

# HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

anno XXXIV

1/2021

HY

testo  
**DENTRO**  
di **Giuliana Musso**

## DOSSIER: DANTE IN SCENA

PREMIO HYSTRIO:  
I BANDI 2021

teatromondo  
Lugano  
Vienna  
Londra  
New York  
Siria  
Israele

nati ieri / teatro ragazzi / biblioteca / società teatrale

F I L M M A K E R

# Er

un film di  
Marco Martinelli

dedicato all'arte-in-vita  
di Ermanna



con Ermanna Montanari

montaggio da materiali di archivio  
Marco Martinelli, Francesco Tedde

produzione  
Ravenna Teatro/Teatro delle Albe

in collaborazione con  
Antropotopia

informazioni sulle prossime proiezioni  
[teatrodellealbe.com](http://teatrodellealbe.com)

**fts** fondazione  
toscana  
spettacolo  
onlus

Per una nuova  
stagione

Fondazione Toscana  
Spettacolo onlus  
circuitto regionale  
multidisciplinare

prosa, danza, musica,  
circo contemporaneo,  
teatro ragazzi



Fondazione Toscana Spettacolo onlus  
via Santa Reparata 10/A, 50129 Firenze  
tel. 055 219851

[ufficiostampa@toscanaspettacolo.it](mailto:ufficiostampa@toscanaspettacolo.it)  
[toscanaspettacolo.it](http://toscanaspettacolo.it)

SEGUICI SU



SCARICA LA NOSTRA APP



2 vetrina

**Lavoro e cultura: il binomio da valorizzare per ripensare il teatro di domani**

— di Valeria Brizzi, Arianna Lomolino e Ilaria Angelone

**Sardegna: approfittare del Covid per fare bilanci** — di Rossella Porcheddu**Tonino Taiuti: un talento (extra)ordinario** — di Alessandro Toppi**Cinquant'anni di Teatro Due, la dialettica che mantiene giovani** — di Laura Bevione**A Forever Young è di scena la Generazione X** — di Rossella Battisti**VicoQuartoMazzini, la curiosità che muove il teatro** — di Matteo Brighenti**Picitti Stories: ad Acri un luogo di incontro tra artisti e abitanti** — di Paola Abenavoli**Le Sacre du Printemps, l'eterno ritorno nell'anno che verrà** — di Lorenzo Conti**Per una cartografia del *cunto* e nuove possibili ibridazioni** — di Filippa Ilardo**Zona K: il quadrante creativo di Milano** — di Elena Scolari

19 teatromondo

**Lugano: faccia a faccia con la paura della fine** — di Francesca Serrazanetti**Vienna: "restare vivi" tra il virus e i terroristi** — di Irina Wolf**La new wave dei registi inglesi e la dialettica Europa/Usa** — di Jacopo Panizza**New York: la biodiversità drammaturgica come linfa vitale** — di Laura Caparrotti**Molto ancora da raccontare la scrittura dei siriani nell'esilio** — di Monica Ruocco**Tel Aviv, Isra Drama 2020, lo spettacolo corre sul web** — di Pino Tierno**Instabili Vaganti: la giornata tipo di una tournée virtuale** — di Nicola Pianzola

30 premio hystrio

**I bandi 2021**

32 humour

**G(l)ossip** — di Fabrizio Sebastian Caleffi

33 dossier

**Dante in scena** — a cura di Marco Menini, Roberto Rizzente e Francesco Tei, con interventi di Mariangela Gualtieri, Giuseppe Liotta, Laura Caretti, Roberto Canziani, Jan Fabre, Federico Tiezzi, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Irina Wolf, Federico Bellini, Sandro Avanzo, Mario Bianchi, Giuseppe Montemagno, Roberto Fratini Serafide, Enrico Castellani, Massimiliano Civica, Pippo Delbono, Valter Malosti, Armando Punzo, Carmelo Rifici, Virgilio Sieni, Serena Sinigaglia e Renzo Francabandera

62 nati ieri

**I protagonisti della giovane scena: Teatro dei Gordi** — di Ira Rubini

64 teatro ragazzi

**Con Peter Pan, Pinocchio & C., Colpi di Scena senza sosta** — di Mario Bianchi

65 teatro di figura

**Figure, pupazzi e ombre dietro le quinte e sulla rete** — di Mario Bianchi

66 critiche

**Tutte le recensioni dalla prima parte della stagione**

82 exit

**Addio a Gigi Proietti e Gigi Dall'Aglio** — di Paola Abenavoli e Roberto Rizzente

84 biblioteca

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

88 testi

**Dentro. Una storia vera, se volete** — di Giuliana Musso

100 la società teatrale

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

**Nel prossimo numero:** DOSSIER: Premio Hystrio 30, buon compleanno/SPECIALE: Teatro, linguaggi video e online/TEATRO MONDO: Londra, New York, Romania/RITRATTI: Compagnia Biancofango/TESTI: *La gloria* di Fabrizio Sinisi/libri, notizie e molto altro...

# Lavoro e cultura: il binomio da valorizzare per ripensare il teatro di domani

I provvedimenti, le proposte e gli spazi di condivisione a quasi un anno dallo scoppio della pandemia prendono atto dell'emergenza in corso, lontana dall'essere risolta, e raccontano di un settore dinamico e attivo nella partecipazione al cambiamento.

di Valeria Brizzi e Arianna Lomolino



Illustrazione di Francesca Pavan

**È** una stagione così anomala questa portata dal Covid, una stagione che sta evidenziando le falle di un sistema che contempla la tutela dei suoi lavoratori solo in stato di emergenza. Per fortuna si è iniziato a parlarne. Diversi osservatori stanno indagando le dinamiche del lavoro nel mondo dello spettacolo inteso nella sua più ampia accezione. Il dato di realtà, all'alba di un nuovo anno che ci auguriamo tutti migliore del 2020, è l'atipicità e, nel caso del teatro, il riconoscimento di essa come elemento sostanziale. Non è di per sé un male, l'atipicità, ma va sostenuta, va codificata. Esiste, infatti, un codice dello spettacolo dal vivo e vale la pe-

na ricordarlo: la legge n. 175 del 22 novembre 2017 "Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia", tali deleghe prevedevano che l'allora Governo Gentiloni adottasse, entro dodici mesi dall'entrata in vigore della legge, i decreti legislativi che ne configurassero e regolassero l'attuazione. Di fatto, abbiamo una legge dello spettacolo dal vivo, già firmata dall'attuale Ministro Dario Franceschini, che era Ministro pure allora, che è un involucro vuoto senza il quale non possono esistere misure di sostegno adeguate e criteri uniformi che garantiscano dignità e trasparenza ai lavoratori del comparto. Le indennità previste dai decreti di questi

mesi sono tanto necessarie, ma non sono risolutive. Perché questa è un'emergenza che va oltre la crisi in cui versiamo da marzo 2020, che impone di guardare al futuro di questo settore, dominato da precariato e cattive pratiche. La situazione contingente sta aprendo importanti spazi di riflessione e condivisione di istanze, parlare di lavoro culturale può aiutare, almeno in parte, a risvegliare le coscienze sopite di chi ancora pensa che "con la cultura non si mangia". A tal proposito si rimanda al progetto annuale "Io sono cultura" di Fondazione Symbola, che nell'ultimo rapporto 2019 rileva l'incidenza della cultura in Italia nel 6,8% del Pil del Paese con 96 miliardi di fatturato.

### I protagonisti del dibattito

Ci teniamo a dar conto dell'operato di Cgil-Slc e dell'importante impegno di Agis, C.Re.S.Co e Centro Fondazione Studi Doc, i cui appelli e minuziosi resoconti ci hanno permesso un'analisi e comprensione delle complesse dinamiche che stiamo vivendo. Di fronte a un nuovo bisogno di conoscenza sono germogliate nuove associazioni e gruppi informali, alcuni già citati nei precedenti articoli pubblicati su *Hystrio*. **Attrici Attori Uniti**, uno dei primi gruppi di lavoratori dello spettacolo, che ha operato dalla sua nascita attraverso tavoli di lavoro stabilendo un dialogo diretto con i sindacati, ha reso pubblico un vademecum sullo spettacolo in *streaming* che tuteli la produzione di materiali teatrali in video. Da fine novembre tiene un presidio permanente attraverso due delegazioni, una davanti al Piccolo Teatro di Milano, con il gruppo **Lavoratrici e lavoratori dello spettacolo Lombardia**, e l'altra, in concerto con il gruppo romano **Presidi Culturali Permanenti**, davanti al Teatro Argentina, per tentare un dialogo con queste due istituzioni pubbliche, affinché accolgano i lavoratori nelle loro programmazioni per una settimana, garantendo una formazione permanente retribuita per artisti e tecnici, organizzino almeno un convegno sulle condizioni del lavoratore dello spettacolo dal vivo e infine mettano a disposizione gli spazi prova per chi ne abbia bisogno. Esempio la protesta di **Bauli in Piazza - We Make Events** avviata in Piazza Duomo a Milano per richiamare l'attenzione sulla non attività di centinaia di migliaia di lavoratori, poi replicata in altre città italiane, e che ha suscitato l'interesse dei media grazie anche all'alto impatto visivo, come anche l'allestimento in dicembre dell'Albero Bauli in Piazza Cadorna (installazione realizzata da Paola Manfrini e Gianmarco Blini). Di rilievo il contributo di **U.n.i.t.a.** (Unione Nazionale Interpreti Teatro e Audiovisivo) nel dialogo con il Ministero. A dicembre si è costituita **Artemis - tecnici e maestranze**, una costola di Lavoratrici lavoratori dello spettacolo Lombardia, e più recentemente **U.N.A.** Unione Naziona-

le Autori. Da un'idea di Fedez qualche settimana prima nasceva **Scena Unita** - un fondo, gestito da Cesvi, a sostegno dei lavoratori della musica e dello spettacolo sostenuto con 2 milioni da artisti, musicisti e volti dello spettacolo. Contemporaneamente è stata annunciata una **campagna di crowdfunding ospitata dalla piattaforma di Intesa Sanpaolo**, che ha elargito una donazione iniziale di 250.000 euro, arrivati, in quindici giorni, a 531.770, a dicembre è stato pubblicato un bando a sostegno di chi lavora nello spettacolo per un valore totale di 1.200.000 euro. Numeri significativi, che danno un'idea di quanto e come i privati possano rappresentare delle opportunità per il settore. Aspettiamo comunque di vedere gli esiti.

### I numeri che parlano

Ma passiamo ai numeri dei "ristori", i quattro decreti con cui è intervenuto il Governo nel corso di un mese, Ristori (D.L. 137 del 28/10/2020), Ristori bis (D.L. 149 del 9/11/2020), Ristori ter (D.L. 154 del 23/11/2020) e Ristori quater (D.L. del 30/11/2020). L'avvicendamento di questi provvedimenti non ha reso semplice la comprensione delle misure previste di cui restitu-amo un quadro.

Sono usciti dei bandi significativi a valere sul Fondo Emergenza Cinema, Spettacolo e Audiovisivo, di cui si prevede un incremento, della parte corrente, di 190 milioni nel 2021. Prima di tutto va segnalata l'azione di U.n.i.t.a., che, grazie a una "proficua" interlo-

cuzione con il Ministero, ha reso possibile il conferimento di 20 milioni del Fondo a sostegno degli scritturati di teatro, danza, musica e circo. Hanno potuto fare richiesta tutti i lavoratori, fino a un reddito di 50 mila euro nel 2019, che non abbiano eseguito spettacoli tra il 23 febbraio e il 31 dicembre 2020. Segnaliamo inoltre: l'assegnazione di quattordici milioni - con l'aumento di 4 milioni rispetto ai decreti precedenti - al sostegno delle sale teatrali, ripartiti in base alla capienza e al mancato volume di affari sul 2019, lo stanziamento di 10 milioni alle scuole di danza private, non Asd e non aderenti al Coni, e infine la discutibile assegnazione di 5 milioni ad alcuni Tric, Centri di produzione teatrale, Teatri di Tradizione e Centri di produzione danza, già sostenuti dal Fus con il 100% del contributo 2019, per i mancati incassi da biglietteria e abbonamenti.

