018, pagg. 144, euro 17

L'aggettivo abusato "brechtiano" ci ha allontanato dall'autore e regista dal quale il termine prende spunto. Più che altro una deriva. Appena sulla scena ci sono prostitute, trucco pesante e stivali da gerarchi nazisti, parte l'aggettivo "brechtiano" che, si pensa, possa chiarire tutto. Ecco, quella è soltanto la punta dell'iceberg, i luccichini, quell'estetica formale che proprio Bertolt Brecht rifiutava e allontanava con ogni sua forza.

Perché troppi nel tempo, in un telefono senza fili, hanno tradito, rimescolato, confuso la poetica del genio tedesco, arrivando, oggi, a un surrogato della sua essenza. *Brecht per tutti*, dello studioso Stephen Unwin, è un fondamentale testo per chi si avvicina, registi, drammaturghi, attori, ai lavori di BB. L'inglese Unwin sottolinea l'importanza del periodo storico nel quale Brecht si trovava a vivere e lavorare, cosa che, spesso, e questo è un suo timore, viene trascurata e tralasciata. Partendo dal suo lato ironico e provocatorio per poi scorrere la sua vita avventurosa tra cambi, forzati, di residenza e nuovi amori, passando dai suoi ispiratori, la Bibbia, Shakespeare, Plauto, Seneca, Goethe, Büchner, fino ad arrivare agli "Esercizi" per mettere in pratica i dettagli dei suoi insegnamenti. Brecht è democraticamente e qualunquisticamente per tutti? La risposta non è scontata. *Tommaso Chimenti*



John Ford e la tragedia crudele

Paolo Pepe e Savina Stevanato (a cura di)

'Tis Pity She's a Whore. Il teatro di John Ford e la fortuna di una tragedia crudele

Imola (Bo), Cue Press, 2017, pagg. 168, euro 27,99

Nel 2003 Luca Ronconi ne offrì una doppia messa in scena: l'una con un cast misto, l'altra - filologicamente fedele e scenicamente assai efficace - con interpreti soltanto maschili. *Peccato che fosse puttana* è un dramma complesso e feroce, moralmente spregiudicato eppure percorso da un'indiscutibile ansia di rinnovamento radicale della società. Che è quella inglese della prima metà del Seicento, in cui il drammaturgo John Ford visse e lavorò. Ricostruire contesto storico e influenze letterarie e teatrali di quel *play* è uno degli obiettivi del volume curato da Pepe e Stevanato, che mirano, da una parte, a ricollocare nel corretto *background* culturale il teatro di Ford e, dall'altra, a svelare i motivi dell'oblio e poi della successiva riscoperta novecentesca di quel "fastidioso" dramma che trattava di incesto ed efferatezze varie. Ecco allora i saggi finalizzati a inserire il lavoro del drammaturgo inglese nella temperie barocca in cui egli operò e, poi, gli scritti che ne raccontano le riletture contemporanee, a partire da quella simbolista di Maeterlinck fino a quelle di Visconti e del succitato Ronconi. *Laura Bevione*



Fotografia della critica teatrale

Giulia Alonzo e Oliviero Ponte di Pino
Dioniso e la nuvola

Milano, Franco Angeli, pagg. 190, euro 23



Un *excursus* sul concetto di "critica", composto per brevi paragrafi e citazionismo ormai consueto nei libri di settore (si passa da Marx a De Monticelli, dalla semiótica a Franco Quadri, la cui morte segna, per gli autori, «la fine della critica teatrale in Italia così com'è stata intesa per un secolo»); una

sezione in cui si forniscono esempi sull'impatto formativo e informativo del web rispetto alla comunicazione giornalistica; un capitolo dedicato alle giovani firme - realizzato fondendo estratti da interviste *ad hoc* che sono leggibili in rete - e delle conclusioni, inevitabilmente generiche. *Dioniso e la nuvola* - che si basa su «due nuclei»: «La tesi di laurea di Giulia Alonzo» e «il lavoro pedagogico di Oliviero Ponte di Pino» - è un tentativo di messa in discussione e nuova comprensione di un mestiere, quello del critico teatrale, diventato quasi solo un impegno: tra gratuità della prestazione, riformulazione assolutoria del conflitto d'interessi e riduzione dell'esercizio concreto della scrittura. Ne viene dunque, più che un approfondimento, una fotografia dell'esistente: scattata osservando il panorama, confuso e cangiante, standosene dalle parti di Rete Critica e Ateatro. *Alessandro Toppi*

Winnie e i suoi ricordi

Adriana Asti

Un futuro infinito. Piccola autobiografia

Milano, Mondadori, 2017, pagg. 143, euro 18

Con ironia, sana leggerezza, quel tocco da Winnie dei *Giorni felici* di Beckett che ha interpretato per Bob Wilson, Adriana Asti si racconta in un piccolo (per formato e numero di pagine) e prezioso (per contenuti) libro. Il volume è come un sipario che si alza sul palcoscenico della vita, dove la protagonista riflette su di sé e dal personale arsenale delle apparizioni evoca tanti amici e affetti, vivi e morti, ma tutti ben presenti. È un racconto di teatro, ma soprattutto un viaggio esistenziale dove lei, Adriana, sembra guardare alla sua vita come Peter Pan faceva con Londra: volandoci sopra. E dispiegando le ali della memoria, il ricordo si fa presente e vira verso un nuovo orizzonte. Lei è come quegli spettatori di un corteo - è la storia che racconta nelle ultime righe dell'ultimo capitolo - che, per avere una visione d'in-



sieme, salgono sulla cima del campanile e da lì «li vediamo dall'alto formare tutti un'unica massa» e perciò «li vediamo tutti con un solo sguardo». Un abbraccio, quello di Adriana Asti, che comprende momenti felici e altri meno, perché questa è la vita, popolata da volti noti che convivono con i "volti travolti" (citando il titolo di un'opera in fieri di Enrico Pulsoni) del quotidiano. E il bello di queste pagine è che non hanno per niente il sapore di un bilancio. Solo curiosità, anche per se stessi. *Pierfrancesco Giannangeli*

Mariangela Melato, la primadonna antidiva

Michele Sancisi

Tutto su Mariangela

Milano, Bompiani, 2018, pagg. 400, euro 19

170 testimonianze raccolte dal giornalista Michele Sancisi per raccontare l'umanità e la grandezza di Mariangela Melato. Si ripercorre infatti la sua carriera come primadonna nel teatro e nel cinema. Maniacale, solitaria, stakanovista, idealista, mossa da un impulso di trasformazione perenne, nel lavoro come nella vita, al cinema signora bene, prostituta, rivoluzionaria, sottoproletaria, in teatro diretta da grandi maestri, da Strehler a Ronconi, Visconti e Fo. Non vive da star, ma è un'attrice sempre pronta a reinventarsi, «una donna con un progetto», come l'ha definita Pupi Avati. Nel volume viene raccontata da amici, colleghi, amori, e indagando tra i suoi stessi pensieri riprodotti nei giornali dell'epoca, così da ricostruirne l'immagine pubblica e privata. Infatti, la biografia scava nelle pieghe meno esposte di una star esuberante ma anche di una donna particolarmente riservata, che ha sempre mantenuto un saldo legame con le proprie radici milanesi e popolari. Tra i tanti testimoni Dario Fo, Renzo Arbore, Pupi Avati, Luciano De Crescenzo, Fabrizio Gifuni, Enrico Montesano, Ottavia Piccolo, Michele Placido, Renato Pozzetto, Massimo Ranieri, Sergio Rubini, Catherine Spaak, Lina Wertmüller. *Albarosa Camaldo*



dato tracciare un ritratto sintetico: Anagor, Codice Ivan, Collettiv0 Cinetic0, Opera e Alessandro Sciarroni sono gli artisti con cui *Iperscene 3* dialoga, mediante una struttura dai limpidi contorni (per ciascuno sono proposte immagini di spettacoli-chiave, biografia, teatrografia e intervista, seguite da un approfondimento che assume di volta in volta una fisionomia peculiare). Il maggior merito del volume è quello di affrontare visioni sceniche proteiformi e complesse senza ridurre la densità e, al contempo, restando limpidamente estroflusso: ciò è reso possibile da un'attitudine curatoriale che, basandosi su solide basi teoriche, affonda lo sguardo nella materialità della scena contemporanea. Chiude il volume un breve, luminoso saggio di Paolo Ruffini dal titolo emblematico (*L'inefficacia della performance*), a problematizzare con ulteriori interrogativi e aperture ciò di cui il libro ha raccontato. *Michele Pascarella*



Il teatro antico da riscoprire

Elena Adriani

Storia del teatro antico

Roma, Carocci editore, 2017, pagg. 194, euro 12

Il teatro classico greco e romano è una miniera sterminata di dati, notizie, fonti che sembrano non esaurirsi mai nello stesso momento in cui si crede che non ci sia più altro da "scoprire". Invece, ogni volta che ci si accosta a quel mondo da un punto di vista inedito, o con l'approccio storico e culturale dello studioso che non dà nulla per certo e scontato ma al contrario interroga continuamente quanto viene dato per acquisito e lo indaga, lo rimette in discussione, ecco che quella tragedia, quella commedia, quella società che le ha prodotte nell'Atene del V secolo a.C. si arricchiscono di una diversa e nuova luce che le immette inevitabilmente in una prospettiva critica a noi contemporanea. Questo accade nell'interessante studio di Elena Adriani, che ha l'apparente struttura e forma di un "manuale" didattico per uso scolastico e universitario mentre, nell'attraversamento degli autori e dei tanti testi analizzati (tragedie, commedie, satire e farse), ne coglie l'aspetto più moderno, inquietante e performativo, come quando sottolinea: «Nella scrittura tragica di Sofocle perfino le convenzioni imposte dal genere e dall'organizzazione spettacolare si tramutano in occasioni da sfruttare a fini espressivi», aprendo un versante di indagine storiografica che ha nell'idea novecentesca di spettacolo un modello costante di riferimento, e un punto d'arrivo necessario e vitale. *Giuseppe Liotta*



L'indefinibile realtà della scena di oggi

Matteo Antonaci e Sergio Lo Gatto (a cura di)

Iperscene 3

Spoletto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2017, pagg. 212, euro 16

È un presente dagli elastici confini, quello di cui si occupa il volume curato con competente visionarietà da Antonaci e Lo Gatto. Una realtà composita ed eterogenea costituita da esperienze tutte singolari, autoriali, cangianti, finanche inclassificabili, di cui forse non è

STORIA EUROPEA DEL TEATRO ITALIANO
a cura di Franco Perrelli, Roma, Carocci Editore, 2018, pagg. 384, euro 30

Attraverso i saggi di quattordici specialisti si ricostruisce, dalle radici medievali ai giorni nostri, la storia della civiltà teatrale italiana, nelle sue connotazioni regionali e, parallelamente, nel suo fitto interscambio con l'Europa. Dopo aver analizzato le manifestazioni spettacolari regione per regione, il libro si addentra nella storia della danza e dell'opera musicale, affrontando ancora le tradizioni degli artisti della scena e dei "grandi attori" e concludendo con un articolato quadro del Novecento nazionale.

William B. Yeats, Augusta Gregory, John M. Synge
TEATRO IRLANDESE. I GRANDI AUTORI DELL'ABBEY THEATRE DI DUBLINO
a cura di Maurizio Pasquero, Agorà Co., 2017, pagg. 450, euro 35

Tra il 1914 e il 1917 lo scrittore Carlo Linati portò a compimento l'idea di rendere nella nostra lingua una ricca e significativa scelta di testi del teatro irlandese classico, lanciando, per primo sui palcoscenici italiani, le tragedie e le commedie della Holy Trinity dell'Abbey Theatre di Dublino, Yeats, Gregory e Synge, creatori della moderna drammaturgia iberica. Questo volume propone oggi, riunite e annotate, tutte le dodici pièces allora tradotte da Linati: testi di impatto, capaci ancora di far rivivere l'Irlanda, la sua gente e le sue storie.

IL GEROLAMO RITROVATO. IL CANTIERE, LA STORIA E IL RESTAURO
a cura di Federico Crimi, fotografie di Bart Harreman, Milano, Archinto, 2017, pagg. 268, euro 48

Edificato a Milano nel 1868, fu, per la prima metà del Novecento, il regno delle marionette della Famiglia Colla. Dalla fine degli anni Cinquanta al 1983, ospitò recital di musica (da Milly a Jannacci, Gaber, Fo). Poi chiuse. Ci sono voluti più di trent'anni per riaprire il "teatro senza faccia-

ta" di piazza Beccaria. Un complesso restauro ha restituito questo piccolo gioiello di architettura teatrale alla sua funzione. Il bel volume, ricco di immagini del presente e del passato, ne racconta la storia dal finale felice.

IL TEATRO DELL'OPERA DI ROMA 1880-2017. CATALOGO DELLA MOSTRA (ROMA, NOVEMBRE 2017-FEBBRAIO 2018)
a cura di Carlo Fuortes, Milano, Mondadori Electa, 2018, pagg. 224, euro 42

La monografia ripercorre la lunga storia del Teatro dell'Opera di Roma dal passato al recupero, oggi, del suo ruolo di tempio della tradizione. Tra le pagine scorrono personaggi della politica, della cultura, della società, i responsabili delle trasformazioni architettoniche, i grandi interpreti vocali (da Caruso alla Callas), registi (Visconti, Zeffirelli), compositori (da Mascagni a Puccini), drammaturghi e direttori d'orchestra (da von Karajan a Muti), attrici e attori (Duse, Bernhardt, Duncan), danzatori e ballerine (da Nureyev alla Fracchi), coreografi, scenografi e costumisti spesso artisti (de Chirico, Manzù), le stagioni, le tournée, curiosità e aneddoti. Una sezione del volume è infine dedicata alle gloriose stagioni dell'Opera alle Terme di Caracalla.

Arnaldo Picchi
CANOVACCI DI ICONOGRAFIA. LA REGIA PENSATA: LEZIONI APERTE VERSO UNA NUOVA DISCIPLINA TEATRALE
a cura di Massimiliano Briarava, Firenze, La Casa Usher, 2017, pagg. 458, euro 40

Arnaldo Picchi mira proprio a immaginare la regia e sceglie l'iconografia - il dialogo con le immagini - come prassi per disciplinare il lavoro teatrale, dotandolo di un lessico, sistemi di ricerca e criteri di scelta. Con Picchi l'iconografia diventa teatrale perché «tutte le immagini sono teatrali»; tutti i testi sono «immagini in potenza»; ogni allestimento nasce da «un immaginario in comune». L'iconografia teatrale diviene la regia pensata: non più solo documentazione del teatro già fatto.

Maurizio Porro
ATTORI, TEATRO E UN PO' DI VITA. SCRITTI PER IL CORRIERE DELLA SERA (1974-2017)
a cura di Nicholas Vitaliano, Milano, Mimesis, pagg. 323, euro 20,40

Per la prima volta un insieme di recensioni, interviste, articoli, dedicati al teatro e allo spettacolo, che Maurizio Porro ha scritto, negli anni, per il *Corriere della Sera*, raccontando fatti, eventi, serate della vita teatrale milanese e italiana. Ne risulta un osservatorio particolare delle nostre scene dal 1974 a oggi, in grado di offrire, con garbo e piacevolezza, diversi spunti di riflessione, per comprendere opere e artisti che hanno fatto la storia dello spettacolo dell'ultimo mezzo secolo.

Eduardo De Filippo
FILUMENA MARTURANO. IL TEATRO DI EDUARDO DE FILIPPO A FUMETTI
a cura di Concetta Ambrosino e con le illustrazioni di Mauro Salvatori, Battipaglia (Sa), Nicola Pesce Editore, 2018, pagg. 96, euro 19,90

Eduardo De Filippo (1900-1984), riconosciuto come uno dei più grandi artisti e intellettuali del Novecento, è stato autore di numerose opere teatrali da lui stesso dirette e interpretate. *Filumena Marturano* è probabilmente una delle più note a livello internazionale, anche grazie alla versione cinematografica diretta da Vittorio De Sica (*Matrimonio all'italiana*, con Marcello Mastroianni e Sofia Loren). Non stupisce dunque questa versione a fumetti.

Valeria Morselli
LA DANZA E LA SUA STORIA. VALENZE CULTURALI, SOCIALI ED ESTETICHE DELL'ARTE DELLA DANZA IN OCCIDENTE. VOLUME I, DALLE CIVILTÀ GRECA E ROMANA AL XVII SECOLO
Roma, Dino Audino Editore, 2018, pagg. 192, euro 23

Pensato per gli studenti dei licei coreutici, propone una panoramica sui fondamenti dell'arte della danza nei secoli, considerandone aspetti sociali, estetici e teorici e prestando attenzione ai collegamenti con la storia. Lo scopo è di consentire agli alunni di

formarsi un quadro generale dell'evoluzione storica della danza e del suo lessico, in una prospettiva inter- e transdisciplinare. I testi sono corredati da numerose illustrazioni. L'opera, divisa in tre volumi, prevede anche alcuni contenuti digitali integrativi facilmente fruibili da tutti.

Jean Newlove e John Dalby
LABAN PER TUTTI
a cura di Francesca Falcone, Roma, Dino Audino Editore, 2018, pagg. 152, euro 18

Il fondamento della teoria del movimento di Rudolf Laban (1879-1958), teorico e interprete della danza moderna, è indagato attraverso un glossario fondamentale e la descrizione della cinesfera e dei cinque solidi platonici entro cui il maestro ungherese ha immaginato i movimenti fondamentali nello spazio. I concetti sono enunciati con un linguaggio chiaro, reso efficace anche da disegni, grafici e diagrammi. *Laban per tutti* è quindi uno strumento per esplorare il movimento nelle sue componenti tecniche e poetico-espressive, utile per il lettore comune e per gli allievi danzatori.

Gianni Rodari
A TEATRO CON GIANNI RODARI
Torino, Einaudi Ragazzi, 2018, pagg. 200, euro 14,90

Con le illustrazioni di Giulia Orecchia, una raccolta di testi teatrali di Gianni Rodari, in un'edizione ricchissima, atta a suggerire come fare teatro per bambini e ragazzi, partendo dalla loro esperienza, dalle loro invenzioni, dalle loro parole. Viene riproposto il progetto che, negli anni Settanta, appassionò Gianni Rodari, inducendolo a impegnarsi in una sperimentazione che coinvolse genitori, insegnanti, uomini di teatro.

IL TEATRO DEI GENERI MINORI. DALLA FRANCIA ALL'EUROPA
a cura di Alvio Patierno, Acireale, Bonanno, 2017, pagg. 132, euro 12

Tra l'Ottocento e il Novecento la nascita dello spettacolo teatrale moderno e dei suoi generi minori registra in tutta Europa l'influenza di Parigi e del

Illustrazione di Giulia Orecchia
tratta dal volume
A teatro con Gianni Rodari,
edito da Einaudi Ragazzi.

modello francese, dalla forma spettacolo al nascente *star system*. Dalle note figure del cabaret al meno noto teatro di *revue* passando attraverso il *vaudeville* e fino al caso di Strindberg, i sei saggi che compongono il volume indagano la storia di un'influenza teatrale che ha segnato la sensibilità del pubblico moderno e le modalità contemporanee del divertimento e dello spettacolo.

Francesca A. Caruso
TEORIA SOCIALE E TEATRO. STRUTTURA E AZIONE SOCIALE IN MARX, DURKHEIM, GURVITCH, GOFFMAN

Acireale, Bonanno, 2018, pagg. 148, euro 12

Partendo dal presupposto che la lettura delle macrostrutture teatrali non può separarsi dall'ambiente sociale in cui queste hanno avuto origine, il volume analizza il fenomeno teatrale attraverso i mutamenti sociali dei contesti in cui si manifesta e grazie al pensiero di drammaturghi dallo spirito "rivoluzionario" come Brecht, registi di spicco dell'avanguardia teatrale del Novecento come Grotowski e classici del pensiero sociologico come Marx, Durkheim, Gurvitch e Goffman.

BASTA UN PARAVENTO. 1982-2017: TRENTACINQUE ANNI DI TEATRO A LOCARNO E IN GIRO PER IL MONDO

a cura di Raffaele Scolari, Milano, Mimesis, pag. 118, euro 13

Il Teatro Paravento è un piccolo teatro nato in una piccola città, Locarno, che si rifà a grandi e antiche tradizioni come la pantomima o il Teatro dell'Arte. Fondata da quattro attori usciti dalla Scuola Teatro Dimitri, la compagnia ha girovagato e si è esibita in oltre trenta Paesi (dalla Russia al Vicino Oriente al Canada, all'America Latina). Il libro è suddiviso in più sezioni e contiene testimonianze dirette dei membri della compagnia e di autori esterni che ne ripercorrono la storia.

Maria Elena Giusti
TEATRO POPOLARE: ARTE, TRADIZIONE, PATRIMONIO

Pisa, Pacini Editore, 2018, pagg. 181, euro 15



Il teatro popolare è una complessa forma di spettacolo altamente codificata: da un lato i testi scritti, gli spazi e gli apparati scenografici, i costumi, i tempi; dall'altro gli attori, riuniti in compagnie locali, e il pubblico, intensamente coinvolto. Lungi dall'essere un relitto folklorico, il teatro popolare appare un elemento vitale, radicato nelle culture locali ma capace di innovazioni creative legate al contesto sociale. Il volume offre dunque un quadro delle vicende riguardanti questo genere negli ultimi cent'anni, studiandone trasformazioni e significati sociali e la valorizzazione del patrimonio culturale.

Domenico Davide Pappalardo
SPETTACOLO E CURA. TEATRO, CINEMA, FOTOGRAFIA, TELEVISIONE, NUOVI MEDIA AUDIOVISIVI E PSICOTERAPIA

Roma, Alpes Italia, 2018, pagg. 152, euro 14

In queste pagine è indagata la relazione profonda tra spettacolo e cura, per conoscere gli aspetti della rappresentazione rilevanti dal punto di vista psicologico, chiarendone i meccanismi d'azione sulla psiche e individuandone usi clinici possibili. Soffermandosi sulle diverse forme e sui diversi mezzi quali teatro, cinema, televisione, nuovi media, si scandiscono le tappe di una lettura della realtà, sempre più profonda e puntuale. Il testo si propone come riferimento per il terapeuta ma anche per lo studioso di spettacolo.

Alberto Oliva e Mino Manni
PROSPETTIVA DOSTOEVSKIJ. GLI SPETTACOLI DELLA COMPAGNIA I DEMONI

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 111, euro 18,99

Alberto Oliva e Mino Manni, nel 2011, fondano l'associazione culturale I Demoni con cui realizzano cinque spettacoli tratti dai testi di Dostoevskij, qui raccolti nei loro adattamenti originali: *La confessione*, *Ivan e il diavolo*, *Il topo del sottosuolo*, *Il giocatore*, fino a *Delitto e castigo*, prodotto in questa stagione dal Teatro Franco Parenti di Milano a coronamento del progetto. In questi testi incubi e visioni al confine con la follia si alternano a scene di crudo realismo fra i vicoli di Pietroburgo, in un trionfo di vitalità e teatro.

Lina Prosa
MITI SENZA DÈI. TEATRO SENZA DIO

Roma, Editoria & Spettacolo, 2018, pagg. 212, euro 16

Il volume contiene *Troiane2. Variazione con barca, Filottete e l'infinito rotondo, Cassandra on the road, Penthesilea. Allenamento per la battaglia finale, Dido, Dido Didon, Medeàs, Kkore. Canto delle accorate per chi ha un cuore, Esecuzione/Ifigenia, Baccanti/Le Altre*. Testi in cui il mito diventa riflesso di condizioni attualissime: dalla tragedia dei profughi delle guerre, alla solitudine di vite vissute nella povertà, al coraggio silenzioso e ostinato delle donne e del loro corpo costretto a sfiorire,

torturato dal disamore, dall'indifferenza e dalla malattia.

Cinzia Spanò
LA MOGLIE

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 34, euro 9,99

Anno 1942: nel deserto del New Mexico viene costruito un laboratorio scientifico con attorno abitazioni per le famiglie degli scienziati impegnati nel progetto che portò alla costruzione della bomba nucleare. Una cittadina non segnata sulle mappe, presidiata e controllata dai militari dell'esercito americano. Neppure le mogli sono a conoscenza delle ricerche dei mariti. Il testo, liberamente ispirato alla vita di Laura Fermi, moglie del fisico Enrico, si propone di dare voce a queste donne, divenute protagoniste, loro malgrado, della Storia.

GABRIELE D'ANNUNZIO
TRA AMORI E BATTAGLIE

Milano, RG produzioni, 2018, pagg. 45, euro 5

In occasione dei due spettacoli dedicati al Vate da Edoardo Sylos Labini, al Teatro Manzoni di Milano, *Tra amori e battaglie* e *D'Annunzio Segreto*, viene pubblicato un fumetto, disegnato da Marco Sciamè, per raccontare vita e opere del Vate, dalla relazione con la Duse alle prove dei testi. Un nuovo modo di raccontare D'Annunzio e farlo conoscere ai più giovani. La prefazione è di Giordano Bruno Guerri, presidente del Vittoriale degli Italiani.

Stone/Cechov, un tradimento fedele che fa risplendere *Le tre sorelle*



LE TROIS SŒURS (*Le tre sorelle*), testo e regia di Simon Stone da Anton Cechov. Scene di Lizzie Clachan. Costumi di Mel Page. Luci di Cornelius Hunziker. Musiche di Stefan Gregory. Con Jean-Baptiste Anoumon, Assaad Bouab, Éric Caravaca, Amira Casar, Servane Ducorps, Eloïse Mignon, Laurent Papot, Frédéric Pierrot, Céline Sallette, Assane Timbo, Thibault Vinçon. Prod. Odéon-Théâtre de l'Europe, **PARIGI** - Teatro Stabile di **TORINO**.

Le tre sorelle
(foto: Sandra Then)

Tradire Cechov per restargli fedele. In un ossimoro è racchiusa la geniale riscrittura delle *Tre sorelle*, realizzata da Simon Stone un paio d'anni fa per il Theater Basel e poi ripresa per una coproduzione, in lingua francese, del parigino Odéon e del Teatro Stabile di Torino. Ma attenzione: non siamo di fronte alla solita attualizzazione "di superficie" in abiti moderni e con una manciata di canzoni pop. Stone riscrive radicalmente Cechov, neanche una battuta rimane del testo originale, eppure dell'essenza di quel capolavoro non si perde neanche una goccia. E, se si pensa che il giovane autore-regista, nato in Svizzera nel 1984 e cresciuto in Australia e a Cambridge, ha realizzato questo spettacolo poco più che trentenne, allora si capisce perché sia conteso dai più prestigiosi teatri d'Europa. Più misteriosa, invece, la ragione per cui solo ora, per la prima volta e grazie al buon occhio dello Stabile di Torino, faccia capolino in Italia. Non siamo in un luogo sperduto della provincia russa di inizio '900 dove, a guerra finita, l'armata di stanza se ne va dopo aver portato amori, duelli, sbornie, litigi e un certo *spleen*. Eppure, in quella villa della campagna francese di oggi, accadono le stesse cose e si provano gli stessi sentimenti. Il decaduto quartetto dei fratelli Prozorov è diventato una famiglia di *radical chic* velleitari, che bevono, ballano, cantano, ascoltano musica (da David Bowie a Rihanna), fumano marijuana, vogliono aiutare i profughi, ma arrivano tardi in stazione perché stregati da una serie tv, dilapidano i pochi soldi rimasti al casinò, non vogliono certo andare a Mosca, bensì a Berlino, a New York o in Nepal. Mantengono i nomi cechoviani, ma Olga è lesbica, Masha non riesce a coronare il suo sogno d'amore con Verscinin (qui ribattezzato Alexandre), pilota

d'aerei incatenato a una moglie aspirante suicida, Irina deve fare i conti con il suicidio del (non) amato Nicolas (leggi Tuzenbach) e André (Andrej) divorzia dalla proterva e calcolatrice Nataschia, che si comprerà la villa di famiglia con i soldi del nuovo fidanzato ricco. C'è un rigore maniacale e una coerenza impressionante nella scrittura scenica di Stone. Delle *Tre sorelle* cechoviane tutto si perde e tutto si ritrova: speranze, disillusioni, il tempo che passa, la nostalgia di una rassicurante infanzia ormai lontana, i sogni di felicità o di sovvertire l'ordine sociale che si sgretolano. La vita vera è sempre altrove, parafrasando il titolo di un romanzo di Kundera. Ma questo campionario di varia umanità fallimentare non è per niente altrove: è qui, con noi, oggi. In quella grande villa, che piano piano viene smantellata, imponente struttura scenografica su due piani e dalle pareti trasparenti che, con quel suo lento e costante ruotare su se stessa, ci fa vedere e ascoltare in contemporanea tutto quel che accade fra i personaggi. Un espediente scenotecnico che sostituisce con grande efficacia un montaggio cinematografico alternato. E che dire degli attori, immersi in un flusso verbale ininterrotto, che ricorda tanto cinema francese ma anche tanto Cechov? Semplicemente perfetti. Non un calo di ritmo, non una sbavatura rispetto a quel dettato verbale, che sembra girare a vuoto e invece contiene infinite stratificazioni esistenziali, impeccabili nelle partiture fisiche apparentemente un po' sgangherate ma in realtà perfettamente sincronizzate con il senso della vicenda e con il movimento della scenografia, lontani da derive melò eppure così intensi. Uno spettacolo magnifico che lascia il desiderio di vedere presto in Italia un nuovo lavoro di Simon Stone. *Claudia Cannella*

Anacronismi barocchi di un' *Illusion* filosofica

L'ILLUSION COMIQUE, di Pierre Corneille. Regia di Fabrizio Falco. Scene e costumi di Eleonora Rossi. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Angelo Vitaliano. Con Titino Carrara, Leonardo De Colle, Loris Fabiani, Fabrizio Falco, Mariangela Granelli, Elisabetta Misasi, Massimo Odierna, Matthieu Pastore, Maurizio Spicuzza. Prod. Teatro Stabile di **TORINO**.

Testo bizzarro questo *L'illusion comique*, esemplare prodotto del barocco, in cui commedia e tragedia, Commedia dell'Arte e metateatro coesistono senza mai amalgamarsi davvero e sovrapponendo, all'opposto, piani narrativi disomogenei e inopinatamente dissonanti. Un testo cui non si addice dunque una messinscena filologica che, nella visione di uno spettatore contemporaneo, non farebbe altro che evidenziarne la barocca natura di raffinato gioco letterario senza nondimeno estrapolarne le potenziali ragioni di modernità. Un'opera in qualche modo aperta e flessibile, che "spontaneamente" richiede l'invenzione di una chiave di lettura inedita e immaginativa, capace di rinverdire l'"illusione magica" su cui si fonda la sua stessa trama. Un'attualizzazione non superficiale - certo non è sufficiente far indossare tondi occhiali a specchio al mago Alcandro - che giustifichi la ripresa contemporanea di un testo apparentemente anacronistico. La regia pur corretta e non velleitaria del giovane Fabrizio Falco fallisce proprio in questa impresa, proponendo un allestimento appunto filologico ma privo di quei guizzi creativi che ne avrebbero definito un significato - e una necessità - nel ventunesimo secolo. Ci sono i teli bianchi a separare e delimitare le differenti dimensioni - realtà e sogno, presente e futuro - in cui è ambientata la vicenda; ci sono i costumi elegantemente se-

centeschi e un raffinato disegno luci, ma manca un'anima che sappia dare nerbo a un'opera che parla dei confini ognora fluidi fra finzione e realtà, fra identità rappresentata e nuda individualità. Una debolezza non attenuata dalle prove disomogenee degli interpreti, fra i quali spiccano Mariangela Granelli e Matthieu Pastore, capaci di inventarsi una personalità solida e tridimensionale per i propri personaggi - la serva Lisa e il capitano vanaglorioso Matamoro. *Laura Bevione*

Un giovane talento per le giullarate di Fo

MISTERO BUFFO, di Dario Fo. Regia di Eugenio Allegri. Luci di Alessandro Bigatti. Con Matthias Martelli. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Teatro della Caduta, TORINO.

IN TOURNÉE

Mettere in scena un testo indissolubilmente legato al suo autore e primo, esuberante interprete, richiede, oltre a una certa umiltà, la lucida consapevolezza dell'impossibilità di "rifare" lo spettacolo originario. Eugenio Allegri dimostra di possedere entrambe e, scansando il rischio dell'imitazione così come quello della commemorazione, dirige con mano salda il talento del giovane Matthias Martelli. Sul palco spoglio, pantaloni e maglia nera, il trentenne attore - originario di Urbino - mette in scena quattro delle "giullarate" che compongono il testo di Fo: le nozze di Canaa, le perversioni di Papa Bonifacio VIII, la resurrezione di Lazzaro, il miracolo compiuto da un Gesù bambino annoiato ed emarginato dai coetanei. Martelli dà prova di rimarchevoli doti mimiche e fisiche, muovendosi quale un agile Zanni contemporaneo e non dimenticando mai di flettere ciascuna parte del proprio corpo e della propria mobilissima faccia alle necessità espressive della narrazione. Alla duttilità del fisico è complementare un acuto utilizzo della voce, realizzato piegando intonazioni e timbri alla pluralità di personaggi, situazioni ed emozioni - irritazione, stupore, gioia, indignazione - fatti vivere in scena. Una sicurezza e una naturale saldezza interpretativa che s'incrinano, però, nei sipari di passaggio da una giullarata all'altra, allorché a Martelli è richiesto

di tramutarsi in comico-cabarettista, con battute sull'attualità che appaiono fuori contesto, oltre che trite e scontate. La necessità di dimostrare l'attualità di quella realtà capovolta descritta dai giullari medievali, orgogliosi e divertiti portavoce del saggio buon senso popolare - e non populista - conduce Allegri e Martelli a inserire riferimenti a politici e uomini di potere contemporanei che, in verità, nulla aggiungono, anzi. A testimoniare dell'universalità dell'opera di Fo basta - e non è poco - il versatile e maturo talento di Martelli, capace di dare vita a quella spontanea aspirazione alla giustizia che, forse, ancora potrebbe salvare il nostro mondo. *Laura Bevione*

Sfidare il Fato per amore di Katia

L'AMMAZZATORE, di Rosario Palazzolo. Regia di Giuseppe Cutino. Scene e costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Petra Trombini. Con Rosario Palazzolo, Salvatore Nocera. Prod. Acti Teatri Indipendenti, TORINO - Teatro Biondo, PALERMO.

IN TOURNÉE

Il Fato sceglie ancora al posto degli uomini in alcuni luoghi della nostra schizofrenica Italia, arcaica e ipertecnologica allo stesso tempo. Così Ernesto, nato a Palermo e diventato adulto senza alcuna praticabile prospettiva lavorativa legale, non può che assecondare il destino che la propria famiglia gli ha riservato, ovvero quello di "ammazzatore". E così il giovane - sdoppiato in scena nei corpi diversi e complementari di Palazzolo e Nocera - inizia la sua carriera, uccidendo a destra e a manca - i due attori fingono di colpire con freddezza gli spettatori - senza porsi troppe domande né palesando turbamenti di sorta. Tutto cambia, però, quando Ernesto incontra la bionda Katia e allora il volere del Fato appare tanto soffocante e arbitrario da essere risolutamente sfidato. E tuttavia quel liberatorio atto finale si staglia sul medesimo orizzonte morale, legato a un'etica atavica e brutale, in cui Ernesto era nato e cresciuto, senza che quindi ci sia una vera e radicale sovversione dei valori originari. Non si scorge dunque reale speranza nel testo di Palazzolo, che Giuseppe Cutino

mette in scena ricorrendo a semplici ma efficaci invenzioni, quale il lenzuolo bianco che è sudario, travestimento, letto e molto altro; ovvero il ricorso a stacchi musicali - con note canzoni pop - che segnano i vari passaggi narrativi. L'aspetto più interessante della messinscena, nondimeno, è il succitato sdoppiamento del protagonista: Palazzolo e Nocera interpretano entrambi Ernesto così come gli altri personaggi del dramma - parenti, datori di lavoro, amici, la stessa Katia - senza una reale soluzione di continuità fra l'uno e l'altro; un flusso uniforme che disegna una società fondamentalmente omogenea, dove le possibili difformità sono immediatamente diluite e annullate. *Laura Bevione*

Curare le ingiustizie ridando la vista a Dio

DIO PLUTO, di e con Jurij Ferrini. Da *Pluto* di Aristofane. Regia di Jurij Ferrini. Scene e costumi di Paola Caterina D'Arienzo. Luci e suono di Gian Andrea Francescutti. Con Francesco Gargiulo, Federico Palumeri, Andrea Peron, Rebecca Rossetti. Prod. Progetto Urt, OVADA (AI).

IN TOURNÉE

Perché i delinquenti si arricchiscono e i più onesti fanno la fame? Semplice: perché il dio che distribuisce le ricchezze è cieco. Questa la comica e icastica intuizione alla base del *Pluto*, l'ultima opera di Aristofane che ci è stata tramandata. Ma se le cose stan-

no così - pensano il protagonista Cremilo e il suo servo Carione - basterà guarire gli occhi malati del dio perché il mondo si rimetta in sesto. In tempi di crisi economica e di *crash* finanziari, non stupisce che al regista Jurij Ferrini sia venuto in mente di riproporre e ripensare la commedia. Ne è nata una riscrittura vivace, che si concede giustamente alcune stoccate all'attualità politica («ma l'articolo 18 non l'avevano abrogato?»), culturale (i filosofi tuttologi si chiamano «cacciaridi») e persino teatrale («e questa chi è? Sembra uscita da una regia di Defuschide!»). Gli attori, specialmente Francesco Gargiulo e lo stesso Ferrini, mostrano di conoscere bene le strategie del comico: i tempi sono rodati, e i molti studenti che affollano la platea rispondono con entusiasmo. Meno convincente la regia, che pare depotenziare lo slancio attualizzante della drammaturgia con scelte stereotipate: la scultura postmoderna sul palco è pur sempre una colonna, e non mancano all'appello rivisitazioni più o meno contemporanee della vecchia cara tunica. Ferrini non sfugge alle questioni messe in campo dal testo - i paradossi di una incontrollata crescita economica - ma finisce per semplificare. La soluzione del protagonista per contrastare l'inflazione, annunciata sulle note dei 99 Posse, sarà il conio di una nuova moneta, il "pueblo". Ragionare sulle risonanze del testo nel contemporaneo è un'ottima pratica, a cui troppo spesso ci si sottrae sulla scena di oggi: ma per rinnovare non basta una mano di vernice fresca. *Maddalena Giovannelli*



Dio Pluto

CONTE/LUCENTI

La satira dolente e spietata del *Maestro* a lieto fine di Bulgakov

IL MAESTRO E MARGHERITA, di Emanuele Conte ed Elisa D'Andrea, dall'omonimo romanzo di Michail Bulgakov. Regia di Emanuele Conte e Michela Lucenti. Coreografie di Michela Lucenti. Scene di Emanuele Conte. Costumi di Chiara Defant. Luci di Andrea Torazza. Musiche di Tiziano Scali e FiloQ. Con Michela Lucenti, Andrea Pietro Anselmi, Pietro Fabbri, Maurizio Camilli, Gianluca Pezzino, Emanuela Serra, Stefano Pettenella e 5 danzatori. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Un adattamento dell'opera di Bulgakov, ambientato sul palcoscenico d'un grande *café-chantant*, nel quale si esibisce un numero ridotto di personaggi rispetto al romanzo. Pure l'operazione è convincente nell'espone i temi e gli snodi essenziali della vicenda. La coreografia acquista valore simbolico nello stile riconoscibile di Michela Lucenti, sorprendente attrice e cantante, oltre che danzatrice, nel ruolo variegato e misterioso di Margherita. L'efficacia rappresentativa dei motivi conduttori, fa sì che certi astratti, fantasiosi furori, d'uno scrittore discriminato e censurato, s'incarnino in figure d'impatto immediato.

Risaltano il dramma di Pilato, oppresso dal senso di colpa per la morte di Cristo; la paradossale condanna esercitata dal Diavolo sulla corruzione di Mosca capitale; la sofferenza dell'artista invisibile ai governanti. Un po' attenuata, la satira rivolta al disordine e alla decadenza morali d'una gerarchia compiaciuta dello squilibrio dei rapporti di potere. La scenografia di Conte - fatta di materiali poveri come quinte di giornali e una pista-pedana da circo - trasforma abilmente il luogo teatrale in uno spazio drammatico popolato da concrete umanità e immaginarie visioni.

L'entrata autorevole di Volland-Satana (Maurizio Camilli) in veste di Prestigiatore e Mago, avvia il flusso narrativo e visivo delle diverse storie intrecciate. Il tormento del Maestro-scrittore è mitigato dall'incontro con un'amorosa, salvifica Margherita. L'artista misconosciuto, un Andrea Pietro Anselmi dolente ma indomito, è internato in manicomio, da cui l'amata, partecipe del diabolico consesso, saprà liberarlo. Intenso, l'episodio centrale, con Margherita nella fantastica trasvolata della città, in arcione alla scopa. Sulle ali d'un vocalizzo virtuosistico (ricavato dalle parole di *Nel blu dipinto di blu* elaborate elettronicamente), Lucenti raggiunge il *clou*: nell'espressività tra futurismo e biomeccanica, la danzatrice, attorniata da tutti gli interpreti in un carosello circense, riceve applausi a scena aperta. Nel ricongiungimento col Maestro, la donna gli dedica *Tu me fais tourner la tête*, imitazione ironica e calzante di Edith Piaf. Così il Maestro risorge dal suicidio per veleno e gli amanti restano per sempre uniti. **Gianni Poli**



Omaggio a Méliès dal cinema al teatro

M COME MÉLIÈS, testo e regia di Élise Vigier e Marcial Di Fonzo Bo. Scene di Marcial Di Fonzo Bo, Élise Vigier, Patrick Demière, Alexis Claire, Catherine Rankl. Costumi di Pierre Canitrot. Luci di Bruno Marsol. Musiche di Étienne Bonhomme. Con Arthur Amard, Lou Chrétien-Février, Alicia Devidal, Simon Terrenoire, Elsa Verdon. Prod. Comédie de CAEN - Teatro Stabile di GENOVA.

Si rappresentano scene della vita di Georges Méliès, precursore, con i Fratelli Lumière, del cinema e fondatore della prima casa cinematografica francese. Uno spettacolo "per ragazzi" (in francese con sovratitoli) che è stato accolto con interesse e calore, premiando la fantasia delle soluzioni sceniche, la cordialità spontanea degli interpreti e la funzionalità del dispositivo scenografico, dotato di schermi e proiettori (moderni), teatrini e fondali (d'epoca), per sequenze ora documentarie, ora gustosamente e ironicamente rievocative. Il racconto fonde proiezioni cinematografiche, dialoghi e pantomime, partendo dal protagonista impegnato a girare il suo film *Viaggio sulla Luna* del 1902. Georges bambino è duplicato da una marionetta che lo miniaturizza simpaticamente e lo accompagna in tante avventure, sia mirabolanti (i numeri di trasformazione e di levitazione), sia concretamente creative, come la costruzione d'uno studio di ripresa in giardino. La ricostruzione storica s'alterna con i moventi intimi d'un creatore "irregolare" e un po' poeticamente pazzo. Intanto, Parigi celebra l'avvento della Fata Elettricità, nell'illusione d'un progresso inarrestabile, finché si giunge alla Grande Guerra. Dopo, con l'ascesa delle grandi imprese hollywoodiane, subentra il declino della diffusione dei cortometraggi, di cui si segue la confezione (e la colorazione a mano) in sequenze che gli interpreti mimano in sincronia con i film. Finale con omaggio al cinema americano, in un balletto in cui Georges, tornato dalla Luna, e i suoi compagni danzano sui ritmi sincopati di George Gershwin. **Gianni Poli**

Una notte al museo in cerca dell'uomo perduto

HABITAT NATURALE, scritto e diretto da Elisabetta Granara. Con Elisabetta Granara e Diego Dalla Via. Prod. Gruppo di Teatro Campestre e Fondazione Luzzati Teatro della Tosse, GENOVA.

In un'esilarante rivisitazione del film *Una notte al museo* (2006) meticciano con il romanzo di Gaston Leroux *Il fantasma dell'opera* (1910), la nuova drammaturgia *site-specific* di Elisabetta Granara guarda all'attualità socio-culturale, tra migrazioni, estinzioni e un incalzante decadimento antropologico. In un'esilarante visita guidata negli ambienti di un reale Museo di Scienze Naturali (G. Doria di Genova), guidati da una saccente versione tassidermica di una direttrice *agée*, scopriamo che non sarebbe l'*homo sapiens* la vittima del nostro tempo, piuttosto quell'altra specie, secondo la dottoressa «rarissima», l'*homo apprehensi*, predisposto all'attenzione verso l'altro/a. Alternando termini scientifici a parole comuni, sfruttando giochi linguistici, allusioni e metafore, Granara costruisce il suo personaggio su un'auto-ironia imbalsamata (tutta in bianco e rigida nella postura) ma ancora intellettualmente aperta e ottimista verso l'ennesimo fenomeno migratorio: unica barriera contro un'estinzione di massa, contro ignoranza, volgarità e pressapochismo dell'oggi. Accanto a lei, un reperto umano della migrazione italiana il "tuttofare" Severino: un Veneto trapianato in Liguria, esempio delle paure, delle angosce di chi cerca stabilità e vive ogni fenomeno di trasformazione come una minaccia. Informazioni e statistiche su animali infestanti, specie a rischio e cambiamento climatico sono al contempo un'accattivante sintesi e la manifestazione scientifica di un disgusto crescente, fissato in una smorfia incancellabile dal viso della dottoressa. Non ci sono parole chiave in una drammaturgia cesellata ad arte perché è di un solo pianeta che si parla e di avvicendamenti di migranti senza gerarchie tra umani e/o animali. Nessuna lezione da impartire, piuttosto un *divertissement* linguistico e scenico basato sulla polisemia. E un sottotesto: c'è qualcos'altro da scoprire nella vita di un luogo, perché un *habitat* è sempre la casa di esseri che coabitano per sopravvivere. **Laura Santini**

Se Freud rischia di smarrirsi nel meandri della (sua) psiche



Freud o l'interpretazione dei sogni (foto: Masiar Pasquali)

FREUD O L'INTERPRETAZIONE DEI SOGNI, di Stefano Massini. Riduzione e adattamento di Federico Tiezzi e Fabrizio Sinisi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Gianni Pollini. Con Fabrizio Gifuni, Elena Ghiaurov, Giovanni Franzoni, Valentina Picello, Marco Foschi, Umberto Ceriani, Sandra Toffolatti, Alessandra Gigli, Michele Maccagno, Bruna Rossi, David Meden, Debora Zuin, Nicola Ciaffoni, Stefano Scherini. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

La sfida era complessa, intrigante. E Stefano Massini non è certo uno che si tira indietro e oltre ogni cosa ama "teatralizzare" momenti storici e illustri personaggi. Come poteva sfuggirgli Sigmund Freud e la sua *Interpretazione dei sogni*? Quel testo rivoluzionario, scritto alle soglie del 1900 e pietra angolare della psicanalisi, che individuava nell'analisi del sogno la strada principale per accedere ai contenuti inconsci della psiche, diventa materia teatrale per la sontuosa produzione di punta della stagione del Piccolo Teatro. L'idea fondante dello spettacolo è quella di un percorso di formazione dello stesso Freud, alla ricerca di un metodo per scandagliare l'inconscio e se stesso attraverso i sogni, suoi e dei suoi pazienti. Su una scena elegantissima ma incomprensibilmente lugubre, annegata nel nero e illuminata da fredde luci al neon, con bianchi busti di statue classiche e molte porte, il medico viennese riceve i suoi pazienti. Forse è il suo studio o forse è lo spazio mentale in cui si consumano i conflitti generati dal cortocircuito fra i casi da decrittare e la definizione della sua stessa identità, di uomo e di scienziato. In un gioco di rispecchiamenti, scandito da un fin troppo meccanico alternarsi di luce-buio, si compone un mosaico di casi e personaggi diversi, ciascuno dei quali porta in sé un enigma che Freud è chiamato a risolvere. È una varia umanità, per età e provenienza, pronta a dare vita a racconti lucidissimi oppure assai bizzarri che nascondono, dietro le metafore del sogno, brandelli di nodi esistenziali irrisolti e confinati nei meandri della psiche. Una deci-

na di casi clinici e qualche sogno dello stesso Freud, che costruisce il suo metodo praticandolo, sui pazienti e su se stesso. L'approccio di per sé sarebbe anche interessante, se il testo fosse riuscito ad andare oltre la schematica sequela di sedute psicanalitiche "esemplari", punteggiate da personaggi per lo più grotteschi, che sembrano usciti da un quadro espressionista di Grosz (splendidi i costumi di Gianluca Sbicca). Manca, infatti, un'idea drammaturgica capace di superare il particolare per disegnare l'affresco di un'epoca o il ritratto di uno dei suoi protagonisti. E non poco deve aver faticato Federico Tiezzi (e con lui Fabrizio Sinisi a cofirmare riduzione e adattamento) per dare forma scenica a una materia tanto "paratattica". Riesce a farlo con coerenza, ma con poca inventiva e coraggio di osare, servendosi di suoi consolidati segni registici (le teste di coccodrillo, le scritte al neon) e rendendo omaggio al Maestro più amato, Luca Ronconi, per la recitazione spesso frontale, per la parola scandita e per la scena "allungata" come una sorta di cinemascope (*Professor Bernhardi*), a cui si accompagnano ritmi "cinematografici." A sua disposizione un notevole cast (Marco Foschi, Elena Ghiaurov, Sandra Toffolatti i migliori), che tuttavia a tratti pare a disagio nell'entrare in parte, come Fabrizio Gifuni-Freud, che ritrova lentamente il suo spessore attoriale nel corso della messinscena dopo un primo quarto d'ora insopportabilmente ronconiano. Ma il pubblico applaude e il Piccolo gongola per le 40mila presenze ragguardevoli in sette settimane di repliche. *Claudia Cannella*

Un eroe di famiglia nel Cile di Pinochet

L'ACROBATA, di Laura Forti. Regia di Elio De Capitani. Luci di Nando Frigerio. Con Cristina Crippa e Alessandro Bruni Ocaña. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

È un po' la versione socialista dei Lehman: quattro generazioni fra fughe, dolori, idealismi. Ma è anche (soprattutto) la storia dell'attentato del 1986 a Pinochet. Sullo sfondo, uno dei miti fondanti la Sinistra Internazionale: il sogno di Allende, le sue parole, l'eroismo. Quella morte martire sotto le bombe dell'aviazione, nel Palacio de La Moneda. «Il compagno Presidente non abbandonerà il suo popolo né il suo posto di lavoro. Rimarrò qui nella Moneda anche a costo della mia propria vita», disse alla radio, poco prima di venire assassinato. Riannodare i fili con quell'eredità (quella formazione, ha un po' il sapore di tornare in territori amati. E conosciuti. Il cuore drammaturgico è nello specifico il coraggioso gesto di un manipolo di ragazzotti, addestrati da governi amici e poi mandati in missione. La strategia funzionò. Ma Pinochet ne uscì miracolosamente illeso, vendicandosi nel sangue. Legata da una lontana parentela con il leader del gruppo, Laura Forti confeziona un testo equilibrato, che viaggia attraverso i decenni e le generazioni. Strappa un sorriso, prima di commuovere con la ferocia della Storia. Un'epopea familiare. Che diviene (molto) altro. Drammaturgicamente non originalissima la metafora dell'acrobata. E in generale i momenti di teatro nel teatro sono quelli più fiacchi. Scontati. Solido invece il confronto adulto fra madre e figlio, grazie a Cristina Crippa e Bruni Ocaña, bravi nel tener alto il ritmo senza gignoneggiare. Ci si muove con misura fra le emozioni. Ma c'è sostanza. Non facile rompere il muro di parole. De Capitani ci riesce lavorando su inserti e microazioni, in una video-scatola magica dove interviene in prima persona, attraverso una manciata di ironici filmati di Paolo Turro. Un giochino ben fatto. Il resto è cuore rosso. Perché *El pueblo unido jamás será vencido*. *Diego Vincenti*

MILANO

Rimini Protokoll, raccontare la morte attraverso la meravigliosa banalità della vita

NACHLASS (*Pièces sans personnes*), ideazione di Stefan Kaegi e Dominic Huber (Rimini Protokoll). Drammaturgia di Katja Hagedorn. Video di Bruno Deville. Suono di Frédéric Morier. Prod. Théâtre Vidy-Lausanne, LOSANNA e altri 4 partner internazionali.

IN TOURNÉE

Più teatrale del teatro, la vita. Raccolta in scatoloni che hanno attraversato il mondo. O riassunta in due parole e una manciata di foto. I Rimini Protokoll raccontano la morte. E per farlo, costruiscono un tempio alla vita. A quello che può essere stato il *Nachlass* (il lascito) di queste otto esistenze divenute materiale drammaturgico. Persone vere. Alcune già scomparse. Che ragionano sulla propria storia perdendosi nel dettaglio e nell'universale. Ogni esistenza si trasforma in una stanza colma di oggetti, ricordi, testimonianze audiovisive. Pochi minuti per visitare il microcosmo. Un tempo determinato rigidamente scandito da un conto alla rovescia elettronico. Poi si passa al prossimo.

E nella fruizione si respira la sensibilità svizzera sul fine vita: organizzata, razionale, cinica. Quello l'orizzonte culturale di riferimento, evidente già nelle coproduzioni. Mentre sul soffitto una proiezione in *loop* ci mostra le morti che si succedono ogni secondo nel mondo. Allegria. D'accordo: tema non facile. Ma lo è mai il teatro che meglio riesce a raccontarci dell'esistenza? Il primo spunto riguarda i (nuovi) confini di un'arte in cui sono assenti attori e performer. Perché il lavoro è sostanzialmente un'installazione. Bellissima, certo. Ma un'installazione. Che infatti fa un po' strano ritrovare come monolite nel cuore del Piccolo Teatro Studio, invece che al Mumok di Vienna. In un'atmosfera che fatica a sposarsi con il senso del progetto, partendo dalle maschere che gestiscono come vigili urbani gli spostamenti. Emotivamente l'esperienza rimane forte ma non è quel bagno di sangue che ci si potrebbe immaginare all'entrata. L'intuizione glaciale dei Rimini Protokoll è di normalizzare la morte, far emergere la banalità dell'esistenza. Quello che rimane fra le pagine chiare e le pagine scure, è quindi spesso un senso di noia, come una chiacchiera di troppo col vecchietto al parco. Più domande che intuizioni. Rimane un pugno allo stomaco la camera nichilista, dove ci si guarda negli occhi comprendendo la tragica insensatezza dell'esistenza. Assente l'empatia. Assente l'emozione. O quasi. Mentre la riflessione avrebbe potuto aprirsi più vasta, filosofica, collettiva. I compagni di viaggio sono infatti semplici comparse al nostro fianco. E così, nel cuore del teatro, per la prima volta, siamo soli. Era forse questo il senso di tutto? **Diego Vincenti**



Nel villaggio delle donne un solo uomo per tutte

L'UOMO SEME, testo e regia di Sonia Bergamasco da *L'uomo seme* di Violette Ailhaud. Traduzione di Monica Capuani. Scene e costumi di Barbara Petrecca. Luci di Cesare Accetta. Con Sonia Bergamasco, Rodolfo Rossi e il quartetto vocale Faraualla (Loredana Savino, Gabriella Schiavone, Maristella Schiavone, Teresa Vallarella). Prod. Teatro Franco Parenti/Sonia Bergamasco, MILANO.

IN TOURNÉE

Sonia Bergamasco ha un dono, che altre attrici, magari più brave, non hanno: la grazia. Entra in scena e c'è subito un'aria leggera, una delicatezza che rende attraente il suo stare davanti al pubblico. E poi è un'attrice intelligente: negli ultimi dieci anni si è costruita un percorso personalissimo di monologhi, attentamente scelti tra autori di grande spessore, da Mallarmé a Tolstoj, dalla Nemirovsky a Saint Exupéry, rielaborati e adattati al suo talento. Questa volta ha scelto un testo poco conosciuto di Violette Ailhaud, una contadina francese che racconta con semplicità la storia sua e del suo villaggio: a metà Ottocento alcuni paesi del sud della Francia si ribellano a Luigi Napoleone Bonaparte e gli abitanti vengono perseguitati, arrestati, fucilati. Molti villaggi rimangono senza uomini: le donne si rimboccano le maniche, fanno tutto, dai lavori dei campi alla cura del bestiame. E stringono tra loro un patto: il primo uomo che arriverà sarà di tutte, per ridare fecondità al loro grembo. Al centro della scena un grande albero (di Barbara Petrecca, bravissima), intorno una comunità di sole donne che lavorano e cantano (il gruppo pugliese Faraualla) e Sonia, voce narrante, presenza solare, intensa, forte. Racconta prima la solitudine, la fatica, l'isolamento poi l'arrivo di un uomo, un maniscalco (Rodolfo Rossi, silenzioso percussionista) che diventa appunto l'uomo-seme, uno per tutte. E se la narratrice prova per lui un sentimento forte, un legame affettivo reale, tuttavia non viene meno al patto: accetta che diventi "l'inseminatore", colui che ridona fertilità alla comunità rimasta senza uomini. Gui-

date da Elisa Barucchieri (che cura i movimenti coreografici), le quattro donne del gruppo Faraualla si muovono cantando intorno all'albero-comunità e accompagnano con le loro voci acute, talora aspre, lo svolgersi del racconto. Peccato che Sonia Bergamasco legga solo: avrebbe potuto lasciarsi coinvolgere dal racconto ed entrare anche lei nell'azione. Avrebbe dato una diversa vitalità alla storia. *Fausto Malcovati*

Se Rosmersholm diventa un melodramma

ROSMERSHOLM, di Henrik Ibsen. Riduzione di Massimo Castri. Regia di Luca Micheletti. Luci di Fabrizio Ballini. Musiche di Henry Cow, Jeff Greinke, Emmerich Kálmán. Con Federica Fracassi e Luca Micheletti. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO - Compagnia Teatrale I Guitti, TRAVAGLIATO (Bs).

IN TOURNÉE

Intendiamoci, l'idea poteva funzionare: ridurre *Rosmersholm* alla storia tra Rebecca e Rosmer, via tutto il resto. Concentrarsi sul gioco al massacro di una coppia malissimo assortita. Spesso funziona, Albee insegna. Qui no. C'è qualche buona idea, ma dopo mezz'ora ci si annoia. Di chi è la colpa? Dell'autore? Forse Ibsen ha bisogno di tempi lunghi, di ampi spazi, di dialoghi articolati. Comprimerlo, sezionarlo, amputarlo lo impoverisce, lo banalizza. Diventa un pessimo drammaturgo. Colpa della coppia Micheletti (regista oltre che interprete)-Fracassi? Più probabile. Ottimo l'inizio: i due, distesi, occhi chiusi, mani giunte, ceri ai due lati della testa nella loro presunta bara. Silenzio, semioscurità. Ma poi si alzano, cominciano a parlare e non la smettono più. Ibsen mi perdoni, ma viene in mente *Catene*, i melodrammi nazionalpopolari di Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson. Tranne che loro erano magnificamente realistici e facevano piangere le casalinghe di Voghera, questi sono finti, monotoni, enfatici, sopra le righe. Stupisce soprattutto la Fracassi, attrice altrove sublime, con una gamma espressiva fantastica (basta pensare ai suoi recenti Testori, da urlo), qui totalmente priva dei suoi scatti, dei suoi cambi di tono, della sua aggressività,

della sua fantasia. Peccato. Si dice che stiano preparando un *Peer Gynt*, sempre a due voci: c'è da augurarsi che facciano qualche ulteriore sforzo. Ibsen se lo merita. *Fausto Malcovati*

Due storie esemplari per un secolo di fanatismi

LA SCUOLA DELLE SCIMMIE, testo e regia di Bruno Fornasari. Scene e costumi di Erika Carretta. Luci di Fabrizio Visconti. Con Tommaso Amadio, Emanuele Arrigazzi, Luigi Aquilino, Sara Bertelà, Silvia Lorenzo, Giancarlo Prevati, Irene Urciuoli. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

Welcome to the jungle. Benvenuti nella giungla. Così ci accoglie la nuova produzione del Filodrammatici. Solo che a differenza di come cantavano i Guns n' Roses, sul palco si fatica a trovare «fun and games». È un gioco serissimo quello scelto per indagare il fanatismo attraverso l'ultimo secolo. L'uomo alle prese con i suoi oscurantismi. Due le storie di riferimento: da una parte John Thomas Scopes, processato nel 1925 in Tennessee, per aver insegnato la teoria dell'evoluzione di Darwin; dall'altra un professore di scienze nell'Italia contemporanea, alle prese con le difficoltà di integrazione, un fratello *foreign fighter*, babbo complicato e una studentessa bellina ma coi grilli per la testa. Pure la fidanzata artista non l'aiuta. Anzi. Due poli distanti novant'anni. Che si intrecciano con il consueto sguardo para-cinematografico di Fornasari, concreto nella gestione dello spazio e dei (numerosi) cambi scena. Ma è il ritmo drammaturgico che spesso pare incepparsi, appesantito da un testo che fatica a fare delle scelte. E da uno sviluppo altalenante, che si perde in rivoli e battutine. Perché cercare con tale frequenza la risata? Tridimensionale il lavoro sui personaggi, sostenuto da un buon cast dove emergono Sara Bertelà ed Emanuele Arrigazzi. La violenta semplicità della sua figura paterna è fra le cose più riuscite. Si respira vita vera. Con la maglietta "Kill your idol" che indossava Axl Rose a Wembley nel 1992 (citazione di nicchia). Meno risolto il ruolo dell'artista. Peccato. Perché in realtà avrebbe potuto essere la chiave per aprire la ri-

flessione a una più ampia digressione sull'arte e la comunicazione. In generale è l'intero progetto che pur portando molti (troppi?) argomenti in scena, fatica a spingersi in profondità. Chirurgica la regia di Fornasari: controllo e sobrietà, evitando di eccedere nell'autorialità. Molto anglosassone. *Diego Vincenti*

Jules e Jim alla Moravia scene da un ménage a trois

L'ANGELO DELL'INFORMAZIONE, di Alberto Moravia. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Alessandro Tinelli. Con Antonio Gargiulo, Silvia Valsesia, Daniele Gaggianesi. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Forse c'è un motivo per cui Moravia è sparito dalle stagioni teatrali. Che se *Gli indifferenti* verrebbe da rileggerlo anche stasera, le drammaturgie appaiono invece spesso fragiline. Più solido l'apporto tematico. Almeno ne *L'angelo dell'informazione*, quasi preveggenza nel ragionare di verità e comunicazione di massa. «Avere troppe informazioni è come non averne», viene più o meno detto sul palco, concetto non da poco in tempi di bulimia comunicativa e *fake news*. A sviluppare l'intuizione, il più classico dei *ménage à trois*: lui, lei e l'altro. Scene da un matrimonio allargato. Nella Roma anni Ottanta. Si scardina l'istituzione borghese. Attraverso la madre di tutte le fidanzate pazze: Cetta. Che un giorno decide di confessare al fidanzato giornalista la sua relazione con un pilota d'aerei. Ma non solo. Da quel momento è un lungo racconto di dettagli sessuali. Perché la verità fa male. Ma va detta tutta. Povero moroso. Che nel frattempo deve pure informare i suoi lettori di un aereo precipitato in Giappone. Consapevole della debolezza dell'intreccio, Loris si focalizza sugli argomenti. I contenuti. Che emergono chirurgici e ossessivi grazie soprattutto ad Antonio Gargiulo e Silvia Valsesia (a cui si aggiunge Daniele Gaggianesi), precisi ed esasperati nel portare avanti un testo verbosissimo, meno divertito e sexy di quello che vorrebbe essere. Che non c'è nulla di più noioso del sesso chiacchierato e non vissuto,



PICCOLO TEATRO

Arlecchino è morto! Viva Arlecchino! Roberto Latini alla prova di Goldoni

IL TEATRO COMICO, di Carlo Goldoni. Adattamento e regia di Roberto Latini. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Max Mugnai. Musiche di Gianluca Misiti. Con Roberto Latini, Elena Bucci, Marco Sgrossi, Marco Manchisi, Stella Piccioni, Marco Vergani, Savino Paparella, Francesco Pennacchia. Prod. Piccolo Teatro di MILANO.

Arlecchino a pezzi. Sezionato e appeso come un manzo fassbinderiano. Proprio lì: a casa di Giorgio Strehler. Irriverente omaggio quello di Latini, per la prima volta prodotto dal Piccolo. Che la mosca ronza come uno sberleffo. A raccontare di un teatro che ha sempre bisogno di talenti e di novità. Di un'overdose d'amore. Per farlo niente meno che Goldoni. L'opera è la più programmatica, il manifesto del nuovo teatro che mette al bando l'improvvisazione (o quasi). È tempo di imparare a memoria la propria parte. Far le cose per benino. E pure le maschere si diano una regolata, che qui si parla di personaggi complessi, veri, a tuttotondo. Questa la rivoluzione. Nei fatti raccontata in scena dal capocomico Orazio e dalla sua compagnia. Cosa racconta la commedia a distanza di secoli? E perché sceglierla per ragionare sul presente? L'impressione è che il titolo si sia prestato a una volontà scenica ambivalente: un po' atto d'amore, un po' orgogliosa dichiarazione (novecentesca) di diversità. Permettendo di muoversi così fra un approccio quasi filologico alla Commedia dell'Arte e la sua decostruzione. E allora ecco il Latini dei piedini sghembi, del microfono che cala dall'alto, dei girotondi e della voce cupa, profondissima. Ma anche le maschere in costume, i frizzi e i lazzi a prender vita su una piattaforma mobile, senza equilibrio. Idea scenica ispirata. Non l'unica. Come l'affascinante gioco di ruoli fra gli interpreti, ad accentuare la mancanza di identità certa di queste figure ballerine.

Il primo atto però è come imbrigliato. L'attenzione corre via da qualche parte, lontana. E il ritmo batte sincopato, indeciso come l'inclinazione di quel palco. Ma quando si riapre il sipario, il lavoro diviene una furia. Di immagini e intuizioni. Si ritrova il carisma di un teatro cresciuto esponenzialmente in questi anni. E che qui s'intreccia con il lusso di divertirsi in maniera esplicita con gli stilemi dell'Arte. Ottimo il cast. Straordinari Sgrossi e la Bucci. Alla prova del fuoco Latini non sbaglia. Certo, non fa innamorare come in altre occasioni. La sua ispirazione sembra accendersi a intermittenza, di fronte a una materia che gli scivola un po' da tutte le parti. Eppure c'è, nonostante fragilità e difetti. Indicando (forse) una reale via verso il nuovo. **Diego Vincenti**

Il teatro comico (foto: Masiar Pasquali)



SHAMMAH/DIX/MARINONI

Sliding doors a Buenos Aires sulla panchina di Borges

CITA A CIEGAS, di Mario Diament. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Gian Maurizio Fercioni. Costumi di Nicoletta Geccolini. Luci di Camilla Piccioni. Musiche di Michele Tadini. Con Gioele Dix, Laura Marinoni, Elia Schilton, Sara Bertelà, Roberta Lanave. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO - Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Innamorarsi di un testo può essere un pericolo, ma anche un valore aggiunto alla sua messinscena. E questo è accaduto ad Andrée Ruth Shammah che, fatto tesoro dell'innamoramento, ha firmato una regia limpida e ispirata, tenendo nel giusto equilibrio commedia e dramma, realismo magico e vita reale sottesi alla scrittura intrigante del settantacinquenne drammaturgo argentino Mario Diament. Titolo di grande successo all'estero, ma mai rappresentato in Italia, *Cita a ciegas* (*Appuntamento al buio*) è una sorta di *Sliding door* porteno, in cui si incrociano destini, casualità e universi paralleli che trovano inaspettati punti di contatto, primo fra tutti l'incapacità di vivere le passioni.

La vicenda ruota intorno alla figura di un famoso scrittore e filosofo cieco (Gioele Dix, sornione, ma anche un po' gigione), che è solito godersi l'aria mattutina seduto su una panchina di un parco di Buenos Aires. In cinque scene, tra passato e presente, prendono forma inquietanti relazioni tra i personaggi che si raccontano a quel carismatico signore, capace di "vedere" e di capire più di chiunque altro, dichiarato omaggio a Jorge Luis Borges. Sono un bancario in crisi di mezza età, innamorato di una giovane scultrice, e due donne: la moglie psicologa del bancario e una sua paziente, che si scoprirà essere l'infelice madre della scultrice nonché l'unica ad avere un labile antico legame con il vecchio scrittore, quando, molti anni prima, i loro destini si erano incrociati sulle scale mobili di una metropolitana francese, cadendo entrambi vittime di un colpo di fulmine mai consumato.

A interpretarli un notevole Elia Schilton (il bancario), a cui tengono testa una dolente Laura Marinoni (la madre), Sara Bertelà (la psicologa al tempo stesso volitiva e disarmata) e la giovane, comprensibilmente acerba, Roberta Lanave nel ruolo della scultrice. A loro il compito di dare vita a un girotondo di incontri dal gusto schnitzleriano, che adombra i temi del tempo, del labirinto, degli incontri e delle identità in continua mutazione cari a Borges, per un avvincente *thriller* dell'anima, non privo di umorismo, ma con finale tragico. **Claudia Cannella**

nonostante l'oggettiva dedizione della Valsesia. Andrebbe quasi riscritto. O almeno aggiornato, salvaguardandone il cuore. Che poi è il valore ultimo dell'operazione di Loris, qui di nuovo a confrontarsi in maniera non banale con il Novecento italiano. Allestimento simbolico. Di letti mobili e instabili. Come l'equilibrio di una qualsiasi coppia borghese. Mentre nell'aria si respira qualcosa di superficiale e frizzantino. Profondamente *Eighties*. **Diego Vincenti**

Brie, un *Piccolo Principe* nella casa di riposo

IL VECCHIO PRINCIPE, testo e regia di César Brie. Scene di Anna Cavaliere, Daniele Cavone Felicioni, Giacomo Ferrau. Costumi di Anna Cavaliere, Vera Dalla Pasqua. Musiche di Pablo Brie. Con Vera Dalla Pasqua, Fabio Magnani, César Brie. Prod. Teatro Presente e César Brie, MILANO.

IN TOURNÉE

Il "vecchio", interpretato da un sempre sognante César Brie, non ricorda neppure il suo nome, vive in un ricovero per anziani, ma ricorda i momenti salienti della sua vita e gli affetti più cari, fra tutti vaneggia la sua "rosa", come ne *Il piccolo principe* a cui Brie si ispira. La rosa, interpretata dall'attrice e ballerina Vera Dalla Pasqua, appare in scena vestita di rosso, nei momenti difficili per confortarlo e ricordargli da dove proviene, cioè da un pianeta misterioso, e quali sono i sentimenti che contano per gli uomini. Nel gerontocomio si materializzano diversi personaggi interpretati dalla stessa Dalla Pasqua e da Fabio Magnani: l'infermiere Antoine, i nipoti, un ubriacone e una donna in carriera, i medici. Per ricreare l'ambiente bastano pochi elementi, un cuscino o una coperta addosso che simboleggia il letto, una siringa, una medicina con un bicchiere d'acqua. Lo spettacolo è anche un omaggio alla vecchiaia, segno del "teatro umano" di Brie, che da sempre porta al centro della sua ricerca gli ultimi e gli emarginati. Il "vecchio" può ancora essere utile con i suoi insegnamenti a chi gli sta attorno aiutando le persone a riflettere su quello che conta davvero. Per esempio soffermarsi a guardare un tra-

mondo. Grazie ai suggerimenti del "vecchio", l'infermiere Antoine non sarà più lo stesso nel rapporto con i pazienti e con gli altri, riscoprendo sentimenti come l'amicizia, l'amore, il rispetto per il tempo. Brie scende poi tra gli spettatori, chiedendo a ognuno «per te cosa è importante?» prima di riprendere il viaggio verso il suo asteroide. **Albarosa Camaldo**

Vincere l'Oscar: diagramma di una disfatta

ISABEL GREEN, di Emanuele Aldrovandi. Progetto e regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Luci di Alessandro Barbieri. Musiche di Pietro Caramelli. Con Maria Pilar Pérez Aspa. Prod. Atir, MILANO - Centro Teatrale MaMiMò, REGGIO EMILIA.

IN TOURNÉE

Ci sono parecchi buoni motivi per non perdere *Isabel Green*. Il primo è Maria Pilar Pérez Aspa. Con questo monologo che il drammaturgo Emanuele Aldrovandi e la regista Serena Sinigaglia le hanno cucito addosso scrivendo e riscrivendo testo e partitura scenica, ci regala una delle sue migliori prove d'attrice. Per adesione al personaggio, per sensibilità espressiva, per ricchezza di variazioni emotive. Dunque, siamo al Dolby Theatre, è la notte degli Oscar, Isabel Green ce l'ha fatta. Dopo sette *nominations*, stringe finalmente in mano l'agognata statuetta, manca solo il canonico discorso di ringraziamento. Fasciata in un sontuoso abito rosso, il mondo ai suoi piedi, anziché trionfare Isabel crolla, annientata dalla folle corsa che l'ha portata a raggiungere l'obiettivo svuotandola di tutto il resto. Non dice quello che dovrebbe, non vuole più scendere dal palco, divaga, tenta di ricomporsi, perde di nuovo il controllo: come un'onda la sommergono pensieri inconfessabili, sensi di colpa per gli affetti sacrificati alla carriera, paure che nessun successo può compensare. L'ansia da prestazione che induce allo sfruttamento di sé senza più bisogno di coercizioni esterne non è un problema da star di Hollywood, è una delle emergenze del contemporaneo. Aldrovandi si tiene alla larga dal pericolo di un testo a tesi con morale. Il suo copione è il diagramma di una

disfatta parossistica, che Serena Sinigaglia modula con precisione sulla scena, disegnata da Maria Spazzi, come una grande stella nera accartocciata. Fuori e dentro il flusso di coscienza, Pilar Pérez Aspa si avventura sulle montagne russe di una dichiarazione di sconfitta che tiene insieme comico e tragico, invettiva e confessione pubblica, rabbia e un'immensa tenerezza per questa donna spezzata dall'eccesso di pretesa verso se stessa. Applausi. *Sara Chiappori*

Diario di un adolescente che volle farsi stupido

COME SONO DIVENTATO STUPIDO, dal romanzo omonimo di Martin Page. Drammaturgia e regia di Corrado Accordino. Scene e costumi di Maria Chiara Vitali. Con Corrado Accordino, Chiara Tomei, Daniele Vagnozzi, Alessia Vicardi. Prod. Compagnia Teatro Binario 7, MONZA.

IN TOURNÉE

Partendo dal presupposto che l'intelligenza sia sopravvalutata come elemento costitutivo della felicità umana, il giovane Antoine, protagonista di un frizzante romanzo del 2001 di Martin Page, decide di trovare il modo di istupidirsi. È un percorso accidentato perché il cervello prova a neutralizzare questa discesa libera in cui non mancano certo altri e numerosi pretendenti. Il giovane adolescente, in preda ai suoi dubbi esistenziali, cercherà rifugio in ogni sorta di rimedio, dall'alcool alla compagnia dei vicini di casa deficienti, ma solo la crescita della sua personalità lo pacificherà con la sua indole. Così come l'amore. Corrado Accordino ne ricava un buon adattamento per la scena che, per più di metà allestimento, profuma veramente di satira sociale profonda. Complice un gruppo di attori giovane ma ispirato (benissimo, tra l'altro, il giovane protagonista Daniele Vagnozzi) e una corralità completata dall'esperienza di Accordino in scena, lo spettacolo ha un andamento per larga parte coinvolgente. Accordino rinuncia a interruzioni musicali e alla eccessiva frammentazione in gag di stampo televisivo, cifra delle sue ultime regie, cucendo tutto bene con il teatro e il

mestiere dell'attore. Nella prima parte l'ingranaggio scenico e l'equilibrio testo-regia-interpretazioni è brillante. Nella seconda parte (più debole drammaturgicamente già nel romanzo) qualche ammiccamento di troppo al pop e un finale un po' cuore-amore depotenziano, in parte, l'affilato e più intrigante cinismo da satira sociale che in taluni momenti è invece delizioso. Il lavoro nel complesso è comunque piacevole e ben interpretato. *Renzo Francabandera*

Quel temporale dell'anima per congedarsi dalla vita

TEMPORALE, di August Strindberg. Adattamento e regia di Monica Conti. Scene e costumi di Roberta Monopoli. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Stefano Ghisleri. Con Vittorio Franceschi, Mauro Marino, Melania Giglio, Monica Ceccardi, Sergio Mascherpa, Monica Conti. Prod. Ctb, BRESCIA.

Allusioni, insinuazioni, molte domande, nessuna risposta. Monica Conti che, oltre alla mano bella e sicura nel dirigere gli attori, ha al suo arco una notevole capacità analitica nello scandaglio del testo, rispetta con grazia il dettato strindbergiano, intrecciando piano onirico-simbolico e piano realistico di una vicenda, che forse è solo una ballata di fantasmi nella mente del protagonista. Il temporale del titolo è infatti la metafora di un potenziale elemento destabilizzante, che si va a incuneare in esistenze borghesi apparentemente serene. Come quella del Signore (Vittorio Franceschi), anziano funzionario ormai in pensione, desideroso di trovare nella vecchiaia quella rassicurante sospensione dalle passioni, che lo metta al riparo dai dolorosi ricordi di un passato ormai remoto. Ma Strindberg non è autore di pacificazioni interiori e il temporale dell'anima tanto atteso prenderà le sembianze del ritorno inaspettato della giovane moglie, fuggita anni prima con un avventuriero e con la loro bambina. A sua insaputa è andata ad abitare con la sua nuova famiglia al piano sopra il suo appartamento. Si riaffacciano le ombre del passato: una figlia che forse è frutto di una relazione della donna con il di lui fratello e una serie di figure femminili prevaricanti e ingannatrici. Nel bunker di

CIRILLO/O'NEILL

Se l'unica salvezza possibile è la fuga nell'immaginazione

LUNGA GIORNATA VERSO LA NOTTE, di Eugene O'Neill. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati. Luci di Mario Loprevite. Con Arturo Cirillo, Milvia Marigliano, Rosario Lisma, Riccardo Buffonini. Prod. Teatro Menotti, MILANO.

IN TOURNÉE

Passioni represses, tragedie familiari, cadute rovinose con tutto l'armamentario di sogni traditi, rimorsi e rimpianti. È la grande stagione della drammaturgia *made in Usa*, quella dei mélo per personaggi smisurati e feriti che tanto piacevano alla Hollywood dell'epoca d'oro e dei suoi divi. Sono i capolavori di Tennessee Williams, Arthur Miller, Eugene O'Neill. Roba forte, complicata da domare volendone mantenere la temperatura emotiva ma aggiornata al disincanto di noi europei d'inizio millennio.

Ci prova Arturo Cirillo con la sua trilogia americana: dopo *Zoo di vetro* e *Chi ha paura di Virginia Woolf* di Albee, ecco ora *Lunga giornata verso la notte*, possente dramma autobiografico di O'Neill, probabilmente il suo capolavoro. Un solo giorno, la disfatta della famiglia Tyrone. Il padre James è un attore al tramonto di una carriera randagia e non brillantissima, il figlio Jamie si è dato al teatro più per pigrizia che per convinzione con risultati fallimentari, il più piccolo, Edmund, è malato (di tubercolosi, come l'autore). Tutti e tre alcolizzati conclamati, mentre la madre Mary è una morfinomane all'ultimo stadio. Infelici, anzi disperati, ognuno con la sua massiccia dose di fallimenti, rivendicazioni e sensi di colpa.

Testo bellissimo e meno datato di quel che potrebbe sembrare, che Cirillo ha opportunamente sfrondata proseguendo sulla linea metateatrale dei due spettacoli precedenti. Scena ridotta al minimo (forse anche troppo) con vaghi accenni anni Settanta, in primo piano un tavolo con bottiglia di whisky a misurare l'innalzarsi del livello etilico, ai lati le quattro postazioni/camerini a cui gli attori tornano concedendo pause ai loro personaggi ma non a se stessi, la macchina del fumo che dichiara la natura illusoria della nebbia che avvolge cose e sentimenti. Uno spettacolo per attori alla ricerca di una chiave antinaturalistica ma non fredda, in equilibrio volutamente instabile tra tentazione sentimentale e necessaria presa di distanza. Cirillo tutto in *souplesse* è James, Milvia Marigliano (con lui anche nelle precedenti avventure americane) trova per Mary il giusto umore vibratile e tossico, bravo Rosario Lisma a giocare il suo Jamie tra arroganza e fragilità, mentre Riccardo Buffonini è un Edmund piegato dal peso della disfunzionale famiglia con sussulti di ribellione. Uno spettacolo quasi dimesso, ma con un'idea registica precisa: se non c'è redenzione, l'unica salvezza è la fuga nell'immaginazione, cioè nel teatro. *Sara Chiappori*



Lunga giornata verso la notte (foto: Diego Steccanella)

egoistica solitudine, abitato solo da ricordi, che il Signore si è costruito nel corso del tempo, rischia di insinuarsi una tempesta di sentimenti forse troppo a lungo rimossi. Ma i temporali estivi, si sa, spesso si riducono a una manciata di tuoni e di fulmini. A quel punto, l'ingegnosa scena di Roberta Monopoli si aprirà, lasciando scorgere un grande albero verso il quale il Signore, accennando passi di danza al suono di un carillon, si dirigerà, forse ultimo approdo della sua vita terrena e agognato ricongiungimento con Madre Natura. Quasi un omaggio alla scena finale del *John Gabriel Borkman* diretto da Massimo Castri che, guarda caso, aveva per protagonista quello stesso straordinario attore che è Vittorio Franceschi. *Claudia Cannella*

Otto (bravi) attori per una *Bisbetica*

LA BISBETICA DOMATA, di William Shakespeare. Adattamento e traduzione di Angela Dematté. Regia di Andrea Chiodi. Scene di Matteo Patrucco. Costumi di Ilaria Ariemme. Luci di Marco Grisa. Musiche di Zeno Gabaglio. Con Tindaro Granata, Angelo Di Genio, Christian La Rosa, Igor Horvat, Rocco Schira, Max Zampetti, Walter Rizzuto, Ugo Fiore. Prod. LUGANOinScena, LUGANO - Teatro Carcano, MILANO.

IN TOURNÉE

Una bisbetica impetuosa. Tradotta e ampiamente ridotta (ma chi mai oggi fa gli integrali shakespeareiani? Il

pubblico del XXI secolo è troppo impaziente, deve prendere l'ultimo metro e cenare prima dello spettacolo) da Angela Dematté, la commedia ha un cast tutto maschile, altra cosa ormai abituale. Regia di Andrea Chiodi: asciutta, veloce, dinamica. Scena essenziale: un fondale e due praticabili con scale su cui si arrampicano gli attori. Ma gli attori, appunto sono il punto di forza dello spettacolo: tutti giovani, scatenati, dinamici, qualcuno ogni tanto sopra le righe, ma nel complesso bravissimi, a cominciare dalla bisbetica, un formidabile Tindaro Granata, qui al suo meglio. È insieme sfrontato e tenero, divertente e acido, irruente e timido, fa di Caterina un personaggio a tutto tondo, credibilissimo nella sua gestualità scomposta, nella sua voce aggressiva, nelle sue impazienze, nei suoi salti di umore, nelle sue pose sguaiate: intorno a lui gira tutto lo spettacolo. Accanto a lui Angelo di Genio è un Petruccio estroverso, allegro, prepotente, focoso, appassionato, divertente. Tra i due, Caterina la bisbetica e Petruccio il domatore, c'è una magnifica sintonia, uno spassoso cercarsi e respingersi. Ugo Fiore è Bianca, Christian La Rosa è Tranio, Igor Horvat alterna allegramente più personaggi. Una serata elettrizzante, qua e là fin troppo adrenalinica. La battuta finale, affidata a Caterina, è spassosamente inattuale: «Tuo marito è il tuo signore, la tua vita, il tuo custode, il tuo capo, il tuo sovrano...», detta da Tindaro con beffarda ironia, con quel suo sorriso malandrino, strappa al pubblico una risata conclusiva. *Fausto Malcovati*

Malosti/Lucenti, la poesia di Shakespeare

SHAKESPEARE/SONETTI,

adattamento di Fabrizio Sinisi e Valter Malosti. Regia di Valter Malosti. Con Valter Malosti, Michela Lucenti, Maurizio Camilli, Marcello Spinetta, Elena Serra. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA - Teatro Piemonte Europa, TORINO - Teatro di Dioniso, TORINO.

IN TOURNÉE

Shakespeare fuori dal teatro. L'ammante. L'uomo. Il poeta. Abitato da moltitudini e di moltitudini voce. E martire. E agnello sacrificale e boia. Carne e anima dell'inferno tra gli opposti: buio e luce, amore e morte, delirio e ragione. Nelle vesti di buffone, la voce sgranata dal microfono, Malosti rende figura alla parola poetica del Bardo. In sensuale alterigia di toni, intenzioni e stile attoriale: l'uomo maturo consumato ancora da ciò che (pure) conosce, il *puer* stordito dall'ubriachezza d'invaghimento, il pazzo giullare portatore di verità assolute ma deriso. E il doppio dei personaggi a cui i versi sono rivolti, o che i versi evocano, incarnati dagli splendidi attori/danzatori dell'ensemble di Michela Lucenti (l'ammaliante *Dark Lady*). Il regista costruisce attorno una scena misterica e profonda, prolungandola con specchi sul palco - come era stato per *Lo stupro di Lucrezia*, secondo movimento della trilogia conclusa con questo spettacolo -, scarnificando lo spazio, svelandolo nella sua ossatura, a voler rendere la dimensione visionaria, confusa, enigmatica. Nasconde e suggerisce, anticipa e scioglie, significa e assolutizza. Manifattura sapiente nell'intreccio drammaturgico e nella costruzione registica. Plurali strati di linguaggio espressivo, comunicanti e speculari. Danza, canto, poesia gli arti d'un unico corpo scenico. Concorrono poliformi ma coesi: coerente è il dinamismo a regolarli, distinguendo le dimensioni d'ascolto e fruizione, restituendo perciò diversi e selezionabili approdi. Un assemblaggio determinato anche dal punto di vista delle poetiche intraprese e indagate, affidandosi a tecnicismi consolidati e spargliando le carte sulla strada della sperimentazione. E la poesia shakespeareiana capace di meravigliare, di parlare

a ognuno dei personaggi fuori e dentro di noi. Di dipingere le fattezze umane nell'abisso dei sentimenti. Teatro di tecnica. E d'arte. *Emilio Nigro*

Vite immaginarie nella Brescia plebea

NUOVO EDEN, regia di Manuel Renga. Scene di Mario Leonello, Mario Barnabi, Manuel Renga. Con Jessica Leonello. Prod. Chronos3, MILANO-BRESCIA.

IN TOURNÉE

Quartiere del Carmine, Brescia. In pieno centro storico. La zona plebea della città. Di artisti e prostitute, malandrini e perdigiorno. Dolores siede sulla seggiola poco più in là dell'uscio di casa. È alta, nordica, austera, parrucca bionda e tacchi alti. Aspetta qualcuno in cerca di compagnia. All'anagrafe è Mario. Prima di trasformarsi. Anche il quartiere non è più lo stesso. Nel giro di trent'anni sono mutati facciate e volti, abitudini e attività. Il teatro di figura di Jessica Leonello, nata e vissuta a Brescia ma palermitana di sangue, scruta tra le vie popolari e popolose di questo "Luna Park" di città. Senza avidità né sensazionalismo. Come farebbe un *flâneur* di baudelairiana memoria, innamorata dei paesaggi urbani e delle vite che vi si muovono. Delle trasformazioni e delle storie ne racconta per il linguaggio visionario e trasognante della figura: muppet e maschere a immobilizzare l'espressionismo e restituire vitalità alla proiezione immaginifica; filmati in video; il principio strutturale di netta definizione iconografica a stimolazione d'un percepire centrifugo. In altre parole il godimento sensoriale attraverso l'utilizzo di tutti i sensi provocato dalla drammatizzazione estetica. Ed è un'estetica giocosa. Per l'efficacia di gesto, parola e disegno scenografico (una "macchina" scenografica mobile a moltiplicare luoghi e ambienti). La supremazia delle tecniche attoriali della Leonello a dar vita ai suoi personaggi in figura è la nota di gusto d'uno spettacolo interessante ma in via di definizione. C'è del dionisiaco nello smembrarsi dell'attrice nella presenza scenica dei suoi personaggi, Dolores, Cesare, Gurpeet. A ricreare lo stato di tensione emotiva propria dell'arte di cui il Dio greco è patrono: l'ebbrezza della meraviglia. *Emilio Nigro*



La bisbetica domata



(foto: Luca Vantusso)

MUSICAL

Hairspray, con la brillantina sui capelli spopolano i nipoti *oversize* di *Grease*

HAIRSPRAY, musiche di Marc Shaiman. Testi di Scott Whittman e Marc Shaiman. Libretto di Mark O'Donnel e Thomas Meehan. Regia di Claudio Insegno. Luci di Alin Teodor Pop. Scene di Roberto e Andrea Comotti. Costumi di Alessia Donnini. Direzione musicale di Angelo Racz. Coreografie di Valeriano Longoni. Con Giampiero Ingrassia, Mary La Targia, Floriana Monici, Gianluca Sticotti, Beatrice Baldaccini, Riccardo Sinisi, Claudia Campolongo, Giulia Sol, Roberto Colombo, Elder Dias, Luca Spadaro, Cristina Benedetti, Francesca Piersante, Stephanie Dansou, Helen Tesfazghi. Prod. Teatro Nuovo, MILANO.

Hairspray è l'altra faccia di *Grease* o, per meglio dire, l'evoluzione sociale e antropologica di *Grease*: questo ambientato tra i fervori adolescenziali dell'anno scolastico 1959 a Chicago, *Hairspray* nel 1962 in una Baltimora già trasformata dal giovanilismo ma divisa dai conflitti razziali e rivoluzionata dall'influenza della tv e dai ritmi del r/b.

Alla base dello spettacolo l'irriverenza e le provocazioni del film di John Waters (1988), l'attivismo dell'adattamento teatrale con Harvey Fierstein (2002), nel ruolo cinematografico *en travesti* che da *Divine* passò a John Travolta (2007). Un retaggio davvero impegnativo con cui confrontarsi per il regista Claudio Insegno. I pochi margini di manovra li ha utilizzati per la scelta e la direzione degli interpreti e per dare un minimo di credibilità alla favola contemporanea della protagonista di taglia XL che riesce ad avere la meglio sulla bionda rivale *wasp* umiliandola sia sul piano amoroso che su quello sociale, e che trascina nel proprio trionfo tanto la mamma XXXL che l'intera comunità nera.