Per quanto riguarda gli altri provvedimenti, si conferma l'indennità una tantum di 1.000 euro, che non costituisce reddito, ai lavoratori Ex Enpals, intermittenti e autonomi iscritti alla gestione separata. Gli ammortizzatori sono stati prorogati per un massimo di 12 settimane fino al 30 giugno 2021, con regole diverse a seconda che si tratti di cassa integrazione, fis e assegno ordinario, permane il divieto dei licenziamenti fino al 31 marzo 2021. Sono state esentate dall'Imu le sale di spettacolo. Sono stati sospesi o rateizzati i versamenti di contributi, Iva e Irap per le imprese con ricavi fino a 50 milioni, che rievino cali di attività nei periodi precedenti.



Gli spettatori possono ottenere il rimborso dei biglietti degli spettacoli acquistati nel periodo 26 ottobre 2020-31 gennaio 2021, anche sotto forma di credito d'imposta.

Nel 2021 è previsto infine un fondo straordinario di 70 milioni per gli Enti del Terzo Settore a favore di Odv, Aps e Onlus. Le modalità di ripartizione tra Regioni e Province Autonome verranno stabilite dal Ministero del Lavoro e delle politiche sociali.

Mentre scriviamo, sembra confermato l'ampliamento di 50 milioni della dotazione del Fus sul 2021 che consentirebbe l'accesso ai finanziamenti di realtà attualmente escluse. Ma il 2021 sarà un "anno ponte", non il primo di un nuovo triennio ministeriale.

Non ci soffermeremo in questa sede sui milioni stanziati per il cosiddetto "Netflix della cultura", mentre vale la pena citare l'azione dell'istituto Nuovo Imaie, a tutela dei propri

artisti associati, con un particolare occhio di riguardo alle artiste madri e agli artisti, interpreti ed esecutori in difficoltà.

#### Proposte per il presente

Nel complesso vediamo che le forme di risanamento privilegiate al momento hanno a cuore il contenimento di un'emergenza contingente. Nella speranza che la politica inizi a lavorare nella direzione del cambiamento strutturale che serve al comparto, riteniamo importante segnalare che c'è chi ha iniziato a mettere un seme, **Ravenna Teatro**, con la scelta di destinare i 70 mila euro del Fondo Emergenza ricevuti direttamente dagli artisti. Sono stati scelti 8 progetti di residenza da ospitare in collaborazione con L'Arboreto di Mondaino (Centro di Residenza Emilia-Romagna), 5 realtà di teatro sperimentale e 4 realtà di teatro ragazzi, su tutto il territorio

nazionale, da sostenere con un contributo. Sarebbe bello pensare che in futuro la politica, ma anche gli stessi teatri, guardassero a questo piccolo esempio e iniziassero a indirizzare i loro interessi, con spirito concreto e solidale, verso chi ne ha bisogno.

Importante anche la petizione condivisa da **Progetto Cresco** per una politica di sistema che prenda atto della frammentarietà del settore, della necessità di una mappatura completa e di un monitoraggio che permetta di agire in modo coerente e concreto sul futuro del comparto. Nel 2007 il Parlamento Europeo iniziava a chiedere agli Stati membri di tenere in considerazione nelle politiche culturali "la natura atipica dei metodi di lavoro dell'artista", un messaggio che in Italia fatica a farsi strada. Anche di questo prende atto la proposta di legge depositata dalle parlamentari Chiara Giraud e Alessandra Carbonaro, insieme a Emanuela Bizi (Slc-Cgil), al regista Fabio Mangolini e all'attore Lino Guanciale alla Camera dei Deputati lo scorso 11 novembre. Richiamo significativo a quanto rimasto incompiuto con la legge nr. 175, la pdl si compone di undici articoli che insistono su tre aspetti cardine: potenziare in senso organico il welfare dello spettacolo, riconoscere insegnamento e formazione come attività proprie del lavoro artistico, agevolare l'emersione del lavoro sommerso.

Anche il Ministro Franceschini fa riferimento alla necessità di dare un inquadramento ai lavoratori del settore, nella nota ministeriale del 25 novembre, in occasione della prima seduta del **tavolo permanente dello spettacolo dal vivo, cinema e audiovisivo** istituito dal Ministero. Il tavolo di lavoro riunisce circa ottanta realtà in rappresentanza dell'intero comparto, a cui spetta l'arduo lavoro (nel momento in cui scriviamo ancora in via di definizione) di individuare obiettivi comuni e definire un metodo. Una chiamata, da tempo sollecitata e arrivata con un ritardo clamoroso, unita a una tiepida solidarietà espressa pubblicamente, dove ci si è limitati a enfatizzare cifre che eludono la complessità del contesto; è lo stesso atteggiamento distratto con cui si rivolgono gli aiuti economici a sale teatrali dai trecento posti in su - poi cento -, continuando a non prendere in considerazione un numero incalcolabile di piccole realtà gestite da privati che rischiano di soccombere.

### "Il linguaggio dell'Europa è la traduzione", la voce del teatro in tempo di Covid

Dall'11 al 13 novembre si è svolto online per la prima volta il Forum del teatro europeo, European Theatre Forum 2020: European Performing Arts in Focus, un grande evento pubblico per mettere in circolo idee e riflettere sul presente, coordinato dal Consortium, un network nato in risposta alla pandemia, composto da dodici partner europei e sostenuto dalla Commissione Europea, dalla presidenza del Consiglio Europeo e dal Ministro Tedesco della cultura Monika Grütters.

ETF 2020, tra gli obiettivi principali, indica la necessità di inquadrare la condizione dello spettacolo in Europa per far fronte, nell'immediato, alle difficoltà strutturali che riguardano il comparto. Il gruppo ha dato il via a un dibattito sia artistico-poetico che politico, presentandosi come una voce determinata a garantire rappresentanza, ma anche come un osservatorio che si propone, tra le altre cose, di tracciare un identikit del settore teatrale europeo e tenerlo monitorato (i risultati saranno disponibili a fine 2021). Non sono mancati i riferimenti agli obiettivi dell'agenda 2030 e all'azione che la cultura può e deve essere chiamata a svolgere nel perseguimento di queste sfide attraverso l'affermazione di un teatro inteso come luogo pubblico, spazio di confronto, di conoscenza e scoperta reciproche.

Esito del lavoro del Consortium, oltre al Forum, è la Dresden Declaration, un documento che invita a una nuova e responsabile collaborazione internazionale che sappia far fronte alle sfide per il prossimo futuro, gettando così le basi per un dialogo orientato a guidare un processo creativo, sociale, di democratizzazione del teatro, nelle sue peculiarità nazionali ma anche in prospettiva pan-europea. Chiude il documento "The Way Forward", otto punti concreti per costruire una strategia a tutela del comparto orientati al superamento della crisi economico-sociale portata dalla pandemia. Tutti i materiali sono consultabili sul sito [europeantheatreforum.eu](http://europeantheatreforum.eu). **Arianna Lomolino**



### Pensare il futuro

Difficile immaginare come e quando si rimetterà in moto, e non da remoto, il teatro italiano. Uno degli ultimi Dpcm indica una generica data di possibile riapertura dopo il 15 gennaio 2021, ammesso che non si cada nella terza ondata della pandemia. Ma, qualora fosse possibile riaprire a metà gennaio – cosa che si saprà all'ultimo momento, anche per necessità di valutare l'andamento della pandemia – di sicuro molti teatri saranno costretti ad aspettare almeno un altro mese prima di riaprire le sale, perché questo sarà il tempo minimo per riorganizzarsi: con le compagnie, con l'informazione e la promozione, con il pubblico, con l'adeguamento alle norme sanitarie da seguire. Una stagione comunque compromessa, che però può essere l'occasione di utilizzare il tempo per "aggiustare" alcune storture del sistema.

Preso atto dell'unicità delle misure messe in campo, è doveroso comprendere che i lavoratori del comparto stanno chiedendo uno sforzo maggiore, un'attenzione che si traduca in azioni che guardino a politiche del lavoro e culturali riferendosi al tessuto sociale. Bisogna trovare il coraggio di essere lungimiranti, in ascolto.

In un articolo precedente (*Hystrion* n. 2.2020) avevamo parlato di un possibile risascimento contemporaneo, e vogliamo continuare a pensarlo possibile. Un tassello potrebbe essere anche il tavolo di lavoro del Ministero, possibile promotore di esiti significativi per il futuro del comparto tutto, se questo fosse uno spazio decisionale, creativo, di scambio reale, un luogo dove ridiscutere le logiche, spesso inique e anacronistiche, che minano la qualità artistica a favore della quantità e che sacrificano la ricerca in virtù di scriteriate politiche di (iper)produzione a danno del possibile consolidamento di percorsi di ricerca. Il lavoro da dedicare al ripensamento di un teatro all'altezza della contemporaneità non può più prescindere dalla complessa eterogeneità che caratterizza il comparto. Questo ha a che fare anche con la possibilità di stabilire nuovi equilibri produttivi, attenti all'intervento sul territorio, alla creatività, alla ricerca e alla formazione, nuovi paradigmi su cui costruire un sistema teatro che sia all'altezza dell'istanza di cultura di cui tutti abbiamo bisogno. ★



### Chiuso per pandemia il teatro popola la rete

Rapporto conflittuale quello del teatro con il web. Se "dal vivo" confligge per molti aspetti con "online", è un fatto che la rete apra finestre su mondi inaspettati, modalità di interazione con il pubblico non necessariamente diminuite, mai sostitutive, in molti casi stimolanti di percorsi creativi inattesi. Diamo conto qui di alcune delle presenze teatrali nel web fiorite in questo secondo lockdown, una biodiversità significativa delle potenzialità che il teatro offre alla rete, in termini di contenuti di qualità.

Dal **Met di Prato**, il Gruppo di Lavoro Artistico costituito da Gli Omini ha aperto un *Posto di Sblocco*, dialoghi semplici e profondi, a mettere in luce paure, sogni, solitudini, speranze delle persone, raccolte in strada e condivise online (sul sito e sulla pagina Fb del Metastasio). **Ert di Modena** ha aperto online spazi creativi e di riflessione intorno al teatro. *Spettatore-Persona* è un ciclo di incontri ideati da Gerardo Guccini, con Gabriele Vacis, Armando Punzo, Silvia Gribaudo, Kornél Mundruczó, Davide Enia, sul rapporto scena-spettatore.

Sul fronte performativo, **Amat Marche** ha una vera stagione *streaming*, *Amato Teatro a casa tua!*, che spazia da Mariangela Gualtieri a Francesca Reggiani. Interessante la programmazione online di **Piemonte Dal Vivo**, che propone spettacoli ripensati per la rete (come *Radio International*, web serie di Hamid Ziarati e Beppe Rosso) e del **Teatro Vascello di Roma**, che ha offerto in autunno la nuova drammaturgia in programma alla Biennale Teatro di Venezia 2020, così come *Il corpo in contumacia*, di Mastrella-Rezza, ispirato dal lockdown. Fra i più interessanti "oggetti performativi" proposti in rete, *ENA Nomen Nescio*, realizzato da Roger Bernat per **Zona K**, una drammaturgia interattiva prodotta dal dialogo tra lo spettatore e un chat-bot programmato *ad hoc*; *Astronave Italia*, di Teodoro Bonci Del Bene per **Wonderland Festival**, in cui lo spettatore è stimolato a costruirsi un proprio immaginario (anche grafico) guidato dalla voce dell'autore; *Copri fuoco/Spedizioni notturne per città deserte*, con Nicola Borghese nei panni di attore-rider, impegnato in un'azione performativa urbana notturna fruibile come esperienza digitale a distanza, proposta da **Kepler-456 e Agorà**.