La giovanissima Mary La Targia (puro talento, una vera rivelazione!) sembra nata per questo ruolo, per età anagrafica, per corporatura, per estensione e timbro vocale ma anche per temperamento interpretativo riuscendo a tener testa a un animale da palco come Giampiero Ingrassia il quale, anche imbragato in uno scafandro di gommapiuma, esibisce un'agilità e una mimica sorprendenti... per tacere dei suoi magnifici tempi comici. Accanto a loro un cast complessivamente di buon livello (lodi a Beatrice Baldaccini, Floriana Monici, Riccardo Sinisi, Claudia Campolongo) che diventa debole laddove intervengono attori di colore, che la regia tiene in sottotono e sul fondo del palco, privandosi delle esaltanti doti canore di Helen Tesfazghi. A fronte di trascinati musiche arrangiate e dinamicamente dirette dal vivo da Angelo Racz, assistiamo a coreografie di Valeriano Longoni che potrebbero essere più esplosive (*l'ensemble* ne è capace), ma che non sfigurano tra costumi pop e parrucche iper-cotonate, per fare dello spettacolo un lavoro assai gradevole e divertente. Non fosse che le minimali (parrocchiali?) scenografie rischiano di spingerlo nella geenna delle B-production. **Sandro Avanzo**

Anagoor, la parola tra poesia e oralità

MAGNIFICAT, di Alda Merini. Regia di Simone Derai. Con Paola Dallan. Prod. Anagoor, CASTELFRANCO VENETO (Tv) - Operaestate Festival Veneto, BASSANO DEL GRAPPA (Vi) - Centrale Fies, DRO (Tn).

L'ITALIANO È LADRO, di Pier Paolo Pasolini. Regia di Simone Derai. Con Luca Altavilla, Marco Menegoni, Lisa Gasparotto. Prod. Anagoor, CASTELFRANCO VENETO (Tv) - Centrale Fies, DRO (Tn).

IN TOURNÉE

Questi due spettacoli rappresentano una modalità particolare, minimale, perfino modulare di relazione feconda fra il lavoro sul testo e la sua restituzione scenica talmente inedita per la scena italiana da costituirsi come un modello neo-sperimentale di riferimento per progetti dall'intento didattico, alimentato da una cultura speculativa e da una spinta etica di prim'ordine.

Paola Dallan offre la sua voce al breve poema *Magnificat* che Alda Merini volle stranamente dedicare ai suoi due nipoti per la loro prima comunione mettendo al centro dei suoi ispiratissimi versi la figura di Maria fatta di materia e di luce, «carne di spirito e spirito di carne», stretta in questa dualità infinita «sprofondata nella carne angelica dove non si nasce e non si muore se non con la resurrezione». Chiaramente ispirato al biblico *Cantico dei cantici*, diventa, nella versione recitante di Paola Dallan, un inno all'amore terreno, ma soprattutto alla sua insopprimibile istanza desiderante.

Fra il 1947 e la fine degli anni Cinquanta, il giovane Pasolini lavora a *L'italiano è ladro* lungo poema sulla lingua italiana. La questione di fondo rimane quella del rapporto fra la forma scritta e quella parlata che, soprattutto in Italia, vive delle sue svariate forme dialettali, peraltro complicato da una scrittura in costante mutamento che, in quel periodo, si scontrava con l'affermazione dei nuovi linguaggi della modernità che tendevano a irrigidirla, o a renderla elitaria. Lo spettacolo, attraverso le parole di Lisa Gasparotto, ricercatrice universitaria, illustra all'i-

nizio i vari passaggi di questo processo linguistico permanente, ampio e complesso, nella sua genesi e nelle soluzioni, mai definitive, trovate. Gli attori, Luca Altavilla e Marco Menegoni, ne leggono poi le lunghe e difficili pagine scritte, restituendocene nella decisa drammaticità di parole perdute, preziosamente ritrovate. *Giuseppe Liotta*

Russel, spirito ribelle in cerca della felicità

LA CONQUISTA DELLA FELICITÀ.

Dialogo tra Bertrand Russel

e *Cassiopea*, drammaturgia

e regia di Maura Pettorruso.

Scene e costumi di Maria Paola

Di Francesco. Luci di Alice Colla.

Con Stefano Pietro Detassis. Prod.

TrentoSpettacoli, TRENTO.

IN TOURNÉE

Un breve ma sapido viaggio nella biografia interiore di un uomo eccezionale. Nella scatola scenica del minuscolo Spazio Off di Trento, semplicemente un piano inclinato di terra bruna e polverosa sospeso nella quadratura nera, giardino zen il cui unico decoro è un masso candido. Al centro, un Bertrand Russell che scopriamo, al termine dell'esistenza, ripercorrere la sua vita. Un attore forse più giovane di quanto ci aspetteremmo per quel ruolo, ma Stefano Detassis incarna con intelligente misura lo spirito del filosofo, uno spirito ribelle nel pieno della maturità, capace di prendere posizione ancora e ancora contro la miopia dei mediocri e i sofismi degli ipocriti, contro l'autorità che ci vuole ciechi, inetti e abulici e di dare nuova sostanza a concetti come "tolleranza" o "disubbidienza civile". Girando sempre attorno al nucleo inconfondibile e metamorfico che ogni uomo cerca: la felicità. Dall'alto della piccola zattera, Detassis regge un'ora di spettacolo senza perdere il contatto con la materia viva delle citazioni russelliane. Maura Pettorruso gli consegna una drammaturgia volutamente eterocentrica e frammentaria, rispettosa tuttavia della materia trattata, che la sua stessa regia lega in un flusso costante, permettendo al suo attore di passare con fluidità, dalle equazioni all'amore al sesso senza apparente soluzione di continuità, lasciandoci intendere che l'uomo è un cosmo com-

PARAVIDINO

Una grande saga familiare italiana col respiro epico del "romanzo teatrale"

IL SENSO DELLA VITA DI EMMA, 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, Eva Cambiale, Jacopo Maria Bicocchi, Angelica Leo, Gianluca Bazzoli, Giuliano Comin, Giacomo Doss, Marianna Folli, Veronika Lochmann, Emilia Piz, Sara Rosa Losilla, Maria Giulia Scarcella. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

IN TOURNÉE

Il "romanzo teatrale" di Paravidino ha l'andamento di un'epica familiare classica che, per respiro e varietà di tematiche, ricorda il primo Thomas Mann de *I Buddenbrook*. Album animato di una famiglia italiana come tante: dai vivaci anni Sessanta al fascino della lotta armata, al conflitto tra comunisti e democristiani, al fascismo latente fino all'attivismo *no global*. In parallelo, l'incursione satirica nel mondo dell'arte contemporanea e dei suoi *vernissage*, palcoscenico di recite in maschera. Tanto è artefatto e remoto quel mondo, tanto più vero e popolare ogni quadro-capitolo della storia della famiglia di Emma. Per accumulo si ripercorre l'evoluzione di un nucleo dal suo stato embrionale alle fasi di sviluppo attraverso le criticità di ruoli troppo stretti e asfissianti, come quello di madre per Antonietta.

Ed Emma? Resta per lo più la grande assente, costante perno comune dei tanti fili narrativi di dialoghi serrati, veraci ed esilaranti. Paravidino entra nel solco del teatro epico e mette i personaggi in presa diretta con il pubblico. Il manto di finzione si costruisce per gradi insieme all'universo narrativo, gli spettatori sono ammessi alla vicenda attraverso una dimensione confessionale. Drammaturgia e regia entrano in una relazione sinergica e accattivante nel primo atto e in gran parte del secondo, poggiando su un minimalismo scenico (Laura Benzi) capace di repentine metamorfosi sia attraverso un'articolazione su due livelli - che diventano tre con le proiezioni video - sia grazie a un uso strategico del simbolismo che ogni elemento attiva sul palco sostenuto da un caratterizzante progetto luci (Lorenzo Carlucci) e da un articolato lavoro cromatico tra tendaggi e costumi (Sandra Cardini).

Epico nel metodo e a livello tematico per la serie di nodi concettuali che toccano l'universo umano tutto, i valori, la religione, la politica, la famiglia, il consumo di carne, l'attivismo, le grandi multinazionali e lo sfruttamento dei Paesi poveri. Coerente, seppur dissonante, il tratteggio parodico in un esercizio virtuoso di sovrascrittura che il palco consente. Tutto si tiene attraverso una chiave giocosa e riflessiva profondamente umana. Poi però si vuole dire troppo. Si vuole svelare Emma. E l'impianto trema e crolla. Emma non è ciò che gli altri hanno costruito intorno al suo nome. E il lieto fine straccia ogni complessità. Era davvero necessario? **Laura Santini**



plesso che non si può astrarre da se stesso, e che perfino la matematica ha senso solo se incarnata. La Cassiopea del titolo, in teoria privilegiato interlocutore, nel susseguirsi drammaturgico un po' si perde (ed è un peccato), ma scenicamente la si può leggere rispecchiata tra la polvere, nel brillare finale di un masso luminoso. Cassiopea non è in cielo. È in terra. Su questa terra che, fecondata dal libero pensiero, è potenzialità e promessa di giardino. **Alessandra Limetti**

Se l'uomo spicca il volo vivendo la propria vita

ALI, di Gianluigi Gherzi, Remo Rostagno, Antonio Viganò. Regia di Antonio Viganò. Coreografia di Julie Anne Stanzak. Con Michael Untertrifaller e Jason De Majo. Prod. Compagnia La Ribalta - Arte della diversità/Kunst der Vielfalt, BOLZANO.

IN TOURNÉE

Con *Ali*, Antonio Viganò cura la regia di una riedizione del suo spettacolo del 1993, che riesce a essere una sorta di evoluzione spirituale della rappresentazione originaria, una sua rarefazione nella resa essenziale dei personaggi. Rilke, Handke, Wenders, Stevens e Benjamin le fonti d'ispirazione del testo, scarno e intenso. Sul palco, una pietraia illuminata da tagli di luce rasoterra. In mezzo, un palo della luce, un elemento ascensionale che ricorda la scala di Giacobbe. E, come nella storia di Giacobbe, un angelo e un uomo che si incontrano, che lottano, che si riconoscono a vicenda. Ma l'angelo ha ali perdute, frantumate in una miriade di piume, disperse nel contatto terreno, nella compromissione con il greve umano, di cui invidia la capacità di potersi raccontare ed essere dentro a una storia, in un divenire. Una dicotomia resa palpabile dalla scelta dei giovani attori, imperfettamente perfetti e assolutamente veri come solo gli attori di Viganò sanno essere. Michael Untertrifaller incarna la purezza assoluta, con una morbidezza disarmante, una dolcezza ultraterrena. Jason De Majo sa essere terrigno, duro e fragile allo stesso tempo, compatto ed energico nella gestualità scabra che rimanda alla materia, alla chiusura, all'urlo al

cielo. Solo nella piena accettazione del suo passato l'uomo può prendere piena coscienza della direzione in cui va la sua libertà, ma deve prima sottoporsi alla lotta con se stesso, qui coreografata come lotta con quel piccolo *daimon* che, accompagnandoci per un tratto, è in grado di rendere più lieve lo stare. Ed ecco il dono finale: due cicatrici di sangue tra le scapole e qualche piuma, a ricordarci che le ali vere sono quelle che l'uomo può conquistarsi solo vivendo la propria storia. Ancora una volta, in uno spettacolo senza filtri che colpisce dritto al cuore, Viganò mostra di essere un umanista che, con la sua arte, sa venire a patti con la metafisica, rendendo sul palco una poesia talmente limpida da essere quasi straziante. **Alessandra Limetti**

Woody Allen, dallo schermo alla scena

MARITI E MOGLI, dall'omonimo film di Woody Allen. Adattamento di Monica Guerritore e Giorgio Mariuzzo. Regia di Monica Guerritore. Scene di Giovanni Licheri e Alida Cappellini. Costumi di Valter Azzini. Luci di Paolo Meglio. Con Monica Guerritore, Francesca Reggiani, Ferdinando Maddaloni, Cristian Giammarini, Enzo Curcurù, Malvina Ruggiano, Angelo Zampieri, Lucilla Mininno. Prod. A.ArtistiAssociati, GORIZIA.

IN TOURNÉE

Fra i molti spettacoli tratti dal cinema, *Mariti e mogli* attira l'attenzione per il nome di una delle (presunte) signore degli italici palcoscenici, che firma drammaturgia e regia. Come autrice del copione Monica Guerritore riprende spunti e caratteri dei personaggi del film, ruba l'idea delle "quasi interviste" (tra un "a parte" e uno straniato dialogo brechtiano tra palco e platea), saccheggia gran parte dei dialoghi originali (costringendoli entro la camicia di forza della sua unica idea registica) e soprattutto ricorre all'unità aristotelica di tempo, luogo e azione. Tra "tutto in una notte" e "scene da vari matrimoni" riassume e reimpasta frammenti della scrittura di Allen costruendo un testo ambientato in una sala da ballo *d'antan* in cui

otto personaggi si incontrano per danzare, cenare, attendere il/la partner che mai arriverà, perfino per dormire nel frastuono di un temporale. Senza accorgersi che il realismo cinematografico per cui Allen può liberarsi della continuità della trama e confondere lo spettatore con stacchi temporali, su un palcoscenico necessita di ben altro per sostenere la continuità delle varie vicende. Tanto da far diventare superflui certi personaggi, frutto dell'umoristico magistero di psicoanalisi della crisi di coppia praticato da Allen, e la loro presenza in scena è giustificata solo dall'aderenza con l'originale cinematografico. Ne è la riprova che nell'ultima mezz'ora dello spettacolo, quando nel cuore della notte tutti si addormentano, la vicenda si affloscia e si perde ogni atmosfera strindberghiana o cechoviana che la Guerritore tenta (invano) di restituire. Per strada si sbriciola gran parte dello spirito del film. Se si arriva faticosamente alla fine è per merito della compagnia, composta da ottimi professionisti (tra i primi Cristian Giammarini, Francesca Reggiani e Ferdinando Maddaloni) tutti credibili (e giustificabili) perfino nelle imbarazzanti citazioni di danza da *Kontakthof* o *Bandoneon* della Bausch. *Sandro Avanzo*

Storia di Moun, salvata dalle onde

MOUN. Portata dalla schiuma e dalle onde, da Moun di Rascal. Regia e scene di Fabrizio Montecchi. Coreografie di Valerio Longo. Costumi di Tania Fedeli. Luci di Anna Adorno. Musiche di Paolo Codognola. Con Deniz Azhar Azari. Prod. Teatro Gioco Vita, PIACENZA.

Non è facile individuare le chiavi di lettura per affidare alla poesia dell'infanzia l'indagine dell'universale. Ci riesce da sempre, il Teatro Gioco Vita, con la poesia delle ombre in cui la compagnia piacentina è maestra, ma soprattutto nella scelta di temi importanti, impegnativi, assoluti come la morte, la perdita di una persona cara, l'abbandono, piuttosto che la convivenza con l'altro, con la diversità. Se con *Cane blu* il Teatro GiocoVita seppe affrontare il tema della morte con straordinaria poesia e senza cadere nella retorica buonista, con

Moun. Portata dalla schiuma e dalle onde - dall'omonimo racconto di Rascal - la compagnia racconta di una piccola gattina affidata dai genitori all'oceano ancora neonata per risparmiarle la sofferenza della guerra. Moun, trovata sulla spiaggia, vive con grande serenità il rapporto con quelli che crede essere i suoi genitori. Quando mamma e papà le raccontano di come lei non sia nata dalla pancia della mamma, ma sia stata portata dalla schiuma e dalle onde il mondo pare caderle addosso, smette di giocare, si isola sulla spiaggia a guardare l'oceano. Moun risolve la crisi con poetica efficacia: raccoglie oggetti della sua infanzia, li ripone nella scatola di bambù nella quale fu ritrovata, per poi riconsegnarla all'Oceano, con la speranza che torni nelle mani dei suoi reali genitori. Nella modalità del racconto ci sono una ben calibrata colonna sonora, il racconto credibile di Deniz Azhar Azari e il determinante aspetto visivo. Si rimane incantati da come le sagome - realizzate da Nicoletta Garioni - e nel suo complesso la messinscena firmata dalla regia di Fabrizio Montecchi sappiano catturare l'occhio, incantare per la loro natura fiabesca ma non sterilmente infantile. *Nicola Arrigoni*

La storia di Seta e Aram, quasi uno sceneggiato tv

UNA BESTIA SULLA LUNA, di Richard Kalinoski. Traduzione di Beppe Chierici. Regia di Andrea Chiodi. Scene di Matteo Patrucco. Costumi di Ilaria Ariemme. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Daniele D'Angelo. Con Elisabetta Pozzi, Alberto Mancioffi, Fulvio Pepe, Luigi Bignone. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA - Ctb Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

IN TOURNÉE

La "bestia sulla luna" del titolo fa riferimento alla stupidità di quei turchi che, agli inizi del secolo scorso, credevano di potere sparare e uccidere quella parte di superficie lunare oscurata da una eclisse: ignoranza e idiozia che furono alla base dello sterminio del popolo armeno. Ma questa potente immagine simbolica rimane inchiodata nel frontespizio del testo, senza diventare metafora del primo



Moun (foto: Serena Groppelli)

genocidio perpetrato in Europa prima dell'Olocausto. Infatti, a parte lo spunto iniziale e alcuni rimandi storici a quegli assassinii di massa, il testo sembra volere rinviare, soprattutto dal punto di vista della scrittura drammatica, a quel periodo di storia del teatro americano degli anni Venti-Quaranta in cui è ambientata la vicenda di Aram Tomasian che, ucciso dai Turchi i membri della sua famiglia, va in America per rifarsi una famiglia. Sposa per procura una giovane armena, Seta, anche lei orfana, che lo raggiunge a Milwaukee per iniziare una nuova vita. Lui fa il fotografo, e ai ritratti della sua famiglia "decapitati" desidera sostituire nuovi volti. Ma Seta non riesce a dargli la prole sperata, e questo sarà motivo di liti, silenzi, sopiti rancori. Finché il caso porta Seta a incontrare un piccolo orfano che porta a casa e convince Aram ad adottare. La storia di Aram e Seta è raccontata, attraverso uno dei luoghi comuni più persistenti della drammaturgia americana, da Vincent, il figlio adottivo ormai settantenne. Ma quello che manca al testo è proprio una specifica ragione teatrale, oltre alla totale assenza di un linguaggio scenico contemporaneo, che stupisce maggiormente visti i tanti premi che questo dramma ha ricevuto fin dal suo debutto Off-Broadway. Elisabetta Pozzi e Fulvio Pepe, rispettivamente Seta e Aram, per quanto sensibili e bravi, possono fare poco per risolvere le sorti di un testo che somiglia tanto a uno sceneggiato televisivo italiano degli anni Sessanta e che il regista Andrea Chiodi sembra fare di tutto per spingere in questa direzione. *Giuseppe Liotta*

Faust secondo Lenz la sfida dell'uomo a Dio

FAUST MEMORIES, di Francesco Pititto dal Faust di Wolfgang Goethe. Regia, scene, costumi di Maria Federica Maestri. Musiche di Andrea Azzali e Adriano Engelbrecht. Con Sandra Soncini. Prod. Lenz Fondazione, PARMA.

Quello che si è appena aperto è un triennio iperproduttivo per i Lenz, la compagnia parmense sempre molto prolifica: prima questo *Faust Memories* che indica la via al 2020 con Parma capitale della cultura italiana, con cinque novità e sette riprese soltanto quest'anno. I Lenz, Maria Federica Maestri e Francesco Pititto, si erano già imbattuti a inizio millennio nel *Faust* di Goethe, prima suddividendolo in tre parti e successivamente operando una sorta di concentrato con il *Faust Memories* del 2004, in scena la talentuosa Sandra Soncini. Oggi, a distanza di quattordici anni, la vigorosa attrice ritorna nei panni del Faust in una performance asciugata, ripulita, immersa in uno spazio vuoto con pochissimi materiali. Se la prima versione prevedeva grandi palloni d'acqua e materassini gonfiabili e il pavimento completamente bagnato, qui, più scarno ed essenziale, Faust-Soncini, immersa in un bianco lattiginoso, si libera del suo involucro di cartapesta composto di libri e tulle, rompendo il guscio come un pulcino l'uovo. La sua è una pesantezza, data dalla conoscenza, impacciata dentro



REGIA DI LONGHI

La classe operaia va in teatro e il film di Petri rimane attuale

LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO, di Paolo Di Paolo, liberamente tratto dal film di Elio Petri. Regia di Claudio Longhi. Scene di Guia Buzzi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Vincenzo Bonaffini. Musiche di Filippo Zattini. Con Donatella Allegro, Nicola Bortolotti, Michele Dell'Utri, Simone Francia, Lino Guanciale, Diana Manea, Eugenio Papalia, Franca Penone, Simone Tangolo, Filippo Zattini. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

La caratteristica principale e particolare della versione teatrale del film di Elio Petri ideata da Claudio Longhi e da Paolo Di Paolo è quella di avere proposto arditamente una rappresentazione fatta di più percorsi drammaturgici e scenici che si intersecano e incrociano su vari piani narrativi, non privilegiandone nessuno, ma sviluppandoli tutti insieme con fervore brechtiano, fino a mostrarci la forte dialettica interna fra il Regista e lo Sceneggiatore (Ugo Pirro).

Lo spettacolo diventa così l'“attraversamento” di quel lontano e controverso film del 1971 nei modi del teatro, del suo linguaggio specifico di oggi che ruba al cinema le sue tecniche, declinate con le modalità di un teatro-documento. Ne viene una struttura teatrale sofisticata e complessa, rigorosa, lucidamente marxiana, che ricorda le esperienze sceniche più intellettualmente alte e politiche di Luigi Squarzina, e che trova il suo fuoco centrale nel tema dell'alienazione, privata e collettiva. E non c'è niente di cerebrale nella “messinscena” di situazioni, valori, sentimenti (non solo amorosi) perduti nel tempo perché il riscontro con le classi subalterne di oggi avviene immediato.

La bravura del regista sta nell'aver costruito uno spettacolo né didascalico, né pedante che fa appello a vari generi teatrali, al cabaret, al teatro sociale, a quello futurista, dell'epica, fino a comporre una pluralità di voci, con un comizio finale, e una canzone “impegnata” da lotta operaia, nelle quali risiede la ricchezza espressiva. Uno spettacolo visivamente impeccabile (luci, costumi e movimenti scenografici), con una colonna sonora originale molto pertinente alle frequenti e differenti dinamiche dei personaggi, interpretati da attori tutti molto bravi ed efficaci, fra i quali si segnala, per straordinaria bravura e appassionata dedizione al progetto, Lino Guanciale nella parte di Lulù Massa, che fu di Gian Maria Volonté, ma senza mai ricordarlo. **Giuseppe Liotta**

La classe operaia va in Paradiso (foto: Giuseppe Distefano)

quell'armamentario di cui si libera come di uno scafandro-carapace. Appigli scenici: una pila di pannoloni, una testa raffigurante Paperino, un blocco di ghiaccio lanciato come nel *curling* a creare una lingua scivolosa sulla quale strisciare. Una volta lasciata la sua gabbia, il suo scarafaggio kafkiano, il furioso Faust che si affaccia al mondo non ha più paura, del labirinto, di Dio, in questo rigurgito e sogno, in questa rievocazione di ricordi che riaffiorano alla mente. La Soncini opera questa metamorfosi ed evoluzione, con tenacia, enfasi e grande robustezza, per mostrarci un Faust aggressivo, arrabbiato, che urla al cielo che lo schiaccia, per poi, consapevolmente sentirsi sconfitto come Lucifero, perdente come Paperino, sottolineato dalla marcetta finale Disney, vinto come qualsiasi uomo nei confronti del divino: gli uomini, tentativi falliti. *Tommaso Chimenti*

L'eroina di Lehár in un *one woman show*

L'ALLEGRA VEDOVA, di Bruno Stori e Maddalena Crippa dal testo di Victor Léon e Leo Stein.

Regia di Bruno Stori. Musiche di Franz Lehár, arrangiate da Giacomo Scaramuzza.

Con Maddalena Crippa, Giampaolo Bandini (chitarra), Giovanni Mareggini (flauto e ottavino), Mario Pietrodarchi (fisarmonica), Federico Marchesano (contrabbasso). Prod. Parmaconcerti srl, PARMA - Compagnia Orsini, ROMA.

IN TOURNÉE

Nel suo ultimo *one woman show*, con cui è in tour da un paio di stagioni, Maddalena Crippa ha fatto quasi tutto da sola: testo, regia, scelta dei costumi, interpretazione... non la musica che ovviamente resta quella canonica di Lehár. L'attrice lombarda ripercorre la trama della più celebre delle operette del compositore collocando puntualmente nella narrazione le arie e le romanze più importanti, sia femminili sia maschili sia i corali. Davvero encomiabile quando, tra riferimenti al Kabarett teutonico o al musical di Broadway, sfrutta i suoi personalissimi toni

bassi e passa fluida da un ruolo all'altro con grande duttilità vocale. Ma questo non basta per risolvere il problema fondamentale dello spettacolo, che è una rilettura priva di qualsivoglia motivazione critica, sociale, storica o antropologica che giustifichi una drammaturgia prelevata da Wikipedia e portata di peso sulla scena. Tanto più che, nella foga di semplificare tutto e di arrivare alla durata di un'ora o poco più, viene sacrificata tutta la *verve* e gran parte della complessità del testo di Victor Léon e Leo Stein, con il taglio drastico di ogni riferimento al ventaglio galeotto, con il suo delizioso girotondo di affermazioni e smentite amoroze. In tal contesto la performance dell'attrice, per quanto elegante e coinvolgente, ricca di arguzia e vitalità, rischia di ridursi a una richiesta di riconoscimento di già noti talenti. E quando le ottave richieste da una partitura così rigorosa diventano troppo estese per l'intonazione naturale ed *Es leibteine Vilja* la si deve tirare tutta in falsetto, con evidenti difficoltà, allora forse non era questa la scelta musicale giusta da proporre al pubblico. *Sandro Avanzo*

Delbono: se gioia fa rima con noia

LA GIOIA, di Pippo Delbono. Scene di Gianluca Bolla. Costumi di Elena Giampaoli. Luci di Orlando Bolognesi. Con Dolly Albertin, Gianluca Ballarè, Bobò, Margherita Clemente, Pippo Delbono, Ilaria Distante, Simone Goggiano, Mario Intruglio, Nelson Lariccìa, Gianni Parenti, Pepe Robledo, Zakria Safi, Grazia Spinella. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Théâtre de LIÈGE, Le Manège Maubeuge Scène Nationale - Compagnia Pippo Delbono, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Fin da subito appare uno spettacolo “incompiuto”, incerto su quale cammino scenico inoltrarsi per riuscire a comunicare quell'indicibile che nessuna lingua (tantomeno quella teatrale) riesce a “mostrare”. Con una gioia che rasenta la noia. Ed è proprio in questo tentativo impossibile che il progetto di Delbono non riesce a compiersi completamente senza



Pippo Delbono
in *La gioia*

trovare una via d'uscita da un dolore, di cui la gioia è la perfetta antitesi, irredimibile. Mai come in questo spettacolo il teatro di Delbono sconfina in quello di Genet e di Kantor, diventandone una singolare, inesplorata e "oscura" (per l'impalpabile energia di cui è composta) sintesi scenica. Come in un orientale rito funebre (ma che rimanda alla nostra pittura rinascimentale), invade il palcoscenico di fiori per un inno, istintivo e sincero alla vita affinché vinca sulla sofferenza e sulla morte, che vanno anch'esse vissute pienamente perché dell'esistenza fanno parte. In questo spettacolo, probabilmente il più lacerato e autobiografico, Pippo Delbono porta in scena, come in un pirandelliano "arsenale delle apparizioni" (anche se in questo spettacolo cita la follia di *Enrico IV*) la sua umanità smarrita, sia che abbia il corpo invecchiato di Bobò, o la fragile sensualità della ballerina di Milonga, o il volto del pakistano, rubato alle strade di Bologna, con lo zainetto sulle spalle, che riempie e svuota il palco di fiori, o degli attori/tecnici che lavorano a vista ad adagiare in scena barchette di carta, e ne fa gli artefici di un pezzo di vita vera, di arte povera all'improvviso (non studiata, non preordinata), pieno, come egli stesso dice, di "buchi neri" che ci invita ad attraversare insieme a lui per uscire alla fine con la consapevolezza che il teatro è come il mondo, effimero e caduco: simile a quelle foglie che avevano invaso il palcoscenico fino a coprirlo interamente, per poi essere spazzate via. *Giuseppe Liotta*

Memorie da Berlino Est dopo la caduta del Muro

ATLAS DES KOMMUNISMUS, di Lola Arias ed *ensemble*. Drammaturgia di Aljoscha Begrich. Regia di Lola Arias. Scene di Jo Schramn. Costumi di Karoline Bierner. Musiche di Jens Friebe. Con Salomea Genin, Monika Zimmering, Ruth Reinecke, Mai-Phuong Kollat, Jana Schlosser, Tucké Royale, Helena Simon, Matilda Florczyk. Prod. Maxim Gorki Theater, BERLIN.

La singolare originalità dell'allestimento, ospitato all'Arena del Sole di Bologna, impedisce qualsiasi retorica politica per puntare direttamente sulle "testimonianze" di chi quegli avvenimenti li ha vissuti in prima persona: sono sette storie di persone, quasi tutte donne, arrivate a Berlino Est dopo la caduta del Muro, che raccontano la loro vita destinata a scontarsi con una realtà politica che era l'esatto opposto di quella a cui avevano creduto. Ma ciò che viene fuori con l'evidenza dei fatti realmente vissuti e narrati non è un "atlante" del comunismo ma una geometria asimmetrica di passioni contraddette da quel potere politico che governava la Repubblica Democratica tedesca trasformata, di fatto, in uno stato di polizia. Due gradinate, separate al centro da un palcoscenico, a sua volta diviso in alto da uno schermo, si fronteggiano l'una con l'altra e quando l'attrice/testimone recita rivolta verso un lato, dall'altro ne vediamo la sua immagine in diretta e in primo piano sulla tela, creando in tal modo un suggestivo effetto di straniamento partecipato. Sul palco stanno sedute su un lato tutte le donne che, di volta in volta, si alzano per narrare le loro vicende che hanno, ascoltate oggi, qualcosa di epico e di incredibile. Sull'altro lato, ci sono invece telecamere, un mixer, strumenti musicali, una postazione-video, un microfono per cantare dal vivo canzoni rock e punk. Ascoltiamo le autobiografie di una cantante, di una attrice del Berliner Ensemble, un'interprete inglese, una ragazza vietnamita, una burattinaia, una studentessa, un'attivista gay che riescono, pur nelle loro individualità, a tessere un'unica trama drammaturgica e teatrale a beneficio di tutti noi spettatori e di una bambina di dieci anni, testimone, a sua volta in scena, di quelle narrazioni da consegnare alle generazioni future. *Giuseppe Liotta*

REGIA DI BELLONE

Mary Poppins, investimento milionario per un *family show* che non delude

MARY POPPINS, da P.L. Travers e dall'omonimo film della Walt Disney. Regia di Federico Bellone. Musiche e parole di Richard M. Sherman, E. Robert, B. Sherman, George Stiles e Anthony Drewe. Libretto di Julian Fellowes. Coreografie di Gillian Bruce. Scene di Hella Mombrini e Silvia Silvestri. Costumi di Maria Chiara Donato. Luci di Valerio Tiberi. Con Giulia Fabbri, Davide Sammartano, Alessandro Parise, Alice Mistrone, Antonella Morea, Roberto Tarsi, Lucrezia Zoroddu Bianco, Gipeto, Dora Romano, Simona Patitucci. Prod. Wec, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Il più importante musical della stagione non ha deluso le aspettative. I milioni di investimento della produzione si vedono tutti sulla scena: case di tre piani che compaiono e spariscono dal palcoscenico, un cast affollatissimo, proiezioni fantasmagoriche, orchestra dal vivo, la protagonista che vola sopra tutta la platea (anche se c'è chi dice che si tratti solo di un manichino...). Non sta in questo il limite di uno spettacolo che stupisce e spesso incanta.

I problemi stanno in un copione che non riesce a fondere in un *unicum* omogeneo le pagine letterarie di P.L. Travers e le immagini e i *song* del celebre film della Disney. Scene narrativamente quasi superflue (vedi i giocattoli che si ribellano e sembrano trasformarsi in orrifici carri mascherati viareggini), nuove situazioni come il duello educativo tra bambinaie o i classici della colonna sonora originale ogni volta interrotti dalle nuove melodie di Styles e Drewe contribuiscono a raffreddare e rallentare costantemente azioni ed emozioni. Sono ostacoli che la regia di Federico Bellone non ha potuto o saputo scansare, anche dove il suo allestimento è riuscito a ben sottolineare il valore simbolico delle situazioni (gli spazi aperti del parco come luogo della fantasia in contrasto con le angustie della vita domestica, i grigiori della casa che si colorano via via che la famiglia riscopre le ragioni della vera unione).

Del resto la regia ha trovato un valido apporto nelle esplosive coreografie di Gillian Bruce che con intelligenza e modestia ha saputo intercalare le proprie creazioni (indimenticabile la scena della giostra dei cavalli) col deferente omaggio a Matthew Bourne e ai suoi geniali numeri (oramai dei classici!) come *Supercalifragilisticexpialidocious* danzato con il linguaggio dei sordomuti. Un contributo assolutamente positivo arriva anche dalle scenografie di Hella Mombrini e Silvia Silvestri ispirate alle illustrazioni popolari dell'Inghilterra di inizio '900 e dall'impegnativa prestazione dell'intero cast. Con Giulia Fabbri che come tata Mary convince più nel canto che nella recitazione un po' troppo miago lata e il 25enne Davide Sammartano che non ha ancora potuto maturare per età ed esperienza l'autorevolezza per passare da spalla a comprimario. Si tratta comunque di ombre che non oscurano il valore d'insieme di un grande *family show* destinato a segnare una tappa fondamentale nell'evoluzione del musical in Italia. **Sandro Avanzo**



Le tagliatelle, Aristotele e la cena delle Ariette

ATTORNO AD UN TAVOLO. PICCOLI FALLIMENTI SENZA IMPORTANZA, di Paola Berselli e Stefano Pasquini. Regia di Stefano Pasquini. Scene e costumi del Teatro delle Ariette. Luci di Massimo Nardinocchi. Con Paola Berselli, Stefano Pasquini, Maurizio Ferraresi. Prod. Teatro delle Ariette, VALSAMOGGIA (Bo).

Teatro e vita quotidiana vissuti come se fossero una cosa sola da quel lontano 1966 quando Paola Berselli e Stefano Pasquini decisero di "fare teatro" fuori dai normali circuiti di produzione e distribuzione degli spettacoli per soddisfare un'antica e insopprimibile passione teatrale, scegliendo la libertà di produrre e creare artisticamente "in proprio" nella loro abitazione a Castello di Serravalle, vicino a Bologna. Si intrecciano biografie singole, private e condivisione collettiva di racconti, esperienze di cultura materiale della tradizione e contemporanea, il lavoro della terra (la semina e il raccolto del grano) e la cucina popolare del territorio, dove ciò che mangiano e offrono agli spettatori/commensali che siedono attorno al tavolo è il frutto autentico del quotidiano lavoro dei campi. Ma quello che potrebbe restare semplicemente un "presidio" naturale da salvaguardare, contro il disfarsi progressivo dell'ordine naturale delle cose, si trasforma in atto teatrale nel momento in cui viene esaltata - attraverso il rito dell'imbandire un tavolo per mangiare, del cibo da organizzare, delle verdure da tagliare, della sfogliata da spianare e

delle tagliatelle da cucinare -, la relazione fra Paola e Stefano - che raccontano episodi banali o interessanti, comunque veri, della loro vita insieme - e il pubblico affascinato da quelle narrazioni semplici, piane, lineari, fatte di molte ellissi, di curiosi *flash-back*. Intanto viene preparata la cena/spettacolo che, a pensarci bene, coincide rigorosamente con le tre unità di Aristotele: spazio (tutti intorno a un tavolo), tempo (la durata della rappresentazione coincide con il tempo di cottura delle tagliatelle), azione (ogni gesto che viene compiuto partecipa allo stesso fine che è quello di andare a sedersi per mangiare). Insomma, dal cibo al teatro il passo è molto più breve di quello che normalmente si pensa. Interessante la colonna sonora che mette insieme De André, con la musica tradizionale giapponese, Tom Waits, Le trio Joubbran, e la ballata di Lucy Jordan, e straordinari pezzi di musica concreta. *Giuseppe Liotta*

Uno Scaldati inedito per Vetrano e Randisi

OMBRE FOLLI, di Franco Scaldati. Regia e interpretazione di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Prod. Cooperativa Le Tre Corde Compagnia - Compagnia Vetrano/Randisi, IMOLA (Bo).

IN TOURNÉE

Vetrano e Randisi completano la trilogia sul teatro di Franco Scaldati (*Assassina e Totò e Vicé*) con un testo inedito del 1999. Il tema dell'ombra appare di frequente nell'opera dell'autore palermitano. Ma *Ombre folli*, nonostante la bravu-

ra dei due attori-registi, rimane un testo non pienamente riuscito, abbastanza schematico, spesso confuso, irrisolto: come di un dramma incompiuto, che vale soltanto come "esercizio" per tematiche già ampiamente sviluppate in altri drammi precedenti e successivi. E anche nella messinscena proposta dai due registi-interpreti il problema principale sembra soprattutto quello di volere sfuggire alla inevitabile ripetitività di immagini e moduli recitativi già molto frequentati: in parte riuscendoci evitando facili e reciproci rispecchiamenti e rafforzando la letterarietà del racconto intimista. Seduto dietro un tavolino, Stefano batte sui tasti di una vecchia macchina da scrivere parole che vediamo visualizzarsi su uno schermo sul fondo, con un bell'effetto di straniamento. Interessante anche l'idea di tradurre in italiano, in maniera neutra, quelle frasi pronunciate da Enzo Vetrano in stretto dialetto siciliano, arcaico, basso-popolare, spesso totalmente incomprensibili, che generano una ulteriore suggestione. Un testo che parla di cerimonie funebri, di atti di sodomia, di trasgressioni sessuali "accurate", di stelle, di voglie e di istinti repressi, di visioni sacre e di brutali verità. Vetrano gioca a travestirsi in maniera divertita e beffarda, Randisi dice di amarlo come un figlio mentre lo tiene segregato nel tentativo di redimerlo. O forse sono soltanto l'uno la coscienza e il desiderio dell'altro. Chiude lo spettacolo la canzone *Bugiar-do e incosciente* cantata per intero da Johnny Dorelli, come se alla fine Vetrano e Randisi ci avessero voluto semplicemente raccontare una piccola storia *en travesti*. *Giuseppe Liotta*

Le parole incendiarie della Rivoluzione d'Ottobre

1917, drammaturgia di Agata Tomsic. Regia, luci, musiche di Davide Sacco. Scene di Davide Sacco e Agata Tomsic. Costumi di Laura Dondoli. Con Agata Tomsic e il Quartetto Nous. Prod. Ravenna Festival - ErosAntEros, RAVENNA.

IN TOURNÉE

Il 1917 campeggia sullo sfondo a numeri cubitali, le prime due cifre in nero le seconde due nel rosso fiammante del sangue e della Rivoluzione; davanti, delle bianche pedane su cui è scritto il nome dei poeti russi di cui si recitano a



memoria brani che rimandano ai loro scritti inneggianti all'utopia rivoluzionaria tragicamente, e in breve tempo, finita. Con i loro versi sono tutti a fianco dei bolscevichi che avevano assalato il Palazzo d'Inverno. Agata Tomsic, vestita con un costume da Pierrot ispirato alle avanguardie artistiche russe degli inizi del '900, passa da un piedistallo all'altro a seconda dell'autore dei versi che urla con impeto rivoluzionario. Sono parole incendiarie di Chlebnikov, Majakovskij, Esenin, Pasternak, Gersenzon e soprattutto di Blok, il mistico poeta simbolista di cui si recita il poema rivoluzionario *I dodici*. Intanto, sullo sfondo, efficaci e divertenti proiezioni animate di Gianluca Sacco riprendono le parole più significative di quei testi, con richiami al Costruttivismo russo del periodo. Fa da contraltare a questo suprematismo vocale di Agata Tomsic il *Quartetto n. 8 in do minore*, op. 110 per archi di Dmitrij Šostakovic dedicato dal compositore alle vittime di tutti i fascismi e le guerre, *Tormenta da una dura prigionia* di Grigorij Mactet, e l'inevitabile *Internazionale* di Pierre de Geyter; musiche eseguite dal vivo dal Quartetto Nous: una colonna sonora continua che ha la medesima durata della rappresentazione. Un concerto-spettacolo che non sfugge alla logica del *collage*, al suo fascino e al suo limite che rimane quello di un recital appassionato ma poco coinvolgente, dove sembra contare più l'elegante formalismo, la forza e l'ardimento della voce recitante, che pare fine a se stessa, piuttosto che i temi e i contenuti di quei discorsi e parole della Rivoluzione che rimangono troppo distanti dalla spinta culturale e politica che li aveva generati e poi visti miseramente crollare. *Giuseppe Liotta*



Omaggio a Panagulis prigioniero per la libertà

PRIGIONIA DI ALEKOS, di Sergio Casesi. Regia di Giancarlo Cauteruccio. Scene di André Benaim. Costumi di Massimo Bevilacqua. Musiche di Ivan Fedele e Francesco Gesualdi. Con Fulvio Cauteruccio, Roberto Visconti, Domenico Cucinotta, Carlo Sciacaluga, Francesco Argirò. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

A Giancarlo Cauteruccio il non facile compito di mettere in scena il testo vincitore del concorso di drammaturgia del Teatro della Pergola di Firenze. In un Teatro Niccolini trasformato - concretamente, con una struttura scenica protesa nel mezzo della platea - Cauteruccio è riuscito, complessivamente, a dominare la magmatica realtà di questo testo ambizioso, densissimo di stratificazioni e spostamenti di senso. *Prigionia di Alekos* (Alekos è Alexandros Panagulis) è lavoro teatrale estremamente colto, di indubbio fascino e profondità. Con diversi tagli e qualche cambiamento si è risolto il problema di allestire il testo di Casesi in una chiave spaziale e visuale, con la creazione di momenti evocativi, senza dimenticare di restituire l'essenza e l'intensa forza teatrale di questa sorta di immaginifico, vertiginoso poema in prosa a un buon quintetto di attori, capitanato da Fulvio Cauteruccio-Alekos. Un dramma con diverse facce e diversi livelli di lettura: dal versante civile, storico-politico, legato alla vicenda di Panagulis eroe della resistenza alla dittatura, si salta a una sorta di mito metafisico moderno - nelle apparizioni del Vecchio-Tiresia e Caronte - fino al successivo smarrirsi del protagonista (immaginare, a quel punto, dell'uomo in genere) nel vortice di una contemplazione vertiginosa dell'immensità annichilente dell'universo e del nulla. E qui, sia pure con le debite differenze, viene in mente lo spazio ideale in cui va a perdersi il percorso dei rivoluzionari protagonisti de *La missione* di Heiner Müller. Il personaggio di Alekos prigioniero nella sua cella, sembra interessare l'autore più che come figura politica, come monade umana confinata in una dimensione di assoluta reclusio-

ne, in massimo contrasto con la totale mancanza di confini di un immaginario filosofico-mistico proteso verso un Tutto cosmico popolato di stelle.

Francesco Tei

La disperata comicità di un impiegato impazzito

APPUNTI DI UN PAZZO, di Nikolaj Vasil'evic Gogol'. Regia di Alessio Bergamo. Scene di Irina Dolgova e Alessio Bergamo. Costumi di Thomas Harris. Con Daniele Caini, Alessandra Comanducci, Domenico Cucinotta, Massimiliano Cutrera, Marco Di Costanzo, Erik Haglund, Stefano Parigi. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE - Teatro dell'Elce, FIRENZE - Cantiere Obraz, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Può succedere talvolta che uno spettacolo poggi interamente sulle spalle del protagonista, senza il quale l'intera struttura su cui è costruito si sfalderebbe riducendosi in macerie. Questo il caso di *Appunti di un pazzo*, allestimento scenico dal bel racconto di Gogol' *Diario di un pazzo*, storia surreale e tragica della discesa nella follia di un consigliere titolare nella Russia d'Ottocento, scaturita da una congerie di sentimenti non ricambiati e di fervida immaginazione, alimentata soprattutto da una sensibilità rara, che lo porterà, autoproclamatosi nuovo re di Spagna, in manicomio. Ah, il problema di non essere considerati per quanto sentiamo di valere! Qui l'impiegato statale protagonista del racconto, Aksentij Ivanovic Popryšin è Domenico Cucinotta che ipnotizza il pubblico con una prova d'attore degna di nota, sia per varietà di registri che per capacità mimiche, esibite nell'arco di un atto unico che sfiora le due ore, nelle quali si mescolano momenti comici e surreali ad altri drammatici quanto disperanti. Convince invece meno la prova degli altri attori in scena, che spesso non si dimostrano in linea con ciò che il lavoro richiederebbe e soprattutto nei momenti comici, dove fa capolino il rapporto di gioco con lo spettatore. Mentre Cucinotta ancora una volta dimostra le sue capacità, essi ripiegano su facili solu-

REGIA DI BINASCO

Confessioni, ricordi e solitudini nel bar notturno di Pinter

NIGHT BAR, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Valerio Binasco. Scene di Lorenzo Banci. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Roberto Innocenti. Musiche di Arturo Anecchino. Con Nicola Pannelli, Sergio Romano, Arianna Scommegna. Prod. Teatro Metastasio, PRATO - Teatro Stabile di GENOVA.