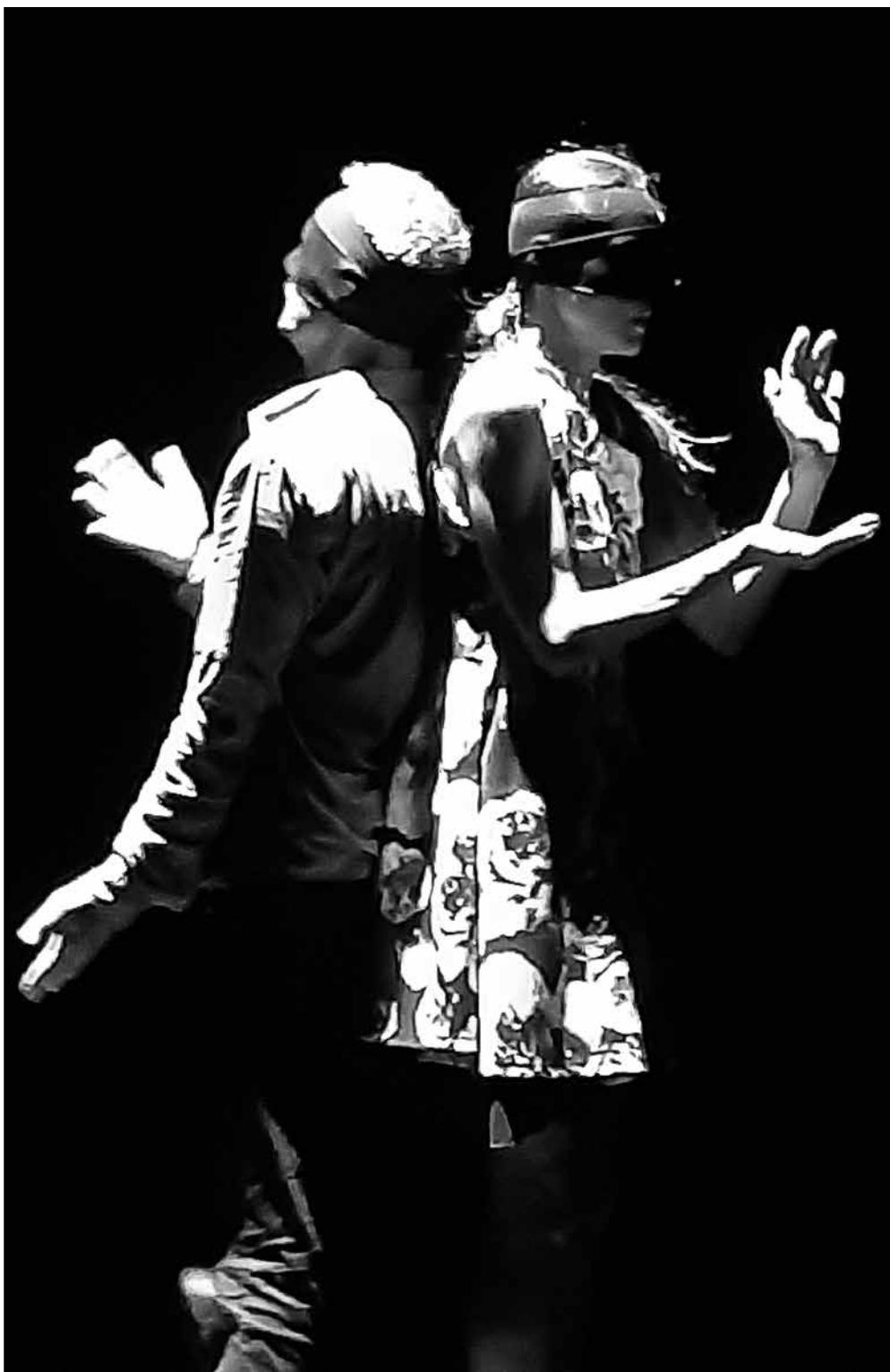
**Danae Festival**, annullata l'edizione 2020 a seguito del secondo lockdown, propone *Danae InOnda*, un flusso di compositi materiali sonori, video, scritti, conversazioni a cura degli artisti del programma, cui si aggiungono contenuti extra, condivisi con il pubblico. **Santarcangelo** ha trasformato il proprio appuntamento invernale in una maratona di 10 ore, *Winter is Locking Down*, con momenti di riflessione e performance realizzate *ad hoc* dai 12 artisti emergenti selezionati da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò (accessibile dal canale YouTube del Festival). Per finire, un'opportunità di contatto con il teatro sociale l'ha offerta il progetto teatrale del **Carcere di Rebibbia**, che ha trasmesso sulla pagina Fb del Teatro Libero di Rebibbia le prove aperte dei laboratori *Icaro e Altre Meraviglie* e *Dante Alighieri latitante*, dedicate al poeta. **Iaria Angelone**

*Radio International* (foto: Emanuele Basile).

# Sardegna: approfittare del Covid per fare un bilancio nella regione

Chiusi a ottobre i confini regionali, Sardegna Teatro ha organizzato una Biennale per radiografare lo stato dell'arte sull'isola: venticinque spettacoli e un osservatorio critico per analizzare punti di forza e criticità del teatro sardo.

di Rossella Porcheddu



«È tempo di mettersi in ascolto»: aveva usato le parole di Antonio Neiwiller, Sardegna Teatro, all'indomani

della prima serrata, a marzo, per invitare alla riflessione, al silenzio, sentito come necessario in quel momento di sospensione dello spettacolo dal vivo. Un'altra occasione di riflessione si è presentata, per il Tric sardo, alla vigilia della seconda chiusura, a ottobre. Nell'impossibilità della circuitazione, nelle difficoltà della programmazione (che pure era in piedi), Sardegna Teatro ha optato per fare un bilancio della produzione regionale, dando il via al primo di una serie di appuntamenti biennali. Una vetrina, per osservare lo stato dell'arte del teatro sull'isola. Ma anche un'occasione di confronto tra artiste e artisti, addetti ai lavori, istituzioni.

Venticinque gli spettacoli presentati in questa prima Biennale del teatro di produzione in Sardegna, che ha occupato gli spazi del Teatro Massimo di Cagliari per dodici giorni, dall'11 al 22 ottobre.

Nessuna selezione, o quasi. Le compagnie che hanno risposto alla chiamata sono state poco più di quelle inserite in cartellone. Sono arrivate da Cagliari, Sassari, Quartu Sant'Elena, Quartucciu, Capoterra, Mogoro, Nuoro, Oristano, Sinnai e Alghero. «Anche se ci sono stati dei grandi assenti – ha tenuto a sottolineare il direttore generale di Sardegna Teatro Massimo Mancini – possiamo dire di aver visto un campione rappresentativo del territorio. È stato, quindi, possibile, fotografare la situazione attuale».

A emergere in modo evidente, secondo Mancini, è la mancanza di regia nei lavori presentati. Una criticità più volte rilevata, che il direttore del Tric ha colmato, negli anni, con il coinvolgimento di registe e registi non sardi. Sono stati chiamati a firmare le produzioni di Sardegna Teatro Roberto Rustioni, César Brie, Alessandro Serra, Veronica Cruciani, Davide Iodice, solo per citarne alcuni. Ma è un gap che oggi può essere colmato con la formazione, con l'affiancamento, con la visione? Mancini non scommetterebbe

su nuovi registi. Varrebbe la pena, invece, a suo parere, approfondire la formazione drammaturgica. Tra l'altro uno dei progetti di Sardegna Teatro per il 2021 è l'avvio di una Scuola nazionale di drammaturgia insieme al Teatro Stabile di Bolzano e al Premio Riccione. «La scrittura è ancora oggi molto presente sull'isola – continua – ci sono stati grandi scrittrici e scrittori, ci sono stati, e ci sono, i cantadores e i poetas improvisadores. È un campo da valorizzare».

### Teatro, danza e teste di legno

Tra i lavori presentati, quello della **Compagnia Artificio** di Cagliari aveva degli spunti drammaturgici interessanti. A firmare *Il martirio di Anna P*, liberamente tratto dagli scritti di Anna Politkovskaja, Carlo Antonio Angioni. Un lavoro che può definirsi contemporaneo, per la scelta del tema in primo luogo. Così come lo spettacolo di **Abaco Teatro**, *Ottavio Bottecchia-Vite in volata*.

Da segnalare anche il monologo di **Teatro Tabasco**, *Der Boxer-Ballata per Johann Trollmann*, diretto e interpretato da Michele Vargiu. La storia di un pugile, un giovane uomo di origine Sinti che ha sfidato la follia del Terzo Reich.

Si è messo in gioco l'algherese **Ignazio Chessa**, che in *Fucilate l'artista*, con una buona dose di autocritica, ha messo in scena un attore che impersona se stesso, accompagnato dalle musiche in scena di Dario Pinna al violino e di Riccardo Pinna al piano elettrico.

Gli artisti maggiormente in dialogo con il contemporaneo sono risultati essere i sassaresi **Meridiano Zero**, che alla riapertura del Teatro Massimo potranno riproporre *B-Tragedies* con una lunga tenuta, presumibilmente nella stagione 2021. Partendo dalle vicende di Macbeth, Amleto e Otello, lo spettacolo indaga i rapporti familiari, le relazioni di coppia, e s'interroga sulla sacralizzazione della tradizione. L'intreccio di cronaca (odierna) e tragedia (antica) e l'incontro tra il linguaggio alto del Bardo e forme espressive più basse danno origine a un lavoro stratificato. Giocando con i dialetti e con le sfumature delle parlate locali, Marco Sanna e Francesca Ventriglia si confrontano con il concetto di cultura popolare e mettono in campo una riflessione sull'essere artisti e sull'essere pubblico.

Un interessante pezzo di teatro danza presentato durante la Biennale è stato quello della compagnia **Senza Confini Di Pelle**.

*Acciaio* è un lavoro sull'infodemia, sull'eccessiva circolazione di informazioni diffuse da fonti non sempre affidabili, sul bombardamento di segni cui siamo sottoposti quotidianamente, temi ancor più caldi ai tempi del coronavirus. I sentimenti di solitudine (quasi dechirichiana), di sopraffazione, di frustrazione e, infine, di libertà, sono tutti rintracciabili nella danza, che resta sul piano dell'onirico. Non è mancata una rappresentanza del teatro di figura, con *Il fil'armonico*, spettacolo di marionette a filo di Agostino Cacciabue (Quartu Sant'Elena). Una narrazione a vista, senza segreti per gli spettatori, quella del **Teatro Tages**, un mosaico composto da storie minime, piccole emozioni, premiato al Puppet Theatres and Other Forms of Scenic Animation di Kharkiv, in Ucraina. Presenti alla Biennale anche Antonio Murru e Donatella Pau, con *Giosué, Peppino e il segreto di Pantalone*, ultimo lavoro di **Is Mascareddas**. Una riflessione sul proseguo dell'arte burattinesca per la compagnia cagliaritano, che porta i suoi personaggi più amati, e noti, Giosuè e Peppino, a trascorrere la vecchiaia in una pensione per burattini.

### Sassari batte Cagliari?

«Se volessimo fare un discorso territoriale – dice Massimo Mancini – bisognerebbe sottolineare che i lavori arrivati dall'area sassarese sono risultati maggiormente interessanti di quelli provenienti dal cagliaritano. Trovo che sia importante sottolineare che la quantità dell'offerta (nettamente superiore a Cagliari) non sempre è indice di qualità».

Tre le occasioni di incontro erano previsti momenti di approfondimento aperti, ol-

tre che agli addetti ai lavori, alle istituzioni, all'amministrazione regionale e a quelle locali, e al pubblico. «Avrei sperato in una maggiore partecipazione – conclude Mancini – perché trovo che sia necessario aumentare i momenti di confronto interni. Manca, a mio parere una riflessione sul ruolo del teatro in Sardegna».

Parere condiviso da Walter Porcedda, giornalista e critico teatrale, firma storica della *Nuova Sardegna* i cui interventi, oggi, si possono leggere anche su *Gli Stati Generali*. Porcedda ha guidato, durante le dodici giornate al Teatro Massimo un osservatorio critico, uno strumento nuovo, inedito per l'isola, che a ottobre ha mosso i primi passi. Ho voluto coinvolgere giornaliste e giornalisti della cultura, persone che sull'isola scrivono di teatro, e spettatrici e spettatori esperti, che potessero offrire un punto di vista altro, differente – ha detto Porcedda – In Sardegna c'è un deficit storico, è sempre mancato uno sguardo critico, un'interlocuzione tra artista e critico, che reputo molto importante. La Biennale è stata una prima occasione per iniziare una ricognizione dell'esistente e per aprire un dialogo». Quali possano essere i prossimi passi dell'osservatorio critico non è stato ancora deciso, ma risulta evidente come i momenti di incontro e confronto, anche nella fase di ideazione e creazione, e di riflessione corale, possano essere di stimolo per tutti, pubblico compreso. Pubblico che, non dimentichiamolo, resta ancora il destinatario ultimo dello spettacolo dal vivo. ★

In apertura, una scena di *Acciaio*; in questa pagina, *B-Tragedies* e una marionetta di *Il fil'armonico*.



# Tra Pulcinella e Beckett, il talento (extra)ordinario di Tonino Taiuti

Dall'infanzia a Montesanto, quartiere popolare di Napoli, alla vocazione all'ombra di Eduardo e dell'avanguardia, all'incontro con Neiwiller. Libertà e curiosità sono il segno del talento di un attore capace di stare tra cultura popolare e ricerca costante dell'inedito.

di Alessandro Toppi



«**L**e foto, le locandine, i copioni: tutto perso negli anni» o lasciato andare, invece, senza accorgersene, come per sgravare del loro peso la rotta, il viaggio, l'esistenza che continua. Forse per questo Tonino Taiuti mi parla a occhi chiusi, quasi gli fosse necessario il buio delle palpebre per ricavarne le immagini, residuo estremo di quello che accadde: ora carezzandosi la fronte con l'indice della destra, così suscitando i ricordi, ora tenendo le mani in forma di pugni, come per riafferrare la sabbia fuggita dai palmi.

E dunque. Le origini (la nascita a San Potito e l'infanzia e l'adolescenza trascorse in un basso di Montesanto, zone popolari di Napoli), la morte del padre e la bellezza di una madre – Elvira, bravissima camiciaia – che aveva una voce magnifica: «Signora, cantateci una canzone, urlavano nel vicolo e lei, mentre stendeva i panni, dal balcone attaccava con Gil-

da Mignonette». E il prematuro abbandono scolastico, i mestieri fatti per contribuire alle spese di casa, la giovinezza che coincide con un tempo libertario e arrabbiato – il Sessantotto, «avevo diciotto anni» – in una città altrettanto libertaria e arrabbiata, in cui (all'ombra del patriarcato di Eduardo, del folklore di Piedigrotta, delle lacrime finte della sceneggiata e dell'assenza perdurante di uno Stabile) avvampa l'avanguardia illuminando un periodo, che ci introduce agli anni Settanta, animato da sale off che ospitano *live* pittorici, da cinema che intervallano i film con performance di danza, da sezioni politiche che offrono *reading* di poesia e da gallerie d'arte in cui si fa teatro.

È la commistione tra i lessici, spiega Vanda Monaco ne *La contaminazione teatrale*, a caratterizzare la neo-teatralità napoletana; non stupisce dunque che al debutto Taiuti indossi la maschera di Pulcinella, sì, ma in un concerto: è il 1972, sul palco il *sound progressive-*

*rock* degli Osanna, la regia del musi-spettacolo, intitolato *Palepoli*, è di Antonio Neiwiller: «Antonio è stato l'incontro che ha cambiato la mia vita».

## Quarant'anni di ostinazione

Riemerge sbiadita una foto: a sinistra c'è un muro, a destra un'auto mal parcheggiata mentre al centro – fissando in modo sfacciato l'obiettivo – stanno Enzo Moscato, Tonino Taiuti, Silvio Orlando e Annibale Ruccello. La foto è del 1985, è stata scattata per *Ragazze sole con qualche esperienza* di Moscato, regia di Mario Santella, e serve adesso per dire che Taiuti appartiene alla storia più radicale degli ultimi quarant'anni di teatro napoletano e che questa storia da quarant'anni Taiuti l'abita e la determina, l'attraversa e la genera: perciò il suo nome si trova nei libri che questa storia la narrano (da *Il rito*, *l'esilio e la peste* di Enrico Fiore a *La resistenza teatrale* di Marta Porzio); perciò fa

parte dei Maestri riconosciuti dall'ultima generazione attoriale partenopea; perciò abita le teatrografie più importanti della scena post-eduardiana. E d'altronde. *Don Fausto* (1976), *Heine* (1981) e *Black Out* (1982) con la regia di Neiwiller; *Kabbarett* (1979) di Renato Carpentieri; il duo comico con Silvio Orlando (*La stanza*, 1981; *Due uomini e un armadio*, 1983), *Coltelli nel cuore* (1987, regia di Mario Martone), *Partitura* di Moscato (1988, regia di Toni Servillo), *Rasoi* (1991, drammaturgia di Moscato, regia di Martone e Servillo) e lo *Zingari* di Servillo (1993) o *Il medico dei pazzi* di Laura Angiulli (1997): fino al presente, fino a *Play Duett* e *Play Duett 2* (recensiti su *Hystrio*, n. 2.2020) in cui con Lino Musella – «in lui ho riconosciuto un fratello, qualcuno con cui tornare a condividere il tentativo di giocare sul serio al teatro» – batte e ribatte tra assoli e dialoghi, dando al pubblico il proprio corpo e le proprie memorie attraverso i brandelli dei testi che gli sono più cari: che poi è l'unico modo che un attore ha per (soprav)vivere, rimandando almeno per un'ora l'assenza e la fine.

Eppure. Questi quarant'anni Taiuti li ha vissuti a suo modo: simile a un gatto, con la predisposizione a un'indipendenza ostinata e randagia. Per questo ricostruirne *in toto* un ritratto è impossibile, dato che più che da certe celebrate presenze recenti – come in *American Buffalo* (2017, regia di Marco D'Amore; *Hystrio* n. 1.2018) che gli vale il Premio Le Maschere – questo suo ritratto è composto soprattutto dalle opere che ha ideato, diretto e interpretato, spesso per pochissime repliche – *Sorsi di passione*, *Squame giù*, *I Am Black* e *Song nero*, *Scugnizzo d'Oriente*, *Riso frizzante* tra gli anni Ottanta e Novanta o, più di recente, *Verso il mare* (2017; *Hystrio* n. 1.2018) che debutta e svanisce nella stessa serata, tanto quanto è composto il suo ritratto dagli anni passati senza teatro – «la mia è una vicenda anche di sottrazioni, dinieghi, voragini», mi dice – in cui, allergico a un sistema fatto di referenze e di compromessi, di sottomissioni e di favori, si è dato alle altre due passioni che da sempre lo divorano: la pittura e la musica.

#### Che attore sei?

Nel mezzo di una recensione Cesare Garboli si blocca e, ripensando a ciò che ha visto la sera prima, si chiede «che attore è Carlo Cecchi?» e d'altronde, direbbe Roberto De Monticelli, «l'attore è il fenomeno più esposto e il segreto più inaccessibile del teatro».

E allora, che attore è Tonino Taiuti?

«Cresciuto vedendo da uno schermo Eduardo, a casa della vicina perché non avevamo la tv, mi sono formato prendendo parte a un'avanguardia che non ha mai rinunciato alla tradizione. Ho fatto mie entrambe, quindi, non parteggiando né per l'una né per l'altra: agivo Pulcinella, studiavo Petito, leggevo Scarpetta ma, attraverso Neiwiller, fui scosso da Kantor e rimasi sconvolto dalle pagine di *Paradise Now* del Living Theatre, libro che mi trovai tra le mani durante una tournée». Da allora, sul palco, da solo o con altri, «non ho mai rinunciato al tentativo di tenere assieme il germe popolare dal quale derivo e la ricerca costante di qualcosa d'inedito, come uno scarto, uno sconfinamento, come una creazione (anche minima) che, avvenendo all'impronta, mi permette di evitare la replica di una forma fissa, la riduzione di me stesso in macchietta, la realizzazione di uno stereotipo».

Indimenticabile è per me il suo Bagonghi nel *Circo Equestre Sguaglia* di Arias (2013) – gli vale un altro Premio Le Maschere – che attraverso pochi tratti mimici o piccoli dettagli nei gesti (lo sguardo triste sotto la biacca da clown, l'inclinazione delle spalle, un mezzo sorriso, una mano che cala spegnendo una burla, che finisce come in fumo finiscono i fuochi d'artificio) rende l'insaziabile fame di gioia e di rivalse provata dal proletariato vivianesco; indimenticabile è il senza nome de *La vita dipinta* (2018, testo e regia di Igor Esposito; *Hystrio* n. 4.2018) che mischia lacri-

me e gag, fallimenti e rimpianti, ricordi veri e storie finte, tentando di restare beckettamente in prosenio: per non morire tra le quinte, per non cadere nell'oblio.

«Hai citato – mi dice quando gli parlo di queste figure – i due poli esemplari tra cui mi muovo, entrambi irrinunciabili: Viviani, feroce e poetico come la Napoli di cui sono figlio; Beckett, che riducendo il dramma a un osso ti costringe a rendergli tutta la tua misera carne d'attore».

Infine, il futuro prossimo è *Play One*. *Che Dio Taiuti*, un monologo destinato alla stagione di Sala Assoli «in cui (lo sto scrivendo adesso) *Un re* di Giorgio Manganelli dovrebbe stare assieme a certe canzoni d'un tempo perché, per dirla con Moscato, la musica e il canto sono lo scoglio su cui, avvenuto il naufragio, ogni volta mi ritiro a contemplare ciò che ho perduto»; il futuro è la regia e l'interpretazione de *L'ultimo nastro di Krapp* finalmente – «sono anni che ci penso, sono anni che lo propongo, sono anni che ricevo rifiuti» – che andrà in scena al Museo Madre, con la produzione del Teatro di Napoli, ora diretto da Roberto Andò: «Uno spazio-prigione», «queste sette pagine di testo» e «tutta la vita, illusoria e meschina, amata e dolente, che posso metterci dentro». E dicendolo mi guarda e, per la prima volta, mi sorride. Per un attimo. ★

In apertura, Tonino Taiuti in *La vita dipinta* (foto: Salvatore Pastore); in questa pagina, Enzo Moscato, Tonino Taiuti, Silvio Orlando e Annibale Ruccello in *Ragazze sole con qualche esperienza*, regia di Mario Santella (1985).