IN TOURNÉE

Notte alta, un bar semibuio, semideserto. In uno spazio unico Binasco fa agire, quasi dei fantasmi (eppure così reali), i personaggi dei tre brevisimi testi di Pinter: *Tess*, *L'ultimo ad andarsene* e *Night*, nella seconda parte - decisamente più convincente e meglio interpretata - di questo spettacolo che comprende anche il più noto *Calapranzi*. Siamo tra Carver e (visivamente) i *Nottambuli* di Edward Hopper. Tess (Arianna Scommegna, brava) cerca di creare un rapporto con un cliente del bar che lei dice di conoscere (sarebbe l'ex grande amore di sua madre). Ma l'uomo non le rivolge attenzione e, nonostante i tentativi espliciti di seduzione che diventano presto sconnessa e dolorosa confessione, se ne va, lasciando disperatamente sola Tess.

Sergio Romano (che si vede assegnare, come la Scommegna, un inutile accento dialettale) è in un toccante *L'ultimo ad andarsene* uno strambo venditore ambulante di giornali, mezzo scemo, a cui risponde distratto, con poche parole buttate là, il barista che sta chiudendo il locale (Nicola Pannelli). Infine, una coppia benestante e ben vestita, ubriaca (ancora Pannelli e la Scommegna che parla di nuovo milanese), al bancone per il "bicchiere della staffa", rivive e rievoca un suo struggente, sensuale passato sentimentale ed erotico che i due, però, ricordano in maniera differente. È *Night*, un dialogo tanto insignificante all'apparenza quanto profondamente lirico e delicato.

Precede questa trilogia il *Calapranzi*: reso, però, in una chiave un po' vaga, grottesca, lontana dall'atmosfera di disagio inquietante e minaccioso, che dovrebbe regnare in questo atto unico, sin dai primi scambi di battute banali e apparentemente innocui. Troppo (volutamente) impacciato e comico il Gus di Pannelli (come può essere un killer di professione?), cui fa da contraltare il Ben di Romano, dichiaratamente aggressivo e "cattivo". **Francesco Tei**

Night bar (foto: Duccio Burberi)



STRINDBERG

Lavia, un Capitano vittima di una moglie che odia il Maschio

IL PADRE, di August Strindberg. Adattamento e regia di Gabriele Lavia. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Michelangelo Vitullo. Musiche di Giordano Corapi. Con Gabriele Lavia, Federica Di Martino, Giusi Merli, Gianni De Lellis, Michele Demaria, Anna Chiara Colombo, Ghennadi Gidari, Luca Pedron. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Gabriele Lavia mette in scena per la terza volta nella sua carriera *Il padre*, testo che dà voce al tormentoso, viscerale antifemminismo di Strindberg nel dipingere la spietata determinazione con cui la moglie Laura conduce il marito, il Capitano, alla follia, cominciando con il farlo credere pazzo. Questo per prendere totale possesso della figlia Berta, ma forse ancor di più per liberarsi del Maschio che, a suo tempo, ha avuto "il sopravvento" - sessualmente parlando - su di lei.

Il rapporto tra i due è anche - inaspettatamente - un rapporto madre-figlio. L'uomo dominante è, in realtà, fragile, inferiore alla donna. Lavia cerca di accentuare il più possibile, in effetti, le motivazioni sotterranee che possono giustificare Laura (la Di Martino, moglie di Lavia fuori dalla scena), quali l'inadeguatezza psicologica e non solo del marito, ma crediamo che al pubblico arrivi soprattutto la "cattiveria" implacabile di lei verso il poveruomo sua vittima.

Spaventoso è il crescendo tragico del dramma, e così anche il precipitare inarrestabile del Capitano nella rovina. In fondo, continuiamo a pensare che proprio nella debolezza o nella vaghezza delle motivazioni dell'agire di Laura stia la forza del testo. Lavia, un Capitano che è anche scienziato mette in campo tutti i suoi mezzi - ammirevoli o esecrabili - di mattatore tragico nel recitare la sventura e il disfacimento del personaggio, perdente per forza di cose contro una Laura/Di Martino che non deflette un attimo dalla sua distruttiva e inesorabile durezza. In ogni caso, il primattore-adattatore-regista porta a quasi tre ore la durata dello spettacolo con aggiunte - anche ironiche - o digressioni quasi sempre superflue: nel resto della compagnia, tutta di buon livello, il contributo più vistoso è forse quello di Giusi Merli (la vecchissima Balia del Capitano, che alla fine gli mette con strazio e insieme dolorosa crudeltà la camicia da forza); ma il migliore è Gianni De Lellis, nel ruolo del Pastore, il fratello di Laura che mostra di avere capito quello che veramente è successo. **Francesco Tei**



Gabriele Lavia e Federica Di Martino in *Il padre* (foto: Tommaso Le Pera)

Il principio di Archimede



zioni, quasi accontentandosi di ottenere il massimo col minimo sforzo e strizzando troppo l'occhio al pubblico. Ma in questo, siamo certi, c'è anche la mano della regia, che sembra sempre scegliere la "porta larga" per portare a casa il risultato. Interessanti gli elementi di scena: una cassetta da ufficio, un'alta scala a rotelle e un nudo letto a castello. Pochi ed essenziali, ma sfruttati appieno con maestria in tutte le loro possibilità, fanno emergere le abilità performative degli interpreti. Ma non basta. **Marco Menini**

La crocifissione social del presunto pedofilo

IL PRINCIPIO DI ARCHIMEDE, di Josep Maria Miró. Traduzione e regia di Angelo Savelli. Scene di Federico Biancalani. Luci di Alfredo Piras. Con Giulio Maria Corso, Monica Bauco, Riccardo Naldini, Samuele Picchi. Prod. Pupi e Fresedde - Teatro di Rifredi, FIRENZE.

Un giovane istruttore di nuoto, con un bacio dato a un suo piccolo allievo per rassicurarlo mentre è in preda al panico nell'acqua, scatena una serie di conseguenze inarrestabili. La sfortuna vuole che i genitori, ai quali l'episodio viene riportato, siano già allarmati da una vicenda di pedofilia avvenuta in una vicina ludoteca. Il danno è fatto. E in questi tempi di *social* il sospetto si insinua repentino nella comunità. In un batter d'ali le cose precipitano e portano a galla un contesto di pregiudizi, paure e incertezze, nutrimento di psicosi collettive

e crocefissioni mediatiche, poco importa la verità o falsità della notizia. Spettacolo di pancia più che di testa, *Il principio di Archimede* è tutto giocato negli spazi di uno spogliatoio che, col passare del tempo, sembra diventare sempre più angusto, quasi come il quadrilatero di una cella. Settanta minuti che filano lisci, con toni all'inizio da commedia che poi virano nel dramma, con un gruppo di attori affiatati, ai quali talvolta sembra mancare la stoccata decisiva, soprattutto nel finale. Testo interessante, sebbene la materia si inserisca in un filone già affrontato altrove. Basti pensare a pellicole come *Il sospetto* del danese Thomas Vinterberg o al dramma teatrale *Il dubbio* di John Patrick Shanley, dal quale è stata tratta l'omonima pellicola di successo. Ma, più che seguire il corso degli eventi e i destini dei protagonisti, il catalano Miró guarda alle dinamiche inter-personali e sociali che mutano inesorabilmente a partire dall'evento, prendendo direzioni inaspettate, senza tralasciare l'emergere di sospetti e paure che accompagnano l'inarrestabile e devastante forza centrifuga che l'episodio può originare. Questo senza prendere una posizione decisa sui soggetti coinvolti, che vorrebbero essere mostrati nelle loro ambiguità. **Marco Menini**

Se il teatro fosse una tela di Hopper

FRAME, progetto, ideazione, regia, scene, costumi e luci di Alessandro Serra. Con Francesco Cortese, Riccardo Lanzarone, Maria Rosaria

Ponzetta, Emanuela Pisicchio, Giuseppe Semeraro. Prod. Compagnia Teatropersona, SAN CASCIANO DEI BAGNI (Si) - Cantieri Teatrali Koreja, LECCE.

IN TOURNÉE

Frame s'ispira all'universo pittorico di Edward Hopper (1882-1967), fatto di personaggi solitari, scorci di paesaggi metropolitani, stanze da letto semivuote e salotti borghesi. Dentro il perimetro trapezoidale dello spazio scenico, potenziale sfondo delle scene di vita appartata ritratte dall'artista americano, una performer in abito di colore rosso acceso, schiacciata sulla parete a destra, gratta con le unghie della mano l'interno spoglio e minimalista. L'effetto è graffiante, in tutti i sensi. Dalla parete centrale, in un gioco misurato di luce e ombra, si stacca un rettangolo di superficie simile a una tela, che lascia il vuoto buio di una finestra su un altrove possibile. Sbucano alcuni passanti, mentre sulla soglia, rivolto verso di noi, un uomo ci osserva producendo un incisivo effetto di interrogazione. Dal retro della tela mobile sul palco, appaiono e spariscono alcune delle figure anonime di Hopper: la donna con il vestito rosa di *Morning sun*, una sorta di Arlecchino uscito da *Two Comedians*, uno dei tanti uomini in giacca e cravatta che vivono silenziosi negli interstizi urbani, apparentemente tranquilli, dell'artista. Dietro uno scrittoio, su un letto, nel buio rischiarato da lampi di luce, le creature mute, rigorosamente dirette da Alessandro Serra, su cui alte si sono riposte le aspettative dopo il pluripremiato *Macbettu* (2017), non si toccano mai, se non quando giacciono inerti l'una sull'altra, prefigurando a posteriori il nostro mondo dominato dall'incomunicabilità. *Frame*, icastico, silenziosamente sonoro come la pittura, non pretende di raccontare un vissuto, ma moltiplicando le possibilità descrittive del linguaggio pittorico, afferma più in profondità, senza scadere nella didascalica, una parte di ciò che siamo. La nostra condizione di impenetrabilità, l'andirivieni «dall'impenetrabile sé all'impenetrabile non-sé», direbbe Beckett. E lo fa in modo enigmatico, delicatamente inatteso. Renata Savo

Migranti e integrazione prove aperte in assemblea

ACTIONS, ideazione di Nicolas Cilins, Yan Duyvendak, Nataly Sugnaux Hernandez. Prod. Dreams Come True, GINEVRA - La Bâtie-Festival de Genève, GINEVRA - Festival des Arts Vivants, NYON - Marche Teatro/Inteatro Festival, ANCONA.

Actions, performance in forma di assemblea che ruota intorno ai frammenti di storie di migrazione, nasce da alcune interviste condotte dagli ideatori del progetto con due giornalisti locali che coinvolgono alcuni profughi, rappresentanti delle istituzioni, un avvocato e delle associazioni attive nel sociale: cioè tutti gli attori necessari per testimoniare le diverse facce (e difficoltà) dell'accoglienza e dell'integrazione. La drammaturgia che ne risulta è un canovaccio per punti, stampato sotto forma di schede su fogli gialli che tutti i testimoni hanno tra le mani e a partire dai quali improvvisano il proprio racconto. L'arrivo in Italia, la ricerca di un alloggio, l'educazione, il lavoro, le finanze, le esigenze e i desideri sono gli "atti" della performance, scanditi da un battito di mani. Può sembrare un ossimoro, ma in *Actions* non succede nulla: si tratta solo di testimonianze, parole guidate da una struttura predefinita. Eppure la potenza dell'incontro e del confronto di diverse posizioni, che partono da esperienze e sentimenti personali per toccare aspetti molto tecnici e pratici, chiama tutti i partecipanti alla necessità dell'azione. Quali sono i valori delle nostre democrazie? Quali le responsabilità e i bisogni di ciascuno nel rapporto con la crisi migratoria? Come è possibile promuovere un'effettiva politica di integrazione? Un'opportunità viene data agli spettatori già alla fine della performance: offrire del tempo indicando su un foglio in che modo siamo disposti a rispondere alla "lista dei bisogni" stilata dai testimoni. Senza cadere nella retorica *Actions* è un lavoro che ha premesse e obiettivi molto concreti: far entrare in contatto tutti gli anelli della catena, mettere a sistema bisogni, ostacoli e possibilità. Non tanto per sensibilizzare un pubblico di per sé vicino ai temi trattati, ma piuttosto per "attivarlo": la concretezza delle parole ci rende parte di quello che potremmo fare. Francesca Serrazanetti



REGIA DI MUSCATO

La Carmen che non muore, scandalo annunciato al Maggio

CARMEN, di Georges Bizet. Regia di Leo Muscato. Scene di Andrea Belli. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Alessandro Verazzi. Orchestra, Coro e Coro delle voci bianche del Maggio Musicale Fiorentino. Direttore Ryam McAdams, Maestro del coro Lorenzo Fratini. Con Veronica Simeoni/Marina Comparato, Roberto Aronica/Sergio Escobar, Simone Alberghini/Burak Bilgili, Laura Giordano/Valeria Sepe. Prod. Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Ha fatto notizia la messinscena fiorentina dell'opera di Bizet con la rivoluzione annunciata del finale ribaltato, in cui (in omaggio - si sosteneva - al momento di forte mobilitazione contro il femminicidio e la violenza di genere) si è deciso di far uccidere Don José, amante tradito e violento, da Carmen e non viceversa, come prevede l'opera. Un cambiamento insolito anche per il fatto che l'idea non sia stata del regista Muscato, ma - dichiaratamente - del sovrintendente del Teatro del Maggio Musicale Cristiano Chiarot, e che il responsabile della messinscena si sia limitato a metterla in pratica.

In ogni caso: esagerazione senza senso? Eccesso di *politically correct*? Sicuramente una felice, riuscitissima operazione mediatica su uno spettacolo di cui altrimenti pochissimo si sarebbe parlato, almeno fuori dalla Toscana. Alla prima, però, il pubblico fiorentino ha sonoramente bocciato la scelta di sovrintendente e regista. Ha contribuito all'insuccesso della prima anche il mancato funzionamento della pistola di Carmen (Veronica Simeoni), con Don José (Roberto Aronica) che si è abbattuto a terra ugualmente.

In realtà, la messinscena di Muscato - con l'ambientazione della vicenda in un campo rom recintato e sorvegliato - ha affiancato soluzioni efficaci a trovate piuttosto infelici: l'ultimo atto si svolge, come tutti gli altri, appunto nel campo rom, e quindi alla corrida finale di Escamillo gli zingari assistono in televisione, con l'accampamento che diventa una specie di curva calcistica, con tifo e bandiere. Ma come fanno Carmen e il torero, suo nuovo amante, a parlarsi prima che lui scenda nell'arena? Semplice: su due passerelle ai lati del proscenio, Muscato e lo scenografo piazzano due telefoni pubblici da cui Carmen ed Escamillo si chiamano. Ancora: nel secondo atto Zuniga non viene soltanto cacciato dall'accampamento degli zingari, ma fatto fuori da Carmen a colpi di pistola. Peccato che, da partitura, nel quarto atto Zuniga debba tornare in scena, e quindi eccolo redivivo... Dal punto di vista musicale, invece, questa *Carmen* è stata un indubbio successo; anche se la più acclamata di tutti, alla prima, è stata di gran lunga Laura Giordano che era Micaela. Francesco Tei

Finale di partita, un classico per (quasi) tutte le scene

Finale di partita
(foto: Manuela Giusto)



FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett. Regia di Andrea Baracco. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Musiche di Giacomo Vezzani. Con Glauco Mauri, Roberto Sturno, Elisa Di Eusanio, Mauro Mandolini. Prod. Compagnia Mauri-Sturno, ROMA.

IN TOURNÉE

A quasi 88 anni Mauri approda, finalmente, a *Finale di partita*, ritenendosi ora, e solo ora, all'altezza del testo più denso e forse più importante di Samuel Beckett. E, con la regia di Andrea Baracco, ci offre (naturalmente) una grandissima prova d'interprete, sia pure rileggendo il drammaturgo irlandese in una chiave, diciamo così, umanistica e commovente. Certo, in questa messinscena c'è tutto quello che ci dev'essere: l'ironia sarcastica, i rimandi al gioco teatrale (da varietà, quasi), la disperazione desolatamente definitiva di questa *full immersion* nel vuoto senza senso che è la vita umana; ci sono le allusioni, esplicite, agli scacchi (il titolo inglese *Endgame*, lo ricordiamo, è un termine tecnico del gioco), allusioni visibili già nel modo di muoversi - o di non muoversi - di Clov e di Hamm, immobile sulla sua sedia-trono da re decaduto. Il Beckett di Mauri è senz'altro meno allucinato, meno desertificato e grottesco. In questo

disperato panorama umano emerge una carica di profonda e toccante umanità, culminante nel finale in cui Hamm recita anche - ed è una scelta di grandissimo effetto - le didascalie del testo quando l'azione, lentamente, si spegne. Qui, l'assurdo radicale e straziato di Beckett incontra (significativamente) il romanticismo ottocentesco dei *Lieder* del *Viaggio d'inverno* di Schubert, lancinanti nella loro dolente, accorata poesia. Siamo in apparenza lontanissimi dalle ultracontemporanee - o almeno moderne - atmosfere beckettiane; eppure, con Mauri, questo accostamento funziona, e ci sembra svelare di colpo nuove possibilità liriche di *Finale di partita*. Azzeccata la scelta registica di chiudere Nagg e Nell nei canonici bidoni della spazzatura, ma in gabbie da polli, affidando inoltre i due ruoli ad attori (nudi, a mostrare la decadente corporeità dei due personaggi) molto più giovani (soprattutto Elisa Di Eusanio) del loro figlio Hamm. Sturno punta, nel suo Clov, a dare l'impressione di un personaggio continuamente in difficoltà, fuori posto, inadeguato a mettere in pratica i continui ordini di Hamm (spesso contraddittori e comunque privi di senso); raggiunge, però, una nervosa, tesa intensità drammatica nella parte finale del dramma. *Francesco Tei*

FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett. Regia di Filippo Gili. Con Giorgio Colangeli, Giancarlo Nicoletti, Matteo Quinzi, Olivia Cordsen. Prod. Altra Scena e I Due della Città del Sole, ROMA.

Si potrebbe anche ridere guardando *Finale di partita* di Samuel Beckett, delle azioni incompiute e reiterate in vano da Clov, di quelle domande lanciate da Hamm come dardi nel buio. Altrettanto si potrebbe sorridere davanti a due goffi genitori quasi morti costretti a marcire nei bidoni dell'immondizia. Non dovrebbe, però, essere impedito allo spettatore di provare quel sentimento di angoscia scatenato da ciò che Theodor W. Adorno chiamava «la costruzione dell'insensato». Il potenziale ironico della scrittura dell'autore irlandese meriterebbe di restare una questione secondaria per chi sceglie di portarla sul palco, perché si rischierebbe di amputarne la scura e affascinante ambiguità. Succede in *Finale di partita* diretto da Filippo Gili, che torna a confrontarsi con l'autore irlandese dopo *Aspettando Godot*: Hamm (Giorgio Colangeli), cieco e bloccato su una sedia a rotelle, da individuo cinico, lucido e con addosso (senza ostentare) le ferite del mondo, si trasforma in vecchio petulante e viscido di una città laziale, che dalla vita sembra avere ricevuto tutto e pretende di dare agli altri insegnamenti morali con spavalda saccenteria. Biascicando in romanesco, e anche un po' in milanese (assomigliando a Berlusconi), euforico e sempre sorridente, diventa personaggio monocromatico, sgradevole per il suo sadico gusto nell'impartire ordini al servo Clov (Giancarlo Nicoletti), che, perciò, sbuffa in continuazione, sbraita, gli volta le spalle, manifesta disprezzo e si piega al volere del padrone con fare troppo rabbioso. Non "zoppo", come da testo, bensì a tratti saltellante di leggerezza senza evidente ragione, Clov innesca con le sue reazioni momenti di ilarità da *screwball comedy* che trasformano lo spettacolo in una "commedia sbagliata". Per giunta, i genitori di Hamm, giovani rassegnati alla noia e alla disperazione, intervengono in modo incomprensibile contro il figlio che sembra padre; e che, non bastava fosse anziano, disabile, ipovedente e incompreso, ma pure - a rovescio - l'oggetto di "rifiuto" su cui riversare odio e frustrazione. *Renata Savo*

Giocarsi l'amicizia a un tavolo da poker

REGALO DI NATALE, di Pupi Avati. Adattamento di Sergio Pierattini. Regia di Marcello Cotugno. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Alessandro Lai. Luci di Pasquale Mari. Con Gigio Alberti, Filippo Dini, Giovanni Esposito, Valerio Santoro, Gennaro Di Biase. Prod. La Pirandelliana, ROMA.

IN TOURNÉE

È un *trend* in crescita quello delle trasposizioni di celebri film per il palcoscenico. Questione di riconoscibilità immediata da parte del pubblico e quindi di botteghino. In questo caso tocca a una delle più belle pellicole firmate da Pupi Avati, *Regalo di Natale* (1986). Al centro un'epica partita di poker, giocata da quattro amici di vecchia data la notte di Natale, che diventa metafora dei bilanci più o meno rovinosi delle loro vite. I quattro non si vedono da molti anni e l'obiettivo comune è quello di spennare il classico pollo, un certo avvocato Santelia, apparentemente ricco e ingenuo. Il clima della serata, nella prima parte goliardico e divertente, si incupisce nella seconda, quando vengono al pettine i fallimenti esistenziali di tutti e quattro. Una resa dei conti da cui nessuno uscirà vincitore. Rispetto al film, la vicenda è trasposta ai giorni nostri. E questo ci sta, se si pensa al diffuso stato di crisi-economica, ma anche di valori e di relazioni umane - in cui ci troviamo. Da una parte quindi l'utopia dei soldi facili grazie al gioco d'azzardo, dall'altra l'amicizia tradita. Meno comprensibile è che l'adattamento di un film che non arrivava all'ora e tre quarti abbia generato uno spettacolo di due ore e mezza, dilatando inutilmente i tempi e reiterando le gags. Questione di scrittura scenica o di regia? Forse di entrambe. Certo è che la regia pare non fidarsi della sceneggiatura originaria e tanto meno dell'intelligenza degli spettatori. A dimostrarlo l'inutile e prolissa sequela di siparietti iniziale, in cui ogni personaggio si presenta al pubblico. Non sia mai che poi non si capisca chi è! Eppure la storia è chiara, i personaggi ben tratteggiati e i loro interpreti di buon livello. A partire dall'ottimo Filippo Dini, che è Franco, il leader del gruppo, consumato da un antico rancore verso Ugo (Valerio Santoro) che tempo addietro

gli portò via la moglie e che ancora si accinge a tradirlo. Non da meno è Giorgio Alberti che riesce a fare dell'avvocato Santelia, il ruolo che fu di Delle Piane, un uomo privo di umanità e di sentimenti, viscido e falsamente dolente. Completano il tavolo da gioco, Gennaro Di Biase, corretto nel ruolo di Stefano, che spera, con questa partita, di risolvere i suoi problemi economici, e Giovanni Esposito, grande potenziale comunicativo da tenere a freno, pena la petulanza, che è Lele, un critico teatrale sfigato, vile e squattrinato. *Claudia Cannella*

Raoul Bova, Epicuro e i dubbi dell'amore

DUE, di Luca Miniero e Astutillo Smeriglia. Regia di Luca Miniero. Scene di Roberto Crea. Costumi di Eleonora Rella. Luci di Daniele Cipri. Con Raoul Bova e Chiara Francini. Prod. Compagnia Enfi Teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

Marco (Raoul Bova) è alle prese con il montaggio del letto Ikea nella nuova casa che sta arredando insieme a Paola (Chiara Francini), sua futura sposa. In questo momento di quotidianità affiorano i dubbi, le paure di chi sta per scegliere di condividere la propria vita, lasciando emergere ansie, sogni repressi, fantasmi del passato e proiezioni del futuro. Una commedia, divertente e sentimentale costruita su due personaggi: Chiara Francini, che calca molto sulla sua parlata toscana, è una forza della natura e travolge, con la sua vivacità e le sue battute serrate, il pacato Raoul Bova, che tenta di contenerla. I "due" recitano, ballano, si scontrano e si riappacificano, riservandosi anche alcuni monologhi di riflessione sulla prossima vita di coppia, di cui passano in rassegna incertezze e difficoltà da condividere. Raoul Bova è attento a caratterizzare le sfumature del suo personaggio, pratico e riflessivo, in cerca dell'atarassia, ma anche innamorato, pronto ad appianare le nevrosi della compagna, e abile a calarsi nei differenti ruoli: dal *pony express* a un se stesso trent'anni ancora alle prese con il libro su Epicuro che deve da sempre scrivere. La regia, che segna il debutto teatrale del regista cinematografico Luca

Miniero, noto per *Benvenuti al sud*, segue l'evoluzione dei personaggi con un ritmo incalzante. La scenografia di Roberto Crea è essenziale: il letto e i legni, che lo dovrebbero comporre, sono appesi al soffitto in bilico a indicare l'instabilità dei rapporti. E, a sorpresa, tra le sagome che si animano grazie alla voce dei due attori, cala dall'alto, vero *deus ex machina*, proprio Epicuro, impersonato con ironia e concretezza dalla Francini, per esporre la sua rivoluzionaria e terapeutica teoria dell'amore. *Albarosa Camaldo*

Tutti i colori di Munch aspettando invano Godot

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Regia di Alessandro Averone. Con Marco Quaglia, Gabriele Sabatini, Mauro Santopietro, Antonio Tintis, Francesco Tintis. Prod. Associazione cArt, ROMA.

IN TOURNÉE

Manca l'immensità del buco nero della bocca spalancata dell'*Urlo*, ma Averone sembra voler mantenere una traccia del quadro di Munch (quanto di più affine l'arte figurativa abbia prodotto rispetto al capolavoro beckettiano) e dunque proiettato sul palcoscenico ritroviamo quello stesso cielo stipato di vortici dai mille colori inquietanti. Del resto proprio la complementarietà dei colori primari fa parte integrale della messinscena, con Estragone in verde e Vladimiro in rosso, Lucky in giacca bianca opposto al *total black* di Pozzo. In una costante dualità di situazioni e rapporti che, simili e contrastanti per difetto o per eccesso, non riescono mai a completarsi. A più di mezzo secolo dalla prima messinscena, intende sottolineare il regista, sappiamo benissimo che l'attesa è vana, eppure ancor oggi i personaggi sono lì sul palco fermi e immobili dentro una storia che passa al di fuori di loro senza lasciar traccia. E non sono più figure *âgée* al termine di una parabola esistenziale, ma individui di piena maturità che, volendo, potrebbero agire e prendere in mano la propria sorte e invece, senza alcun accenno di ribellione, si accontentano di una coazione a ripetere sotto un medesimo albero rinsecchito. Sono al tempo stesso disattenti attori e spettatori del proprio esistere, come

ben evidenzia l'impostazione di Averone quando sottolinea la metateatralità insita nel testo e, nel momento stesso in cui la va affermando in scena, la ribalta a specchio sulla platea degli spettatori abbattendo per metafora un'invisibile quarta parete. Sempre con discrezione, sempre con rispetto e senza forzature. Così come piana e quasi naturalistica è la recitazione stimolata negli ottimi e convincenti interpreti, colloquiale, come se l'ovvio quotidiano avesse oramai (o finalmente) preso il posto dell'assurdo esistenziale. Ne risulta un *Godot* solo apparentemente riguardoso, in realtà ancora e sempre più assordato dal grido muto alla Munch di una parola che non sa farsi dialogo, emblema di una società 2.0 vorticosamente immobile nella mancanza di valori e di speranze. *Sandro Avanzo*

Una madonna di periferia per il talento della Paiato

STABAT MATER, di Antonio Tarantino. Regia di Giuseppe Marini. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Helga Williams. Luci di Javier Delle Monache. Musiche di Paolo Coletta. Con Maria Paiato. Prod. Società per attori, ROMA.

IN TOURNÉE

Una pedana circolare, un anello di legno e tubi, circoscrive il perimetro di contenzione in cui si muove come una furia la *mater dolorosa* interpretata da Maria Paiato, sola in scena ma capace di dar vita a un vero e proprio coro di presenze, assumendo di volta in volta sembianze, voci e accenti dei propri comprimari, in un caleidosco-

pio di ombre grottesche e deformanti. Il monologo a più voci, verrebbe da dire, di Antonio Tarantino è il campo di cimento ideale per il suo enorme talento d'attrice grazie al quale riesce a sopperire alla fragilità di un testo che affastella disperazioni e mostruosità di un'esistenza infelice e residuale. La Madonna napoletana trapiantata nella periferia torinese langue ai piedi della croce luminosa sulla quale spira il figlio di un padre balordo, troppo intelligente per essere povero e tirato su in solitudine, la cui morte violenta e invendicata la consegna fatalmente all'abbandono di sé. L'attrice cannibalizza letteralmente il testo, lo mastica, lo ingoia e lo risputa per un'ora e mezza ed è mastodontica al punto che l'evocata figura del figlio, naturale contraltare al suo dire, sbiadisce sullo sfondo di tanto blaterare, diventa quasi un pretesto per sfogare una logorrea inane e folle tesa all'autoaffermazione e al riconoscimento rispetto a un mondo che la nega, sparisce sovrappreso dalla rappresentazione a tratti macchietistica delle figure che hanno punteggiato di dolori la storia della donna (l'amante pappone, la funzionaria comunale bacchettona, la maestra di scuola bigotta, il prete mariuolo, la fidanzata ninfomane). Il calvario si conclude davanti al tavolo autoptico dove giace il figlio ucciso dallo Stato, ennesimo sopruso destinato a rimanere impunito. La prova d'attrice, come detto, è mirabile mentre il testo, del 1997, nella sua torrenzialità suona fin troppo manierato e incline all'accumulo fine a se stesso. La regia di Marini è essenziale e pulita, ma soffre di una luministica abbacinante e non funzionale. *Giulia Morelli*



Stabat Mater (foto: Federico Riva)



REGIA DI TIEZZI

Nel palazzo-obitorio di Creonte dove la legge è lontana dagli uomini

ANTIGONE, di Sofocle. Traduzione di Simone Beta. Adattamento e drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Gregorio Zurla. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Musiche di Francesca Della Monica. Con Ivan Alovio, Marco Brinzi, Carla Chiarelli, Lucrezia Guidone, Lorenzo Lavia, Sandro Lombardi, Francesca Mazza, Annibale Pavone, Federica Rosellini, Luca Tanganelli, Josafat Vagni, Massimo Verdastrò, Francesca Benedetti. Prod. Teatro di ROMA - Compagnia Lombardi Tiezzi, FIRENZE.

«Sono un fantasma. Sono un nulla». Con queste parole si chiude l'*Antigone* che Tiezzi sembra "depositare" nelle stanze claustrofobiche, quasi da obitorio (con tanto di scheletri e tavoli anatomici), di un luogo del potere di quella Legge ormai distante dagli uomini. Il Creonte di Sandro Lombardi, arreso alla sua stessa caparbià, non riesce a cogliere il cambiamento in atto fuori dal palazzo. Siamo in uno spazio di grande efficacia scenica, dove si misurano gli equilibri di un sistema di regole poco avvezzo al sentimento, ma invece pronto a rimanere fermo sulla ragione del codice e del dogma.

Tiezzi ha la giusta intelligenza per ricordarci che attualizzarne il portato non significa necessariamente asciugare l'opera di una lettura anche mitica. *Antigone* è sì un discorso al femminile, è una battaglia di civiltà in una civiltà al declino, è la discrasia fra il dovere e la volontà ma - guardando alla lezione di Brecht - lo spettacolo del regista toscano è innanzitutto una radiografia che ci parla dell'oggi attraverso un teorema, attivando con lucidità le sinapsi del pensiero sui temi dell'oblio generazionale, sull'incapacità di delega e sull'orrore delle guerre.

La partita che si gioca nel palazzo è la consunzione dell'idea che si fa ragione di Stato, perché la giustizia non si nutre della verità. Dove ritroviamo allora il sussulto, che è appunto del mito, è nelle «motivazioni concrete e storiche alle scelte dell'imperialista Creonte», come le definisce lo stesso Tiezzi, in un quadro che oggi potremmo definire postcoloniale, dove il dramma è dimostrativo e pedagogico se si riesce a leggerlo con filtro non moralistico. Nella polarità di una parola che si fa materia, Lombardi è la figura totem, alla quale fanno eco le interpretazioni di Lucrezia Guidone e Federica Rosellini, rispettivamente Antigone e Ismene irretite da un sentimento di etico dolore. Scontato lo spessore di Massimo Verdastrò e Francesca Mazza. **Paolo Ruffini**

Lucrezia Guidone in *Antigone* (foto: Achille Le Pera)

Un test per idioti in cerca di lavoro

IDIOTA, di Jordi Casanovas. Traduzione di Francesca Clari. Regia di Roberto Rustioni. Scene e costumi di Francesco Esposito. Luci di Gianluca Cappelletti. Con Roberto Rustioni e Giulia Trippetta. Prod. Fattore K, ROMA.

IN TOURNÉE

Avete mai provato a passare in rassegna inserzioni e annunci di lavoro? Tra impieghi sottopagati, agenzie interinali, tirocini con rimborso spesa, è difficile non farsi attrarre dalla promessa di una "buona remunerazione". Accade così a Carlos, che sceglie di sottoporsi a un (innocuo?) test per una ricerca neuro-psicologica rispondendo a un promettente annuncio. È questo il punto di partenza di *Idiota*, ben diretto da Roberto Rustioni e scritto dal catalano Jordi Casanovas (tradotto e selezionato nell'ambito del progetto europeo Fabulamundi Playwriting Europe): ma il test, condotto da un'ambigua dottoressa-carnefice, si rivelerà presto un inquietante gioco al massacro dove non è possibile sbagliare, la posta in gioco è alta, e anche chi non è presente "in laboratorio" può essere suo malgrado coinvolto. Il drammaturgo costruisce una vicenda velatamente distopica in stile *Black Mirror*, che tiene incollato lo spettatore alla sedia; la regia, attraverso un intelligente uso dei video e un'estetica a metà tra il *thriller* e il *reality show*, ne valorizza tutte le risonanze politiche. Come ci ha abituato nei suoi precedenti lavori, Rustioni (anche in scena accanto a Giulia Trippetta) punta soprattutto su un convincente lavoro d'attore, costruendo un ingranaggio dai ritmi rapidi e mantenendo un buon bilanciamento tra ironia, spiazzamento e inquietudine. I temi messi in campo dallo spettacolo sono molti e tutti attualissimi: l'ambiguità tra realtà e finzione, la difficoltà di mantenere lucidità e spirito critico vivendo immersi in quella che i sociologi chiamano "mediacrazia", lo stretto legame tra le paure più profonde del cittadino e la possibilità di plasmarne l'azione. Vi state ancora chiedendo chi rappresenti quell'"idioti" del titolo, che pensa di

dominare il meccanismo e invece finisce stritolato dagli ingranaggi? In questo caso procuratevi *Media e Potere* di Noam Chomsky: scoprirete che, anche se la penna di Casanovas è affilata e il sottile umorismo di Rustioni strappa qualche sorriso in platea, non c'è molto da ridere. *Maddalena Giovannelli*

I possibili destini di Orlando e Marianna

COSTELLAZIONI, di Nick Payne. Traduzione di Noemi Abe. Regia di Silvio Peroni. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di Valerio Tiberi. Con Aurora Peres, Jacopo Venturiero. Prod. KHORA teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

Teorie della fisica quantistica. Ce n'è una che afferma l'esistenza d'infiniti universi. Tutto quello che può accadere, accade da qualche altra parte. Basta una casualità, una frase, un incidente e tutto muta. *Sliding doors*, ricordate? Piccolezze che determinano un'esistenza. Attorno a questa teoria il drammaturgo inglese Nick Payne prova a immaginare i possibili destini di una coppia, l'apicoltore Orlando e Marianna, cervellone della fisica quantistica. In scena i due si incontrano, si innamorano, si tradiscono, oppure s'abbandonano e si ritrovano e così via. Tutti momenti che possono spegnersi nell'immediato o protrarsi e divenire «curve nella memoria», direbbe De Gregori. Sono brevi quadri che si succedono uno dopo l'altro, veloci, serrati e mischiati cronologicamente ma che alla fine un collegamento ce l'hanno. Fila tutto liscio, atmosfera rilassata e divertenti, pur nei mali d'amore, seppure ogni tanto faccia capolino qualcosa d'oscuro, che scopriremo poi essere una malattia, che irrompe come un cazzotto fortissimo. Roba da serrare le mascelle. Soprattutto se è una di quelle fulminanti che chiude tutte le porte senza lasciare scampo. Di colpo il *divertissement* iniziale lascia il posto a una prepotente discesa nel tragico, dove si riflette sul fine vita, che di questi tempi - vedi il dibattito attorno a dj Fabo - suona quanto mai attuale. Le risate si spengono, la real-

tà, per bocca di Marianna, infilza come un coltello. Senza eccessi. Per questo ancor più feroce e potente. Bravi i due protagonisti. Riescono a essere credibili senza mai scivolare nel patetico o nello scontato. E il rischio ci sarebbe. Bella l'idea del piccolo cielo di lampadine, unico elemento di una scenografia nuda, come nuda è la vita, vestita con le nostre migliaia di storie. A termine.
Marco Menini

Il senso della vita di una tartaruga millenaria

TRISTEZZA & MALINCONIA, di Bonn Park. Traduzione e regia di Lea Barletti e Werner Waas. Con Lea Barletti, Werner Waas, Simona Senzacqua. Prod. Compagnia Barletti/Waas, BERLINO - Area 06, ROMA - ItzBerlin, BERLINO.

Come vi sentireste se foste l'ultimo esemplare della vostra specie? George, una vecchia tartaruga delle Galapagos, giura di sentirsi "solissima". A trasformare in drammaturgia una storia (vera) che ha tenuto con il fiato sospeso gli esperti dell'ecosistema equatoriale è Bonn Park, drammaturgo trentenne selezionato tra i più interessanti giovani autori tedeschi dal progetto europeo Fabulamundi Playwriting Europe. La compagnia Barletti/Waas dà vita, con una messinscena sobria e mai didascalica, ai *nonsense* e allo *humour* surreale di Park: la tartaruga George è un attore in accappatoio verde (Werner Waas) che rilascia dichiarazioni sulla propria inguaribile apatia mentre mastica annoiato panini alla mortadella. A dialogo con George, c'è una figura femminile (Lea Barletti) che lo descrive al pubblico e lo incalza cercando di suscitare una reazione: un po' presentatrice televisiva che introduce il "fenomeno", un po' didascalia meta-scenica che racconta e provoca piccole alterazioni di senso, un po' crudele demiurga che agisce sull'esistenza di George suo malgrado. A margine del *divertissement* e delle battute sagaci, Park cerca coraggiosamente di raccontare il senso di sazietà della vita che può cogliere l'uomo, ben più spesso di quanto accada a una vecchia tartaruga: la disillusione sui rapporti umani, l'impossibilità di tro-

vare un senso alle azioni che compiamo ogni giorno, il pensiero della morte come unico sollievo. In questa ironica post-apocalisse esistenziale, una parte d'eccezione viene riservata all'amore: una misteriosa apparizione (Simona Senzacqua) entra in scena per raccontare variazioni senza lieto fine della fiaba di Raperonzolo, mentre George giura di non voler più accoppiarsi con nessun esemplare femminile di tartaruga. Nella sua vita plurisecolare - racconta al pubblico in uno dei passaggi più amari e divertenti del testo - ne ha già viste tante, e sa che le vicende di coppia con la propria specie finiscono poi tutte nello stesso modo: la passione si trasforma in noia. Ma non ci si allarmi troppo in platea: si parla solo di tartarughe, ovviamente.
Maddalena Giovannelli

Amleto in manicomio per le troppe riscritture

REPARTO AMLETO, scritto e diretto da Lorenzo Collalti. Con Luca Carbone, Flavio Francucci, Cosimo Frascella, Lorenzo Parrotto. Prod. Teatro di ROMA - L'Uomo di Fumo Compagnia Teatrale, ROMA.

Metti che Amleto, in crisi d'identità a causa di innumerevoli riscritture, si trovi oggi ricoverato al reparto psichiatrico di un ospedale romano. Potrebbe iniziare così un flusso di coscienza dai toni sommessi ispirato al capolavoro tragico, e invece *Reparto Amleto* è una commedia spassosa, scritta e diretta dal ventiquattrenne Lorenzo Collalti, formatosi all'Accademia "Silvio d'Amico". Vincitore del Premio come Miglior Spettacolo della scena under 25 al Festival Dominio Pubblico (2017), congegno perfetto per leggerezza e profondità di analisi critica, lo spettacolo è stato accolto in stagione dal Teatro di Roma, e proposto come produzione per rafforzare l'identità del Teatro India come fabbrica del teatro di domani. Collalti fa della tragedia un pretesto brillante, un'agile parodia in cui s'innestano affermazioni da confutare e smontare, che alludono ad altri noti allestimenti della tragedia di Shakespeare, di cui si esalta l'unione di stile alto e basso. Sulla scena vuota, attorno al paziente in carrozzina che dice di essere il Principe di Danimar-

ca Amleto (Luca Carbone), un medico (Lorenzo Parrotto) e due portantini fannulloni e poco affidabili, proiezioni di Rosenkrantz e Guildenstern (Flavio Francucci e Cosimo Frascella). Con un serrato interrogatorio, cercano insieme di condurre Amleto verso il riconoscimento del suo vero io, stimolando in lui il ricordo, confuso e dunque comico, dell'intreccio tragico. Gli attori, tutti neodiplomati alla Silvio d'Amico, sono ben sincronizzati, alternano inflessioni dialettali, sofismi e citazioni raffinate. Ingegnosa, in particolare, la trovata della celebre scena della *mousetrap* declinata come psicodramma *ante litteram* e, quindi, come terapia somministrata al visionario Amleto dal medico del suo reparto.
Renata Savo

Backstage di un kolossal come nacque *Via col vento*

HOLLYWOOD, di Ron Hutchinson. Adattamento e regia di Virginia Acqua. Scene di Jean Haas. Costumi di Francesca Brunori. Luci di Giuseppe Filipponio. Musiche di Peter Ludwig. Con Antonio Catania, Gianluca Ramazzotti, Gigio Alberti, Paola Giannetti. Prod. Ab Management/Andrea Bianco, ROMA.

IN TOURNÉE

Gigio Alberti il suo Oscar l'ha ottenuto con la band di *Mediterraneo*, il film del 1991. Il tenente La Rosa/Catania pure. Ramazzotti con la sua prestazione in questo spettacolo merita anche lui la sua statuetta. Palcosce-

nico stellare dunque per due ore di *show biz backstage super show*. Luogo dell'azione: Hollywood. La fabbrica dei sogni ha avuto quattro evangelisti: Bud Schulberg con il suo romanzo *Dove corri, Sammy?*, Garson Kanin con *Moviola*, F.S. Fitzgerald con *The last tycoon* e Harold Robbins, del quale consiglio vivamente *Gli eredi*. Hanno narrato la grande epopea dei padri-patroni-padrini del Grande Cinema: Selzenick, per esempio, e suo suocero L.B. Meyer. Il genere di quest'ultimo è uno dei moschettieri di questo vero *feuilleton* teatrale irresistibile. Con lui (Catania) il regista ex autista Victor Fleming (uno strepitoso Alberti) e lo *screenwriter* Ben Hecht, il Mosè della sceneggiatura (un sorprendente Ramazzotti). A loro disposizione, la segretaria del produttore (Paola Giannetti, *virtual Oscar* per la migliore attrice non protagonista), intento a condurre in porto il peggior maggior successo della storia dei kolossal: *Gone with the Wind*. Produttore e regista devono raccontare il plot del polpettone (avvelenato) allo *screenwriter* che non l'ha letto. Questo lo spunto aneddotico colto al volo dal *playwright* nordirlandese Hutchinson. Perfetto il ritmo impresso dai quattro attori alla pièce. Le battute si sprecano, le gag pure e gli interpreti non ne sprecano neppure una. Merito da attribuire naturalmente anche alla regia di Virginia Acqua. Spettatori in delirio. Così il teatro va col vento in poppa. Hutchinson non educa le masse come ha fatto Koltès dal palco sanremese? Francamente me ne infischio!
Fabrizio Sebastian Caleffi



Gigio Alberti in *Hollywood*

Una fiaba punk senza lieto fine

SETTIMO CIELO, di Caryl Churchill. Traduzione di Riccardo Duranti. Regia e scene di Giorgina Pi. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Andrea Gallo. Musiche di Collettivo Angelo Mai. Con Marco Cavalcoli, Sylvia De Fanti, Tania Garribba, Lorenzo Parrotto, Aurora Peres, Alessandro Riceci, Marco Spiga. Prod. Teatro di ROMA - Sardegna Teatro, CAGLIARI - Angelo Mai/Bluemotion, ROMA.

Dopo quasi quarant'anni *Cloud Nine* di Caryl Churchill arriva in scena anche in Italia, nell'ottima traduzione di Riccardo Duranti come *Settimo cielo*. Un testo scomodo, non a caso ingarbugliato e persino troppo cerebrale, ambientato in due epoche e luoghi distanti e ugualmente retrogradi, l'Africa coloniale del 1879 e un parco londinese nel 1979, per cui l'autrice stabilì una separazione convenzionale di un quarto di secolo. Due famiglie forse imparentate, forse no (alcuni nomi sono comuni a entrambi gli atti), sotto la presunta maschera del "buon senso" (e come non pensare ad alcuni recenti fatti politici attuali!), della famiglia e del matrimonio, celano al loro interno ipocrisie, tradimenti e frustrazioni sessuali. La messinscena rappresenta una sfida per il *cast crossing* e per il *crossing gender* imposto ad alcuni ruoli. La trama articolata e affascinante di relazioni ricorda il teatro elisabettiano, in cui parti femminili per legge interpretate da uomini provocavano una strana rifrazione quando l'intreccio prevedeva il camuffamento di genere per avvicinarsi all'amato. Nello spettacolo diretto da Giorgina Pi, le sovrapposizioni sfociano in immagini divertenti e tragicomiche, incastonate con scrupolo in una forma ibrida, curiosa, tra lo spettacolo musicale e una fiaba ben strutturata ma senza lieto fine, perché nessuno può vivere felice e contento senza la libertà di amare e di "essere", uomo o donna che sia. L'operazione nel complesso suggestiva, a tratti onirica, perde tono nel secondo atto, dove la rarefazione dell'ambientazione *punk* e la sospensione metaforica lasciano spazio a un impianto scenico e a una parola più realistici, meno accattivanti. Una menzione assai po-

sitiva va agli attori, alla loro scelta e direzione, infallibili nella complicata resa di funzioni drammaturgiche e di sfumature psicologiche così spaventosamente stratificate. *Renata Savo*

Storia di Immacolata da puttana a santa

IMMACOLATA CONCEZIONE, testo e regia di Joele Anastasi. Scene e costumi di Giulio Villaggio. Con Federica Carruba Toscano, Alessandro Lui, Enrico Sortino, Joele Anastasi, Ivano Picciallo. Prod. Progetto Goldstein, ROMA - Vucciria Teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

In una Sicilia rurale sospesa nel tempo, ma che un audio di repertorio colloca alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale, si consuma il destino d'una giovane donna "babba", barattata dal padre con una capra gravida e affidata alla tenutaria del bordello del paese. Donna Anna la accoglie e la indottrina sulle regole della casa, Immacolata diventa così una "signorina", la più richiesta di tutte. Ma non è il sesso a fare di Immacolata la puttana più desiderata del bordello. Immacolata ascolta i suoi clienti, con loro parla, ride, gioca, convinta che sia questo "fare l'amore" e stupita che la cosa provochi così tanto scalpore. Immacolata è vergine ma viene stuprata con rabbia e disperazione da un giovane che, innamoratosi di lei, non vuole più dividerla con alcuno. Immacolata non ha la minima percezione dell'oltraggio subito, accetta come un dono la gravidanza che ne consegue, scappa con l'uomo che l'ha violentata e muore dando alla luce il bambino, diventando così una santa. Lo spettacolo, pur avendo motivi di fascino, presenta delle debolezze, concepito com'è in forma di favola con tanto di morale: la purezza di Immacolata s'imprimerà nella memoria collettiva continuando a generare amore. La storia si snoda agilmente con una scenografia essenziale: un baldacchino ricrea all'occorrenza gli spazi del bordello, la canonica nella quale la protagonista trova rifugio dopo lo stupro e la capanna dove la conduce Turiddu; il resto del palcoscenico rinvia al paese. Ad accompagnare il rac-

conto della parabola terrena di Immacolata, interpretata da una troppo ieratica Federica Carruba Toscano, la leggenda di Colapesce che si immola per sorreggere la Sicilia. Le forzature sembrano un po' troppe: poco calzante l'accostamento con la leggenda, pretestuosa la contestualizzazione storica che eleva Immacolata a simbolo della speranza in un'epoca che apriva scenari apocalittici. L'insistere su una purezza anche sessuale è davvero poi smodato, per non dire ingenuo e alquanto inutile. *Giusi Zippo*

Tra ironia e cinismo un antidoto contro la morte

L'ETERNITÀ DOLCISSIMA DI RENATO CANE, di Valentina Diana. Regia di Vinicio Marchioni. Luci di Andrea Burgaretta. Con Marco Vergani. Prod. Khora.teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

Che la morte possa svelare la verità dei rapporti umani è un *topos* letterario. Che il desiderio della pace eterna possa diventare preferibile al vivere è invece un passo filosofico ulteriore ma a cui è lecito rivolgere pensieri più o meno strutturati, in tempi in cui il delicato confine fra essere e non essere, sofferenza e pietà è parte del dibattito pubblico. Ci prova Marco Vergani, interpretando il monologo di Valentina Diana *L'eternità dolcissima di Renato Cane*, diretto da Vinicio Marchioni. La vicenda è quella dell'uomo medio con famiglia e buon lavoro, della diagnosi che

nessuno vorrebbe avere, del conto alla rovescia che parte, e dei pensieri su quello che si ha, quello che ci aspetta, l'essere, il non essere. E soprattutto provare a vendere bene la possibilità del non essere. Dilatare in un'oretta di spettacolo quello che Shakespeare ha condensato nel celebre monologo di pochi minuti pronunciato da Amleto è operazione sempre sfidante, ma che viene affrontata qui con ironia e un piglio volto a dare spazio al potenziale espressivo dell'attore. Oltre a una sedia e a dei neon colorati in prospettiva discendente ai lati dell'interprete, pochi altri elementi, per lo più di natura simbolica, a riportare all'universo affettivo e del quotidiano. Il resto è un buon disegno luci. La regia di Marchioni lascia a Vergani e alle sue qualità interpretative e mimetiche la resa dei diversi personaggi, la cui cifra grottesca vibra di espressionistico cinismo. Si avverte la sensazione che la scrittura forzi in alcuni punti la mano per arrivare a suffragare la tesi che sia preferibile la fine e la dolcissima eternità, appunto, descrivendo un sistema di relazioni convenzionale, chimico, vuoto, attorno all'uomo Cane. E si avverte altresì quanto di tanto in tanto l'attore forzi la mano alla regia, abusando un po' del potere dell'istrione che, navigando sul tortuoso fiume dell'ironia, tocca qui e lì le rive del parossismo, senza aggiungere sempre senso. Misurando queste spinte, sarebbe possibile ancora più nitore concettuale, vibrando con più efficacia sul confine fra dramma e farsa. *Renzo Francabandera*



Settimo cielo (foto: Futura Tittaferrante)

Da travestiti a killer sognando l'amore vero

RAGAZZE SOLE CON QUALCHE ESPERIENZA, di Enzo Moscato. Regia e scene di Francesco Saponaro. Costumi di Chiara Aversano. Luci di Cesare Accetta. Con Veronica Mazza, Carmine Paternoster, Lara Sansone, Salvatore Striano. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI - Teatri Uniti, NAPOLI.

Una commedia sospesa tra *eros* e *thantos*, *Ragazze sole con qualche esperienza* di Enzo Moscato. Protagonisti due personaggi smarriti nella loro solitudine che, tra attese e filtri magici, sognano il grande amore. Personaggi emarginati nella loro condizione di travestiti alla disperata ricerca di riscatto. Grand Hotel e Bolero aspettano l'arrivo di due pentiti di camorra, Scialò e Cicala, appena usciti di galera e in fuga da un agguato. Sognano spasmodicamente l'amore romantico, ma vengono incaricate di giustiziare i due delinquenti sacrificando per l'ennesima volta il sogno di una presunta normalità. Un plot surreale per tratteggiare personaggi *borderline*, estremi, cattivi ma depositari di un'ancestrale saggezza. Il *pastiche* linguistico in questo testo del 1985 vira sul popolare. Nella rilettura di Saponaro il tutto si amplifica, un barocco ridanciano abita la scena con un arredo dal gusto discutibile e decadente. Una recitazione caricata delinea i tratti dei protagonisti, i due travestiti, che, nella scelta del regista, sono interpretati da due donne. Una scelta che ha deluso e fatto discutere. Ma ce la mettono tutta Lara Sansone, nei panni di Grand Hotel, e Veronica Mazza, in quelli di Bolero, per restituire i tratti di una personalità divisa tra un maschile ripudiato e un femminile esasperato. Credibili nei loro smarrimenti, accattivanti nella loro ironia irriverente. Scialò e Cicala nelle interpretazioni di Salvatore Striano e Carmine Paternoster diventano due personaggi da cartone animato, dolenti e ironici. Gino Curcio, presente già nello storico allestimento che vedeva in scena Moscato e Ruccello, dà voce (registrata) alla vicina di casa Giuseppina Bakè. Uno spettacolo discontinuo, ma che ha il merito di aver osato un esperimento interessante: quello di utilizzare attori di differente formazione per un teatro a loro estraneo. *Giusi Zippo*

Arendt-Heidegger, amore tra passato e presente

LA BANALITÀ DELL'AMORE, di Savyon Liebrecht. Adattamento e regia di Piero Maccarinelli. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Zaira De Vincentiis. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Anita Bartolucci, Claudio Di Palma, Giacinto Palmarini, Federica Sandrini. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

Piero Maccarinelli rende l'amore di Hannah Arendt per Martin Heidegger - più forte delle scelte politiche, degli eventi della Storia, dello scorrere degli anni - ponendo accanto il tempo di allora e il tempo di adesso: perciò convivono sul palco i giorni "agitati" dell'incontro e del peccato con quelli "detti", caratterizzati dal ricordo e dal commento. A destra, dunque, la giovane Hannah che prende appunti o discute col professore che sarà suo amante; a sinistra Hannah matura che, intervistata da un cronista, costruisce la propria memoria per accumulo di date e citazioni. Ogni tanto una parola si ripete (resistenza di un sentimento, una convinzione, un frammento biografico) ogni tanto una battuta - iniziata dalla giovane - viene terminata dall'anziana: si rispecchieranno infine, passandosi una sigaretta, guardandosi negli occhi. Maccarinelli accorcia il testo di Liebrecht, ne coniuga la struttura per *flashback*, ne accenna il tema della dipendenza tra vittima e carnefice e vi aggiunge materia letteraria ma non riesce a trarne urgenze effettive per cui la sua è una mera regia ricollocativa: diviso l'assito, si limita a far muovere gli attori nei loro spazi confezionando uno spettacolo che, incapace di mettere in rapporto l'opera col presente, diventa presto di maniera. *La banalità dell'amore* vive quindi soprattutto del mestiere degli interpreti. Meritano menzione Anita Bartolucci, che di Hannah Arendt anziana rende la fermezza etica e la docilità affettiva, e Federica Sandrini, che della giovane Hannah restituisce le illusioni, la tenacia, la vocazione. Non incidono le luci di Gigi Saccomandi, mentre le scene di Carlo De Martino sono un accumulo di tavoli, sedie, poltrone e suppellettili. *Alessandro Toppi*



CASTELLUCCI A NAPOLI

Willem Dafoe, a volto coperto nei misteri della fede

THE MINISTER'S BLACK VEIL, di Claudia Castellucci. Liberamente ispirato all'omonimo racconto di Nathaniel Hawthorne. Regia di Romeo Castellucci. Musiche di Scott Gibbons. Con Willem Dafoe. Prod. deSingel art campus, ANTWERPEN - Societas Raffaello Sanzio, CESENA.

IN TOURNÉE

È la trecentesca chiesa di Santa Maria Donnaregina Vecchia, nel complesso del Museo Diocesano di Napoli - insieme alla ieratica presenza scenica di Willem Dafoe - l'elemento di maggiore suggestione dello spettacolo *The Minister's black veil* che Romeo Castellucci ha tratto dal racconto di Nathaniel Hawthorne (1837). Uno scenario "naturale" di straordinaria bellezza per la storia del pastore protestante che turbò la comunità puritana d'un piccolo villaggio del New England presentandosi, un giorno, nella sua chiesa per il consueto sermone con il volto coperto da un velo nero, che non si sarebbe tolto mai più. Una scelta mai spiegata e fonte di angoscia e sottile terrore, per gli attoniti fedeli, ammoniti soltanto, con quel primo sermone, sui peccati segreti e inconfessati che ogni individuo racchiude nel proprio intimo.

Claudia Castellucci, autrice del bell'adattamento del testo di Hawthorne, tralasciando il plot, s'è concentrata sulla scrittura di quanto nel racconto manca, ovvero proprio di quel primo sermone tenuto dal pastore con il volto coperto. Un monologo che Willem Dafoe, nei panni di padre Hooper, interpreta con magnetismo e vigore espressivo in nessun modo indeboliti, ma, se possibile, accentuati, dal velo che gli nasconde il viso per tutta la durata dello spettacolo.

Perfettamente coerente con il luogo della rappresentazione, Dafoe si presenta al pubblico con la tonaca del sacerdote cattolico, attraversando la navata e raggiungendo l'altare tra due ali di fedeli/spettatori fra i quali si mescolano coristi che intonano salmi. Le parole che pronuncia (riportate in inglese e in italiano nel prezioso messale nero fornito al pubblico) sono disseminate di citazioni bibliche, sia dal Vecchio che dal Nuovo Testamento, e vanno a comporre un'avvincente disamina teologico-filosofica intorno alla fede e al "vedere", al credere senza vedere, sollecitando ulteriori, innumerevoli spunti di riflessione. Terminato il suo sermone/monologo, l'officiante del rito liturgico/teatrale, sempre con il volto coperto, abbandona la chiesa/sala per non farvi più ritorno, nemmeno per raccogliere gli applausi. **Stefania Maraucci**

Willem Dafoe in *The Minister's black veil* (foto: Salvatore Pastore)

MARTONE

Il ritorno di *Tango glaciale* trentasei anni e non sentirli

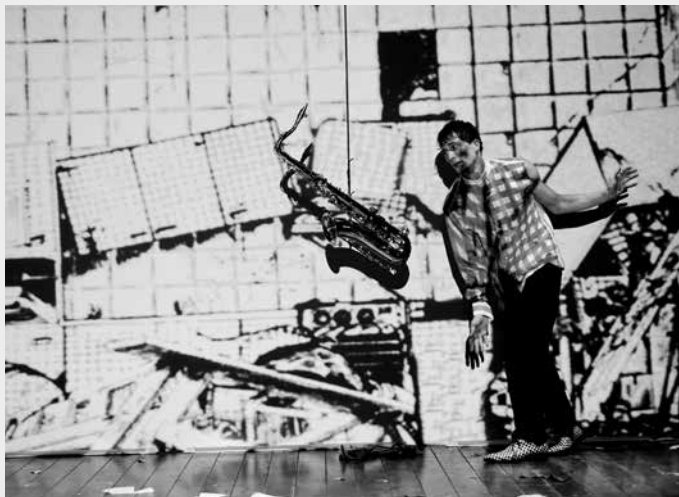
TANGO GLACIALE *Reloaded* (1982 - 2018), progetto, regia e scene di Mario Martone. Riallestimento a cura di Raffaele Di Florio e Anna Redi. Costumi di Ernesto Esposito. Musiche di Daghi Rondanini. Con Jozef Gjura, Giulia Odetto, Filippo Porro. Prod. Fondazione Teatro di NAPOLI Teatro Bellini - Fondazione Nazionale della Danza/Aterballetto, REGGIO EMILIA - Fondazione RAVENNA Manifestazioni.

IN TOURNÉE

Quando *Tango glaciale* debuttò nel 1982, in quel vero e proprio avamposto del teatro di ricerca che era il Teatro Nuovo di Napoli, fu subito chiaro che stava succedendo qualcosa di veramente importante. Mario Martone e la compagnia Falso Movimento, attiva già dal 1977, spiazzarono il pubblico con l'uso non convenzionale dello spazio scenico, con azioni molteplici e simultanee, con l'edificazione di strutture visive e di geometrie ritmiche, veloci e sincretiche, con il montaggio di filmati e diapositive, con l'esibizione di corpi e *silhouette* stilizzate dalla luce, ma soprattutto con una sintassi scenica di grande impatto, perché combinava armoniosamente danza, pittura, musica, fotografia, architettura, arti marziali.

Un lavoro che si inseriva con coerenza e audacia nel filone della "nuova spettacolarità" e che aveva come riferimento principale il teatro-immagine americano e le sue innovative contaminazioni con i nuovi *media*. A 36 anni di distanza, Raffaele Di Florio e Anna Redi, collaboratori "storici" di Martone, hanno riproposto una versione molto fedele di quello spettacolo che, dopo esser stato acclamato alla Biennale di Venezia, successo dopo successo, girò per diversi anni l'Europa per arrivare fin negli Stati Uniti.

La meccanica visiva di questa edizione *reloaded*, con le sue costruzioni di luce realizzate grazie al sapiente montaggio di immagini fisse e in movimento (interventi pittorici e design di Lino Fiorito, ambientazioni grafiche e *cartoons* di Daniele Bigliardo), è stata ricostruita in maniera filologica, mentre in parte nuove sono le elaborazioni videografiche (di Alessandro Papa) e diversi, naturalmente, i tre protagonisti che attraversano una casa in continua trasformazione: a ricoprire i ruoli che nel 1982 furono degli splendidi Tomas Arana, Licia Maglietta, Andrea Renzi, tre altrettanto bravi performer Jozef Gjura, Giulia Odetto, Filippo Porro, che hanno restituito efficacemente tutta l'effervescenza, l'energia e la dirimente carica innovativa d'uno spettacolo ancora oggi pieno di fascino e niente affatto datato. **Stefania Maraucci**



Splendori e miserie del varietà *en travesti*

EDEN TEATRO, di Raffaele Viviani. Regia di Alfredo Arias. Scene di Chloe Obolensky. Costumi di Maurizio Millenotti. Luci di Cesare Accetta. Con Mariano Rigillo, Gaia Aprea, Gennaro Di Biase, Gianluca Musiu, Anna Teresa Rossini, Ivano Schiavi, Paolo Serra, Enzo Turrin, Mauro Gioia. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

La sopravvivenza di vite miserabili che ruotano attorno all'Eden, uno dei più famosi teatri di varietà napoletani. Personaggi eccentrici, plasmati con caustica ironia e deformati fino a risultare grotteschi: il *claqueur*, la *soubrette*, la debuttante, il capocomico. Raffaele Viviani con *Eden Teatro*, scritto nel 1919, porta in scena con esuberante vitalità piccoli drammi privati, parlando di un genere che aveva praticato, e da cui aveva tratto spunti interessanti per la sua produzione drammaturgica. Lo fa costruendo un testo dall'interessante dimensione metateatrale. Il primo atto si svolge fuori all'ingresso del teatro, il secondo all'interno dello stesso. Le fragilità più recondite dell'essere umano sono analizzate a partire da un gruppo di interpreti d'avanspettacolo. Una piccola comunità teatrale che si scontra con problemi economici, esistenziali, organizzativi. Arias, il regista franco argentino che già si è imbattuto nel drammaturgo napoletano firmando la brillante regia di *Circo equestre Sgueglia*, con questo spettacolo non ha saputo replicarne la riuscita, nonostante alcune felici intuizioni. Sceglie di far recitare gli attori *en travesti*: le *soubrette* dunque sono interpretate da attori, a Rigillo, per esempio, affida sia il ruolo di Tatangelo, l'*alter ego* di Viviani, che quello di Carmen Zuccona, la debuttante. La Rossini interpreta Camillo Vittima, protettore della Zuccona. Due finte gemelle siamesi, interpretate da Gennaro Di Biase e Ivano Schiavi, fra allusioni e doppi sensi, stravolgono il personaggio candido e virginale dell'esordiente Tina Sirena. Gaia Aprea, ben poco eccentrica e per nulla verace, riveste invece i panni di Ester Legery. Enzo Turrin, metà donna e metà uo-

mo, fonde in uno i personaggi del Duca Malvino e di Madama Righelli e così via. Purtroppo l'intuito con cui Arias ha saputo cogliere l'irriverenza e la magia di Viviani, dunque, non è andato oltre un dato esteriore diventando semplice bozzettismo di maniera, in uno spettacolo in cui a regnare è il caos. *Giusi Zippo*

Dostoevskij a leggio per Rubini e Lo Cascio

DELITTO/CASTIGO, da Fëdor Dostoevskij. Adattamento di Sergio Rubini e Carla Cavalluzzi. Regia di Sergio Rubini. Scene di Gregorio Botta. Costumi di Antonella D'Orsi. Luci di Luca Barbatì. Musiche di Giuseppe Vadalà. Con Luigi Lo Cascio, Sergio Rubini, Francesco Bonomo, Francesca Pasquini, G.U.P. Alcaro. Prod. Nuovo Teatro, NAPOLI - Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Delitto e castigo diventa *Delitto/Castigo* nello spettacolo di Sergio Rubini. L'assenza della congiunzione sottolinea fin dal titolo che l'adattamento teatrale del romanzo di Dostoevskij punta sulla sottrazione per focalizzare l'attenzione sul conflitto interiore del protagonista, Raskol'nikov, responsabile di un duplice omicidio, quello premeditato di una vecchia e meschina usuraia e quello accidentale della sua mite sorella. Un conflitto che crea in lui una scissione: da un lato rifiuta di provare rimorso, dall'altro non riesce a sfuggire ai sensi di colpa. Una dicotomia, un'alternanza, una contrapposizione - tra delitto e castigo, appunto - che diventa febbrile. In scena, Rubini e Lo Cascio sono disposti dietro a un leggio ai lati opposti del palcoscenico. Cappotti pendono dal soffitto per suggerire, all'occorrenza, sinistre presenze e demoni che divorano l'animo. Un'interpretazione che coinvolge e irretisce, quella di Lo Cascio, che dà voce al protagonista, alle sue ansie, ai rimorsi, ai ripensamenti rivissuti con lucidi ragionamenti. Rubini invece presta voce all'io narrante del romanzo e a personaggi vari che interagiscono con Raskol'nikov, accompagnandoci con maestria e rigore nella storia. Essenziali

gli oggetti di scena: un letto, un tavolo che pende dal soffitto. I diversi stati d'animo sono amplificati dai suoni di G.U.P. Alcaro; poche le battute per Bonomo e la Pasquini. Una sorta di lettura drammatizzata articolata e curata nei minimi particolari, in fin dei conti, con una bella prova d'attore per i due interpreti principali, che riescono a trascinare nel cuore del racconto e a far rivivere le ossessioni di Rascol'nikov, ma forse un po' troppo ancorata al romanzo e quindi priva della carica emotiva di uno spettacolo vero e proprio. *Giusi Zippo*

Dimenticare *Don Chisciotte* nel bozzettismo napoletano

DON CHISCIOTTE ALLA PIGNASECCA, adattamento di Maurizio De Giovanni. Regia di Alessandro Maggi. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Maurizio Trampetti. Con **Pepe Barra, Nando Paone, Emanuela Emma Tondini, Luciano D'Amico, Biagio Musella, Lello Serao, Luca Saccoia, Michele Di Siena**. Prod. Artisti Riuniti, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Occorre dimenticare l'eroe di Cervantes, le profondità filosofico-politiche del romanzo e le riletture che ne sono state fatte - da Kafka a de Unamuno, da Borges a Foucault - e capire che questo *Don Chisciotte alla Pignasecca* è un'operazione commerciale finalizzata a offrire al pubblico la riscrittura del giallista famoso, la presenza cantautorale di Pepe Barra, la fisicità asciutto-comica di Nando Paone e una napoletanità macchietistica espressa per lazzi, scorci scenografici da tour turistico (i panni stesi ad asciugare) e basso battutismo dialettale (esempio: gli ammicchi sessuali). Dunque Napoli, quartiere popolare, 1945. Borsa nera e contrabbando, americani e poveracci, un cavaliere che ha perso la memoria e un attendente - **Salvio Panza** - che vuole rubargli la cassetta col tesoro. Locandieri scalagnati, qualche mariuolo, una popolana che si prostituisce coi soldati per quattro lire. Scambi di persona, capriole e inseguimenti, canzoni del tempo cantate *live*, vaghi rimandi a Eduardo (*Sik Sik, Napoli milionaria, La*

grande magia) e un finale consolatorio, tra agnizioni e ricordo del tempo che fu, della Napoli che era. Plot esile, che conferma la scarsa attitudine di De Giovanni a riscrivere per il teatro; lo spettacolo ha il meglio nelle musiche di Trampetti, che sostengono la voce di **Pepe Barra**. Inincidenti le luci di Saccomandi, tra gli interpreti di contorno si segnalano **Emanuela Emma Tondini** e **Luca Saccoia**: verosimili, nell'aderenza al ruolo. Inesistente la regia di Alessandro Maggi, se si eccettua l'orchestrazione dei movimenti degli interpreti. *Alessandro Toppi*

Pirandello, Tato Russo e le regole del meta-teatro

LA RAGIONE DEGLI ALTRI, di Luigi Pirandello. Regia di Tato Russo. Scene di **Pepe Zarbo**. Costumi di **Giusi Giustino**. Luci di **Roger La Fontaine**. Musiche di **Zeno Craig**. Con **Tato Russo, Renato De Rienzo, Massimo Sorrentino, Armando De Cecon, Giulia Gallone, Giorgia Guerra, Francesco Ruotolo, Claudia Balsamo, Riccardo Citro, Carolina Scardella**. Prod. TTR/II Teatro di **Tato Russo**, NAPOLI.

Intuizione nella riscrittura e limite registico coincidono nell'allestimento de *La ragione degli altri* di Tato Russo. L'intuizione: acclarato che *La ragione degli altri* è il canovaccio tardo ottocentesco su cui sorge la testualità che Pirandello sviluppa con ben altri esiti nel ventesimo secolo, Tato Russo ha l'idea di renderne solo la messa alla prova, alla maniera de *Il giuoco delle parti* nei *Sei personaggi*. Insomma: l'opera è così vetusta, sproloquante e incartapecorita da non poter essere interpretata davvero e così - su quest'assito spoglio, colmo d'attrezzeria - ne rendiamo solo un lacerto: tra beghe relazionali, cinico capocomicato e ostentazione della miseria artigianale di cui è fatta la quotidianità del teatro. Il limite: ne viene una messinscena che vira sulla metateatralità ma la metateatralità è essa stessa ormai il modo più vetusto, sproloquante e incartapecorito per rendere le opere di Pirandello per cui questa versione de *La ragione degli altri* diventa presto l'ennesima ripresentazione in cui ci si limita a giocare col "teatro inteatrato" e con lo spettacolo che si fa nel mo-



mento in cui si (di)mostra l'impossibilità di farlo. Alla fine, dell'operazione, resta soprattutto il modo nel quale Tato Russo scherza con la propria nomea di padre/padrone teatrale, nel quale ironizza il tema della vecchiaia e adempie al duplice compito di mattatore attorale e di regista interno, cioè visibile dal pubblico. Funzionale, nel fare da contorno, è la recitazione del resto della compagnia; le luci di La Fontaine accompagnano il moto degli attori, le scene di Zarbo sono voluti accenni praticabili: da palco, da interno. *Alessandro Toppi*

Si veste di giallo la *Locandiera* di Erba

LOCANDIERA B&B, di Edoardo Erba. Regia di **Roberto Andò**. Scene e luci di **Gianni Carluccio**. Costumi di **Alessandro Lai**. Con **Laura Morante, Giulia Andò, Bruno Armando, Eugenia Costantini, Vincenzo Ferrera, Danilo Nigrelli, Roberto Salemi**. Prod. **Nuovo Teatro, NAPOLI - Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE**.

IN TOURNÉE

Mira, che sta per *Mirandolina*, è in azione: Madame Morante prende di mira le battute e le affetta trituranole *à la julienne*, mentre da brava padrona di casa prepara lo stufato per ospiti ambigui e paganti. Un personaggio sorprendente, il suo, che fa del riferimento a Goldoni una pura citazione. Perché la commedia di Edoardo Erba disegna un ritratto caustico dell'Italia di oggi, Paese amorale,

con un passato ambiguo e corrotto. In un'antica villa sul punto di essere trasformata in albergo, Mira si ritrova coinvolta in una strana cena organizzata dal marito. Gli ospiti sono eccentrici uomini d'affari, che lei non conosce, e il marito non si presenta. Ignorando clima e finalità del convivio, Mira cerca invano un punto di riferimento nel contabile del marito, che a un certo punto scompare lasciandola in balia degli ospiti e della situazione. Allora la donna cercherà una nuova complicità in un misterioso ospite, mentre col procedere della notte la cena rivelerà dettagli sempre più inquietanti, in un gioco sempre più pericoloso. Sarà pure "un thriller imbevuto di *humour nero*", ma confesso che nel complesso mi sono un po' stufato. *La Locandiera* ringiovanita da Erba, intendiamoci, funziona. Pare Scerbanenco e questo è un complimento. Nel senso che gocce di giallo nella *verve* della pièce forse più amata del Goldoni non guastano, non stonano. È la regia, piuttosto, così discreta che non si vede e non si sente (Andò ha fatto ben di più e di meglio) a condizionare la partita scenica verso lo zero a zero. Del resto questo è un onesto spettacolo *bed and breakfast*, mica un *hotel de charme*. Della signora Morante s'è detto. *Boulevardier* ruspantizzata, più borghesia lungarnarnarola che snob anglo-becera, non strappa applausi a scena aperta, ma tiene a centrocampo. Bene gli altri. Bel lavoro di gambe delle ragazze, degno della prestazione di Karamoh a San Siro. Consensi per tutti e questo è tutto. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

VICO QUARTO MAZZINI

Se i fratelli Karamazov sono vecchi, mangiano orecchiette e non ricordano nulla

KARAMAZOV, ideazione e regia di Michele Altamura e Gabriele Paolocà. Drammaturgia di Francesco d'Amore. Scene e luci di Vincent Longuemare. Costumi di Luigi Spezzacatene. Con Dante Marmone, Nicola Pignataro, Tiziana Schiavarelli, Pinuccio Sinisi. Prod. VicoQuartoMazzini, TERLIZZI (Ba).

IN TOURNÉE

È "memoria" la parola chiave che la compagnia VicoQuartoMazzini ha utilizzato per accedere all'opera fiume di Dostoevskij: Ivan e Alex, i fratelli Karamazov, sono vecchi e hanno scordato tutto, persino la morte del padre. Tutto è già avvenuto, si tratta solo di riavvolgere il nastro. Ad accompagnare gli ideatori Michele Altamura e Gabriele Paolocà nel loro "viaggio a ritroso" attraverso i Karamazov è il drammaturgo trentenne Francesco d'Amore, con una riscrittura svelta, fittamente dialogica, sospesa tra straniamento e quotidianità.

Ma sono gli attori - Dante Marmone, Nicola Pignataro, Tiziana Schiavarelli, Pinuccio Sinisi - l'ingrediente chiave del piatto: quattro star della scena popolare e comica barese (serie tv locali, teatro, ma anche cinema nazionale con *LaCapaGira*, 1999) che hanno letteralmente fatto esplodere il botteghino del Petruzzelli al debutto. La regia ha preso forma intorno al poker di interpreti, ponendo in dialettica tradizione popolare e studio del testo, comicità di battuta e comicità di struttura, dimensione locale e respiro nazionale.

Non stupirà, dunque, sapere che la famiglia Karamazov vive in un vicolo di Bari, cucina brodino e orecchiette, né che Dimitri è un appassionato del *Processo del lunedì* di Aldo Biscardi. Nicola Pignataro (alias Ivan) si aggira per il palco con girello e pigiama a righe, accudito dalla moglie di Dimitri: si invecchia in Puglia come a Mosca ed è meglio non illudersi, sentendo le risate in platea, che perdere la consapevolezza di sé sia una cosa divertente. Alla fine un vecchio servitore, fuori scena, confesserà la verità sull'omicidio del *pater familias*. Ma domani? La ricorderanno ancora i fratelli Karamazov o dovranno ricominciare da capo con la loro ricerca? È inevitabile percepire echi meta-teatrali, un potenziale che forse poteva essere maggiormente sfruttato dalla regia: i tre fratelli, che cercano di riavvolgere il filo delle loro vite in dissolvenza, paiono attori che cominciano a scordare le battute, ma continuano a ripetere il loro copione. E restano, replica dopo replica, attaccati al sottile filo della memoria.

Maddalena Giovannelli



La poesia del miserabile nelle parole di Genet

IL FIORE DEL MIO GENET, testo e regia di Andrea Cramarossa. Con Federico Gobbi e Domenico Piscopo. Prod. Teatro delle Bambole, BARI.

IN TOURNÉE

La disperata bellezza dell'umanità dei bassifondi. Il potere taumaturgico dell'arte a tratteggiarla con lirismo. Donare allo sguardo - e redimere, restituendo dignità - le fattezze spregiudicate di fuorilegge, assassini, papponi, *femminielli*. Dipingerli di poetica visione, di struggente smalto estetico: restituire per la scena e le sue meraviglie sconvolgenti icone d'eroismo. Fiori, li definiva Jean Genet. Il dannato. Il martire. Fiori, simbolo, in fondo, di uno smisurato amore represso. La scena prende vita dalla platea: i protagonisti (due) portano a spalla una Madonna infiorata (la *Notre dame des fleurs*, romanzo d'esordio di Genet). Una lenta processione laica e mistica. Vengono in mente i corpi straziati e portati in spalla negli spettacoli comunitari del Living Theatre, rituali di commemorazione dei dimenticati. E per più di un'ora si susseguono quadri rappresentativi dei vissuti degli appartenenti al mondo degli ultimi, drammatizzati dalla letteratura dell'autore francese. Personaggi calibrati nel rigore della forma e dell'esercizio tecnico (lo studio sul personaggio a determinarne movimento e drammaturgia) ma liberi di santificarsi in esposizioni sviscerate a esplicitare l'autorialità attorale. Avere coscienza della parte per comunicare alle coscienze degli spettatori: rendere duplice, reciproco, il patto silente tra pubblico e attori. Storie di espedienti, di esclusive pratiche possibili, tramutate in un linguaggio volutamente balbettante, afasico, metafora dello "scorretto", del non allineato, non conforme alle grammatiche assimilate. L'oggettivazione scenica nei mezzi scenografici che ricordano gli intimi drammi di Moscato, Ruccello, Patroni-Griffi: l'inquietante poesia del miserabile sacralizzata dal teatro. La grafia quindi non artefatta a produrre una

spettacularizzazione povera ma penetrante. Per non distogliere dalla relazione, non drogare lo sguardo. Qui e lì le meccaniche di scena svelano una fattura perfettibile e un compiacimento auto-contemplativo, stagnando nel reiterato e nella mancanza di ritmo. Spettacolo necessario. A uscire dalle pose e ritrovare respiro. *Emilio Nigro*

Luminitja, in Italia in cerca di futuro

L'ESTRANEA DI CASA, drammaturgia, regia e interpretazione di Raffaella Giancipoli. Scene di Bruno Soriato. Luci di Lea Primiterra. Prod. Compagnia Bottega degli Apocrifi., MANFREDONIA (Fg).

Luminitja viene dalla Romania. Nella sua terra ha perso il lavoro e spera in Italia di trovarne uno in grado di assicurare un avvenire ai figli. Parte di notte lasciando al marito l'incombenza di badare alla famiglia e presto deve ricredersi sulla possibilità di lavorare facilmente e bene. Evita però ogni trappola e pericolo e comincia ad accudire una lunga serie di persone anziane a cui si affeziona e da cui, con dolore, deve staccarsi. La sua vita è spezzata in due, un mondo fatto di rinunce per quattro soldi che però servono, e un altro, immaginando l'altrove in cui vivono i suoi cari, i suoi affetti. Passano gli anni e poi un evento terribile la farà tornare a casa. Un breve ritorno perché la durezza dell'esistere la spinge ancora una volta lontano. Raffaella Giancipoli ha calibrato il suo personaggio sulle diverse testimonianze raccolte sul campo e ha lasciato che le vicende riguardanti la protagonista rimanessero ambientate al tempo in cui la Romania non faceva ancora parte dell'Unione Europea. Le interessava infatti descrivere l'alterità di una condizione e la difficoltà di penetrare in un'altra realtà anche se grande merito del suo spettacolo è quello di proporci in fondo una storia che rispecchia la spietata normalità di tante vite. In questo *L'estranea di casa* è esemplare, nel focalizzare un'esistenza - comune alla maggioranza dei migranti - lontano da qualsiasi devianza, integra e onesta nel rapporto con se stessi e con

la società che li accoglie. Così il finale risulta ancora più duro ma in qualche maniera aperto al dialogo e alla speranza nell'incontro con una anziana apparentemente detestabile. Messinscena semplice ma articolata, efficace nella divisione degli spazi e nei dettagli e agita dalla stessa Giancipoli con intensità asciutta e ammi-revole. *Nicola Viesti*

Ruccello in foggiano: una bella sorpresa

MAMMA, liberamente ispirato a *Mamma. Piccole tragedie minimali* di Annibale Ruccello. Regia e interpretazione di Danilo Giuva. Scene di Silvia Rossini. Costumi di Sara Cantarone. Luci di Cristian Allegrini. Musiche di Pippo Casamassima. Prod. Fibre Parallele, BARI.

Mamma. Piccole tragedie minimali è l'ultimo testo scritto e interpretato da Annibale Ruccello nell'86, prima della prematura morte a soli trent'anni. Un'opera, rispetto alle altre, poco rappresentata forse per la composizione frammentata in quattro brevi monologhi o forse perché, tra i lavori del grande autore di Castellammare di Stabia, è quello che più rispecchia ed è legato a un'epoca e alle mostruosità che la caratterizzavano. Benissimo quindi ha fatto Danilo Giuva a metterla in scena facendoci trovare, ancora una volta, al cospetto di un testo luminosissimo di ferocia e

pietà, irresistibile di cattiveria e umanità. Quattro piccoli monologhi dunque di cui il primo è costituito da un insieme di fiabe in cui protagoniste sono in fondo le figlie e rispettive cattivissime matrigne. Poi tre mamme: una povera pazza, la Maria di Carmelo, che si crede la Vergine in attesa del bambino; la mamma di Adriana, a cui la figlia rivela di essere incinta, e poi Maria e Nunzia che spettegolano al telefono urlando contro i loro bambini che le intralciano nel fluviale parlottare. Giuva - qui alla sua prima prova da regista e al suo primo spettacolo come unico protagonista - è una sorpresa. Esalta il testo di Ruccello traducendolo dal napoletano - lingua di massima espressività capace di spietatezze ma anche di grande dolcezza - in un dialetto foggiano durissimo e pieno di asperità, allontanando così ogni sospetto di datazione della drammaturgia. Si muove - in una bella e severa scena, dominata sul fondo da un nero sipario che si apre sul biancore di una tela su cui campeggia il disegno di un cuore - con massima concentrazione e rigorosissima scansione di battute e gestualità, in abito neutro, pantaloni e girocollo scuri su cui adagia l'accento di un candido ventre rigonfio. Le tragedie minimali trovano così nella minimale anch'essa e stilizzata rappresentazione di stampo ritualistico una nuova dimensione, impreziosita ancor più dall'estrema accuratezza della messinscena e dalla bravura dell'interprete. *Nicola Viesti*



Mamma (foto: Francesca De Paolis)



Fratelli (foto: Alessia Lo Bello)

Penelope, la donna al di là del mito

PENELOPE, drammaturgia e regia di Matteo Tarasco, da testi di Omero, Ovidio, Margaret Atwood. Scene e costumi di Francesca Gambino e Laura Laganà. Musiche di Mario Incudine. Con Teresa Timpano. Prod. Scena Nuda, REGGIO CALABRIA - Festival Miti Contemporanei, REGGIO CALABRIA - Accademia di Belle Arti di REGGIO CALABRIA.

IN TOURNÉE

Penelope scala le vette della sua anima, affronta - lasciata ormai la vita terrena - i colori dei suoi sentimenti: e da quelle vette, abbandona il Mito, per divenire umana, nella sua forza, ma anche nel suo cedere all'amore, nella sua sensualità, nella sua passione, nei suoi tormenti. Il testo che Matteo Tarasco ha intessuto, riprendendo Omero, ma anche Ovidio e Margaret Atwood, e soprattutto facendo di quella carnalità l'essenza di una trasposizione in cui la scena diventa tutt'uno con il personaggio, riporta - con le luci che trasformano le scene in quadri, in frammenti di una pellicola in bianco e nero, e le musiche dolcissime di Mario Incudine - la rappresentazione al centro della teatralità. E in questo percorso registico coinvolgente, l'interprete diventa il fulcro: la Penelope costruita da Tarasco si incarna in Teresa Timpano, che "diviene" Penelope. Un lavoro intenso sullo scarnificare la parola, sul renderla viva, ma un altrettanto intenso

impegno fisico, in cui la corporeità diventa strumento narrativo, disegnando nello spazio ideali prosecuzioni delle parole. Teresa Timpano dà vita - con grande intensità, mai enfatica, bensì sentita e interiorizzata - alla donna al di là del mito, a quelle emozioni, a quelle fasi della vita, scandite dal colore che di volta in volta domina la scena. Toglie la maschera, seppur presente, a un personaggio scritto, per farlo diventare reale. Il racconto va al di là di ciò che ci è stato tramandato, per evidenziare sentimenti che superano tempo e spazio. Alla fine un velo, che evoca quello della sposa, avvolge Penelope, ma non ne copre l'essenza, quella della donna. Narrata come tale, grazie a un teatro che riscopre la forza di ciò che significa mettere in scena le parole, utilizzando ogni elemento (dalla recitazione, alle luci, alla musica, alla scenografia) per suscitare emozione, fare riflettere. *Paola Abenavoli*

Due fratelli prigionieri della loro esistenza

FRATELLI, dal romanzo di Carmelo Samonà. Drammaturgia e regia di Claudio Collovà. Scene e costumi di Enzo Venezia. Musiche di Giuseppe Rizzo. Con Sergio Basile e Nicolas Zappa. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

Due fratelli sull'abisso del senso e una prigione che è la loro stessa esistenza. Quanta maturità artistica, mestiere artigianale, pensiero e umanità ha espresso in questo spet-

LO CASCIO/PIRROTTA

Tamerlano, guerriero implacabile assetato di potere e vittima di se stesso

TAMERLANO, tratto da *Tamerlano il Grande* di Christopher Marlowe. Regia di Luigi Lo Cascio. Scene e costumi di Nicola Console e Alice Mangano. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Andrea Rocca. Con Vincenzo Pirrotta, Tamara Balducci, Gigi Borruso, Lorena Cacciatore, Giovanni Calcagno, Paride Cicirello, Marcello Montalto, Salvatore Ragusa, Fabrizio Romano. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.



Un fiume di *pathos* che tracima in parole, parole che tracimano di visione, visioni che non si condensano però in linguaggio teatrale, una scarsa coerenza del testo spettacolare risolta in una esteriore complessità. Tratto da Christopher Marlowe, per la regia di Luigi Lo Cascio, *Tamerlano* ripercorre la figura di uno dei più feroci conquistatori della storia, condottiero turco-mongolo vissuto nel XIV secolo, titano all'assalto del potere, che non si ferma davanti a nulla a cui Vincenzo Pirrotta offre carne e voce, potenza e delicatezza.

Governa la tragedia il senso di onnipotenza cui

si sente chiamato Tamerlano, nel suo essere insaziabilmente assetato di tutto il potere possibile fino all'annientamento. Un linguaggio incandescente che fremente di versi fastosi, dove la parola poetica tende ad affermare la propria onnipotenza. È un testo scosceso quello di Marlowe, la sua è una teatralità che si ricava fra i tratti stessi del testo, che però, nella scelta registica, manca di visione, di forza. Rileviamo come elemento centrale il barocco vocale (barbaro, primitivo, efferato) di Vincenzo Pirrotta, che porta in scena la sua corpulenta e rocciosa presenza.

Il chiaroscuro caravaggesco delle luci di Cesare Accetta compensa la banalità delle scene e delle musiche, utilizzate queste ultime come modesto tappeto sonoro. I dialoghi su piani scenici sfalsati finiscono per spegnere il *pathos* comunicativo di alcune scene, come quella in cui si contrappongono Tamerlano e Zenocrate (Lorena Cacciatore) a Bajazet (Giovanni Calcagno) e Zabina (Tamara Balducci). In altri momenti, invece, la recitazione, ora troppo altisonante, ora troppo dimessa, rende la regia di Lo Cascio priva di una visione di insieme che giustificati la lunghezza dello spettacolo. Ma dove lo spettacolo tocca l'apice è il confronto tra il padre-comandante che ha giurato di uccidere i disertori e il figlio (un bravissimo Paride Cicirello) che si ribella alla spirale irrefrenabile di violenza. Buono l'impegno del resto della compagnia, tra cui ricordiamo Gigi Borruso, Marcello Montalto, Salvatore Ragusa e Fabrizio Romano. **Filippa Ilardo**

Vincenzo Pirrotta in *Tamerlano* (foto: Rosellina Garbo)

tacolo, prodotto dal Biondo, il regista Claudio Collovà che torna a rimettere in scena *Fratelli*, dal romanzo di Carmelo Samonà. Due sagome che aspettano di diventare umane, sedute una di fronte all'altra, distorsioni lente che trasformano le figure in due esseri, due fratelli con un'esistenza fatta di tirannie reciproche, una convivenza coatta di guerre e trattative, vendette e perdoni. Un racconto che non esiste, se non nella sua disarticolata capacità di raccogliere forze, immagini di immagini. Due attori in scena, il fratello sano, Sergio Basile, nella sua statica dinamicità in cui controlla ogni dettaglio di movimento, e Nicolas Zappa, il fratello malato, con le sue camminate da insetto, sbilenco, contratto. Una figuratività non esteriore, ma una ricerca che coniuga l'arte visiva al teatro in una complessa sfumatura e declinazione di senso. Una grande casa è il loro spazio, e le scene di Enzo Venezia hanno il merito di accordarsi con la forte derivazione figurativa tipica del teatro di Collovà. Pulizia del segno e delle forme contraddistinguono il tutto con il grande baldacchino-prigione di ferro nero che sormonta il letto centrale. Non è solo nel dettaglio visivo la lezione tratta da Bacon, ma il richiamo a una figuratività metafisica, che sceglie la giusta distanza tra illustrazione e astrazione, improvvisazione e mestiere. Interiorità ed esteriorità, fissità e movimento, sono questi i poli in cui si giocano i piani della significazione: ecco allora i due che si fanno delle foto, che si guardano allo specchio, che si rifanno delle foto allo specchio. Insomma davvero un piccolo capolavoro in cui troviamo solo una pecca: saranno solo i palermitani a goderne? Se così fosse ci pare un peccato mortale. **Filippa Ilardo**

Una *no man's land* per uomini e topi

È LA TERRA UN'UNICA FINESTRA, di Franco Scaldati. Regia di Matteo Bavera. Scene e costumi di Mela Dell'Erba. Luci di Vincenzo Cannioto. Con Melino Imparato e Salvatore Pizzillo. Prod. Compagnia Franco Scaldati, PALERMO.