# Cinquant'anni di Teatro Due, la dialettica che mantiene giovani

Dalla Compagnia del Collettivo, nata sulla scia del fermento dei primi anni Settanta, all'Ensemble del Teatro Due di Parma: un'esperienza che fa della sperimentazione e della cura del pubblico i suoi irrinunciabili punti di forza.

di Laura Bevione

**S**ono spesso le città di provincia, periferiche rispetto alla frenesia dei grandi centri, quelle in cui germinalo preziose esperienze culturali e sociali. È quanto avvenne negli anni Settanta del secolo scorso a Parma, placida città emiliana apparentemente appagata dall'annuale celebrazione del proprio *genius loci* Giuseppe Verdi. Ma, sulla scia dell'innovativo attivismo del suo Cut (Centro Universitario Teatrale) alcuni giovani studenti iscritti a facoltà differenti iniziarono a familiarizzare con le scene. Quei «dilettanti del teatro» – così li definisce Paola Donati, attuale direttore artistico della Fondazione Teatro Due – «si trovarono a lavorare con importanti registi e andarono in tournée in tutta Europa». Una vera “palestra” che li spinse, nel 1971, a costituirsi quale «compagnia professionista cooperativa»: nacque così la Compagnia del Collettivo (di cui, nel tempo, sono rimasti Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Walter Le Moli, Tania Rocchetta e l'appena scomparso Gigi Dall'Aglio) che, «per tutta la sua prima fase, ebbe una forte impronta di teatro politico, anche quando affrontava testi non necessariamente politici». Un approccio “impegnato” testimoniato non soltanto dalla particolare interpretazione dei testi messi in scena – Dario Fo così come Eduardo e la tri-

logia shakespeariana *Amleto*, *Macbeth*, *Enrico IV*, creata nel periodo 1979-82 – quanto dalla particolare “funzione” che la Compagnia si attribuisce.

Dopo alcuni anni divenne pressante il bisogno di «fermarsi e darsi una casa». Un'esigenza generata, da una parte, dalla necessità di «avere anche un tempo lungo di elaborazione, di studio e di prova»; e, dall'altra, di «creare un tessuto che, partendo dalla città, potesse nutrire un dialogo con il resto dell'Italia e soprattutto con gli altri Paesi europei». Guardando al modello mitteleuropeo e tedesco, ecco allora che, nel 1980, la Compagnia del Collettivo stipula una convenzione con il comune di Parma che le affida lo spazio noto come Teatro Due, edificio costruito agli inizi del secolo e inizialmente destinato a bagno pubblico. L'identificazione fra la Compagnia del Collettivo e il luogo Teatro Due diventa definitiva fra il 1983 e il 1985, quando questa realtà viene riconosciuta a livello ministeriale come “Teatro con finalità pubblica e responsabilità privata”, mentre il Comune approva l'investimento per la ristrutturazione dei locali. Inizia allora una trasformazione architettonica realizzata non tanto «dal punto di vista scenografico *tout court*, bensì pensando al rapporto con il pubblico». Oggi, il Teatro Due comprende ben dieci spazi –

compresa l'Arena Shakespeare che, dal 2017, ospita la stagione estiva – «che normalmente pullulano di iniziative in contemporanea», favorendo l'incontro/confronto fra gli spettatori, che si incrociano all'uscita delle varie sale. E, d'altronde, l'attenzione al pubblico contraddistingue da sempre l'attività della Compagnia del Collettivo. Negli anni Settanta la Compagnia ospitò in città artisti internazionali ed esperienze artistiche d'avanguardia – Pina Bausch declinò l'invito della Scala e portò *Café Müller* proprio a Parma –, in particolare durante le rassegne: fino al 1975 il Festival Universitario di Parma e poi, dal 1983, il Teatro Festival Parma-Meeting Europeo dell'Attore.

Un fermento che si riflette nelle produzioni realizzate dalla Compagnia del Collettivo nel corso dei suoi cinquant'anni di vita (tra cui il loro spettacolo-manifesto, *L'istruttoria* di Peter Weiss, in repertorio dal 1984 e diretto da Gigi Dall'Aglio, recentemente scomparso, socio fondatore della compagnia e a lungo direttore artistico di Teatro Due; vedi articolo a pag. 83), segnati dal passaggio dalla creazione collettiva degli esordi e dall'orizzontalità della locandina all'individuazione di responsabilità artistiche specifiche. Un passaggio ben descritto nel recente documentario *Principi e prigionieri*, realizzato da Lucrezia Le Moli Munck, insieme allo sceneggiatore Amedeo Guarnieri. E, tuttavia, «lo spirito del lavoro *d'équipe* ereditato dalla cooperativa si è mantenuto forte»: non a caso, «al nostro interno abbiamo tutta la filiera di artigianato alto che compone la creazione artistica». Certo, continua Paola Donati, «discutiamo molto e in generale c'è una consuetudine forte alla dialettica» ma questo è uno dei punti di forza di un'altra unicità del Teatro Due, ossia la presenza di un Ensemble Stabile, composto da diciannove artisti, fra fondatori della Compagnia e nuovi ingressi, così da consentire un vitale scambio generazionale. Una realtà che, se da un lato consente agli attori di essere “protetti” dal punto di vista economico, dall'altra offre loro la possibilità di «mettersi scomodi», ossia di sperimentarsi con registi e testi anche molto diversi. ★



# Connessioni tra passato e presente, la Generazione X di scena a Forever Young

Sono i riferimenti al cinema e alla letteratura a prevalere nei progetti finalisti della terza edizione del bando promosso dalla Corte Ospitale di Rubiera, per sostenere la produzione e la distribuzione di spettacoli di artisti e compagnie under 35.

di Rossella Battisti

In tempi non ancora troppo costretti, ai primi di ottobre – quando fare teatro e assistervi era ancora possibile con mille accortezze –, si è svolto l'esito finale di Forever Young presso la Corte Ospitale di Rubiera. Lo stesso luogo da cui ha preso il volo il progetto, offrendo come sempre il suo nido accoccolato tra i campi, vero avamposto di ricerca, sperimentazione e solitudine d'arte.

Giunto alla sua terza edizione, **Forever Young** è rivolto alle nuove generazioni di artisti, con un bando che ha selezionato cinque compagnie, accolte poi d'inverno alla Corte Ospitale diretta da Giulia Guerra. Ha vinto la compagnia **Il Crepuscolo** con **La gloria**, a cui andranno ottomila euro e un sostegno per la distribuzione (forse premio ancora più ambito). Mentre al verdetto ha pensato una commissione mista di critici e organizzatori teatrali, formata da Claudio Biondi, Claudia Cannella, Giulia Delli Santi, Carlo Mangolini, Fabio Masi, Gilberto Santini e la stessa Guerra.

**La gloria** ha avuto la strada piana per tagliare il nastro: dei cinque spettacoli era il più compatto, scorrevole, bene impaginato. Con un tema-chiodo originale a cui girare intorno con avvincente tensione: la prima giovinezza di Adolf Hitler. Sono pagine di vita poco scartabellate dai libri di storia, il periodo di ebollizione di un pazzo che Michele Sinisi sfoglia con attenzione, come spizzando le carte di una partita di poker. Hitler ha vent'anni, è scosso da sogni di gloria artistica. Trascina il coetaneo August Kubizek da Linz a Vienna per diventare lui pittore e l'amico musicista. Ma tanto è l'entusiasmo quanto scarso il talento di Adolf, che si inoltra in un percorso di esaltata e ambigua frustrazione. **La gloria** si trasforma in una tavola di Rorschach, dove è facile per lo spettatore – che sa com'è andata a finire – leggere tutti i sintomi di slittamento nella paranoia e le avvisaglie di una personalità scomposta. Molto merito per questa chiarezza è di Alessandro Bay Rossi, attore dalle mille sfumature (e da tenere d'occhio), che incarna il giovane Hitler nelle ombre e negli scoppi sulfurei. È così intenso da appannare la prestazione di Dario Caccuri, pur intonata



nel ruolo dell'amico tranquillo, mentre Marina Occhionero, l'elemento femminile di un sottinteso triangolo amoroso, non è sfruttata quanto potrebbe dal testo e dalla regia, seppure ritmata, di Mario Scandale.

Staccando gli altri lavori, per efficacia e completezza, **La gloria** sembra condividere con loro un'idea di teatro un po' tradizionale, fatta di narrazione e di impalcature quadrate. Manca l'esperienza, normale per degli esordienti. La compagnia **Enchiridion** con **Charlie Sonata** si impiglia in un meccanismo di praticabili che soffoca il racconto. È la storia di Chick, uno "sfigato" non più giovane, che accorre in ospedale, dove è ricoverata in coma la figlia di un amico. In un tentativo di riscatto, delira di salvarla in un carosello di separé girati di continuo.

**Lost in translation** anche la compagnia **Segreto/Pisano** e gli accorati interpreti di **Notte all'italiana** – ospite dei quali è **Ciro Masella** – con la regia di Michele Segreto, che riprende un testo del 1931 dell'austriaco Ödön von Horváth, adattato da Fabio Pisano in uno spazio quasi atemporale più vicino ai nostri giorni. L'idea crea un giusto attrito con l'oggi, ma risuona quasi didascalica, con un eccesso di intenti "pedagogici".

Vorrebbe inoltrarsi in un percorso multimediale, invece, il lavoro di **Coppelia Theatre**, con Mariasole Brusa, interprete e regista di se stessa (con la collaborazione di Jlenia Biffi) in **Born Ghost**, bizzarra leggenda di una bambina nata albina e scomparsa in circostanze misteriose nel 1375. Si può dire che Mariasole le provi davvero tutte, dai movimenti di danza alle marionette, dal teatro di figura alla videoarte, per convogliare le suggestioni del suo fantasma, ma con esito alterno.

Più riuscita la messa in tavola di **Canaglie**, della compagnia **CARLeALTRI**, che descrive una famiglia italiana che vive di espedienti, sostanzialmente furti e truffe che la madre (una scoppiettante Grazia Capraro) organizza per i tre figli. Una farsa nera, che richiama la trama del film *Un affare di famiglia* (2018) del giapponese Hirokazu Kore'eda. Come anche **La gloria**, del resto, potrebbe trovare antecedenti nel film *Il giovane Hitler* di Duguay. Già, perché questa assonanza con memorie cinematografiche o letterarie sembra essere la fonte prima per questa Generazione X, almeno quella finalista a Forever Young. Assai più che i *frontmen* della ricerca. ★

In apertura, la premiazione di Forever Young 2020.

# VicoQuartoMazzini, la curiosità che muove il teatro e gli altri sguardi

Nata nelle "aule" dell'Accademia Nico Pepe, la compagnia compie dieci anni di vita: dieci anni per costruire una propria identità autoriale, segnata da una visione del mondo critica e amara, quanto attenta e mai rassegnata.

di Matteo Brighenti

**U**n indirizzo civico e di poetica. La compagnia VicoQuartoMazzini porta nel nome la strada per ritrovare chi sono e da dove vengono Michele Altamura e Gabriele Paolocà. «Abbiamo pensato che il nostro primo monolocale a Terlizzi, provincia di Bari, tanto economico quanto umido, luogo di vita e lavoro in comune – raccontano – andasse tenuto a mente, come un *limes*, una pietra di confine che segna la partenza. E poi era la sintesi perfetta di due sognatori squattrinati che volevano imporre la loro presenza nel panorama teatrale con un nome lungo e altisonante».

Altamura, barese, e Paolocà, romano, si incontrano nel 2007 alla "Nico Pepe" di Udine, un'accademia che coltiva le diverse personalità autoriali, creando momenti di autogestione creativa. Qui decidono di camminare da subito con le loro gambe. «Non intendevamo aspettare la faticosa chiamata che ci permettesse di iniziare a lavorare. Volevamo essere attori e avere al centro della nostra ricerca espressiva un costante dialogo tra le nostre urgenze politiche e la formazione di un'identità attoriale vitale». Fondano VicoQuartoMazzini nel 2010 stabilendosi a Terlizzi: la Puglia è la regione in cui vincono il bando che permette loro di avere le prime economie come "impresa culturale". Nel 2020 hanno compiuto dieci anni di attività: oggi sono diversi («abbiamo voluto conservare solo

la condizione di squattrinati»), ma all'inizio di ogni produzione c'è un periodo di tempo che passano comunque a studiare, a discutere, in uno spazio protetto, isolato. È un po' come tornare nel piccolo, spoglio monolocale che fu. L'obiettivo è raccontare mondi al contrario per comprendere il nostro e non giustificare il presente, ossia non fare alcuna concessione all'evidenza delle cose. «Si dice che il teatro sia uno specchio. Uno specchio però non riflette, non ritrae esattamente, piuttosto capovolge, distorce. Allora, per rivedere dritta questa realtà bisogna cambiare lo sguardo. Giocare con la metafora applicata alla narrazione di mondi lontani, o così vicini da non essere riconosciuti, è un dono che riteniamo ancora esclusivo del teatro».

La compagnia è un cantiere aperto, una fucina di idee, da cui sono passati, tra gli altri, Nicola Borghesi, Dante Marmone, Nicola Pignataro, Tiziana Schiavarelli, Pinuccio Sinisi, Gemma Carbone, Paola Aiello. I due fondatori sono attori, ma anche autori, registi, scenografi, light designer. Di recente, assieme a Teatro Menzatti, World Music Academy, Hackustica e Cattive Produzioni, sono stati capofila della vincente campagna di *crowdfunding* "TEX: un cinema-teatro per San Vito dei Normanni", il nuovo spazio di prossima apertura a loro assegnato. «La curiosità è ciò che ci muove e che ci porta a spostare l'asticella più in alto. La fluidità dei no-

stri tempi impone una continua revisione di approccio. Questo costante rimodularsi consente di raggiungere una forma artistica ibrida libera da limiti metodologici».

Al cuore del loro interrogare la scena si rintraccia il rapporto tra libertà e personalità, tra volontà e gestione delle relazioni, quindi delle contraddizioni insite in tutti noi. *Diss(è)nten* prende di mira il potere attraverso una riunione, in tre cessi, fra tre emeriti pagliacci. *Boheme!* si concentra sulla funzione sociale della cultura, con un clown obeso di nome Italia che si aggira per vuoti corridoi ministeriali. *Amleto FX* inquadra, in qualche modo, i *neet*, riassunti in un uomo, il principe Amleto, rinchiuso nella sua stanza. *Sei personaggi in cerca d'autore* affronta il contrasto tra vita e forma: la finzione si mescola alla realtà, al punto che persona e personaggio si confondono. *Karamazov* si focalizza sul grande smarrimento della famiglia, su come possiamo fare della nostra colpa un tormento o un ornamento, dei nostri ricordi uno scudo o una lancia. Tale prospettiva di indagine si allarga all'Europa con *Little Europa*, trasposizione simbolica de *Il Piccolo Eyolf* di Henrik Ibsen, all'universo con *Vieni su Marte*, sul tema della partenza, intesa come scelta o come imposizione, e allo stesso vivere di teatro con *Livore*, scritto da Francesco D'Amore, l'ultimo debutto a fine 2019. «Siamo figli di una generazione che urla riconoscibilità: c'è chi la chiede ai pochi maestri rimasti, figli di una sperimentazione che ormai poco dialoga con il presente, e chi la pretende da un pubblico che vede sempre più distante e avulso dal contesto teatrale. Con *Livore* gettiamo un ponte attraversabile per lo spettatore». Un simile fare compagnia e teatro si nutre di timorosi encomi alla vita, di bisbigliate dichiarazioni d'amore, nella lettura a suo modo politica di un mondo che si riconosce più nella rinuncia che nella rivolta, più nella solitudine e nell'amarrezza che nella militanza attiva. «Quando parliamo di potere, di società e di grandi sistemi – concludono Michele Altamura e Gabriele Paolocà – cerchiamo di filtrare l'analisi attraverso lo sguardo smarrito con cui ciascuno si affaccia ogni giorno alla vita. Lì, nella traduzione di quell'incedere esitante o di quella sicurezza ostentata, si costruisce la nostra poetica». ★



Livore (foto: Rocco Malianti)

# Picitti Stories: un quartiere di Acri luogo d'incontro fra artisti e abitanti

Vincitore del Bando Cultura della Regione Calabria, un progetto di teatro sociale diventa occasione per rivitalizzare un'area periferica abbandonata raccontandone passato, presente e futuro attraverso interviste, laboratori, teatro, musica, audiovisivi e installazioni.

di Paola Abenavoli

**T**eatro, territorio, comunità. Passato, presente e futuro che si incrociano. Sguardi teatrali oltre lo spettacolo e parte di un progetto più ampio: quello triennale di "Picitti Stories", ad Acri, provincia di Cosenza. Un progetto che si è aggiudicato il primo posto, su oltre quattrocento proposte, nella graduatoria per il Bando Cultura della Regione-Eventi Innovativi: «Un significativo risultato – dichiarano i promotori Maria Grazia Bisurgi e Francesco Votano – che evidenzia la resilienza e il grande senso di appartenenza che risiede in questa specifica area interna della Calabria».

Una visione di teatro sociale, fortemente ancorata al territorio, che mostra lo stretto legame che il teatro può creare con i luoghi, soprattutto nelle aree periferiche. Come il piccolo quartiere di Acri, Picitti, abbandonato, ma denso di storia e di storie. Partendo da questi presupposti, l'Associazione Con i miei occhi ha lanciato, nel 2018, questo percorso tra teatro, arte e radicamento nel territorio. Se il primo anno si è guardato al passato e nel secondo al presente, il capitolo conclusivo posa il suo sguardo sul futuro: «Una trilogia di ricerca creativa attraverso interviste, laboratori trans-generazionali e multietnici, azioni guidate dal linguaggio del teatro, della musica, dell'audiovisivo, dell'installazione, della pedagogia, della sociologia, dell'antropologia». Con la comunità che diviene protagonista, può «incontrarsi, raccontare, giocare, specchiarsi, riflettere e costruire», interagendo con gli artisti e diventando spettatrice dell'opera finale. Il tutto nelle vie, nelle case, nei siti che raccontano e vengono raccontati, che evocano e riprendono vita. L'idea progettuale nasce, come si diceva, dall'analisi delle aree interne, spesso contraddistinte «da un capitale territoriale abbandonato o non utilizzato». Il borgo di Picitti diviene spunto per ampliare la riflessione «alla società, alla contemporaneità, al concetto di comunità, agli spopolamenti, ai nuovi riti e ai nuovi miti». L'obiettivo, dunque, diventa «suggerire sguardi nuovi attraverso l'arte e il teatro», svelare le po-



tenzialità e le bellezze nascoste e così «rintracciare sogni, idee» e mettere in campo azioni di sviluppo sostenibile. Facendo ruotare ogni cosa intorno alla comunità. La terza annualità del progetto si sposta proprio sul concetto di comunità visto dalle giovani generazioni: al centro dell'indagine artistica, «l'interazione dei ragazzi con il loro territorio, che oscilla tra *community* virtuale e relazioni fisiche». Nei primi due anni, il lavoro si era incentrato sulle tradizioni, sul passato e sul suo rapporto con il presente, guardando alla capacità di trasformazione attraverso l'immaginazione e l'arte. L'arte che trasporta verso il futuro, come un filo che collega alla terza parte: dopo un primo periodo di studio e ricerca con i giovani degli istituti scolastici di Acri, per realizzare «un "teatro virtuale" – una mappa di comunità fatta di contenuti emozionali, narrativi, creativi, di racconti dei luoghi, di sogni e di concrete-utopie tra *storytelling*, *visual art* e *soundscape*s – gli artisti si troveranno in residenza per due settimane ed elaboreranno i materiali e le linee poetiche raccolte nelle tre edizioni, così da arrivare alla creazione di tre ambienti narranti, "stanze emozionali" che possano raccontare al pubblico l'intera trilogia». Previsti anche seminari di an-

tropologia del professor Vito Teti, punto di riferimento del dibattito su "spopolamento e restanza". E tante altre iniziative, sospese per l'emergenza Covid ma che si spera di realizzare entro la chiusura del cronoprogramma (marzo 2021): tra queste, un progetto fotografico installativo internazionale (*Inside Out Project*), gli incontri con le varie generazioni della popolazione e, appunto, la residenza, con numerosi artisti, dal musicista Alessandro Rizzo, ai videomaker Nicola Barbutto e Gio Guggiari, dall'attrice Laura Marchianò al Collettivo Orizzontale.

«Il nostro obiettivo – spiega Maria Grazia Bisurgi – sarebbe riuscire a storicizzare il progetto, con il fine di consolidare il percorso sul territorio e a farlo diventare un grande laboratorio sociale e artistico di comunità, in collaborazione con la popolazione, gli istituti scolastici, fondazioni, enti e associazioni. Il teatro, in questo contesto territoriale, diventa per noi una possibilità di incontro; portare al centro l'essere umano e le sue storie in un contesto marginale, credere nel potere trasformatore dell'arte e suscitare consapevolezza». E conclude: «Acri ha un teatro in costruzione dal 2006. Sarebbe bello un giorno che questo edificio sospeso diventasse la casa della comunità». ★

# Le Sacre du Printemps, l'eterno ritorno nell'anno che verrà

A cinquant'anni dalla scomparsa di Igor Stravinsky, tre nuovi progetti italiani a confronto su un grande classico della danza. A firmarli sono Elena Rolla-Viola Scaglione-Stefano Mazzotta, Gianmarco Porru e Carlo Diego Massari.

di Lorenzo Conti



**D**a Mary Wigman a Xavier Leroy, se c'è un classico nella storia universale della danza che più di ogni altro rappresenta un banco di prova cruciale per coreografi e coreografe di ogni generazione, questo è il capolavoro stravinskiano *Le Sacre du Printemps* messo in danza da Vaslav Nijinsky nel 1913. Tanto contestato al suo primo apparire al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, quanto riabilitato, riscritto, risemantizzato nel corso di tutto il Novecento e oltre, con le sue infinite e più ardite versioni che lo hanno trasformato in un vero "oggetto" *cult* di riferimento, e più specificamente «nell'osservatorio privilegiato per indagare lo statuto ontologico dell'arte della danza», come si è espresso lo storico Alessandro Pontremoli riferendosi alla vasta storiografia esistente.

Sembra questo il destino, scrisse lo "spettatore" Marcel Proust, di tutte le opere «incomprese al momento della creazione poiché a esse si deve la capacità di produrre un pubblico capace di capirle più tardi». E forse in queste parole si annida la fortuna del *Sacre* che a ogni suo riaffiorare alimenta attorno a sé quell'«incessante pulviscolo di discorsi critici» di cui parla Italo Calvino a proposito di che cos'è un classico: l'opera che «non ha mai finito di dire quel che ha da dire». Perché il *Sacre*, con il suo sostrato fondante di saperi mitici e rituali, di *topoi* senza tempo (e tra que-

sti il sacrificio, la perdita, il diverso, la sopravvivenza, la ciclicità delle stagioni) continua a interrogare, attraverso nuove riproposizioni contemporanee, artisti e pubblico, a qualunque latitudine. Non ultimo, del 2020, il *remake* della versione baushiana composta da trentotto ballerini di quattordici paesi africani, della quale esiste a oggi solo l'opera filmica *Dancing at Dusk-A Moment with Pina Bausch's The Rite Spring* realizzata in Senegal.

Tuttavia, scegliere di interpellare oggi il *Sacre* non pone solo questioni legate alla trasmissione di letture preesistenti, bensì significa assumere l'opera come un inesauribile progetto per il futuro in cui l'artista può spostare, distruggere, ridisegnare la materia, senza temere le tensioni utopiche originarie. Dopo le prove d'autore del terzo millennio di Virgilio Sieni, Cristina Rizzo, Michela Lucenti, Susanna Beltrami e Mauro Bigonzetti, solo per citare pochi nomi nostrani, nel cinquantenario dalla scomparsa del compositore russo, si affacciano sulla scena italiana tre nuovi titoli, tre progetti per geni molti diversi, tre inedite declinazioni di un'opera divenuta mito.