Uomini e topi. Sembrano convivere beatamente, quasi serenamente, in una taverna dove i secondi sono l'u-

nica compagnia dei primi, con il loro indisponente squittire che, all'inizio, sembra il frinire d'estive cicale o l'irresistibile canto d'inferi uccelli. E invece, tra sedie rovesciate e sudici tavolacci, costituiscono la colonna sonora di pensieri e meditazioni che un muto riserva al suo amico e confidente, doppio o forse specchio: parenti prossimi di George Milton e Lennie Small, di Vladimiro ed Estragone, ma soprattutto di Totò e Vicè, eroi dell'Assurdo che si nutrono dell'immaginifica, visionaria, corporea scrittura di Scaldati. Che qui ormai sconfinata nell'acre espressionismo di un *Kabarett*, almeno per la presenza di canzoni appena accennate, frammenti di vita vissuta volti in irrisione, sarcasmo, compassione. Ecco allora i nostri eroi pronti ad ascoltare le mura di questa *no man's land* assunta come osservatorio privilegiato per indagare la natura umana: un'«opera incompiuta» roscicata dai sorci. Al centro del racconto si pone l'arte incantatoria di Imparato, ministro di un rito di cui possiede le più recondite sfumature, lirico profeta di un mondo ormai tramontato: quando ragiona con la sua ombra o si fa postino di corrispondenze (im) possibili, quando canta il suo amore per Illuminata e quando è banditore di una riffa ideata per sconfiggere la fame, ma da cui rimarrà sconfitto. Proprio l'idea della taverna lascia immaginare che si tratti di sapide briciole, degli avanzi di più lauti pranzi, di lampi folgoranti con cui Scaldati squarciava il cielo di Paler-



mo: perché non solo si fatica a individuare il senso di un impianto drammaturgico quanto mai labile e sfuggente; ma soprattutto ci si interroga sul lascito di Scaldati, su un'eredità importante di cui è difficile immaginare uso, destinazione e consumo. Si corra a vedere Imparato, finché si è in tempo, ma poi si ragioni del futuro: se non si vuole che i topi continui inesorabili la loro opera, come nel silenzio assordante del finale. *Giuseppe Montemagno*

Identità clonate per un lo replicabile

A NUMBER, di Caryl Churchill.

Traduzione di Monica Capuani.

Regia di Luca Mazzone. Costumi di Lia Chiappara. Luci di Mario Villano. Con Giuseppe Pestillo e Massimo Rigo. Prod. Teatro Libero, PALERMO.

IN TOURNÉE

L'essere umano al tempo della sua replicabilità, ovvero chi sono io se posso essere replicato? Questo è il tema che sviluppa lo spettacolo diretto da Luca Mazzone, *A Number* di Caryl Churchill. Una scelta che denota coerenza rispetto alla poetica e all'identità del Teatro Libero di Palermo, alla sua storia e alla sua tradizione. Il plot si svolge in cinque scene, nelle quali un padre, Salter, incontra a tu per tu, in un serrato gioco a due, i suoi tre figli, tutti interpretati dallo stesso attore (Giuseppe Pestillo) che in realtà sono i cloni l'uno dell'altro. Un gioco tra l'identità e la non-identità, tra l'unicità e la replicabilità dell'individuo, che in una lettura metateatrale stabilisce una corrispondenza tra interpretazione attoriale e autenticità individuale. Accertare la verità esplorando il passato: così la convinzione di Bernard di essere figlio unico è distrutta dalla notizia che ha un numero imprecisato di fratelli, tutti clonati, che condividono il suo esatto dna. La serialità dell'essere umano incrina il significato stesso dell'individuo, dell'esserci, del mistero che è la vita. Padre e figli si affrontano, nella ricerca della verità, in un ring fatto di parole, molte, tante, sempre al centro di tutto. Il fitto e concatenato dialogo acquista il tono di un procedimento giudiziario, un *thriller* psicologico che combina la specula-

zione scientifica con un affresco della relazione padre-figlio. Il gioco più entusiasmante è soprattutto quello che gioca Giuseppe Pestillo nelle sue diverse interpretazioni dei diversi figli clonati. È davvero bravo con il suo lavoro attoriale a creare tale differenziazione, fatta di dettagli che vanno dal costume, alla pettinatura, alla postura, alla voce, al movimento. Una regia così asciutta da risultare rigorosamente algida, come la scienza forse, la cui fissità monocorde non concede spazio al *pathos*, ma che, allo stesso tempo, non ci sembra mai perdere la tensione comunicativa. *Filippa Ilardo*

Omaggio a Turi Salemi, poeta e clochard

SOGGIORNANDO VICINO, da Turi Salemi. Drammaturgia di Maria Piera Regoli e Turi Zinna. Regia di Federico Magnano San Lio. Scene di Salvo Pappalardo. Musiche di Fabio Grasso e Giancarlo Trimarchi. Con Turi Zinna. Prod. Associazione Culturale Retablo, CATANIA.

Parole come macigni, sentimenti come pietre. Forse per questo s'impigliano sulla scena, si materializzano sul doppio velo che imprigiona l'attore, si tatuano nell'anima di chi, da sempre, insegue «parole smozzicate, ricurve, mutile, tratti, puntini, ghirigori, musiche sovrapposte, grida infantili, echi riverberi che hanno perduto la fonte». Procedo alacramente il progetto Kthack di Turi Zinna, "attacco" in piena regola al territorio etneo attraverso le voci di alcuni eroi del dissenso, dal mitologico Tifeo, cui era stato dedicato il capitolo precedente, fino alla contemporaneità di Turi Salemi, poeta e *clochard* morto in circostanze oscure, filigrana permeabile di questa performance. Che ha il merito, non soltanto di accostare personaggi a tutta prima così diversi, ma di accomunarli nella ricerca di nuovi linguaggi e di un approccio innovativo allo spazio scenico, occupato dall'attore e amplificato da segni grafici, monumentali, ipnotici ologrammi, una realtà aumentata che amplifica la vena più intima e lirica dell'autore in un dialogo fluido, contrastato, travagliato con il *live electronics*. Non sempre e

non tutto risulta chiaro: volutamente. Perché l'interprete, strabiliante per potenza espressiva, ha voluto trasformarsi in cartasciuga, velina trasparente da cui emerge, magmatica e vibrante, una parola poetica che insegue il romanzo più celebre dello scrittore catanese, ne ripercorre «frammenti di sogni», amori e dolori, ricerche estetiche e ideali artistici, rintraccia echi e risonanze di letture che coniugano Breton a Pessoa, Dostoevskij e Kafka in un affresco caleidoscopico e sfuggente. Ne scaturisce un labirinto vertiginoso, una sorta di dolente, umanissima eppur astratta *via crucis* con cui illustrare il naufragio dell'autore, il suo tragico *cupio dissolvi*, un rifiuto che si fa distacco, rimpianto, silenzio. *Giuseppe Montemagno*

Donna o santa? Lo decide il televoto

LA VEGLIA, testo e regia di Rosario Palazzolo. Scene di Luca Mannino. Costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Alice Colla. Musiche di Francesco Di Fiore. Con Filippo Luna. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

Comincia con una donna in travaglio, al centro della scena, dal cui ventre non esce che un bambolotto. Infatti era solo una prova, prima della diretta. Ce lo spiega Carmela (un portentoso Filippo Luna), mentre indossa l'abito elegante e una lingua apparecchiata tra ipercorrettismi e storpiature, e si prepara per il *realty*, in cui un regista, Pieroangelo, che

però non appare mai, vuole ricostruire la sua vita. Una vita da madre di una presunta santa, o almeno ritenuta tale dalla gente, dalla tv, perfino dal Papa. È solo l'anello finale di una trilogia, *La veglia*, drammaturgia e regia di Rosario Palazzolo, ultima mossa della vita di Santa Samantha, santa per tutti, ma non per Carmela che reclama una normalità impossibile in un mondo iper-televivo, dove santità e normalità, miracolo e suggestione, devozione popolare e divismo televisivo si mescolano come si mescolano la lingua e l'errore, la verità e la finzione, la *fiction* e il documentario, il fuori onda e il *live*. Noi pubblico siamo dentro la televisione, tra una diretta e l'altra, aspettando che compaia sullo schermo la grande scritta *on air*, mentre Carmela ci racconta, si commenta, prova la parte, mentre altri elementi della stessa storia vengono trasmessi, punti di vista che non vedremo, in attesa del verdetto finale: chi avrà il corpo della Santa, la madre o la folla? A decidere, con un clic, sarà il televoto, il pubblico da casa. Siamo tutti pubblico televisivo assoggettato al potere delle immagini, «teleaspettatori» muti, immersi in quell'artefazione patinata in cui non si distingue il vero dal falso. Palazzolo è davvero grande a fabbricare uno spettacolo in cui si concentrano tutti gli elementi più fecondi della sua autorialità: la *mise en abyme*, l'infinito gioco di rifrazione in cui si assiste alla messinscena della messinscena, alla recita della recita, alla finzione della finzione. *Filippa Ilardo*



La veglia

Tra idoli e altri “mostri sacri” tutte le emozioni della danza



PROJECT POLUNIN. FIRST SOLO, coreografia di Andrey Kaydanovskiy. Poesie di Alexander Galich. Costumi di Martin Leuthold. Luci di Christian Kass. Musiche di Alëmu Aga e Agustín Lara. Con Sergei Polunin.

SCRIABINIANA, coreografia di Kasyan Goleizovsky. Regia e luci di Roman Mikheenkov. Costumi di Sofia Filatova. Musiche di Alexander Scriabin. Con Sergei Polunin e primi ballerini e solisti del Teatro Bolshoi, del Teatro Stanislavskij di Mosca e del Balletto del Cremlino.

SATORI, coreografia di Sergei Polunin. Regia di Gabriel Marcel Del Vecchio. Scene di David LaChapelle. Costumi di Angelina Atlagic. Luci di Christian Kass. Musiche di Lorenz Dangel. Con Sergei Polunin e solisti del Teatro Bolshoi, del Teatro Stanislavskij di Mosca, del Teatro Nazionale di Belgrado, Fondazione nazionale della Danza di Belgrado.

Prod. Project Polunin-David Banks, Gabrielle Tana, Sergei Polunin, LONDRA.

Quando si supera l'essere “interprete” o *étoile* e la presenza marchia a fuoco il palcoscenico, non ci sono dubbi e il risultato convince. Stiamo parlando dell'ucraino Sergei Polunin, *ex-principal dancer* del Royal Ballet di Londra messo sotto i riflettori del grande pubblico prima dal videoclip *Take me to the Church*, diretto da David LaChapelle sulle omonime musiche di Hozier, e poi dal recente documentario di Steven Cantor *Dancer*, in cui viene indagato tra

persona e personaggio. A poca distanza dal debutto al London Coliseum, il suo *Project Polunin* è arrivato in Italia - da noi visto al Teatro Comunale di Modena - offrendo in un'unica serata il gioiello del repertorio sovietico *Scriabiniana* di Kasyan Goleizovsky, il dirimpente *First Solo*, creato per il divo da Andrey Kaydanovskiy sulle sonorità dell'arpa etiopica Begenna, e la sua prima impresa coreografica *Satori*. Con un titolo in giapponese che richiama volutamente una “nuova consapevolezza” con agganci al buddismo Zen, Polunin segna con questo lavoro il suo ritorno alla danza attraversando in maniera catartica la propria biografia. Con le scene firmate da David LaChapelle in cui appaiono elementi multimediali, come gli alberi della saggezza e la costellazione dello Scorpione, Polunin, insieme a ballerini dei moscoviti Bolshoi e Stanislavskij e del Teatro Nazionale di Belgrado, plasma una coreografia semplice nell'ordito ma ricca di sincerità e intensità. Il dialogo del protagonista con il suo io-fanciullo, tra *flashback* indotti dal contatto, la separazione dei genitori e i relativi demoni che infestano i suoi sogni si stemperano con l'arrivo di una figura in rosso. Forse l'infiammata Passione o Tersicore, il misterioso personaggio femminile rincuora il nostro indicandogli il palcoscenico quale luogo da abitare e in cui esprimersi. Ancora acerbo sul piano coreografico *The Graceful Beast*, così è stato definito Polunin per la capacità di unire forza e grazia, vive di contrasti e forze propulsive che, se ben canalizzate, porterebbero a risultati notevoli. *Carmelo A. Zapparrata*

SERATA BACH. Views of The Fleeting World, City, Polymorphous, Celestial Tides, coreografie di Pascal Rioult. Scene di Herry Feiner. Costumi di Karen Young. Luci di David Finley. Musiche di J.S. Bach. Con Rioult Dance. Prod. Rioult Dance, NEW YORK.

Gli impulsi della musica si incarnano nelle emozioni di corpi fluidi, cangianti come le dolci pieghe del velluto. Serata da veri intenditori sulle musiche di Bach con la Rioult Dance New York, alla prima edizione del Danza in Rete Festival di Vicenza e Schio, erede di Vicenza Danza. Allievo e solista con Martha Graham, il francese Pascal Rioult fonda nel 1994 la propria compagnia con sede a New York. Nelle sue coreografie, spirali, torsioni, contrazioni e distensioni si inanellano con dolcezza e senso dell'armonia senza pari, sposando la musica sino in fondo. È questa l'impressione avuta dai quattro titoli, creati dal coreografo tra il 2008 e il 2016. Amatissimo da molti autori della danza moderna per la tensione che riesce a sprigionare e le coloriture che dona al corpo, Bach in Pascal Rioult si fa cassa di risonanza di piacevoli languori impressionisti sulla natura, come per il raffinato pezzo d'insieme su *L'arte della fuga* intitolato *Views of the Fleeting World*, e specchio di altalenanti stati d'animo metropolitani. *City* è giocato tra figurazioni in quartetto e doppia coppia sulla *Sonata per violino e pianoforte n.6 in Sol Maggiore*, dove si alternano i gesti meccanici e stranianti delle ore diurne a quelli briosi e festivi della notte. Il tutto si arricchisce con la parte multimediale di Harry Feiner e Brian Clifford Beasley raggiungendo l'apice in *Polymorphous*, combinazione di vari assembramenti su una selezione di Preludi e Fughe da *Il Clavicembalo ben temperato*. Un vero e proprio simposio di diverse forme tra la fisicità dei danzatori, i loro *avatar* e le loro ombre proiettate sul fondale. È, infine, il soffice moto cesellato nel rapporto tra *ensemble* e solisti sul *Concerto Brandeburghese n.6 in Sib Maggiore* per *Celestial Tides* a chiudere la serata. Maree celestiali in cui, nella dimensione sospesa, riverberano schermaglie tra il maschile e il femminile per poi stemperarsi in un tessuto coreografico che procede a canone dal duetto sino all'ottetto d'insieme. *Carmelo A. Zapparrata*

CHUKRUM/PETRUŠKA, coreografie e scene di Virgilio Sieni. Costumi di Elena Bianchini. Luci di Mattia Bagnoli. Musiche di Giacinto Scelsi/Igor Stravinskij. Con Jari Boldrin, Ramona Caia, Claudia Calderano, Maurizio Giunti, Giulia Mureddu, Andrea Palumbo. Prod. Teatro Comunale di BOLOGNA.

Dopo *Le Sacre du Printemps* del 2015, Virgilio Sieni con la sua compagnia è tornato sul palcoscenico del Teatro Comunale di Bologna per confrontarsi nuovamente con il repertorio dei Ballets Russes di Diaghilev e le musiche di Stravinskij. Titolo scelto è *Petruška*, capolavoro coreografico concepito da Michel Fokine e interpretato da Nijinsky nel 1911 con scene e costumi di Alexandre Benois. Commissionato in prima assolu-

ta a Sieni dal Comunale con l'esecuzione dal vivo dell'Orchestra diretta da Fabrizio Ventura, lo spettacolo è stato aperto da *Chukrum*, raffinata partitura per archi di Giacinto Scelsi del 1963 e qui voluta dal coreografo come vero e proprio prologo alla sua versione del titolo. Dietro un pannello opaco diversi corpi vengono rivelati attraverso un gioco di luci e ombre che, sposandosi con le musiche, espongono l'atto creativo degli elementi, sbizzati oppure definiti e ancora umani o forse burattini, di *Petruška*. Qui, invece, nel fluire continuo della partitura di Stravinskij nell'edizione del 1947, sei interpreti della compagnia, vestiti da costumi trasparenti con calze opache sul viso suggestive di un "non-finito", percorrono il perimetro della scena per poi coagularsi in pose plastiche a simboleggiare, secondo le intenzioni dell'autore, una comunità in continuo transito con echi al mondo dei Pulcinella e al rapporto umano/marionetta. Totalmente liquefatta la triade di personaggi della pièce (*Petruška*, la Ballerina, il Moro e priva del Ciarlatano demiurgo) riappare attraverso alcuni dettagli dei costumi, senza creare quell'unione tra corpi e scene su cui il titolo è innestato sin dalla sua genesi. Dal punto di vista estetico i movimenti risultano qui slegati dalle musiche di Stravinskij, già definite secondo una drammaturgia da saldare alla coreografia tramite dettagli importanti e caratterizzazioni che non è possibile trascurare. Sul versante del contenuto sia la tematica della comunità sia i collegamenti al mediterraneo e festaiolo Pulcinella appaiono improbabili e poco calzanti. Il russo *Petruška*, umano o burattino che sia, infatti, vive la solitudine e la prigionia attraverso cui esprime il suo lirico dolore, usando l'intero suo corpo come cassa di risonanza. *Carmelo A. Zapparrata*

BIT, coreografia e scene di Maguy Marin. Costumi di Nelly Geyres e Raphaël Lo Bello. Luci di Alexandre Béneteaud. Musiche di Charlie Aubry. Con Ulises Alvarez, Kais Chouibi, Laura Frigato, Daphné Koutsafti, Cathy Polo, Ennio Sammarco e altri 3 interpreti. Prod. Théâtre Garonne-scène européenne, TOLOSA (Fr) - Théâtre de la Ville/Festival d'Automne, PARIGI e altri 11 partner internazionali.

Se è vero che «uno spettacolo non può certamente cambiare il mondo, ma può forse cambiare coloro che lo guardano», per Maguy Marin, Leone d'Oro alla Biennale Danza 2016, guardare non è mai un atto innocente. In *BIT* (2014), spettacolo con cui fa ritorno in Italia per l'Equilibrio Festival romano, sette pedane rettangolari metalliche, sostenute da impalcature sul lato posteriore, diventano praticabili vette su cui arrampicarsi, precipitare, sprofondare nel buio con impressionante effetto drammatico. Tre donne e tre uomini entrano tenendosi per mano, indossano costumi colorati che ne evidenziano il genere: vestito o gonna fino al ginocchio; camicia, pantaloni e borsalino. Schierati su un'unica flessibile riga, passando sempre uniti nelle fessure tra le pedane, accennano a una sequenza di passi eseguiti all'unisono, una danza

folkloristica che ricorda il sirtaki greco. E proprio come in questo ballo caratterizzato dall'accelerazione, gli stessi movimenti, all'inizio formalmente rigorosi, si trasformano per effetto di un crescendo ritmico in una danza tribale e dalle linee più morbide, sopra il *beat* della musica *techno*. Sciogliendo le mani e separandosi per brevi istanti, ma ancora mantenendosi in una relazione di reciproco ascolto, i danzatori soggiacciono a nuove forme di aggregazione: un ballo simmetrico, un gioco in cerchio di mani che battono. Ciò che sembrava destinato allo sterile moto perpetuo dettato dal condizionamento di cui la danza è storico riflesso - quello sociale - muta poi la sua sostanza: i corpi umani, avvolti in ampie stoffe che lasciano seni, braccia o gambe scoperti, scorrono lentamente come lava dalla cima di una delle pedane. La compagine che rappresentava un'entità coesa diventa un mucchio di amplessi e di orge simulati, un controcanto di scontri irruenti, di avvicinamenti minacciosi tra due esseri dalle sembianze anfibie. Un senso di spaesamento ci assale, come se ci trovassimo improvvisamente nudi, con l'imbarazzo di chi è abituato a negare la compresenza nell'uomo di una natura animale e la sua necessità di istituire delle norme di convivenza. *Renata Savo*

ROSSINI OVERTURES, coreografia e regia di Mauro Astolfi. Scene di Mauro Astolfi e Marco Policastro. Costumi di Verdiana Angelucci. Luci di Marco Policastro. Musiche di Gioachino Rossini. Con Martiniana Antonie, Francesco Auriemma, Fabio Cavallo, Alice Colombo, Maria Cossu, Mario Laterza, Giovanni La Rocca, Giuliana Mele, Caterina Politi, Giacomo Todeschi, Serena Zaccagnini. Prod. Spellbound Contemporary Ballet, ROMA.

Un'ombra e una valigia. Una figura nera s'insinua, minacciosa, sotto il sipario, spettro inquietante venuto a turbare viaggi e avventure di Gioachino Rossini, musicista tanto prolifico quanto enigmatico. Quando si alza il sipario su *Rossini Overtures* i nove danzatori dello Spellbound Contemporary Ballet di Mauro Astolfi ci danno le spalle, sondano il buio, percorrono l'oscurità con lo sguardo. Ma subito respirano, si muovono seguendo una delle più celebri sinfonie dei melodrammi rossiniani, quella del *Barbiere di Siviglia*, da cui si sprigionano i due elementi attraverso i quali questa coreografia rilegge non solo l'intera drammaturgia, ma la parabola umana del Pesarese: l'inarrestabile, trascinate energia cinetica e un'ironia sottile, insinuante, rivoluzionaria. Lo sfondo del palcoscenico è interamente occupato da un monumentale armadio, immaginifico mosaico di ante, porte e finestre della *Wunderkammer* creativa rossiniana. Ne scaturisce un dialogo tra l'autore e le sue creature, tra il compositore e le passioni, le emozioni dei suoi personaggi, in un confronto serrato, acrobatico, avvincente, che opportunamente elude il cameo ma colpisce con l'immagine: folgorante nella tenerezza con cui Angelina, la trepida *Cenerentola*,

emerge da un libro di fiabe, come nella dolente deposizione che suggella una preghiera dallo *Stabat mater*; sofferta, ma umanissima accettazione della morte. Ferito da stilette di luce, illuminato nell'oscurità delle pagine più contrastate, il mondo rossiniano si misura con il lato oscuro di un immaginario che riscopre il chiaroscuro, si affaccia sulla vertigine degli abissi, quasi lo reclama - mozartiano convitato di pietra - per l'ultima cena, pantagruelica e fatale. Il 150° anniversario della morte di Rossini rivela così prospettive inedite in una scrittura musicale che sublima i sensi e cristallizza gli affetti, per declinarli in gesti, movimenti, vita. *Giuseppe Montemagno*

In apertura, Sergei Polunin in *Project Polunin* (foto: Rolando Paolo Guerzoni); in questa pagina, *Serata Bach*, coreografia di Pascal Rioult (foto: Giorgio Viali) e *Petruška*, coreografia di Virgilio Sieni (foto: Rocco Casaluci).



testi

DELIRIO BIZZARRO

di Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi

Spettacolo vincitore del Progetto Forever Young 2015-2016



Un'imponente scenografia, installazione dai tratti futuristi, incombe sui due attori: due alte pareti fungono da fondale a rappresentazione delle mura che cingono i pazienti all'interno del Centro Diurno di Salute Mentale "Il Castello" separandoli dalla Città. Le due mura - che nello specifico rappresentano una porta aperta verso l'esterno e una finestra che guarda verso l'interno - sono pannelli i cui margini non corrispondono tra loro, aperti e attraversabili come a (non) volere fissare una soglia, nella logica della labile e inconsistente distanza tra sanità e malattia mentale.

Sofia è già in scena, seduta su una delle panche poste ai lati, si tocca nervosamente i capelli, se ne strappa uno. Controlla i suoi due cellulari: uno per la famiglia, uno per il lavoro. Squilla il cellulare rosso, quello della famiglia. Risponde.

SOFIA - Mamma, sì, sono arrivata... Hai comprato? Le bomboniere... Di cosa?... Del mio matrimonio!?!... Hai ragione, io non mi muovo. Mamma, ma che io mi muova o non mi muova, è una mancanza di rispetto... Ah, sono comunque libera di fare quello che voglio, sono solo 60 bomboniere... Certo, invitare troppe persone fa cafone... Mamma, ora devo andare, ho un sacco di cose da fare e se non le faccio non le posso registrare... Dimmi!... È un vasetto e dentro ci mettiamo la terra... E poi ci ficchiamo una paletta di fico d'india... Quando si secca la paletta, buttiamo la paletta, buttiamo la terra e ci rimane... la coppetta... sì, di gelato... perché lo festeggiamo a luglio... certo, il 13 luglio! Bomboniera polifunzionale! Geniale mamma. Hai fatto bene... benissimo. Sì mamma, te lo prometto, poi lo trovo... Scusa, poi lo troviamo il fidanzato. *(Chiude la telefonata)*

Sofia dalla panca si avvicina alla scrivania posta al centro dello spazio e poggia i suoi due cellulari agli angoli della stessa nominandoli con il prefisso di ciascuna delle due schede "333", "383". Si guarda alle spalle e si accerta che il gabbiotto del Dottore Allone - rappresentato dalla finestra sbilenca posta sulla sinistra dello spazio - sia vuoto. Con fare un po' furtivo vi si reca dentro, rovista tra le varie carte degli archivi. Trova la carpetta del Dottore Allone. Con camminata decisa e professionale fuoriesce dalla stanza e procede avanti verso la scrivania. Estrae dalla carpetta un origami a forma di cigno e molteplici fogli di cui subito comincia a decifrare la scrittura.

SOFIA - Francesco, Serena, Vittoria, Ada, Geremia, Sofia, Mimmo. Sereutip 3 più 2 uguale 5... *(Viene interrotta dallo squillare del telefono nero, quello del lavoro)* Dottor Allone sì... Alla frontiera siamo!... Le volevo dire, da oggi, per le medicine ho deciso! Me ne occupo io! Com'è che dice sempre lei? *Spending review*. Metà. Sì, metà e metà... Non si preoccupi, tutto sotto controllo. La aspettiamo, tutti. *(Chiude la telefonata)* Io così a domani non ci arrivo! *(Operando dei tagli sulla lista dei pazienti e dei relativi medicinali)* Francesco metà. Alessandra metà, Mimmo...

Dall'inizio dello spettacolo Mimmo è sul limite della porta, l'altro pannello posto sulla destra dello spazio.

MIMMO - Mimmo!

SOFIA - Mimmo, sì. Mimmo, Mimmo bello, che c'è Mimmo?

MIMMO - La facciamo la recita?

SOFIA - Sì, la facciamo la recita, Mimmo. Ho un sacco di cose da fare, oggi, Mimmo.

MIMMO - Ho scritto una storia. La vuoi sentire la storia?

La Locandina

DELIRIO BIZZARRO, di e con Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi. Scene e costumi di Cinzia Muscolino. Luci di Roberto Bonaventura. Prod. Carullo-Minasi e La Corte Ospitale, Rubiera (Re). Progetto vincitore Forever Young 2015/2016.

Lo spettacolo ha debuttato il 22 e 23 ottobre 2016 per il Festival Vie, presso l'Arena del Sole di Bologna, toccando successivamente Milano, Napoli, Pagani (Salerno), Messina, Rubiera, Rimini. Le prossime date saranno il 28 e 29 aprile 2018 presso il Teatro dei Naviganti di Messina e il 19 e 20 maggio 2018 presso il Teatro Biblioteca Quarticciolo di Roma.

SOFIA - Sì, la voglio sentire la storia. Dai, però dopo. Ora, ho un sacco di cose da fare.

MIMMO - Allora se hai un sacco di cose da fare, io me ne vado.

SOFIA - Ma che mi fai ostruzionismo? Poi non so dove metterlo questo nostro rapporto nei flussi. Come lo giustifico? Come faccio a giustificare l'intervento? Lo sai che poi devo andare a registrarlo nella stanza del Dottor Allone.

MIMMO - *Sintiti, sintiti...*

SOFIA - Ma dalle orecchie o col cuore? Di preciso, tu, cosa intendi?

MIMMO - *Sintiti, sintiti e sintiti,*

SOFIA - *Sintemu.*

MIMMO - *Lu cuntu di li cunti,/chi quandu u' cuntu, cuntu.*

SOFIA - Ma ti senti devalorizzato? Ti senti devalorizzato all'interno del Centro? No, perché se è così, io per te li aggiungo ulteriori medicinali, altro che *spendingreview*.

MIMMO - *Chistu è lu cuntu di Stidduzzu/'nnamuratu di stiddi/e figghiu... i so nonna.*

SOFIA - ... *I so nonna anche no, Mimmo.*

MIMMO - *Cu u' chiamava: «Stidduzzu, stidduzzu, tonna a casa, tonna a casa».*

SOFIA - Hai visto che a furia di ripeterlo, ci siamo quasi quasi riusciti.

MIMMO - *Ma iddu nun tornava/iddu parrava.../parrava chi stiddi, di lu sfacelu.*

SOFIA - Di chi?

MIMMO - *Di lu sfacelu!*

SOFIA - Non sputare.

MIMMO - Ho sputato? Scusa.

SOFIA - Gioia, vai avanti.

MIMMO - *Ma nuddu ci cridiva.../mancu so nonna.*

SOFIA - Va bene, Mimmo. Poi la scriviamo. Poi ti aiuto a scriverla.

Mimmo grazie. Mimmo sei troppo bello.

MIMMO - Ma ti piace la mia storia?

SOFIA - Molto. Mi piace.

MIMMO - Ma ti è piaciuta?

SOFIA - Assai. Mimmo, ciao.

MIMMO - Ma non sono stato bravo?

SOFIA - Bravissimo, Mimmo. Bravissimo.

MIMMO - Ma se non mi vuoi sentire, allora, io me ne vado.

SOFIA - Ma che fai?

MIMMO - Me ne vado!

SOFIA - Ma ti sei iscritto al corso degli origami? Ti sei fissato con questa storia del teatro! Gli origami devi fare, devi fare gli origami.

MIMMO - Non sono al centro!

SOFIA - Altro che devalorizzato, tu ti senti decontestualizzato.

Mimmo, ma sì che siamo al Centro: siamo al Centro Diurno di Salute Mentale "Il Castello".

MIMMO - No, non sono al centro della scena.

SOFIA - Ma ti sei proprio fissato con questa storia del teatro. Stai

tranquillo, sei il protagonista, lo capiscono. *Protos-agonistès*: il primo lottatore. Alla frontiera siamo, Mimmo, alla frontiera! Dai vai a fare le prove e fammi lavorare.

Mimmo, sedendosi su una delle panche laterali, afferra una scarpa - elemento scenico di primo piano per la recita che dovrà essere realizzata - e comincia a leccarla. Sofia si sistema definitivamente alla scrivania e, sui fogli estratti dalla carpetta del Dottor Allone, comincia a prendere appunti traendo spunto dalle informazioni di Mimmo.

SOFIA - Mimmino lo devi fare solo una volta! Se passi la mano e lasci la scarpa quando te la rimetti nella lingua, la mano è sporca.

MIMMO - Sporca di che?

SOFIA - Della scarpa! Mimmo, tu sei importante, senza di te c'è un utente in meno. Tu sei importante per il Centro così come io sono importante per te, perché tu hai varie problematiche.

Pausa.

MIMMO - Ma tu, la conosci una certa Mariangela Bonanno?

SOFIA - No, Mimmo.

MIMMO - Ne abbiamo già parlato?

SOFIA - Sì, Mimmo.

MIMMO - Era una mia ex compagna di classe, al liceo linguistico.

SOFIA - Hai fatto il liceo linguistico, Mimmo?

MIMMO - Sì. Cioè no. Fino al secondo, perché poi mi è venuta l'agitazione.

SOFIA - Si chiama esaurimento. Mimmo, ma tu hai mai avuto una femmina?

MIMMO - Io no. E tu?

SOFIA - Una femmina? Io no, non l'ho mai avuta.

MIMMO - E un maschio?

SOFIA - Sì.

MIMMO - Ed era bello?

SOFIA - Ma chi, lui? No.

MIMMO - E stare insieme a lui?

SOFIA - No.

MIMMO - E perché no?

SOFIA - Perché poi mi dovevo occupare pure di lui.

MIMMO - E ora ce l'hai?

SOFIA - Mimmo, perché me lo chiedi?

MIMMO - E ora ce l'hai?

SOFIA - Mimmo, cosa mi stai chiedendo sotto sotto?

MIMMO - Se hai il fidanzato. Ma sotto sotto dove?

SOFIA - Sotto la domanda.

MIMMO - Ora vado in bagno. Posso andare in bagno?

SOFIA - Non mi devi chiedere il permesso! (*Mimmo va verso il bagno*) Mimmoooo... mi hai chiesto se ho il fidanzato e ora vai in bagno. Cosa devi fare in bagno?

MIMMO - La cacca.

SOFIA - Sì, vabbè. Dato che ci siamo, quante volte la fai?

MIMMO - Quattro.

SOFIA - Quattro! E come la fai?

MIMMO - Dura. Tu?

SOFIA - Secondo me, sono le medicine che vi fanno fare la cacca dura.

MIMMO - Anche il Dottor Allone fa la cacca dura.

SOFIA - Mimmo!

MIMMO - Anche il Dottor Allone prende le medicine. Tu? (*Va di nuovo verso il bagno*)

SOFIA - Mimmo, ma tu quando vai in bagno ti siedi?

MIMMO - Certo che mi siedo.

SOFIA - No, Mimmo. Non ti devi sedere, la devi fare a metà.

MIMMO - Ma che vuol dire a metà?

SOFIA - La devi fare tutta, ma rimanendo... (*Si abbassa fino a un certo punto*).

MIMMO - A metà, ho capito. Ma non ce la faccio. Tu ci riesci?

SOFIA - No. Ma io non la faccio la cacca al Centro.

MIMMO - Ma perché? I bagni sono puliti.

SOFIA - E quando li puliscono?

MIMMO - La mattina.

SOFIA - E chi te l'ha detto? E comunque una volta non basta. Tu fai la cacca quattro volte al giorno, figurati gli altri.

Pausa.

MIMMO - Ma tu, la conosci a Mariangela Bonanno?

SOFIA - No, Mimmo.

MIMMO - Ne abbiamo già parlato?

SOFIA - Sì, Mimmo. Ma perché te la ricordi?

MIMMO - Io la volevo. Lei mi ha rifiutato. Ma io la volevo e mi è venuta l'agitazione.

SOFIA - Si chiama esaurimento.

MIMMO - Per questo mi hanno dato la cura. Ma era sbagliata.

SOFIA - Sbagliata la cura anche no, Mimmo!

MIMMO - A Catania, un cretino di professore, l'avrà fatto apposta.

Era disonesto questo professore. Mi ha detto: «Sentirai un po' di astenia e sonnolenza», *miii* alla faccia! Mi ha tagliato le gambe. Non ce la facevo a stare all'impiedi. Dormivo sempre. Stavo peggio. Mi ha ammazzato in poche parole.

SOFIA - Mentre prima eri solo un po' dispiaciuto?

MIMMO - No. Un po' nervoso. Un po' agitato.

SOFIA - Un po' pericoloso, vè.

MIMMO - Per questo mi ha dato questo farmaco. Si chiamava Psicobèn.

SOFIA - Pisco che?

MIMMO - Psicobèn. (*Pausa*) Perché ridi?

SOFIA - No, niente. Mi faceva simpatia il nome.

MIMMO - Non c'è niente da ridere. L'hanno levato dalla circolazione. Che, non lo sai? L'hanno levato dalla circolazione perché faceva male. E lui mi voleva fare le endovene di questo farmaco. Il bastardo.

SOFIA - Mimmo!

MIMMO - Ma quindi tu, la conosci a Mariangela Bonanno? È biondina!

SOFIA - (*Squilla il cellulare nero*) Pronto, sì. Nico, Nico Marabello della fastwebnet!... Mi ricordo, certo, ci siamo sentiti ieri e anche l'altro ieri. E sì, anche oggi sono occupata... Mi rendo conto che è il suo lavoro. Ma io ho un sacco di cose da fare, sto lavorando... E che vuole che le dica, il lavoro è la mia vita!... Anche la sua? Va bene, mi dica che cosa mi sta proponendo, cercherò di venirle incontro... Mi propone un nuovo numero di telefono e un nuovo cellulare... No, no, la prego, io mi voglio liberare, mi sento crocifissa dalla famiglia e dal lavoro... La ringrazio... Io non sono un utente qualsiasi, io sono un utente speciale. Lei mi ha scelta. Tra tutte ha scelto me, il mio 333... E vuole farmi una proposta esclusiva?... La proposta è All-One! No, davvero, con questo mi ha conquistata, non le posso dire... *privacy, privacy*... Quindi, minuti illimitati, messaggi infiniti... Una comunicazione di leopardiana memoria

direi... Sì, sì, liceo classico... anche lei? Sì, che bellezza... No, no, la partita Iva non ce l'ho... Pronto? Pronto? Non capisco! Non le interessa più? Ah! È lei che ha un sacco di cose da fare. Ah, è Lei che sta lavorando. Ma sono io che sto lavorando... Certo, anche senza partita Iva... Chi sono io? Ma chi è lei? Un operatore telefonico, appunto. Io sono un'operatrice del settore sociale, settore assai peculiare... Non sa cosa significa peculiare? Gentile Nico, Nico Marabello della fastwebnet, ma Lei quante lauree ha?... Ha chiuso!

MIMMO - Io facevo l'operatore ecologico.

Pausa.

SOFIA - Mimmo non mi guardare. No, non mi devi guardare.

Sofia torna dietro il gabbiotto del Dottor Allone continuando a rovistare in maniera assi convulsa, scombinando ogni possibile "ordine". Sembra avere trovato in dei cartoncini colorati ciò che cercava e che porterà fuori nella sua nuova uscita. Continuando a rovistare trova anche una giacca da tailleur, assai stretta e trasandata. La indossa. Dalla finestra del gabbiotto controlla Mimmo che nel frattempo si è impossessato della scrivania per rollare molte sigarette. Mimmo, estremamente concentrato sul compimento di tale attività, ha un'assenza. Sofia telefona al Dottor Allone.

SOFIA - Pronto, Dottor Allone? Le volevo dire, per quella conferenza a Washington ho deciso, vengo anch'io e... pensavo, mi metto il tailleurino della laurea. No, Dottore, non la chiamo certo per questo, la professionalità prima di tutto. Ho avuto un'idea straordinaria: sul portanome scriviamo direttamente "All-One", Prof. "All-One": tutto uno, tutto intero... insomma il Professore dei matti tutti uniti... Non le piace? Ma è rivoluzionario!... Non nel senso che i matti si uniscono e fanno la rivoluzione. Ma quante volte ce lo siamo detto: la psichiatria non è una scienza del particolare come la fisica, la chimica che studia le particelle, le molecole. Qui si lavora sulle relazioni, le relazioni sono importanti: stare con l'altro mi cambia e se cambia una che sta male, stare con l'altro è terapia. Sì, Dottore non ci sono parole per ringraziarla. Io qui, da volontaria, sto facendo un'esperienza straordinaria: mi sento una privilegiata, una privilegiata testimone della sofferenza altrui. Se Mimmo soffre, soffro anch'io... insomma so che potrò soffrire come lui domani, so che può succedere anche a me, anche a lei Dottor Allone... no, non si angosci. Insomma, nell'identificarmi con l'altro non mi resta che farlo stare meglio possibile. Se Mimmo sta meglio, sto meglio anch'io, stiamo meglio tutti. A volte non mi sembra di essere io a lavorare per lui, ma è come se Mimmo lavorasse per me... Sì, Dottor Allone, la aspettiamo, tutti. *(Sofia viene fuori dal gabbiotto e raggiunge Mimmo alla scrivania con la serie molteplice di fogli cartonati colorati e vestita con la giacchetta da tailleur. Mimmo batte insistentemente una sigaretta sulla scrivania per fare scendere giù il tabacco)* Mimmo! Vuoi una sigaretta?

MIMMO - Ho smesso.

SOFIA - Perché?

MIMMO - Fumavo troppo. Mi sentivo intossicato. Troppe sigarette.

Mi diventavano le dita gialle. Uno, due, tre pacchi. Mi rollavo fino a 65 sigarette al giorno.

SOFIA - 65 sigarette? Così piccoletto? Ma ora hai smesso?

MIMMO - Sì.

SOFIA - E perché c'è il tabacco sul tavolo?

MIMMO - Faccio sigarette.

AUTOPRESENTAZIONE

Dialoghi tra due solitudini, le disfunzioni della società contemporanea

Un Centro di Salute Mentale e due personaggi: uno in condizione di "pazzo per attribuzione", trascorre la propria vita a interrogare le stelle, discorde con il tempo presente; l'altra, donna perfettamente integrata, ossessionata dalla carriera, ma che avverte un'insania incipiente. Mimmo e Sofia si incontrano in una terra di frontiera, il Centro Diurno di Salute Mentale "il Castello", in cui il confine tra coloro che stanno dentro e coloro che stanno fuori sfuma in un indistinto resistere tra pro-



colli da rispettare e vite da normalizzare. Cattedrale ultima dell'identità alienata e interrotta dell'uomo contemporaneo, il "Castello" rimbomba dei dialoghi di due solitudini, nella logica d'un mondo che continua a categorizzare e che quindi esclude. Una scultura quale metafora della società solo protetta da un pannello come fosse una maschera che non comprende (mette insieme) le parti che tutte le appartengono. «La follia è una condizione umana, in noi la follia esiste ed è presente come la ragione» (Basaglia).

Il confine, la soglia, il limite sono sempre stati l'oggetto indiretto ma privilegiato della nostra ricerca teatrale riconoscendo, in questa invisibile linea di demarcazione, gli estremi per la migliore analisi della funzione della vita che sfocia nel teatro e viceversa. Nel testo v'è la dichiarata "messinscena" d'un dramma tutto sociale, di chi non accetta una parte di sé, mascherando ogni sofferenza dietro un ruolo, forzando di mettere via una parte di sé che inevitabilmente e con violenza preme, venendo fuori con impeto inaspettato.

L'elaborazione drammaturgica dell'opera è partita da confronti e scambi avuti con gli "utenti" dei Centri Diurni, dialoghi che hanno consentito di raccogliere quadri di vita vissuta. L'esperienza della cura del male mentale s'è trasformata in pretesto per raccontare la società e le sue disfunzioni, approdando a una follia tutta contemporanea, lì dove è folle la struttura non coloro che la abitano. Differentemente dagli altri nostri testi, partendo da personaggi e storie molto lontane da noi, abbiamo tentato di restituire con responsabilità una tematica che tutti ci coinvolge, anche e soprattutto tenendo in considerazione il fallimento del sistema sociale, organizzativo e legislativo italiano che ha dimostrato di non essere stato in grado di far fronte a un'impresa straordinaria e rivoluzionaria quale quella seguita alla Legge 180 legata all'abolizione dei manicomi.

È un testo che prova a lavorare sull'accettazione del conflitto personale e collettivo: la scienza psichiatrica è scienza assai complessa che non muove dal particolare ma che coinvolge il generale, la materia delle relazioni che vanno sempre più sfumando in un'età che ci vede tutti tremendamente connessi con il mondo, per quanto altrettanto atrocemente soli. Noi, stranieri tra stranieri, alziamo muri e costruiamo barriere per stare al riparo da ogni coinvolgimento. Il testo si propone di ribaltare o, meglio, interscambiare le categorie riconoscendone una terza, che "bizzarra" fuoriesce da ogni convenzione e tutti ci riguarda. «I cosiddetti problemi rappresentati dalle malattie mentali sono problemi umani e non medici, si tratta di problemi economici, morali, sociali e politici. In altre parole le malattie mentali sono malattie metaforiche» (*Crimini di Pace*, Ongaro-Basaglia). **Cristiana Minasi e Giuseppe Carullo**

SOFIA - A chi?

MIMMO - Io faccio sigarette a tutti. Io sono un distributore di sigarette.

SOFIA - Quindi non le fai solo a me?