## I quattrocento della Lavanderia a Vapore

Non uno spettacolo vero e proprio, ma un percorso formativo e performativo nato sulla scorta dell'esperienza del coreografo Alain Platel in altre città d'Eu-

ropa, e inaugurato negli spazi della Casa della Danza del Piemonte, Lavanderia a Vapore, nel novembre del 2019. Alla *call to action* hanno risposto in quattrocento, appartenenti a venti associazioni del territorio, per lo più scuole di danza e il gruppo Dance Well-Movement Research for Parkinson. «Eterogeneità e moltitudine» sono i punti cardine di questo progetto partecipativo, spiega Carlotta Pedrazzoli della Lavanderia, in cui il *Sacre* diventa pretesto narrativo per un'azione corale, di festa. Non solo: il progetto, parte del più ampio *Danzare la memoria, ripensare la storia*, da un'idea della storica Susanne Franco, accende una luce su come il patrimonio coreutico possa «resistere alle insidie del tempo e lasciare nella memoria tracce consistenti». A guidare i quattrocento verso la realizzazione della coreografia, gli artisti, **Elena Rolla** di Egri Bianco Danza, **Viola Scaglione** di Btt e **Stefano Mazzotta** di Zerogrammi, la cui prima sfida è stata quella di armonizzare stili e tecniche diverse dei gruppi di provenienza all'interno di un unico orizzonte comune. Il risultato è una griglia compositiva all'interno della quale, per tutta la durata della partitura stravinskiana, si avvicinano azioni di gruppo improvvisate e appuntamenti più costruiti. Tra un *lockdown* e l'altro, alle prove in presenza si sono alternate quelle sul web e, già nella scorsa estate, alla Reggia di Venaria Reale, è stato presentato uno *spin-off* del progetto con la realizzazione di un'opera video. In quella stessa cornice, ma per piccoli gruppi, andrà in scena, nella primavera che verrà, l'intero progetto, che dopo questo lungo inverno già si preannuncia come una grande festa della danza.

### Tra visioni psichedeliche e riti sardi

Presentato all'ultima edizione del Festival MilanOltre in coproduzione con DanceHausPiù e Fondazione Sardegna Film Commission, il *Sacre* dell'artista visivo **Gianmarco Porru** è insieme un tributo alla sua terra natale, la Sardegna, e un'indagine sul rito e le sue geometrie. Già nel 2018 l'artista aveva realizzato una performance a partire dallo studio del *durdurino*, tipica danza cerimoniale sarda, dal titolo *Molto vicino al cielo*. Ne *Le Sacre du Printemps*, Porru rintraccia le immagini della ritualità del Carnevale sardo e soprattutto della *sartiglia* di Oristano, legata ai riti propiziatori della fertilità della terra. A partire da queste suggestioni e con il desiderio, afferma l'artista, «di ribaltare il cielo in terra», alludendo alla forma del cerchio, presente nel rito quanto nell'ordine dell'universo, lo scorso settembre sono iniziate le prove del suo *Lsdp* (acronimo dell'opera originale) con i danzatori di DanceHaus Susanna Beltrami. Sin dalla scena iniziale è forte il rimando al moto dei corpi celesti: nell'*hula-hoop* fatto danzare ossessivamente, nei cerchi infiniti disegnati dai performer, nella palla volteggiante, allegoria della luna e poi simbolo del sacrificio di cui sba-

razzarsi come in un gioco a eliminazione. La tensione sacrificale avvolge tutta la performance fino all'epilogo in cui l'atto estremo non si compie, mentre avanza invece un corteo compatto che reca lo scettro di viole mammole, tipico del rituale sardo. Nel lavoro di Porru la partitura sonora originale scompare per lasciar spazio a un *mashup* di tracce contemporanee; del classico, per citare ancora Calvino, rimane solo «un rumore di fondo». Dal colore dei costumi alle luci, all'estrema fluidità dei movimenti, tutto appare come in una giostra psichedelica che suggerisce un altro mondo: quello degli sfavillanti anni Ottanta e del *clubbing* ai giorni nostri, «forse ultimo baluardo di una ritualità perduta?», si chiede l'artista. Nel mese di maggio, in occasione della Biennale Mediterranea 19, Porru presenterà un'installazione composta dagli oggetti di scena e un'opera video originale usata in parte a preludio della performance.

### Il diritto della primavera

La parola "diritto" (*right*) in inglese fa rima con "rito" (*rite*) ed è questo il gioco di parole a cui si ispira la terza rielaborazione del *Sacre* firmata dal coreografo **Carlo Diego Massari** (C&C Company) e intitolata per l'appunto *Right: "diritto della primavera"* ma anche diritto di affermare un nuovo punto di vista sull'opera. «Non mi interessa l'intreccio – puntualizza da subito Massari – ho voluto costruire una drammaturgia verticale in cui sopravvivessero le questioni portanti del *Sacre* ai fini di disvelare le dinamiche di potere insite nelle nostre comunità: chi sono i saggi? Chi detiene il potere? Chi decide chi è sacrificabile e in base a quali criteri?». Chi parla, corpo e voce, sono sette performer tutte donne, tutte potenzialmente "elette", convocate a un gran «congresso della primavera» in cui i tempi e i temi sono scanditi dalla partitura sonora e dai titoli e sottotitoli dei capitoli della versione stravinskiana. Una riflessione su potere e sacrificio che inevitabilmente riporta lo spettatore a questi mesi di emergenza Covid-19 e, più in generale, a tutti quegli auto-sacrifici che compie per vivere nella propria quotidianità. In questo "congresso" anche il pubblico è chiamato a interpretare un ruolo, quello del popolo, con la possibilità di schierarsi o di rimanere testimone impassibile dinnanzi ai propri o altrui sacrifici. Il progetto di Massari, coprodotto dalla Compagnia Opus Ballet con il Teatro Stabile del Veneto, e vincitore del premio CollaborAction 2020 della Rete Anticorpi XL, rappresenta l'ultimo capitolo della sua trilogia sulla "bestialità umana" dopo il pluripremiato *Beast Without Beauty* e il più recente *Les Misérables*. La produzione è ancora in corso e il debutto è previsto entro la fine dell'anno. ★

In apertura, *Le Sacre du Printemps* alla Lavanderia a Vapore (foto: Fabio Melotti).



## Per una cartografia del *cunto* e nuove possibili ibridazioni

Di cuntisti ce n'è uno solo. O forse no. Dopo Mimmo Cuticchio, erede dell'antica arte, una schiera di cuntastorie è sorta sul suo magistero, per condurre la propria ricerca personale fino ai confini più remoti della Nuova Performance Epica.

di **Filippa Ilardo**

**P**rima ancora di essere un'arte, il *cunto* era un mestiere, alla cui funzione rituale, sociale e collettiva, si affidava l'anima e l'identità di un popolo, tutto un universo poetico e di valori condiviso. Molte sono le testimonianze storiche, tra cui quella del Pitrè, che riferiscono di narratori che, con il solo aiuto di una spada, sopra una pedana, raccontavano, a puntate, nelle strade o nelle piazze, le storie dei paladini di Francia, un patrimonio di storie tramandate oralmente e conservate da Giusto Lo Dico, fonte imprescindibile per tutti i *cuntastorie* e gli *opranti* dell'Opera dei Pupi.

Prima ancora che si attestasse la grande diffusione del teatro di narrazione nel territorio nazionale, la Sicilia era già la terra di *cunto* e *cuntastorie*, diversi – si badi – dai cantastorie (cantori accompagnati dalla chitarra che raccontavano fatti di cronaca con l'aiuto di un cartellone). L'ultimo grande padre del *cunto*, Mimmo Cuticchio è il primo a traghettare l'antico mestiere in teatro, assimilandolo a una pratica scenica.

Sotto la sua ala si è andato formando un nutrito gruppo di artisti, Davide Enia, Vincenzo Pirrotta, Gaspare Balsamo, Salvo Piparo, Giovanni Calcagno, narratori, drammaturghi, registi di loro stessi, autori di monodrammi, che affondano le loro radici nel *cunto*, ibridandolo con altre forme, come appunto la Nuova Performance Epica, secondo la definizione di Guccini e Meldolesi (*Per una nuova performance epica*, a cura di G. Guccini, numero monografico di *Prove di Drammaturgia*, n. 1/2004). La dimensione performativa della parola, la vocalità corporea in cui gli elementi sonori e fonici si ancorano alle pulsioni del corpo, la forte componente orale nella costruzione drammaturgica, l'epicizzazione della materia trattata, che va da quella ortodossa a quella più moderna: questi gli elementi di maggiore contatto fra questi autori.

### **L'ultimo aedo: alle origini del *cunto***

**Mimmo Cuticchio** (Gela, 1948), cuntista e *oprante*, apprende l'arte da un lungo apprendistato dal maestro Peppino Celano.

«Un momento prima che il *cunto* raggiunga l'acme, Mimmo Cuticchio, grande erede della tradizione ottocentesca dei *cuntastorie* siciliani, chiude gli occhi. Il racconto incalza e gli occhi restano chiusi: solo la voce potente proietta all'esterno le azioni che il narratore vede svilupparsi nella mente» (V. Venturini, *A occhi chiusi: la doppia visione del cunto*, in *Teatro e Storia*, n. 25, anno XVIII, Roma, Bulzoni editore, 2004). Così Valentina Venturini stigmatizza la performance dell'ultimo aedo della nostra tradizione, centrando in pieno lo *specimen* di questa particolare forma di racconto orale: la capacità di rendere visibile l'invisibile, di dare suono e verbo a una visione interiore, un suono che diventa nuovamente visione nella mente di chi ascolta. L'atto del narrare si nutre di questa simbiosi e di questo reciproco condizionamento tra performer e pubblico. Alla performance narrativa partecipa poi tutto il corpo: il ritmo fonatorio scandito dal piede diventa un gorgo sonoro, braccia e mani seguono le immagini dei duelli, tutto contribuisce a dare al rac-

conto un forte potere immedesimativo.

Da Cuticchio in poi l'arte del *cunto* – arte che si ruba e non si tramanda, almeno secondo la tradizione – si divide in numerosi rivoli e ramificazioni che si allontanano dalla radice, battendo nuovi percorsi estetici, ma di quella radice si nutrono profondamente.

### Il verbo e la carne

**Daide Enia** (Palermo, 1974) eredita dalle antiche affabulazioni popolari la capacità di trarre dalla memoria personale un racconto elevato a valore universale la cui funzione catarattica è capace di rielaborare l'immaginario collettivo. Dall'epopea sportiva dell'Italia contro il Brasile nel Mondiale del 1982 in *Italia-Brasile 3 a 2*, che trasforma gli eroi del calcio in paladini da epica cavalleresca, all'odissea di un ragazzino sotto i bombardamenti in *Maggio '43*, in cui dà voce ai sopravvissuti raccogliendo le memorie degli anziani della sua famiglia, fino all'ultima pièce *L'abisso* che nasce come riduzione teatrale di *Appunti per un naufragio* (Sellerio), racconto in prima persona di una serie di viaggi che l'autore ha compiuto a Lampedusa per toccare con mano il fenomeno degli sbarchi dei migranti sulle coste dell'isola.