MIMMO - No. (*Offre a Sofia la sigaretta rollata*)

SOFIA - È per me?

MIMMO - Sì.

SOFIA - Non fumo.

Mimmo strappa la cartina in eccesso - la bandiera - della sigaretta rollata e la mette in bocca.

SOFIA - Sputa Mimmo. Mimmo sputa. Sputa Mimmo!

MIMMO - Cosa?

SOFIA - Come cosa? Sputa, Mimmo! Ma che fai, ti mangi la carta delle sigarette? Ti fa male!

MIMMO - Non c'è. La vedi?

SOFIA - Mimmo dov'è? Ma perché ti sei mangiato la carta? Ti fa male!

MIMMO - Io quando fumavo me la mangiavo sempre la carta delle sigarette. Per questo me le facevo, questo era il bello. Adesso non fumo più e le sigarette le faccio agli altri, ma la carta me la mangio lo stesso.

SOFIA - Ma si può mangiare la carta delle sigarette? Il fumo uccide, ma la carta?

Pausa.

SOFIA - Ho voglia di un caffè.

MIMMO - Vuoi un caffè? Ce lo prendiamo un caffè? Me li dai 50 centesimi?

SOFIA - Anche accattone mi sei diventato!

MIMMO - Me li dai 50 centesimi?

SOFIA - Ma perché me li chiedi?

MIMMO - Io la mattina prendo 5 centesimi e me li metto in tasca, ma il caffè qui alla macchinetta costa 55 centesimi. Ho provato a lavorare, facevo l'operatore ecologico... lo spazzino vò! Lavoravo la notte e guardavo le stelle, poi mi hanno licenziato. Adesso devo risparmiare perché mi hanno chiesto tutti i soldi indietro, tutti i soldi della pensione di quando lavoravo. Perché non puoi lavorare quando hai la pensione, non puoi avere il lavoro e la pensione insieme, quando sei invalido al 90%. Me li hanno chiesti tutti in contanti, i soldi. Ma io non ce l'ho più. Perché, cosa facevo? Prendevo 5 centesimi dalla pensione e 50 centesimi dal lavoro e mi compravo il caffè, anzi, i caffè. E il tabacco, anzi, i pacchi di tabacco. E le cartine, anzi, gli scatoloni di cartine. Io sono tornato al tabacchino per restituire tutto e riavere i soldi indietro.

SOFIA - E che ti ha detto?

MIMMO - Non ha voluto. E ora come faccio? Non mi interessa, tanto domani mi ammazzo.

SOFIA - Va bene, Mimmo, parliamo di cose belle. Hai fatto dei progressi con le medicine o sei ancora invalido al 90%?

MIMMO - Ho fatto enormi progressi. Quattro anni fa sono stato riconvocato dalla Commissione Medica. Quella mattina ero vestito tutto pulito, con una bella camicia bianca. La nonna mi ha accompagnato. Siamo andati con l'autobus rosso con la striscia gialla, il 115, quello che parte da Pellaro e arriva al Ponte della Libertà. La Commissione mi ha chiesto se prendevo le medicine, mi hanno misurato, pesato e controllato e hanno visto tutte le ana-

lisi. Alle domande ho risposto benissimo la nonna mi aveva preparato. E quando è arrivata la lettera bianca dell'Inps l'abbiamo incorniciata e messa in salone, mi avevano dato il 100% con l'accompagnatore. Ero felice perché la nonna era felice.

Pausa.

SOFIA - (*Riprende il telefono nero*) Dottor Allone? Ma Lei dov'è?...

Dall'Assessore?... Dall'Assessore al Bilancio! Ma all'Assessore ci penso io, con tutte le mie competenze manageriali, con la mia laurea in Economia e Commercio! Ma lo aiuto io a fare il Bilancio Comunale... Ma che fa? Ride! Ma non c'è niente da ridere!... Lei minimizza, invece io le esprimo le mie più grandi preoccupazioni per le ricadute che già si stanno determinando in città. Non arriva più il pranzo nelle mense degli asili comunali, degli ospedali e anche qui, oltre a lei che non arriva mai, non arriva neanche il pranzo, tutto razionato... anche la carta igienica, siamo nella merda. È lo sfacelo!

MIMMO - (*Lecca la scarpa*) Sfacelo. La facciamo la recita?

SOFIA - Sì, la facciamo la recita Mimmo. Ho un sacco di cose da fare oggi Mimmo.

MIMMO - Ho scritto una storia, la vuoi sentire la storia?

SOFIA - Sì, Mimmo, la voglio sentire la storia. Dai, però, dopo, ora ho un sacco di cose da fare... Sì, Dottore?... Non facciamo più la recita? Ah, a teatro! Per la derattizzazione? Ma quando la fanno sta derattizzazione a teatro? Il 4, il 5, il 6, il 7 e 8 l'giugno? Ma che è un'invasione?... Certo... Non si preoccupi, glielo dico io a Mimmino. La facciamo qui, al Centro, la recita. Come la partita, come la partita fatta in casa: c'è più tifo... no, non per i topi, più applausi. Sì, «anche la follia merita i suoi applausi».

MIMMO - Alda Merini!

SOFIA - Sì, lo ha detto Mimmo... Certo, anche lui la conosce la citazione, a furia di ripeterla! A dopo Dottore. La aspettiamo, tutti. Tutti pazzi, tutti qua dentro. Macché i pazzi sono fuori. Fuori non si parla come si parla qui, questo sì che è un posto speciale, questo è il posto più bello che c'è. E il mio è un lavoro meraviglioso, è bello essere soddisfatti del lavoro che si fa, ti salva la vita!

Mimmo prende la scarpa e ricomincia a leccarla.

SOFIA - Mimmo, lo devi fare solo una volta. Mimmo, il Professore non mi ha ancora ufficializzata, ma Mimmo tu sei importante, senza di te c'è un utente in meno. Tu sei importante per il Centro, così come io sono importante per te, perché tu hai varie problematiche.

Mimmo rimette la scarpa al piede.

MIMMO - Io non ho niente, non ho niente. Mi hanno fatto gli esami e mi hanno detto che non ho niente.

SOFIA - Ed è per questo sono qui. Perché tu dici che non hai niente. Quindi tu sei normale e io sono pazza.

MIMMO - Tu sei pazza.

SOFIA - Ed è per questo che io sono qui. Perché mi devo prendere cura di...

MIMMO - Me.

SOFIA - Bravo, di me.

MIMMO - Ma tu mi vuoi bene?

SOFIA - Certo che ti voglio bene.

MIMMO - E io sono qui per?

SOFIA - Per il Dottor Allone, per il Centro, per la Regione, va'.

MIMMO - No. Io sono qui per il pranzo. Io non pranzo a casa. Io pranzo qui.

SOFIA - Bravo, Mimmo. Questo si chiama rito.

MIMMO - Rito?

SOFIA - Rito, rito del pranzo.

Pausa. Sofia si alza e prende uno sgabello per metterlo al centro dello spazio e lo invita a sedersi.

SOFIA - Mimmo, ti devo dare una notizia: oggi qui non si mangia.

MIMMO - Allora qui non ho senso. Perché sono qui?

SOFIA - Per il Dottor Allone. Per il Centro, per la Regione vè.

MIMMO - No. Io sono qui per il pranzo. Perché sono qui? Io sono qui per il pranzo. Potevo dormire fino all'una, fino all'una e mezza. Ero calmo, calmo. Io sono qui per il pranzo e il pranzo non c'è. Ho firmato e il pranzo non c'è. Allora me ne posso andare! Me ne posso andare?

SOFIA - Mimmo che fai?

MIMMO - Me ne vado!

SOFIA - Mimmo e che ci faccio io qui senza di te? Mimmo, io così a domani non ci arrivo. Mimmo, abbiamo un sacco di cose da fare e se non le faccio non le posso registrare. Dai Mimmo bello, pazienza, oggi qui non si mangia.

MIMMO - Perché?

SOFIA - Ma hai fame?

MIMMO - Niente pranzo. Niente preghiera.

SOFIA - Ma hai fame o vuoi fare la preghiera? Perché, se vuoi, la preghiera la facciamo lo stesso.

MIMMO - No. O si mangia o niente preghiera. O si mangia o niente. Vuoi un caffè? Vuoi un caffè? E dove lo prendiamo?

SOFIA - Alla macchinetta.

MIMMO - Alla macchinetta, vero. E poi ci fumiamo pure la sigaretta!

SOFIA - E poi ci fumiamo pure la sigaretta.

MIMMO - Niente pranzo. Niente preghiera.

SOFIA - Mimmo, ma tu quando preghi a chi pensi?

MIMMO - Alle stelle.

SOFIA - Alle stelle?

MIMMO - Alle stelle certo. E tu?

SOFIA - Non l'ho mai capito.

MIMMO - Ogni galassia ha tante stelle. Pensa a quante stelle. Pensa a quanti pianeti. Pensa a quanti abitanti ci sono nell'universo. Chissà quanti ne deve salvare quello là.

SOFIA - Ma chi?

MIMMO - Quel poverazzo. Quello che zompetta da un pianeta all'altro. Per questo ci ha lasciato soli. Pensa a quanto lavoro. Ma tu, volevi fare la fine di quello là?

SOFIA - No. Io qua voglio stare.

MIMMO - Anche io. Perché voglio mangiare e pure fumare.

SOFIA - *(Squilla il telefono rosso, ritorna alla scrivania)* Mamma. Che c'è?... Sì, l'ho mandata. Gliel' ho mandata... Sì, la raccomandata con ricevuta di ritorno. Anche se è mio padre... Eh, mi sono licenziata... No mamma, non ci torno allo studio da papà con lo zio, Andrea, Claudio, Gerolamo, Santi e Gianandrea. Ma non ti sei ancora pacificata? Basta, mamma... E se sono troppo brava, fammi fare la mia carriera, la mia "carriera morale"... No mamma, io qui mi sto ritrovando, ricentrando, riorganizzando... Mamma no, il concorso al ministero non si usa più... Mamma... mamma... io

qua voglio stare. *(Scartabellando i fogli cartonati colorati rubati precedentemente dalla stanza del Dottor Allone)* Ecco, sono le cartelle, le ho trovate. *(Leggendole e ironizzando)* Francesco, poi si dice i Santi protettori. Serena e Vittoria, poi comunque qui sono finite! Mimmo... ma Mimmo da dove viene? Da Domenico? Certo, tu sei sempre in vacanza.

MIMMO - No, da Cosmo.

SOFIA - Da Cosmo? Cosmo *(leggendo)* soffre. Insomma, volendo. Sofia... Sofia sai cosa vuol dire?

MIMMO - No.

SOFIA - Non hai fatto il Liceo Classico.

MIMMO - No. Ho fatto il Liceo Linguistico.

SOFIA - Dai, ce la leggiamo 'sta Sofia? «Orgoglio di papà sin dalla culla. Prima della classe dalle elementari al Centro Diurno di Salute Mentale "Il Castello". La sua vita segue un percorso estremamente ritmato e regolare secondo un *planning* morbosamente articolato dalla madre. Dai vaccini alla laurea con lode senza passare dall'infanzia trangugia lentamente, sorso a sorso, il siero venefico del suo falso sé. Oggi non sa più chi è. Da poco superati i 35, Sofia è paziente con probabile disturbo dissociativo dell'identità. Nota a margine: è rossa, tinta, ma pur sempre rossa. Si stacca i capelli, soffre di alopecia». Alopecia? Ma no! Se il problema è che si stacca i capelli e non che le cadono non è alopecia, è tricotillomania! Ma dico, le basi sono le basi. Il Dottor Allone non capisce niente. E certo quello è calvo. Cose da pazzi... scusa! È che io sono un'esperta. Quando ero ragazza mi è successa una cosa un po' strana. Prima della maturità mi è venuta una crisi. Eh sì, si doveva sapere tutto, tutto lo scibile. Partivo dalle punte e poi sempre più su, sempre più su, provavo un certo piacere, ma a furia di salire sempre più su, mi è venuto un buco. Piccolino, ma era pur sempre un buco. Avevo un buco nella testa. E niente, si chiama tricotillomania. Poi, per far ricrescere i capelli è stato un buco, un buco di tempo.

MIMMO - Ma non è grave?

SOFIA - La tricotillomania? Con tutti i problemi che abbiamo! Mimmo, Mimmo bello che giorno è oggi?

MIMMO - Venerdì.

SOFIA - No, Mimmo. È martedì. Mimmo, Mimmo bello qui si lavora sulle relazioni, le relazioni sono importanti, stare con l'altro mi cambia. Stare con l'altro è terapia..

Mettono insieme le due sole sedie presenti nel Centro e costruite per essere incastrate. Siedono contemporaneamente.

MIMMO - Sofia, perché siamo seduti?

SOFIA - Perché è il mio momento di pausa.

MIMMO - Ma tu che fai?

SOFIA - La pausa.

MIMMO - No. Quando non fai la pausa, che fai?

SOFIA - Lavoro. Tu sei sempre in pausa?

MIMMO - Sì, io non lavoro.

SOFIA - Lo so. Ma ti piacerebbe ricominciare a lavorare? *(Pausa)* Fai veloce perché se no mi finisce la pausa.

MIMMO - No.

SOFIA - Perché?

MIMMO - Ti affatichi troppo. Poi perdi pure la pensione.

SOFIA - La pensione? Che pensione?

MIMMO - La pensione. Qui ce l'hanno tutti, la pensione. Perché tu non ce l'hai?

SOFIA - No. Io provo a lavorare per arrivare un giorno, chissà, ad avere la pensione.

MIMMO - Ma ti piacerebbe avere ora la pensione?

SOFIA - Certo che mi piacerebbe. Ma perché me lo chiedi?

MIMMO - Perché domani mi ammazzo.

SOFIA - Ti ringrazio, ma non basta.

MIMMO - Hai ragione. Non è reversibile.

SOFIA - Ma tu come fai a sapere tutte queste cose?

MIMMO - Io so tutto sulle pensioni: c'è la pensione d'invalidità, di reversibilità, per contributi, integrativa, di accompagnamento.

SOFIA - E a te chi ti accompagna?

MIMMO - La nonna.

SOFIA - E quanto prendi?

MIMMO - 792 euro.

SOFIA - Ma la nonna esiste?

MIMMO - Certo che esiste. *(Pausa)* Anche se è morta.

SOFIA - Mimmo, devi andare dal Dottor Allone a dire che la nonna è morta. Quando è morta la nonna?

MIMMO - Un anno fa.

SOFIA - Mimmo, allora devi proprio andare dal Dottor Allone a dire che la nonna è morta!

MIMMO - Ma perché? Poi come faccio senza i 512 euro dell'accompagnatore? E poi non mi fa lavorare nessuno.

SOFIA - Mimmo dobbiamo trovare una soluzione. Aspetta che arri-
vi il Dottor Allone e gli dici che la nonna è morta... ieri.

MIMMO - Cosa hai detto?

SOFIA - Quello che ho detto. Che la nonna è morta ieri.

MIMMO - No. La nonna è morta un anno fa.

SOFIA - Mimmo, tu hai bisogno dell'accompagnatore. Per questo glielo devi dire.

MIMMO - Ma tu mi vuoi bene?

SOFIA - Sì.

MIMMO - Ma tu che lavoro fai?

SOFIA - Lavoro qua.

MIMMO - E che lavoro fai?

SOFIA - Lavoro qua.

MIMMO - E che fai?

SOFIA - L'accompagnatrice?

MIMMO - E chi accompagni? *(Pausa)* Tu lavori nell'Inps! Tu mi vuoi denunciare? Tu non mi puoi denunciare!

SOFIA - Ma dici questo perché già l'Inps ti ha chiesto indietro i soldi della pensione di quando lavoravi?

MIMMO - No.

SOFIA - Mimmo, a chi *c'imbrogli*? Poco fa me lo hai raccontato. Mimmo, guarda che stai combinando un casino dopo l'altro. Mimmo, stai attento che poi ti arrivano le cartelle verdi che poi diventano rosse, che poi diventano gialle, che poi diventano viola e poi ti mettono in carcere.

MIMMO - Ma a me non mi possono mettere in carcere. Un mio amico sente le voci. Un mio amico ha le allucinazioni. Un mio amico ha lavorato. Un mio amico ha perso la nonna un anno fa. Non io. Un mio amico. Ma tu che ci fai qua?

SOFIA - Io che ci faccio qua? E tu?

MIMMO - Altrimenti non mi danno la pensione.

SOFIA - Giusto. Stai qua. Anzi no, vai di là e aspetta che arrivi il Dottor Allone. E quando arriva, se arriva, gli dici che hai bisogno della pensione con l'accompagnatore e che se vuoi che Sofia può farti da accompagnatrice.

MIMMO - Fallo tu.

SOFIA - Ma non posso andare io dal Dottor Allone a dire che tua nonna è morta ieri.

MIMMO - La facciamo la recita?

SOFIA - Sì, la facciamo la recita.

MIMMO - Ma tu mi vuoi bene?

SOFIA - Sì. E la nonna è morta.

MIMMO - È morta!

SOFIA - E quando dobbiamo dire che è morta?

MIMMO - Un anno fa. *(Sofia si incanta)* Voglio un caffè. Voglio un caffè. Ce lo prendiamo un caffè? *(Accorgendosi dell'incanto di Sofia)* Sofia... Sofia... Sofia devi essere sistemata quando vieni qua.

Sofia devi essere sistemata *(Si alza e le sistema la giacchetta del tailleur)* Sofia! La fodera va dentro non fuori, te l'ho sempre detto.

Sofia, la fodera dove va? Dove va la fodera? Dentro. Ora possiamo andare dal Dottor Allone. Ora sei sistemata.

SOFIA - Sono sistemata. E tua nonna è morta?

MIMMO - Sì. È morta.

SOFIA - E le cartelle verdi sono del tuo amico?

MIMMO - Ma non è grave.

SOFIA - No. Non è grave.

MIMMO - Andiamo da Allone.

SOFIA - Andiamo da Allone.

Pausa.

MIMMO - Devo andare in bagno.

SOFIA - Ora?

MIMMO - Devo andare in bagno. Ora.

SOFIA - Ma non stavamo andando da Allone?

MIMMO - Ma io devo andare in bagno. Non posso aspettare.

SOFIA - Mimmo siediti, così si blocca.

Lo fa sedere sullo sgabello lasciato al centro dello spazio.

MIMMO - Muoviti!

SOFIA - A me muoviti? Lo sai che sto lavorando sulla lentezza.

MIMMO - Muoviti!

SOFIA - Volevo chiederti. Ma tu, te le lavi le ascelle?

MIMMO - No.

SOFIA - Mimmino te le devi lavare. È importante, se no puzzi. Ora, con l'occasione che vai in bagno, ti lavi le ascelle e poi andiamo da Allone. Me lo prometti?

MIMMO - No.

SOFIA - Mimmo.

MIMMO - Eh.

SOFIA - Cosa stai aspettando?

MIMMO - Cosa?

SOFIA - Hai detto che avevi fretta.

MIMMO - L'ho già fatta.

Pausa.

SOFIA - Mimmo, vai a fare il bidet.

MIMMO - No, non lo faccio il bidet.

SOFIA - Fatti la doccia.

MIMMO - Domenica faccio la doccia.

SOFIA - E che giorno è oggi?

MIMMO - Venerdì.

SOFIA - No, Mimmo è martedì! Vai a fare la doccia!

MIMMO - La nonna mi fa la doccia.
 SOFIA - Ma non mi avevi promesso che la nonna è morta?
 MIMMO - Sì, un anno fa.
 SOFIA - Mimmo alzati. Stai sporcando tutto.
 MIMMO - No. Non mi posso alzare.
 SOFIA - Allora rimani così, fino a domenica.
 MIMMO - Ma neanche la domenica mi faccio la doccia perché la nonna è morta.
 SOFIA - Un anno fa, ho capito. Per questo puzzi. Rimani così, rimani così per sempre. *(Sofia in un crescendo di esasperazione ha ormai raggiunto il limite. Comincia a svestirsi partendo dalle scarpe e sfilandosi le calzette)* Mimmo, ma la nonna almeno te l'ha lasciata l'eredità?
 MIMMO - No.
 SOFIA - Mimmo, com'è che dici sempre tu?
 MIMMO - Domani mi ammazzo.
 SOFIA - Mimmino, ti secchi se a domani non ci arrivo?
 MIMMO - Non vieni domani? E dove vai?
 SOFIA - Mimmo, io ti vorrei lasciare un'eredità.
 MIMMO - Ma sei ricca?
 SOFIA - No.
 MIMMO - Allora non puoi lasciare niente.
 SOFIA - Niente. Mimmo... *(Porgendo le calzette a Mimmo)*
 MIMMO - Sofia, ma sei senza calze. Vedi che ti raffreddi. Rimettiti le calze. Che fai? Mi regali le calze? Questo è quello che mi vuoi regalare? Questo è quello che mi vuoi lasciare in eredità? Le calzette?
 SOFIA - Mimmo, io con queste calzette ho fatto un sacco di strada. Io con queste calzette ho fatto un sacco di cose. Mimmino, ricordati. Ho fatto un sacco di cose e tutte queste cose sono la mia puzza. Lo devo dire al Dottor Allone, ma quale Dottor Allone. Lo devo dire al Direttore Sanitario, ma quale Direttore Sanitario. Ma io a qualcuno lo devo dire. Qua dentro puzzano, puzzano tutti, puzza anche il Dottor Allone e puzzo anch'io! Io quando vado a letto, vado a letto tutta vestita, ma per davvero, no... non mi spoglio, mi tolgo solo le calzette. Io per venire qui faccio un sacco di strada. Io abito a piazza Casa Pia. E per venire qui al Centro, al Castello, io faccio un sacco di strada, faccio un sacco di strada. Io la macchina ce l'ho, ma non la uso, no... non la uso più. E gli autobus non esistono. E io cammino un sacco. Cammino, cammi-

no, cammino un sacco. Il centro sta sul viale Giostra, ma non c'è niente di bello sul viale Giostra. C'è solo il mercato e io mi devo barcamenare tra tutta quella gentaglia che urla, urla e urla, e tra tutte quelle bancarelle, tra tutti quei fossi... ci sono caduta dentro un sacco di volte. E alla fine quando arrivo al Centro, al Castello, anche io puzzo. E a casa mi hanno insegnato che non devo puzzare. No, non devo puzzare. E quando arrivo qui puzzo, puzzo anch'io e mi sembra di impazzire. Io vorrei lavarmi le pieghe, le pieghe del sedere, ma al Centro, al Castello, il cesso se lo sono dimenticato. Ma da dove ero partita? Ah, dal fatto che io quando vado a letto non mi spoglio. No... non mi spoglio più, rimango tutta, tutta vestita. Mi tolgo solo le calzette. No, non mi spoglio più. Non mi spoglio più. Quando ero piccola dormivamo sempre tutti insieme. Tutti nello stesso letto. Io, mio padre, mio fratello, l'altro mio fratello, mio cugino. Non c'era molto spazio. Dormivamo tutti insieme e mia mamma mi lasciava solo con la mutanda e da quel momento in poi... io non lo so perché... ma ho cominciato a sentire freddo e ho cominciato a dormire sempre tutta vestita. Sì Mimmo, io non mi spoglio. Non mi spoglio più.
 MIMMO - Sofia ma dove vai? Ci sono tante attività, oggi. Oggi c'è il cinema, non c'è il teatro. Il teatro è martedì.
 SOFIA - E che giorno è oggi, Mimmo? Che giorno è? Vai Mimmo, vai Stidduzzu... «Stidduzzu... Stidduzzu... Tonna a casa... tonna a casa...».

Sofia, durante il monologo, finirà nella penombra laterale della scena. Liberatasi per metà del suo costume, finalmente privatasi d'ogni finzione e costruzione, s'abbandona alla "vera recita". Mimmo, rimasto con le calzette in mano, le ripone dentro le scarpe: è pronto a rappresentare lo sfacelo e la morte di Stidduzzu evocati nel cunto. Le mura tornano pannelli, si trasformano in un fondale azzurro che fonde a un mare in tempesta un cielo puntellato di minuscole stelle. Mimmo sembra affogare come un Cristo crocifisso alle sue scarpe che lo lasciano, agonizzante, a galla.

Fine

Le foto di queste pagine sono di Gianmarco Vetrano.



CRISTIANA MINASI attrice, regista, drammaturga e pedagoga di scena. Allieva de "L'isola della Pedagogia" 2010/2014, scuola internazionale di Alta pedagogia della scena, diretta da Anatolij Vasiliev - progetto vincitore Premio Speciale Ubu 2012 e **GIUSEPPE CARULLO** attore, regista e drammaturgo, fondano, nel 2009, la Compagnia Carullo-Minasi. Insieme lavorano sui temi della libertà e della dignità con molteplici progetti che coinvolgono scuole, università e carceri. I loro spettacoli ottengono ottimo riscontro di pubblico e critica: *Due passi sono* (vincitore del Premio Scenario per Ustica 2011, Premio In Box 2012, Premio Internazionale Teresa Pomodoro 2013), *T/Empio, critica della ragion giusta* (vincitore Teatri del Sacro 2013 e finalista al Bando Ne(x)tworK 2013), *Conferenza tragicheffimera - sui concetti ingannevoli dell'arte* (vincitore del Premio di produzione E45 Napoli Fringe Festival 2013). I tre spettacoli compongono la *Trilogia dedicata al tema del Limite*, cifra stilistica della Compagnia, inteso quale risorsa drammaturgico-creativa per la definizione di qualsivoglia atto artistico, nella sua natura prima di atto politico-democratico. L'intera Trilogia diviene anche progetto di teatro itinerante, pensato per tre luoghi diversi di fruizione: Teatro/Tribunale/Manicomio, con l'idea di raggiungere i luoghi della socialità, per de-costruire il concetto di teatro nella lo-

gica di una ri-contestualizzazione dell'arte nel mondo, che sani fratture e limiti funzionali delle istituzioni, definendo le linee di un'opera teatrale urbana. Seguono *De revolutionibus - sulla miseria del genere umano* (2015) con i testi originali di Giacomo Leopardi (nello specifico le due Operette Morali: *Il Copernico* e *Galantuomo e Mondo*) vincitore dei Teatri del Sacro 2015, oltre che segnalato In Box 2016 e 2017 e *Delirio bizzarro* (2016), Vincitore del Premio di produzione e circuitazione "Forever Young 2015/2016" e del Premio Anct 2017 (Associazione Nazionale Critici di Teatro).

Di Palma e Pontremoli: S.O.S. Fus

di Roberto Rizzente



Triennio nuovo, vita nuova: sono state nominate a gennaio le quattro Commissioni Consultive per lo Spettacolo per il triennio 2018/2020: teatro (Guido Di Palma, presidente; Marco Bernardi, Massimo Cecconi, Danila Confalonieri e Ilaria Fabbri); danza (Alessandro Pontremoli, presidente; Giuseppe Distefano, Graziella Gattulli, Paola Marucci e Sergio Trombetta); circhi e spettacolo viaggiante (Valeria Campo, presidente; Leonardo Angelini, Marco Chiriotti, Iones Reverberi e Domenico Siclari); e musica (Valerio Toniolo, presidente; Filippo Bianchi, Anna Menichetti, Pierfrancesco Pacoda e Antonio Princigalli). Le quattro Commissioni si troveranno tuttavia a lavorare con un Fus, per il 2018, decurtato di ben 9 milioni rispetto al 2017 (333.941.798 contro 341.716.856), destinati dal Parlamento con la Legge di Stabilità ad altre iniziative, come i carnevali storici (2 milioni), l'Orchestra Verdi e il Teatro Eliseo di Roma, cui vanno 4 milioni all'anno per due anni. Come si prospetta, dunque, il lavoro delle nuove Commissioni? Ne abbiamo parlato con i presidenti delle Commissioni Teatro e Danza, Guido Di Palma e Alessandro Pontremoli.

Per quale motivo avete deciso di candidarvi?

DI PALMA: Per curiosità, volevo osservare la situazione del teatro e della cultura teatrale italiana dal versante del sistema produttivo. Purtroppo è successo che hanno creduto alla mia candidatura, e mi hanno pure fatto presidente. Io avrei preferito una

posizione meno esposta, di semplice commissario. Ora, visto che sono in ballo, ballerò.

PONTREMOLI: Sono stato in Commissione anche prima del DM 2014, avrei lasciato la palla, ma il Ministero mi ha invitato a ripensarci, perché sarei stato utile come memoria storica. Inoltre, ho incontrato quasi tutte le realtà, quest'anno, anche quelle del Sud, che sono le più difficili da raggiungere e da far circuitare: mi sono sentito quindi relativamente appoggiato dalla base.

Quali saranno le linee guida vostro mandato?

DI PALMA: Quelle che sono espresse dalla *ratio* del Decreto Ministeriale nell'articolo 2 dove sono specificati gli "Obiettivi strategici del sostegno allo spettacolo dal vivo".

PONTREMOLI: Prima di conoscere l'esatto ammontare del Fus, e il tetto del +5% a favore di una realtà, da un anno all'altro, la mia intenzione era quella di valorizzare le nuove domande, in particolare le forze più giovani in ambito produttivo e distributivo, a discapito dei soggetti storicamente finanziati, ma inadempienti a chiusura del triennio. Ma poi mi sono reso conto delle difficoltà di imprimare una politica culturale per i vincoli del sistema, per esempio il limite del 70% minimo di contributi da garantire a una realtà rispetto all'anno precedente, per cui ho deciso di attenermi alle linee guida del DM, limitandomi a salvaguardare la possibilità di introdurre nuovi soggetti, o di garantire ai migliori questo 5% di aumento.

Un giudizio sulla Commissione che vi ha preceduto?

DI PALMA: Devo dire che la Commissione precedente ha fatto un lavoro egregio, barcamenandosi tra le novità del DM, che ha ridisegnato il profilo del sistema teatrale italiano. Il lavoro della nuova Commissione sarà infinitamente più semplice, grazie al solco tracciato da chi ci ha preceduto.

PONTREMOLI: È stata una commissione prudente, che ha cercato di essere di supporto al Mibact in una fase di difficile transizione dal vecchio al nuovo sistema, cercando prima di non scombussolare lo storico, e quindi di garantire continuità all'esistente, ma il bilancio è positivo, abbiamo sempre lavorato in armonia, anche dopo le dimissioni di Anna Cremonini e Fiorenzo Alfieri.

E sulla Commissione attuale?

DI PALMA: Ci siamo riuniti pochi giorni fa e devo dire che si è instaurato un clima ideale di comprensione reciproca e questo faciliterà enormemente il lavoro. Credo ci siano tutti i presupposti per fare un buon lavoro e soprattutto rapido. Infatti, nelle prime due giornate di lavoro abbiamo praticamente licenziato tutti i consuntivi del 2017. La rapidità è il modo migliore e più concreto per dimostrare attenzione verso le persone che lavorano nel mondo dello spettacolo.

PONTREMOLI: La trovo ben assortita: certo, i nuovi membri devono acclimatarsi perché il sistema è complesso, ma sono estremamente preparati. Abbiamo già operato delle scelte difficili, lavorando sul pregresso, e abbiamo discusso molto, e questo mi lascia ben sperare per il triennio.

Quali criticità vi aspettate?

DI PALMA: Problemi legati alla disponibilità finanziaria. Però ancora non è detta l'ultima parola: sembra, dagli stanziamenti del 2018, che il Ministro sia ben intenzionato a riequilibrare gli squilibri. Le risorse sono un problema strutturale. Cercheremo comunque di equilibrare e contenere eventuali flessioni attraverso un'accorta strategia con le percentuali di scostamento nello spaccettamento delle risorse sui vari articoli, puntando a una sostanziale tenuta o, se possibile, a una piccola crescita.

PONTREMOLI: Innanzitutto i vincoli del sistema, la "macchina", che restituisce dei "numeri" che non rispecchiano la realtà, rendendo difficile il lavoro correttivo della Commissione. C'è, poi, il problema del Fus: con le correzioni del 2017, il meccanismo di attribuzione dei contributi è buono, ma a patto di avere la benzina per funzionare. Se il Fus è risicato, la macchina crea resistenza e la lotta tra l'uomo e la macchina si fa improba.

Che ne pensate del nuovo Codice dello spettacolo?

DI PALMA: Credo che possa portare delle buone novità, anche perché impegna il Mibact ad aumentare le risorse. Certo, il problema sarà quello di scrivere i regolamenti applicativi, che richiederanno tempo e concertazione. Mi pare, comunque, di intravedere la possibilità di andare al di là della mera visione quantitativa (biglietti venduti, giornate lavorative,

alzate di sipario, ecc.) e mettere il teatro al servizio delle persone e non del profitto. In una società come la nostra, in cui la convivenza si è enormemente degradata, un'arte grazie alla quale possiamo sperimentare la qualità della presenza e delle relazioni umane può diventare una risorsa essenziale. Penso ad Appia, quando parlava dell'opera d'arte vivente; ecco, il teatro può aiutare a fare della nostra società un'opera d'arte vivente.

PONTREMOLI: È un buon Codice, che rispetta la situazione storica, al di là di alcuni compromessi. La visione è che l'impronta sia omnicomprensiva, antropologicamente fondata, ma rimane il dubbio sugli investimenti: vanno benissimo i carnevali, ma sarà il Fus a doverli finanziare, senza intese con altre Direzioni? Si parla, poi, di circhi, ed è lecito, ma lo spettacolo viaggiante, i luna park, che attinenza hanno con lo spettacolo dal vivo? Per non parlare dell'irrisorietà del Fus: una legge non finanziata non funziona! ★

Buone pratiche: lavoro e performance

Si è svolta il 24 marzo presso la Fondazione Feltrinelli di Milano la giornata di studio, organizzata da Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino per Ateatro, in collaborazione con le fondazioni Feltrinelli, di Vittorio e Symbola, sul lavoro nel mondo dello spettacolo. A partire dalla crisi che investe il settore (disintermediazione, precarizzazione, svalutazione economica ecc.), aggravata dalla crisi economica che ha prodotto la contrazione dei consumi culturali, si è discusso sulle opportunità e le azioni da intraprendere (internazionalizzazione dei processi, investimento su residenze, nuovi spazi, il teatro sociale, la cross-medialità, la promozione e il *new management*). Dedicata al tema della performance, invece, è stata la giornata delle buone pratiche del 3 marzo, presso l'Abbazia di Chiaravalle. Sul tavolo, il tema del cambiamento di paradigma: profilo e identità degli artisti, interdisciplinarietà della creazione, finalità dell'arte partecipata, rapporto col pubblico e con gli spazi urbani.

Info: ateatro.it

Legge di bilancio 2018: deregulation in arrivo?

Poche righe comparse in un emendamento alla recente Legge di Bilancio 2018 hanno destato grande allarme nel settore spettacolo: l'art. 6, comma 1, cancella l'obbligo di produrre il certificato di agibilità per tutti gli eventi di spettacolo in cui il contratto "autonomo" coi lavoratori dello spettacolo non superi i 30 giorni di durata. La norma, hanno dichiarato Benedetta Buccellato di Apti-Associazione per il Teatro Italiano e il sindacato Slc Cgil, rischia di gettare nella massiccia irregolarità una grande parte dei lavoratori dello spettacolo, le cui condizioni contrattuali sono già dominate dalla precarietà e da scritture di breve durata.

Info: agcult.it

Genova, una Task force alla ricerca di nuovo pubblico

Si chiama Task (Theatre Audience Specific Keys), il progetto di Fondazione Luzzati Teatro della Tosse, sostenuto da Fondazione San Paolo nell'ambito del Programma "Open 2017-nuovi pubblici per la cultura". Obiettivo del progetto è una più efficace comunicazione verso il pubblico più assente dalle sale teatrali, i giovani tra i 19 e i 25 anni, tramite il monitoraggio, presso il Teatro della Tosse, di un gruppo di 20 ragazzi. Gli esperimenti, che coinvolgono Federico Boni (Università di Milano), Mauro Coccoli (Università di Genova) e No Panic Agency (Torino), saranno poi testati su un pubblico "ostile" (di giovani mai stati a teatro) e valutati.

Info: teatrodellatosse.it

Primavera dei Teatri e Pav per Europe Connection

Si tratta di un progetto triennale (2018-2020) nato dalla collaborazione tra il festival calabrese e Pav, nell'ambito del programma Fabulamundi finanziato

dalla Ue per il programma Europa Creativa. L'obiettivo è promuovere la nuova drammaturgia europea. Nove drammaturghi europei incontreranno nove compagnie calabresi in un percorso che porterà a tre produzioni l'anno, realizzate in residenza presso teatri della regione e presentate nelle prossime edizioni del Festival Primavera dei Teatri. Il progetto vede il sostegno di Regione Calabria e dei Comuni di Cosenza e Castrovillari.

Info: primaveradeiteatri.it; europeconnection.it

Anticorpi XL per la coreografia

Prove d'autore XL è un progetto del Network Anticorpi XL che seleziona coreografi italiani emergenti per un periodo di residenza presso prestigiose accademie di danza. Partner del progetto: la Scuola del Balletto di Toscana, il Balletto di Roma Jr e, novità, la MM Contemporary Dance Company di Reggio Emilia. I tre coreografi scelti nel 2018 sono già talenti riconosciuti: Daniele Albanese, Andrea Costanzo Martini e Daniele Ninarello. L'esito dei loro lavori verrà condiviso durante il Festival Ammutinamenti, a settembre a Ravenna.

Info: networkdanzaxl.org

Biennale di Venezia: tutti i Leoni 2018

Trasversale agli stili, l'edizione 2018 della Biennale di Venezia Danza Musica Teatro sembra voler spargliare o comunque continuare a "non definire" il proprio segno nel discorso artistico e nelle modalità di accoglienza, come il progetto Spettatori in residenza dimostra, che si interfaccia all'altro, Biennale College, dedicato alla formazione dei giovani artisti. Testimonianza ne sono, oltre ai rispettivi programmi - dedicato all'Attore/Performer quello del teatro, con, tra gli altri, Clement Layes, Gisèle Vienne, Simone Aughtertony, Thomas Luz, Davy Pieters, Vincent Thomasset, Jakob Ahlbom; ispirato alle varie declinazioni della coreografia oggi quella della danza, con Xavier Le Roy, Francesca Foscari e Irina Baldini, Israel Galván - i riconoscimenti dei Leoni d'Oro e Argento che, come sottolineato dal presidente Baratta, tracciano «coerenti indirizzi paralleli» di un *corpus* sperimentale qual è quello della Biennale, protratti nell'oltre verso la ricerca senza però dimenticare le eredità. E se Marie Chouinard, direttrice della sezione danza, individua nelle tracce linguistiche «respirazione come sovversione e strategia» e «creazione coreografica e interpretazione: due poli indivisibili che si nutrono a vicenda», tributando alla geniale *outsider* Meg Stuart il Leone d'Oro e alla capoverdiana Marlene Monteiro Freitas quello d'Argento; lo sguardo del direttore della sezione musica Ivan Fedele si immerge in una pulsione tutta contemporanea riferita alle esperienze delle Americhe e della Vecchia Europa, cercando così di tracciare quella certa «dilatazione del campo d'indagine» che trova in Keith Jarrett il maestro al quale riconoscere il meritatissimo Leone alla Carriera e a Sebastian Rivas quello d'Argento, capace quest'ultimo di coniugare la tradizione del *duende* alla timbrica immota del presente. Anche la sfera teatrale offre una versione non paludata di omaggi, che nelle intenzioni del direttore Latella vuole «esplorare i confini tra la performance e l'attore»; ecco allora il Leone d'Oro alla carriera al duo Rezza-Mastrella (foto) e al vicentino Anagoor quello d'Argento, talentuoso gruppo questo capace di costruire iperscene concettuali e visive ma, appunto, senza lasciarsi alle spalle la *lectio oratoria* dei fratelli maggiori.

Paolo Ruffini Info: labiennale.org



Giugno, rifioriscono i festival

“Fluctus, declinazioni del viaggio” è il tema del **Festival delle Colline Torinesi** (1-22 giugno), per il progetto triennale che inaugura la collaborazione, a fini anche produttivi, con la Fondazione Tpe, guidata da Valter Malosti: ecco *Empire* di Milo Rau (foto: Stephan Iipm), *Birdie* di Agrupación Señor Serrano, *Late Night* dei greci Blitz Theatre Group, *Summerless* di Koohestani. Molte altre le presenze al festival: Romeo Castellucci, Cuocolo/Bosetti, la Piccola Compagnia Dammacco, *Macbett* di Alessandro Serra, *Aiace* di Luoni-Dalisi, Liv Ferracchiati e la sua *Trilogia dell'identità*, Michele Di Mauro, Silvia Costa, Vico Quarto Mazzini (festivaldellecolline.it).

Dedicato a Martin Luther King e al suo sogno di pace universale, il **Ravenna Festival** (edizione 29, 4 giugno-22 luglio), ha come sempre un programma prevalentemente musicale, con qualche incursione nella prosa e nella danza. Poche le novità di prosa (*Lettere a Nour* di Rachid Banzine, con Franco Branciaroli, *Sinfonia beckettiana* di Maurizio Lupinelli ed Elisa Pol) e diversi *deja vu* (*Tango glaciale* di Mario Martone, *L'amica geniale*, di E/Fanny & Alexander, *L'Antigone* di Sofocle riletta da Elena Bucci e Marco Sgrosso, *Maryam* del Teatro delle Albe) (ravennafestival.org). **Inequilibrio** (19 giugno - 8 luglio) ospiterà a Castiglione 45 spettacoli, di cui 15 debutti nazionali. Fra gli ospiti, Berardi/Casolari, Oscar De Summa, Roberto Latini, Frosini/Timpano, Ciro Masella, Antonella Questa, Quotidiana.com, Antonio Rezza, i Sacchi di Sabbia e gli stranieri Ivo Dimchev, Meytal Blararu, cie DOT 504 (armunia.eu). Edizione numero 40 per il **Festival Inteatro** (Polverigi e Ancona, 21 giugno-1 luglio), da sempre attento al contemporaneo e capace di accogliere lavori atipici, spesso difficili da etichettare. Come il greco Euripides Laskaridis (*Titans* e *Relic*), il gruppo di Anversa FC Bergman (*300 el x 50 el x 30*), l'iraniano Nassim Soleimanpour (*Nassim*), Alessandro Sciarroni e Masbedo, oltre ai talenti italiani della danza di ricerca, Marco D'Agostin (*Avalanche*), Andrea Costanzo Martini, Giorgia Nardin, Annamaria Ajmone, Greta Francolini, Francesco Marilungo (inteatro.it). Dall'8 giugno al 10 luglio il **Napoli Teatro Festival**, seconda edizione diretta da Ruggero Cappuccio, prevede 55 titoli di prosa con 9 produzioni internazionali e 28 nazionali. Fra le “prime”, Declan Donnellan con *Périclès, Prince de Tyr*; Isabelle Huppert con *L'amant*; Rabih Mroué in *Sand in the eyes*; Thierry Collet con *Dans la peau d'un magicien*; Brodsky/Baryshnikov di Alvis Hermanis. Un omaggio speciale riguarnerà Ingmar Bergman, nel centenario della nascita, con *Private confessions* di Liv Ullmann, *Scene da un matrimonio* di Andrej Konchalovskij e *Scènes de la vie conjugale* con Laetitia Casta, regia di Safy Nebbou. Fra gli ospiti italiani, Scimone e Sframeli, Silvio Orlando e Lucia Calamaro, Teatro Valdoca, Lino Musella, Manlio Santanelli (napoliteatrofestival.it).

A Castrovillari per **Primavera dei Teatri** (26 maggio-3 giugno) debuttano Roberto Latini, i Babilonia Teatri con *Calcincolo-questo non è uno spettacolo teatrale*, Punta Corsara con *Bar Centrale* di Gianni Vastarella, la Piccola Compagnia Dammacco con *La buona educazione* e la Compagnia Berardi/Casolari con la tragicommedia *Amleto take away*. In programma anche Sotterraneo con *Overload*, di Daniele Villa

e la prima di *Eracle*, riscrittura del mito di Fabrizio Sinisi (primaveradeiteatri.it). Infine a Siracusa, il teatro classico è di scena (10 maggio-8 luglio) per la 54a edizione del **Festival del Teatro Greco**, articolata intorno al tema del potere (“Tiranno, Eroe, Governo: ascesa e declino”). In programma *Edipo a Colono* di Sofocle, per la regia di Yannis Kokkos, *Eracle* di Euripide con la regia di Emma Dante e *I cavalieri* di Aristofane, diretto da Giampiero Solari (indafondazione.org).
Ilaria Angelone



Nuova direzione al Balletto di Roma

Francesca Magnini prende il posto di Roberto Casarotto alla direzione artistica del Balletto di Roma. La danzatrice avrà un incarico triennale e sarà affiancata dai coreografi associati Massimiliano Volpini e Fabrizio Monteverde. Tra le iniziative della nuova direzione, la conferma di Paola Jorio alla direzione della Scuola del Balletto di Roma, e la collaborazione con Emio Greco e Pieter C. Sholten, nominati *coach* per la preparazione fisica della Compagnia e supervisori artistici del nuovo Corso Professionale di Contemporaneo.

Info: ballettodioroma.com

Un museo-laboratorio per Fo e Rame

È stato inaugurato a febbraio il Museo Archivio Laboratorio Franca Rame Dario Fo (MusALab), custodito dal 2016 presso l'Archivio di Stato di Verona, riconosciuto dal Mibact “d'interesse storico particolarmente importante” e in allestimento da anni. Oltre che spazio espositivo, con costumi, scenografie, video, quadri e canovacci, ospiterà, nelle intenzioni di Jacopo Fo, un centro studi e uno spazio laboratoriale riservato ai ragazzi per produrre teatro.

Info: archivio.francarame.it

Danza e formazione, finalmente la legge

Si è svolto lo scorso 3 febbraio presso il Teatro Argentina di Roma il convegno organizzato da Aidaf (Associazione Italiana Danza Attività di Formazione, diretta da Amalia Sarzano). Tema del contendere, il riferimento alla formazione alla danza presso le scuole private nel nuovo Codice dello Spettacolo, atteso da quarant'anni: di qui, l'esigenza di discutere, con Aidaf, degli ormai imminenti decreti legislativi.

Info: aidaf-egis.it

Aterballetto, rivoluzione nella governance

Un nuovo paradigma di gestione: questa la necessità dell'organigramma di Aterballetto per il prossimo triennio.

Gigi Cristoforetti, neo direttore generale, assume la responsabilità della programmazione, oltre che della promozione. Pompea Santoro lascia la direzione, sostituita da un'assistente artistica, Sveva Berti, responsabile dell'organizzazione. A Roberta Mosca il ruolo di *coach* per danzatori e coreografi emergenti.

Info: aterballetto.it

L'archivio Rubin alla Fondazione Cini

Con oltre 2.000 pezzi tra schizzi, appunti, ritagli stampa, carteggi con personalità della cultura del Novecento (Béjart, Vera Pinteric, Zolla, Bussotti, Sciarrino), l'archivio di Ernesto Rubin de Cervin Albrizzi, musicista, organizzatore culturale e pedagogo, a lungo docente al Conservatorio di Venezia, viene ora donato alla Fondazione Cini di Venezia che provvederà a catalogarlo e valorizzarlo nella sua importanza storiografica.

Info: cini.it

Morto Rinaldo Orfei

Si è spento a Rimini lo scorso 1° marzo, all'età di 74 anni, Rinaldo Orfei, fratello di Nando e Liana. Addestratore di animali, clown, lanciatore di coltelli, era stato fra i fautori dell'impulso dato negli anni Settanta al circo di famiglia, creando il Circo Orfei a tre Piste (1966-1970), il Circorama (1970-1973), arricchito da videoproiezioni, il Circo delle Mille e una Notte (1973-1976), con parate e coreografie, e il Circo delle Amazzoni (1976-1977). Dopo la divisione dell'impresa familiare (1978), aveva portato avanti la propria azienda fino agli anni Novanta e Duemila.

Info: circusfans.it

Trasparenze, festival di teatro in carcere

Si svolgerà dal 10 al 13 maggio, presso le case circondariali di Modena e Castelfranco Emilia, Trasparenze Festival in Carcere, organizzato da Teatro dei Venti. Andranno in scena gli spettacoli di Chiara Guidi (*Esercizi per voce e violoncello sulla Divina Commedia di Dante*, 12 maggio, Modena), Levielfool (*Requiem for Pinocchio*, 11

maggio, Modena) e gli esiti del laboratorio tenuto da Teatro dell'Argine coi detenuti di Castelfranco (*Il palazzo incantato*, 10 maggio).

Info: trasparenzefestival.it

Spegnete i telefonini!

Prosegue la campagna #spegneteitelefoni, di teatro.it, contro l'uso dei cellulari a teatro. L'ondata di maleducazione dimostrata dall'abuso del cellulare in sala è ben lungi dall'arrestarsi e ha fatto di recente vittime note. Ultimo, Raoul Bova che, per tutta la durata dello spettacolo *Due*, in scena al Metropolitan di Catania lo scorso marzo, è stato disturbato dalle luci e dai segnali di notifica degli *smartphone*, nonostante gli ammonimenti della direzione. Al termine dello spettacolo, l'attore non è uscito alla ribalta per ringraziare il pubblico.

Info: teatro.it

Danza in un minuto: ecco i vincitori

Si è chiusa il 10 marzo al Cinema Massimo di Torino la settima edizione de "La danza in un minuto", organizzata da Risico, Crome, Coopri e Perypezye Urbane. Dei 238 video pervenuti tramite la piattaforma FilmFreeway sono stati premiati: *Little Things* di Sami Hokkanen (Sezione Internazionale), *C'est Moi* di Susanna Della Sala (Primo premio assoluto, Sostegno alla Produzione e Menzione Cinedans), *Cosmosi* di Lorenzo Puntoni e Valentina Sansone (Premio Speciale della Giuria "Il Confine", Premio dei Partecipanti), *Il Danzamente Immobile* di Claudia Massellis (Under 20), *Riconciliazione* di Giovanni Guerrieri e Giampaolo Battaglia (Pubblico della Rete), *Cariddi. Mari Nun Ci N'e' Cchiu'* di Stellario Di Blasi (Menzione Piemonte Movie gLocal Film Festival), e *Let's Dance!* di Chiara Ingrati e Federico Tedesco (Menzione Speciale Cinedumedia).

Info: coopri.org

La Fenice Metropolitana, l'opera delocalizzata

Grazie al sostegno della Fondazione Venezia, della Città Metropolitana e delle Fondazioni comunitarie Clodienne, Santa Cecilia di Portogruaro e

Terra d'Acqua, il Teatro La Fenice porterà, da aprile a giugno, alcune attività nei comuni dell'area metropolitana (24 le date): Ceggia, Cavarzere, Meolo, Noale, Martellago Maerne e San Stino di Livenza. In programma, conferenze, proiezione delle maggiori produzioni d'opera, recital e concerti, con lo scopo di avvicinare alla cultura musicale i cittadini che non vivono nel capoluogo.

Info: teatrolafenice.it

Milano, il teatro senza barriere

Il progetto Teatro Senza Barriere è ideato da Aiace Milano con lo scopo di rendere accessibile il teatro anche ai non udenti e ai non vedenti, come già accade per il cinema e la tv. Gli spettacoli saranno accompagnati da un'audiodescrizione e da speciali sovratitoli: la "prima" è prevista a maggio al Teatro Elfo Puccini, dal 19 al 20, in occasione dell'*Otello*, regia di Elio De Capitani e Lisa Ferlazzo Natoli.

Info: elfo.org/evnti

Stracci della Memoria con Instabili Vaganti

Dal 28 maggio al 5 giugno 2018, presso L'Oratorio San Filippo Neri di Bologna, si terrà la settima edizione dell'International Workshop festival PerformAzioni, sotto la direzione artistica di Instabili Vaganti. Il programma si concentra sul progetto internazionale Stracci della Memoria, in occasione della settima sessione internazionale di lavoro e della pubblicazione del volume *Ricucire gli Stracci della memoria - Una pubblicazione per la memoria collettiva* scritto da Anna Dora Dorno, edito da Cue Press.

Info: instabilivaganti.com

Lo Stabile di Napoli per Pompei

Torna al Teatro Grande di Pompei, per la seconda edizione, dal 21 giugno al 21 luglio, Pompeii Theatrum Mundi, un progetto quadriennale promosso dal Teatro Stabile di Napoli-Teatro nazionale e dal Parco Archeologico di Pompei. Quattro le opere in programma: *Oedipus Rex* di Robert Wilson, *Medea*

Terabust, in lutto il mondo della danza

È mancata lo scorso febbraio, a 71 anni e dopo una lunga malattia, Elisabetta Terabust (Varese 1946 - Roma 5 febbraio 2018). Formatasi, negli anni Sessanta, alla scuola di ballo del Teatro dell'Opera di Roma, dopo il diploma entrò a far parte del corpo di ballo, di cui divenne, a soli 19 anni, prima ballerina e, successivamente, *étoile*. Fin dagli esordi, Elisabetta ebbe l'opportunità di lavorare con personalità di rilievo del mondo della danza: con Erik Bruhn danzò nei *pas de deux* di *Don Chisciotte* e di *Infiorata a Genzano*; collaborò col maestro Žarko Prebil; e Aurel Milloss ne fece la sua interprete prediletta. Il 1973 segnò l'inizio della sua carriera internazionale. Fondamentale fu la collaborazione con il London Festival Ballet per cui la Terabust interpretò i più importanti ruoli del repertorio classico in giro per il mondo. Fu anche la prima ballerina italiana a danzare stabilmente nel Ballet de Marseille diretto da Roland Petit, il quale creò per lei un'originale versione dello *Schiaccianoci*. Nel corso della carriera, Terabust danzò in coppia con nomi importanti come Rudolf Nureyev e Peter Schaufuss che la rese una delle interpreti più apprezzate dello stile *Bournonville*. Negli anni Ottanta tornò in Italia come *étoile* ospite dell'Aterballetto, dove fu protagonista di molti lavori di Amedeo Amodio.



La versatilità nell'affrontare sia ruoli del repertorio classico che del contemporaneo e l'eccezionale capacità interpretativa assicurano a Elisabetta Terabust il successo e una propria collocazione nel panorama della danza italiana. Nondimeno, a fine carriera, si rivelò significativo il suo contributo all'evoluzione della danza grazie ai ruoli direttivi che ricoprì, nell'arco di un ventennio, per le compagnie di balletto del Teatro dell'Opera di Roma, del Teatro alla Scala, del Maggio Musicale Fiorentino e del San Carlo di Napoli. Durante questo periodo svolse un'intensa attività di *talent scout* lanciando sulla scena numerose giovani promesse, primi fra tutti Roberto Bolle e Massimo Murru. **Francesca Carosso**

di Emio Greco e Pieter C. Sholten, *Salomè* di Luca De Fusco ed *Eracle* di Emma Dante.

Info: teatrostabilenapoli.it

Tornano i Premi Danza&Danza

Sono stati assegnati i premi Danza&Danza: quello come miglior spettacolo contemporaneo va, *ex aequo*, ad *Autobiography* di Wayne McGregor e *Giselle* di Dada Masilo. Il premio agli interpreti a Marianela Núñez/Royal Ballet per *Onegin* e ad Angelo Greco/San Francisco Ballet

per *Don Chisciotte*. Miglior coreografo è Richard Siegal mentre come migliore produzione italiana sono premiati, *ex aequo*, *La morte e la fanciulla* di Abbondanza-Bertoni e *Bad Lambs* di Michela Lucenti/Balletto Civile. Fra gli emergenti, riconoscimenti a Nicola del Freo e a Giacchino Starace; mentre come danzatori italiani all'estero, i premi sono andati a Jacopo Tissi ed Elena D'Amario. Infine, sono stati consegnati il Premio Mario Pasi ad Aurora Marsotto, quello alla carriera a Hans Van Manen, e in memoria a Giannandrea Poesio.

Info: danzaedanzaweb.com

Il Teatro Niccolini per i giovani

Un teatro gestito dai giovani, i neodiplomati della scuola Orazio Costa della Fondazione Teatro della Toscana, dall'amministrazione alla promozione, dalla regia - sotto la guida di maestri, come Marco Baliani, Gianfelice Imparato, Andrée Ruth Shammah, Beppe Navello - all'accoglienza in sala, fino alle pulizie, secondo una rigida turnazione e con una dotazione economica uguale per ogni progetto: è la scommessa del Teatro Niccolini di Firenze, secondo la volontà del sindaco Dario Nardella.

Info: teatroniccolini.com

Livorno in danza

Si è tenuta a febbraio l'ottava edizione di Livorno Danza. Per l'occasione, sono

stati premiati, tra gli altri, Ludovico Murgia, Francesco Gerbi e Madhav Valmiki (primo premio); i brasiliani Nathalia Melo Centro Dança (giuria popolare); Lea Ellul Sullivan (Stella di domani), e la Scuola New Dance (Antheo per la composizione coreografica).

Info: livornoindanza.info

Salvo Lombardo vince a Collegno

Salvo Lombardo si è aggiudicato il bando 2018/2019 Residenze Coreografiche della Lavanderia a Vapore di Collegno (Torino) con il suo progetto *Excelsior*. Lo spettacolo debutterà nel settembre del 2018 al Festival Oriente Occidente di Rovereto. Una menzione speciale è andata ai progetti *Endless Ending Process* di Salvatore Insana e *Beast Without Beauty* di C&C Company.

Info: piemontedalvivo.it

Ridare vitalità ai classici

Proseguono, fino all'11 maggio, gli incontri della seconda edizione dei "Classici del secolo futuro", il format ideato dall'Accademia di teatro Stap Brancaccio che gioca con la riscrittura dei classici in chiave comica e irriverente, a opera degli allievi del terzo anno. Segnaliamo, tra gli appuntamenti, *Soggetti per un breve racconto* da Cechov, il 10 e 11 maggio.

Info: teatrobrancaccio.it

Allianz per la Scala

Socio Fondatore della Scala: il via libera alla nomina di Allianz è arrivato a febbraio dal Cda. In cambio, la compagnia assicuratrice verserà al teatro 1,2 milioni di euro all'anno per cinque anni. Non entrerà invece nel Cda, per il quale è richiesto un versamento minimo di 3 milioni, ma non esclude di farlo in futuro.

Info: teatroallascala.org

Emanuele Masi al Circuito Danza Trentino

Emanuele Masi, direttore artistico di Bolzano Danza, è stato nominato consulente artistico del Circuito Danza Trentino-Alto Adige/Südtirol gestito dal Centro Santa Chiara di Trento, subentrando a Lanfranco Cis. Il nuovo consulente si occuperà della programmazione 2018-21.

Info: centrosantachiara.it

Al Filodrammatici si parla di migrazioni

Proseguono fino al 2 luglio gli incontri di Teatro Utile, promosso a Milano dall'Accademia dei Filodrammatici per riflettere sulle migrazioni e l'interculturalità. Tra gli appuntamenti, *Compleanno Afgano* di Ramat Safi e Laura Sicignano; e *Il riscatto del migrante*, di e con Mihamed Ba.

Info: teatrofilodrammatici.eu

Con la Repubblica, il teatro in dvd

Prosegue fino al 9 novembre la collezione del teatro in 40 dvd di *la Repubblica*. Da Gassman a Buazzelli, da Proclemer a Ronconi, da Castri a De

Lullo e Strehler, seleziona dagli archivi Rai alcuni significativi spettacoli italiani del secondo Novecento, con tanto di libretto di approfondimento.

Info: inedicola.gedi.it/prodotto/il-teatro

A Lucca l'opera più breve del mondo

È stata presentata il 23 febbraio al Teatro del Giglio di Lucca *Taci*, l'opera lirica per voce e orchestra più breve del mondo, già premiata nel 2013 in Ungheria. Durata della composizione di Girolamo Deraco: 8 secondi.

Info: girolamoderaco.it

Nuovo spazio a Roma

È stato inaugurato lo scorso febbraio a Roma, in via Giorgio Scalia, nel quartiere Prati, Altro teatro studio di Ottavia Bianchi e Giorgio Latini. Lo spazio è stato ricavato da un garage sotterraneo di 500mq.

Info: teatrostudioaltrove.wixsite.com

Il Maggio va in edicola

Dopo l'anagrafe, il botteghino: verranno venduti anche nelle edicole di Firenze, tramite il circuito Vivaticket, i biglietti del Maggio Fiorentino. Obiettivo dell'iniziativa è quello di sostenere le edicole e rendere la cultura sempre più accessibile.

Info: operadifirenze.it

Premiato dal Presidente il Festival del Silenzio

Il Festival del Silenzio, dedicato al linguaggio dei segni e della performance, promosso a Milano, lo scorso marzo, dalla Fattoria Vittadini, con la direzione artistica di Rita Mazza, è stato insignito della Medaglia del Presidente della Repubblica.

Info: festivaldelsilenzio.com

No alla vendita del Margherita

È attiva su change.org una petizione, promossa dal blogger indipendente Stefano Molini, per salvare il Salone Margherita di Roma, che potrebbe essere presto venduto dalla Banca d'Italia per ricavarne dei negozi.

Info: stefanomolini.wordpress.com



La Cina teatrale in mostra a Milano

È stata inaugurata lo scorso 12 aprile, durante la Milano Art Week, in concomitanza con MiArt, la nuova mostra curata da Marco Scotini, *The Szechwan Tale. China, Theater and History*.

Particolarità della mostra, in programma a Milano, Fm Centro per l'Arte Contemporanea, fino al 15 luglio, è la matrice teatrale che l'impronta, dal titolo, ispirato al celebre testo di Brecht, *L'anima buona del Sezuan*, al percorso espositivo, concepito come un meta-teatro in cui la macchina scenica viene decostruita in funzione dell'analisi politica: pubblico, sipario, attore (Mei Lanfang, 1894-1961, attore cinese che ha influenzato il teatro d'avanguardia russo e poi tedesco), costumi (l'abito di scena di Gina Cigna, indossato negli anni Trenta per la *Turandot* alla Scala), scenografia, testo e musica. Realizzata in collaborazione con la Biennale di Anren, l'Archivio Mei Lanfang di Pechino e l'Istituto Culturale Italo-Cinese, la mostra riprende e sviluppa il progetto *Today's Yesterday*, presentato da Scotini all'interno della Biennale di Anren. Tra gli artisti ospitati, segnaliamo Yervant Gianikian & Angela Ricci, Piero Gilardi, Dan Graham, William Kentridge (foto), Lin Yilin, Michelangelo Pistoletto, Santiago Serra, Clemens von Wedemeyer & Maya Schweizer. **Roberto Rizzente**

Info: fmcca.it

Nuove direzioni per i teatri, passando da Nord, Centro e Sud Italia

Le amministrazioni dei teatri italiani sempre più scelgono la strategia del rinnovamento e della collaborazione per far fronte alle richieste di un pubblico eterogeneo in un panorama incerto e in costante cambiamento; strategia che si concretizza con l'accoglienza presso gli enti di nuove personalità artistiche in grado di offrire una visione più lungimirante.

La Piccionaia, Centro storico di Produzione Teatrale Vicentino (piccionaia.it), nel 2018 opta per la formula inedita della co-direzione artistica; al fianco del già presidente e direttore Carlo Presotto, ci saranno Enrico Castellani e Valeria Raimondi di Babilonia Teatri, e Diego e Marta Dalla Via, ossia i Fratelli Dalla Via, due realtà della scena contemporanea nazionale tra le più innovative. La scelta è stata motivata dalla comune visione di un teatro politico, motore dialettico di cambiamento e di messa in discussione della realtà.

In territorio toscano, il Consiglio d'amministrazione della **Fondazione Teatro Metastasio di Prato** (metastasio.it) ha nominato il regista Massimiliano Civica nuovo consulente artistico alla direzione, per il triennio 2018-2020. Massimiliano Civica da anni insegna recitazione presso l'Accademia Silvio D'Amico ed è stato anche direttore del Teatro della Tosse di Genova. Per il Metastasio, egli rappresenta quel punto di vista innovativo in grado di individuare e legare alla Fondazione gli artisti che negli ultimi anni hanno dato prova di un approccio rivoluzionario al teatro.

Intanto, al Sud, il **Teatro stabile di Catania** (teatrostabilecatania.it) esce da un lungo periodo di crisi finanziaria ben intenzionato a guardare al futuro, cominciando dalla nomina alla direzione della milanese Laura Sicignano, pluripremiata regista, autrice, produttrice e organizzatrice teatrale, fondatrice e anima del Teatro Cargo di Genova. Per citare le parole del Presidente Carlo Saggio: «Pur con le difficoltà legate alla carenza dei finanziamenti, si apre una fase di maggiore fiducia e serenità che consentirà di puntare al rilancio dell'ente sulla base della riconquistata credibilità e sulle ali di un progetto artistico e culturale di alto spessore». **Francesca Carosso**

A Glauco Mauri il Premio Morrocchesi

È stato assegnato a gennaio a Glauco Mauri, al Teatro Niccolini, il Premio Morrocchesi di San Casciano. Per l'attore, un'opera in legno intagliata realizzata dall'artigiano Omero.
Info: teatroniccolini.it

Il Mugello in rete

Ventitré tra compagnie professioniste e amatoriali che operano nel Mugello: tanti sono gli aderenti al progetto "Non faremo Molto rumore per nulla", un gruppo di attori non professionisti del Teatro Giotto di Vicchio. Primo sbocco del progetto, uno spettacolo a giugno, in data da definirsi.
Info: teatrogiotto.it

A Siena, le finali di In Box

Si svolgerà a Siena, dal 17 al 19 maggio, la finale di In-Box 2018, la rete di teatri, festival e soggetti istituzionali a sostegno del teatro emergente: in palio, per i sei finalisti, 52 repliche a cachet fisso, tra i 1.000 e i 1.400 euro a seconda del numero di attori coinvolti.
Info: inboxed.it

MONDO

Prix de Lausanne 2018

Durante la 46esima edizione del Prix de Lausanne sono stati elargiti numerosi premi. Il Lifetime Achievement Award è andato al coreografo francese Jean-Christophe Maillot. La Meda-

glia d'Oro l'ha vinta il canadese Shale Wagman, il quale si è aggiudicato anche il Rudolf Nureyev Foundation Prize. Il Contemporary Dance Prize è andato al coreano Junsu Lee, mentre il premio del pubblico alla brasiliana Carolyne Galvao. Miglior candidato svizzero è stato invece Lukas Barema.
Info: prixdelausanne.org

Marco Goecke direttore a Hannover

Marco Goecke è stato nominato direttore del Balletto di Hannover a partire dalla stagione 2019-2020. Coreografo di compagnie internazionali, dallo Stuttgarter Ballett al Nederlands Dans Theater, è al primo incarico come responsabile di un *ensemble*.
Info: staats-theater-hannover.de

Balletto Nazionale Greco, cambio al vertice

Passaggio di testimone al vertice del Balletto nazionale greco: Konstantinos Rigos subentra al coreografo Andonis Foniadakis. Rigos, fondatore dell'Oktana Dancetheatre, avrà il mandato per due anni e porterà sul campo la sua esperienza maturata come direttore del National Theatre of Northern Greece di Salonicco (2001-2005).
Info: nationalopera.gr/en/ballet

Un film-doc su Romeo Castellucci

È stato presentato a marzo a New York *Theatron* di Giulio Boato, il primo film-documento su Romeo Castellucci, prodotto dalla Compagnia des Indes. Dedicato agli anni dal 1992 al 2017, ricostruisce la figura dell'artista attraverso immagini di repertorio, undici interviste e le riprese effettuate in due anni di tournée. Ha debuttato invece a marzo, a Montreal, l'altro lavoro di Boato, *Glass and Bones*, su Jan Fabre.
Info: compagniedesindes.tv

Madonna, regista per la danza

Sarà Madonna a dirigere la riduzione cinematografica dell'autobiografia

della ballerina della Sierra Leone Michaela De Prince, orfana di guerra e ora seconda solista al corpo di ballo del Dutch National Ballet. *Taking Flight*, tradotto in Italia da Mondadori, sarà prodotto dalla Mgm.

Info: mgm.com

Lutto al Cirque du Soleil

Tragedia a Tampa, in Florida: durante uno spettacolo del Cirque du Soleil, lo scorso 17 marzo, il trapezista francese Yann Arnaud, nella compagnia da quindici anni, è morto, cadendo a terra. Due spettacoli a Tampa sono stati cancellati, a seguito dell'incidente.

Info: cirquedusoleil.com

Mamet, nuovo testo sullo scandalo Weinstein

Sarà dedicato allo scandalo Weinstein *Bitter Wheat*, il nuovo testo di David Mamet. L'ha rivelato lo stesso Premio Pulitzer in un'intervista al *Chicago Tribune*. Ancora ignote rimangono, al momento, la produzione e le date dello spettacolo.

Rupert Everett su Wilde

È stato presentato a gennaio al Sundance Film Festival *The Happy Prince*. Diretto da Rupert Everett (foto sotto), al suo esordio alla regia, racconta gli ultimi anni di Oscar Wilde in Normandia, Napoli e Parigi, dopo la scarcerazione.



Valentine Colasante étoile a Parigi

Lo scorso gennaio Valentine Colasante è stata nominata *étoile* del Ballet de l'Opéra di Parigi al termine di una recita del *Don Chisciotte* di Rudolf Nureyev in cui ha danzato nel ruolo della protagonista Kitri, al posto di Amandine Albisson, malata.

Info: operadeparis.fr

PREMI

Premio Nico Garrone

Il Festival di Radicondoli, l'Anct, Radicondoli Arte, il Comune di Radicondoli in collaborazione con Dominio Pubblico e Kilowatt Festival presentano la nona edizione del Premio Nico Garrone, attribuito ai maestri capaci di donare esperienza e saperi e ai critici più sensibili al teatro che muta. Artisti, studiosi, appassionati di teatro possono inviare le segnalazioni entro il 1° giugno a Elena Lamberti. La giuria, composta da Varesano Tili, dai critici teatrali Sandro Avanzo, Claudia Cannella, Enrico Marcotti, Valeria Ottolenghi e da Elena Lamberti, selezionerà i due vincitori che riceveranno il premio nell'ambito del Festival di Radicondoli (27 luglio - 4 agosto).

Info: radicondoliarte.org,
elena.lamberti07@gmail.com

Compagnie under 30 al Sociale di Gualtieri

Parte la quinta edizione del Bando promosso dal Teatro Sociale di Gualtieri dedicato a compagnie under 30. In palio, un Premio delle Giurie di 4.000 euro e un Premio della Critica che prevede l'inserimento nella programmazione del Festival Aperto 2018 (presso la Fondazione I Teatri di Reggio Emilia). Dopo la prima selezione, sei finalisti andranno in scena dal 20 al 22 luglio a Gualtieri, dove una giuria popolare, appositamente formata da Altre Velocità, e una giuria critica designeranno i vincitori. Iscrizioni online entro il 27 maggio.

Info: teatrosocialegualtieri.it

Scintille ad Asti, ecco il nuovo teatro

È online fino al 27 aprile il Bando Scintille, nona edizione, indetto da Teatro Alfieri di Asti, Tieffe Teatro Milano e Fondazione Piemonte Dal Vivo, per compagnie under 35. Sono ammessi gruppi di 8 persone al massimo, con un progetto di drammaturgia contemporanea. Verranno selezionati 8 finalisti che presenteranno un *trailer* di 20 minuti al Teatro Menotti di Milano (21 e 22 giugno) e nell'ambito del Festival Astiteatro 40 (22 e 23 giugno). Una giuria popolare e di addetti ai lavori sceglierà lo spettacolo vincitore che riceverà un premio di 8.000 euro per la produzione dello spettacolo, che sarà inserito nelle stagioni di Asti e del Menotti.

Info: scintille@comune.asti.it

CrashTest, Collisioni di teatro contemporaneo

È online il bando per l'edizione 2018 di CrashTest, festival/concorso nazionale per il teatro contemporaneo. Il tema di quest'anno è: "Domino, il gioco del potere". Possono partecipare, con un solo lavoro, compagnie o singoli artisti residenti in territorio italiano e under 35. I finalisti saranno chiamati a esibirsi nelle serate del 7 e dell'8 settembre, presentando il proprio lavoro a Valdarno (Vi). Una giuria artistica decreterà l'opera vincitrice, alla quale andrà il premio di 2.000 euro. Il bando scade il 30 aprile.

Info: crashtestfestival.it/bando

Il Cedro d'Argento per l'amatoriale

È rivolto alle compagnie amatoriali il concorso Il Cedro d'Argento, organizzato dalla compagnia La combricola del baffo. I testi, di genere comico/brillante, vanno inviati entro il 30 aprile all'attenzione di Gianpaolo Azzara, via Uruguay 14, 20151 Milano. Quattro Compagnie verranno selezionate per partecipare alla competizione, dal 7 ottobre al 25 novembre presso il CineTeatro Maria Regina Pacis di Milano. Sono pre-



Obiettivo internazionale: varcare i confini per crescere

È dovuta a fattori non esclusivamente economici la tendenza degli organismi di spettacolo a intraprendere un percorso internazionale. Lo rivela il primo studio di Living-Desk per l'internazionalizzazione dello spettacolo dal vivo, realizzato grazie a un contributo di Fondazione Cariplo da Cristina Carlini, Cristina Cazzola, Giuliana Ciancio, Carlotta Garlanda con la collaborazione di Giulio Stumpo, per C.Re.S.Co. Operatori, artisti e istituzioni sono stati invitati a incontri e *focus group* tenutisi ad Ancona, Catania, Roma e Milano, i cui esiti sono stati presentati e discussi a Milano e a Roma (12 e 14 dicembre 2017). Quattro i temi da discutere: perché, *legacy*, strumenti ed economie.

Nella spinta a un percorso internazionale è contenuta sì l'esigenza di sopravvivere accedendo a un mercato più ampio rispetto al (talvolta asfittico) mercato interno, ma anche il desiderio di crescere attraverso un confronto diretto con realtà diverse. Una tendenza che coinvolge tutti gli ambiti dello spettacolo: l'artista e la sua creatività, il prodotto, le imprese e la loro organizzazione, le istituzioni.

In evidenza, naturalmente, anche le criticità: mancanza di connessione del sistema a livello istituzionale (Mibact, Mae, Istituti di Cultura, Enti locali), esigenza di differenziare e valorizzare i percorsi tra la mobilità del singolo e la mobilità delle opere, necessità di qualificare le persone (organizzatori, artisti, tecnici) di fronte alla sfida internazionale e possibilità di riportare sui territori di provenienza l'esperienza acquisita, previa disponibilità e ricettività del sistema a fronte del cambiamento. **Iaria Angelone** Info: progettocresco.it

visti premi in denaro, la quota d'iscrizione è di 25 euro.

Info: lacombricoladelbaffo.it

La sedicesima edizione del Lago Gerundo

È giunto alla sedicesima edizione il premio letterario internazionale Lago Gerundo, rivolto a scrittori italiani e

stranieri. Per la sezione teatro si concorre con testi editi o inediti, atti unici, monologhi, corti o di durata regolare. I concorrenti dovranno far pervenire le opere entro il 15 giugno all'indirizzo Biblioteca Comunale, Piazza della Libertà 3, 20067 Paullo (Mi), mentre la premiazione sarà il 13 ottobre. La quota d'iscrizione è di 25 euro, sono previsti premi in denaro.

Info: lagogerundo.org

Milano: col Pradella al Filodrammatici

È aperto alle compagnie professioniste con almeno un anno di attività il Premio Riccardo Pradella, terza edizione, istituito dal Teatro Filodrammatici di Milano. Per partecipare, occorre inviare una scheda della compagnia e il link ai video degli spettacoli prodotti a info@filodrammatici.eu entro il 30 aprile. In palio, l'ospitalità presso il Teatro Filodrammatici nella prossima stagione e il 100% degli incassi della serata. Il vincitore sarà contattato entro il 30 giugno.

Info e bando completo: filodrammatici.eu.

Nuovo Premio Traiano

CultureCreative, in collaborazione con il Teatro Marconi di Roma, presenta la sesta edizione del Nuovo Premio Traiano dedicato ai corti e ai monologhi. Le proposte dovranno pervenire entro il 1° maggio all'indirizzo CultureCreative, via Nicolò da Pistoia 40, 00154 Roma, o per mail a premiotraiano@gmail.com. La finale si svolgerà il 28 dello stesso mese. Sono previsti premi in denaro, la quota d'iscrizione è di 20 euro.

Info: teatromarconi.it

Siad e Silvio D'Amico

È riservato ai diplomati presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico il Premio Speciale Silvio D'Amico, dedicato a Mario Ferrero e istituito dalla Siad in collaborazione con il Mibact. In palio, un premio d'incoraggiamento alla produzione di 1.000 euro; i testi, per un massimo di 4 attori, vanno inviati entro il 20 maggio all'indirizzo Siad c/o Spazio 18B, via Rosa Raimondi Garibaldi 18b, 00145 Roma.

Info: accademiasilviodamico.it

Achille Campanile per l'umorismo

Si terranno il 28 ottobre a Velletri le premiazioni della seconda edizione del premio Achille Campanile. I 1.500

euro in palio andranno a un'opera teatrale inedita, di genere umoristico e redatta in lingua italiana. Le opere vanno inviate entro il 30 giugno all'indirizzo: Fondazione Arte e Cultura Città di Velletri, Piazza Cesare Ottaviano Augusto 1, 00049 Velletri (Rm).

Info: campaniliana.it

Venice Open Stage, largo agli studenti

Il Venice Open Stage è rivolto a compagnie teatrali universitarie italiane e straniere, gruppi teatrali formati nelle università e nelle accademie teatrali. La sesta edizione si svolgerà dal 3 al 14 luglio a Venezia e la candidatura al festival si deve inviare entro il 30 aprile all'indirizzo candidature@veniceopenstage.org.

Info: veniceopenstage.org

AAA cercansi nuovi spettacoli

Sono aperte le selezioni degli spettacoli per la stagione 2018-2019 del Piccolo Teatro Cts-Centro Teatro Studio di Caserta. Le proposte, adattate al palco di 4x4 metri, altezza 2.50 metri, vanno inviate entro il 30 settembre all'indirizzo angelo.bove@libero.it

CORSI

Tiago Rodrigues maestro all'École des Maitres

Scade il 20 aprile il bando per partecipare al progetto di formazione per attori under 35 provenienti da Italia, Belgio, Francia e Portogallo, giunto alla 27a edizione e organizzato dal Ccs di Udine. Maestro per il 2018 sarà Tiago Rodrigues, regista portoghese, che lavorerà sul tema del "Pericolo felice". Le audizioni si svolgeranno il 28 maggio presso il Teatro Argentina di Roma. Gli allievi prescelti lavoreranno dal 19 agosto al 1 ottobre in workshop e restituzioni aperte al pubblico, itineranti fra Italia, Portogallo, Francia e Belgio.

Info: cssudine.it

Laboratori per attori al Libero di Palermo

Sono aperte le selezioni di attori e attrici per due laboratori organizzati dal Teatro Libero di Palermo. Il primo sarà *Gi gan ti*, diretto da Lia Chiappara dal 21 al 25 maggio; il secondo, *Fratellini*, con la direzione di Francesco Silvestri, si svolgerà dall'11 al 15 giugno. Le candidature vanno inviate, rispettivamente, entro il 30 aprile e il 20 maggio all'indirizzo info@teatroliberopalermo.com.

Info: teatroliberopalermo.com

Seminari Teatri in gioco

Tre seminari, "Educare alle emozioni", "Educare all'ascolto", "E se la matematica fosse divertente?", condotti da Helga Dentale e Fabio Filippi, e rivolti a educatori e insegnanti delle scuole

dell'infanzia e primaria, si svolgeranno il 5 e 6 maggio a Roma. La quota per ogni laboratorio è di 25 euro.

Info: girasoliamoci@tiscali.it; teatroingioco.it

Make-up for artist

Si svolge presso il Teatro Duse di Bologna, dal 7 al 28 maggio, il Laboratorio di *make-up*, tenuto da Patrizia Angelone. Quota di iscrizione: 100 euro (con tessera argento Teatro Duse in omaggio). Iscrizioni entro il 27 aprile.

Info: teatrodusebologna.it/laboratori

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone
Laura Bevione
Francesca Carosso
Paolo Ruffini
Chiara Viviani

FLUCTUS
DECLINAZIONI DEL VIAGGIO

23

1/22 giugno 2018

FESTIVAL
DELLE
OLINET
ORINESI
TORINO
CREAZIONE
CONTEMPORANEA



realizzato da

TPE
TEATRO DI RILEVANTE
INTERESSE CULTURALE

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo

fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Martina Colucci, Roberto Rizzente,
Valeria Brizzi (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Margarete Affenzeller, Lucio Argano, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Giovanni Azzaroni, Babilonia Teatri, Riccardo Badini, Eugenio Barba, Mario Bianchi, Andrea Bisicchia, Peter Brook, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Davide Carnevali, Francesca Carosso, Giuseppe Carullo, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Pippo Delbono, Francesca Di Blasio, Claudia Di Giacomo, Jan Fabre, Renzo Francabandera, Leda Gabelli, Giulia Gamberale, Rodrigo Garcia, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Agnieszka Górnicka, Martina Ieluzzi, Filippa Ilardo, Jeremy Irons, Rolf Kemnitzer, Susanne Kennedy, William Kentridge, Antonio Latella, Angelica Liddell, Alessandra Limetti, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Valter Malosti, Lorenzo Mango, Stefania Maraucci, Marco Menini, Cristiana Minasi, Giuseppe Montemagno, Giulia Morelli, Salvatore Natoli, Emilio Nigro, Moni Ovadia, Michele Pascarella, Nicola Pianzola, Annamaria Pinazzi, Gianni Poli, Armando Punzo, Aurora Ravasi, Elisabetta Reale, Paolo Ruffini, Monica Ruocco, Laura Santini, Renata Savo, Roberta Scaglione, Attilio Scarpellini, Francesca Serrazanetti, Virgilio Sieni, Jana Soprova, Teatro delle Albe, Teatro Valdoca, Francesco Tei, Theodoros Terzopoulos, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Gherardo Vitali Rosati, Itala Vivan, Chiara Viviani, Irina Wolf, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

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

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).

Distribuzione: 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 Olona 17, 20123 Milano

oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT6620760101600000040692204

oppure

on line www.hystrio.it

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

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



Leda Gabelli, che ha appositamente realizzato l'immagine della copertina e di apertura del Dossier, disegna da quando è in grado di tenere in mano una matita. Originaria di Deiva Marina, paesino selvatico della Riviera di Levante, sta ora completando gli studi di illustrazione presso la Civica Scuola Arte&Messaggio di Milano e ha in lavorazione un progetto di *graphic novel* che affronta i temi del disagio giovanile nella società odierna. I suoi lavori sono visionabili su [instagram.com/leddia](https://www.instagram.com/leddia). La sua collaborazione con

Hystrio è nata nell'ambito del progetto di avvicinamento al lavoro, attivato con la Civica Scuola Arte&Messaggio di Milano, che ha coinvolto 15 allievi della classe seconda del corso di Illustrazione, sul tema del Dossier Teatro e Sacro. Delle immagini prodotte, oltre a quella della copertina, sono state poi pubblicate nel Dossier le illustrazioni di Giulia Gamberale, Aurora Ravasi e Martina Ieluzzi.

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 da Bari 119
tel. 080 5207511

Benevento

Libreria Masone
via dei Rettori 73/F
tel. 0824 317109

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

Cagliari

Libreria Mieleamaro
Teatro Massimo
Viale Trento 9

Catania

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Etnea 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 dé Cerretani
16/R
tel. 055 287339
Librerie Feltrinelli
via dé 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

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
Libreria Puccini
c.so Buenos Aires 42
tel. 02 2047917

Modena

La Feltrinelli
Librerie
via C. Battisti 17
tel. 059 222868

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 18
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

Pescara

La Feltrinelli
Librerie
via Trento angolo
via Milano
tel. 085 292389

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

Teatro Argot Studio
Via Natale Del
Grande 27
Tel. 06 5898111

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 Conte G. Bogino
2
tel. 011 19785465

Librerie Feltrinelli
p.zza Castello 19
tel. 011 541627

Trento

La Rivisteria
via San Vigilio 23
tel. 0461 986075

Treviso

La Feltrinelli Librerie
via A. Canova 2
tel. 0422 590430

Verona

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Quattro Spade 2
tel. 045 809081

Vicenza

Galla Libreria
corso Palladio 12
tel. 0444 225200

kilowatt

FESTIVAL
l'energia della scena contemporanea

edizione 2018
13-21
LUGLIO
SANSEPOLCRO (AR)

Virgilio Sieni - Progetto Demoni - Eugenio Finardi
Denf Collective - I Sacchi di Sabbia - Davide Valrosso
Luna Cenere - Manfredi Perego
Antonio Ianniello/Michele Sinesi/Federica Santoro
Pietro Marullo/Insieme Irreali - Daniel Hellmann - Fernando Saunders
Menoventi - Laden Classe - Magdalena Barile/Murmuris
Claire Dowie - Phil Palmer - Marco D'Agostin e Teresa Silva
Cie RasOTerrA - Lorenzo Garozzo/Gabriele Benedetti
Quieora + Fratelli Della Via - Omar Pedrini - Xavier Bobés
Lapso Cirk - Maurizio Solleri - Cie Zenhir
Laurent Gaudé/Teatro Libero di Palermo - The Serious Clowns
Sosta Palmizi/Giorgio Rossi - Ahilan Ratnamohan
Francesco Capuano e Nicola Picardi - Lost in Translation Circus
Le produzioni del progetto europeo "Be SpectActive!"
- 19 spettacoli della "Selezione Visionari"



www.kilowattfestival.it
comunicazione@kilowattfestival.it / tel. 0575.733063



Best Foundation
Regione dell'Umbria
Comune di Perugia
Comune di Terni
Comune di Foligno
Comune di Spoleto
Comune di Gubbio
Comune di Todi

Best Foundation
Fondazione
Brescia e Provincia
Comuni

TEATRO STABILE DELL'UMBRIA

STAGIONE TEATRALE 2018/2019

Michele Rondini in **IL MAESTRO E MARGHERITA**

di Michail Bulgakov
con la partecipazione straordinaria di Anna Maria Guarnieri
e con Giordano Agrusta, Carolina Balucani, Francesco Bolo Possini,
Caterina Ficocchetti, Michele Nani, rimanente cast in via di definizione
regia Andrea Baracco

OCCIDENT EXPRESS

(PARA È NATA PER STAR FERMA)
scritto da Stefano Massini
uno spettacolo a cura di Enrico Fink e Ottavia Piccolo
con Ottavia Piccolo, Enrico Fink
e l'Orchestra Musicale di Arezzo
in coproduzione con OMA

A VIRGINIE

UNO SPETTACOLO DESOLATO
scritto e diretto da Lucia Calamano
con Benedetta Casqui, Monika Mariotti

TRILOGIA SULL'IDENTITÀ

PETER PAN GUARDA SOTTO LE GONNE. Capitolo I
STABAT MATER. Capitolo II
UN ESCHIMESE IN AMAZZONIA. Capitolo III
con Linda Caridi, Lucio Araf Lanta, Chiara Leoncini,
Alice Raffaelli, Stella Piccioni, Laura Doni,
Liv Ferracchiati, Giacomo Marentelli Priorelli
regia e drammaturgia di Liv Ferracchiati, Greta Cappelletti

IL COSTRUTTORE SOLNESS

di Henrik Ibsen
con Umberto Orsi
regia Alessandro Serra
in coproduzione con Compagnia Umberto Orsi

L'UOMO CHE CAMMINA

un progetto di OOM
e Leonardo DeLuca, Valerio Serra, Hélène Gautier

TODI IS A SMALL TOWN IN THE CENTER OF ITALY

scritto e diretto da Liv Ferracchiati
con Caroline Baglioni, Michele Balducci, Elisa Gabrielli,
Stella Piccioni, Ludovico Righi

Silvio Orlando in **SI NOTA ALL'IMBRUNIRE**

(SOLUZIONE DA PRESE SPOGLIATO)
scritto e diretto da Lucia Calamano
con Riccardo Goretti, Roberto Nobile, Alice Rendin,
Maria Laura Rondanini
in coproduzione con Il Cardinale

IL RACCONTO D'INVERNO

di William Shakespeare
con la Compagnia dei Giovani del Teatro Stabile dell'Umbria
Mariasela Aleva, Luca Borini, Edoardo Chiabrolotti,
Jacopo Costantini, Carlo Dalla Costa, Giorgia Filippucci,
Silvio Impegno, Daphne Morelli, Ludovico Righi
regia Andrea Baracco

INFO 075.575421

www.teatrostabile.umbria.it

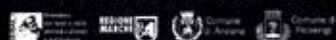
INTEATRO FESTIVAL 40

21 GIUGNO - 1 LUGLIO
POLVERIGI - ANCONA



IN TEATRO MARCHE TEATRO

www.inteatro.it | www.marcheteatro.it | f t i s



LuganoInScena



Produzioni 2017/18

Ifigenia, liberata / regia Carmelo Rifici

La bisbetica domata / regia Andrea Chiodi

VN Serenade / con OSI Orchestra della Svizzera italiana
coreografia Cristina Kristal Rizzo

Nettles / Trickster-P, concetto e realizzazione
Cristina Galbiati e Ilija Luginbühl

Coproduzioni

Il processo per l'ombra dell'asino /
di F. Dürrenmatt, regia Alan Alpenfelt

Su l'umano sentire (cap.2)
maneggiati con cura / Officina Orsi

Dazzle / concezione, coreografia,
spazio Lorena Dozio



www.luganoinscena.ch

PICCOLO

TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA

Teatro Strehler M2 Lanza
9 - 20 maggio 2018

Emma Dante Bestie di scena



ideato e diretto da Emma Dante
con Elena Borgogni, Sandro Maria Campagna,
Viola Carinci, Italia Carroccio, Davide Celona, Sabino Civilleri,
Roberto Galbo, Carmine Maringola, Ivano Picciallo,
Leonarda Saffi, Daniele Savarino, Stephanie Taillandier,
Emilia Verginelli, Marta Zollet
e con Daniela Macaluso e Gabriele Gugliara
elementi scenici Emma Dante
luci Cristian Zucaro
direttore di palcoscenico Gabriele Gugliara
assistente di produzione Daniela Gusmano
produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa,
Atto Unico / Compagnia Sud Costa Occidentale,
Teatro Biondo di Palermo, Festival d'Avignon
coordinamento e distribuzione Aldo Miguel Grompone, Roma
Spettacolo consigliato dai 16 anni.



Acquista subito i tuoi posti!

Biglietteria Teatro Strehler
largo Greppi - M2 Lanza
da lunedì a sabato 9.45/18.45,
domenica 13/18.30, festivi chiuso.
Telefonica 02.42.411.889

#piccoloteatro
f t i y
piccoloteatro.org