La sua è una lingua corporea, in cui la gestualità, soprattutto delle mani, duplica a livello visivo il senso del discorso. Come nelle performance dei cuntisti, nell'acme del dramma narrativo, Enia aumenta il ritmo del discorso, accelera il respiro, scandisce la sillabazione delle parole, modificandone l'accentazione e la metrica, si inventa un linguaggio in cui corpo e parola, suono e immagine vanno all'unisono, verbo e carne sono un tutt'uno. Se si perde il valore estemporaneo dell'atto del narrare, con lui e con molti altri autori, la scrittura scenica e la scrittura teatrale si concentrano in un unico corpo.

Anche **Vincenzo Pirrotta** (Palermo, 1971) va nella stessa direzione laddove l'autorialità drammaturgica ha un ruolo determinante nella creazione artistica.

Un nodo centrale della sua poetica è la cifra espressionistica che fa dell'artificio linguistico, legato alla particolare tecnica vocalica, il vero *focus* della sua sperimentazione. Il momento performativo del racconto come improvvisazione lascia il posto all'elemento sonoro, acustico, ritmico che diventa preponderante rispetto al discorso narrativo. Così nei suoi spettacoli *N'gnanzou'*, frutto di un'interessante ricerca con i *tonnaroti*

del trapanese che racconta, con immensa varietà di toni-sonorità-ritmi, il mondo atavico dei pescatori. *Malaluna* monodramma dedicato alla città di Palermo, *La ballata delle balate*, e gli ultimi *Binnu Blues-Il racconto del Codice Provenzano*, sono gli altri spettacoli. In questo caso la particolare tecnica vocale del *cunto*, ovvero la metrica cantilenante e la sillabazione sincopata, diventano elementi fonici, che si vanno a stratificare con il canto diatonale e le lamentazioni popolari. Elementi presenti anche nelle riletture delle sue ardite letture del teatro classico come *Eumenidi* e *Clitennestra Millennium*.

### Tra istinto e studio filologico

Tra le ricerche più autentiche nell'alveo della performance epica, c'è sicuramente la figura dell'artista palermitano **Salvo Piparo** (Palermo, 1978). È lui a ribadire la forte base istintiva del *cunto*, visto come qualcosa che abita dentro il *cuntastorie*. Quando il narratore fa spazio alla propria storia, gli permette di venire fuori, allora ecco che il racconto orale è capace di far ri-vivere un evento. Per lui il racconto non deve essere fissato da un copione rigido, ma solo da un canovaccio che non imbriglia l'estro della performance. Lo stesso vale per la "metrica", che non deve essere appresa a memoria, o fissata a priori, ma anch'essa deve essere piuttosto dettata dall'istinto, dall'impulso narrativo. Le feste, le gesta dei paladini, ma anche la figura di padre Pino Puglisi in *Non me l'aspettavo*, le storie del quartiere dell'Albergheria, anche le parole dimenticate del palermitano arcaico in *Scordabolario*, sono la materia vivente dei suoi numerosi monodrammi epici.

Per spostarci dall'area palermitana in cui finora ci siamo mossi, consideriamo poi altri due tra importanti e rappresentativi autori della nuova generazione, che dedicano la loro ricerca al *cunto* della tradizione siciliana.

La tecnica declamatoria, l'uso delle formule circolari, il ritmo, sono gli elementi connotano il loro lavoro. **Gaspere Balsamo** (Erice, 1975), nella pièce *Camurria*, dà spazio al mondo dei pupi e delle marionette e alle storie delle persone e delle loro famiglie, alle vite dei pupari e dei cuntisti. *Muciara. Non è più un mare per tonni*, lega invece il racconto della vita nella tonnara alla condizione dei migranti.

Con una forte vocazione attoriale, **Giovanni Calcagno** (Paternò, 1971), compie invece una ricerca autonoma e personale, dal sapo-

re quasi filologico, sulle tecniche del racconto orale, in cui il mondo epico è un mezzo per mantenere vivo il senso di appartenenza. Tra i suoi lavori ricordiamo: *La canzone di Orlando-Martirio e vendetta dei Cristiani a Roncisvalle*, *Straniero di Sicilia* in cui all'elemento della narrazione aggiunge elementi visivi, elaborati da Alessandra Pescetta, di grande raffinatezza, e ancora *Gilgamesh*, poema che, almeno millecinquecento anni prima di Omero, costituisce una delle prime forme di narrazione orale, un'arte antica quanto l'essere umano. Perché la civiltà, per esserci, ha bisogno di essere narrata. ★

In apertura, Vincenzo Pirrotta in *N'gnanzou'* (foto: Serena Capparelli); in questa pagina, Giovanni Calcagno in *La canzone di Orlando* e Daide Enia in *Maggio '43*.



# Zona K: il quadrante creativo di Milano

La loro casa è uno spazio di zona Isola, uno dei quartieri più effervescenti della città. Dal 2011 la loro crescita non si è arrestata un momento: sguardo internazionale e azione locale fanno di questo collettivo femminile un presidio culturale di alta qualità.

di Elena Scolari

**Q**uando le mappe delle città erano di carta si cercavano le vie incrociando le lettere dell'ascissa con i numeri dell'ordinata, i risultati erano da battaglia navale: quadrante B5, A7, F12... La via di Milano (via Spalato) dove nel 2011 è nata l'Associazione culturale ideata da Valentina Kastlunger e Valentina Picariello si trova nella riga K di quelle cartine ormai romantiche e desuete, ecco perché Zona K.

Che cos'è Zona K? Nasce quasi dieci anni fa come un'Associazione culturale che cura uno spazio dedicato allo scambio tra discipline artistiche, organizzando rassegne teatrali per adulti e bambini. In questi anni di attività è diventata molto di più, un vero punto di riferimento per la città di Milano e forse ancora non abbastanza conosciuta nel resto d'Italia: «Abbiamo aperto con una vocazione fin da subito caratterizzata dall'internazionalità, un po' per lo sconfinato amore per il teatro tedesco e un po' per una sensazione di mancanza: ci sembrava che l'apertura culturale verso il resto d'Europa, pur già presente, avesse bisogno di essere potenziata», dice Valentina Kastlunger.

In una città come Milano non è facile imporsi, senza mezzi faraonici, come perno culturale imprescindibile, specialmente in ambito teatrale; il gruppo Zona K ci è riuscito grazie a un'arguta lungimiranza, a una costante e mai tradita attenzione per la qualità e anche a qualche circostanza favorevole, come

la prima edizione di un bando di Regione Lombardia (quando ancora c'era una linea internazionale dei finanziamenti regionali) dedicato all'ospitalità di compagnie straniere grazie al quale Zona K poté realizzare un focus sui Balcani e programmò Oliver Frijlić prima di chiunque altro in Italia; lo abbiamo poi visto alla Biennale Teatro di Venezia.

Le due condirettrici artistiche, Valentina Kastlunger e Valentina Picariello, alla guida di un *team* tutto di donne – composto da Sabrina Sinatti, Silvia Orlandi, Federica Brusaglioni, Federica Di Rosa, Valeria Casentini e Renata Viola – hanno fondato Zona K con interessi profondi già ben delineati e decidendo di lavorare in forte continuità con ciò che entrambe amavano: lo sguardo sul reale, sul sociale, l'occhio "documentaristico" che l'arte può assumere per descrivere e leggere il mondo, la curiosità per i gruppi emergenti e una particolare fascinazione per i nuovi linguaggi e per i dispositivi teatrali inusuali. Una delle chiavi del successo è «la volontà di parlare non solo ad altri teatranti ma al pubblico tutto – dice ancora Kastlunger – di avvicinare i cittadini offrendo loro forme teatrali inaspettate».

Il pensiero va per esempio ai lavori dei catalani Agrupación Señor Serrano che mescolano video in diretta, modellini in scala, testi, performance, suoni e oggetti e soprattutto ai percorsi urbani dei berlinesi Rimini Protokoll, che con *Remote Milano* hanno segnato un importante spartiacque nella storia di Zona K.

Si trattava di un percorso con spettatori dotati di cuffie, viaggiando a rovescio dalla morte alla vita. Una passeggiata che partiva dal Cimitero Monumentale per concludersi sul tetto di un ospedale.

Questo genere di performance itinerante e di natura partecipativa contribuisce a modificare la geografia sentimentale di un quartiere: «Oggi vedo facce giovani e nuove partecipare alle nostre proposte, stiamo raccogliendo i frutti di un lavoro da sempre attento a generare curiosità nel pubblico, cerchiamo di comunicare che i lavori degli artisti che presentiamo sono più divulgativi di quanto sembrino, la tecnica di Serrano è estremamente pop, soprattutto per i giovani – continua Valentina Kastlunger – a noi interessa rinnovare il panorama urbano con le persone che vivono tutti i giorni quell'urbanità, per esempio abbiamo coordinato alcuni *street artist* per dipingere un muro del Parco Trotter lavorando con la comunità di via Padova».

Altro punto di Zona K è stata la capacità di collaborare con altre realtà (per esempio Triennale Teatro e Teatro Franco Parenti) per realizzare operazioni importanti anche dal punto di vista dei costi. Negli anni, l'associazione ha poi raccolto stima da parte di operatori e critici, vincendo tra gli altri il Premio Rete Critica 2016 come miglior progetto organizzativo e il Premio Hystrio-Altre Muse 2018.

L'ultima e più recente avventura di Zona K parte nel 2019 quando si aggiudica, in cordata con altri quattro soggetti, un bando del Comune di Milano: la gestione e la vivificazione di Casa degli Artisti, uno spazio di 1.200 mq in piena zona Brera che due magnati costruirono perché fosse una casa per pittori. È una residenza che fa dialogare le discipline, è internazionale, mette a confronto le generazioni, deve e vuole essere aperta alla città, si intreccia con il suo tessuto produttivo, con i quartieri e con i cittadini che li abitano. Proprio come è successo con *Fase Nove Il Assolo Urbano*, il lavoro che i Rimini Protokoll hanno coordinato durante la residenza nella Casa, che tocca nove luoghi di Milano in relazione con arte e pittura, realizzato per due settimane a ottobre e poi bloccato dalle restrizioni anti-Covid. ★



(foto: Luca Del Pia)

# Lugano, faccia a faccia con la paura della fine

Il Festival Internazionale del Teatro di Lugano ha radunato un pubblico in presenza intorno alle forme più attuali della ricerca contemporanea, tra sparizione dell'attore, installazioni video ed esplorazioni digitali. Con uno sguardo guidato dall'attualità.

di **Francesca Serrazanetti**

**S**e qualcosa è cambiato nel corso di questo 2020 funestato dalla pandemia, è il tema della morte, che si è conquistato malauguratamente un centro. Quello che è spesso stato un tabù, non solo è diventato notizia centrale della nostra realtà più vicina, ma si è portato dietro riflessioni ben più ampie sul tema della fine. L'incapacità di controllare il virus, il modo in cui esso ha distorto il nostro quotidiano, l'impossibilità di progettare un futuro hanno fatto scaturire visioni apocalittiche, spostando il punto di vista sulle catastrofi umane e ambientali del nostro pianeta. Gli spettacoli della programmazione 2020 del Fit di Lugano, tutti nati prima del Covid ma raggruppati in un progetto curatoriale comune nei mesi del *lockdown*, sembrano gettare un nuovo sguardo su queste urgenze. Il Festival Internazionale del Teatro ha dovuto calibrare la sua programmazione e rinunciare ad alcune delle presenze internazionali previste prima dell'esplosione della pandemia, ma il suo cartellone definitivo, andato in scena regolarmente dal 29 settembre all'11 ottobre, ha fatto emergere con forza e coerenza una direzione artistica centrata sulle fragilità di un'epoca di trasformazioni radicali.

Gli spettacoli spaziano da uno sguardo diretto sulla morte, come nella scrittura frammentaria di **Sergio Blanco** in *Memento Mori*, ad affreschi più ampi sulle atrocità del nostro Pianeta, come nel *Mephistofeles* di **Anagoor**. A guardare direttamente alla morte è anche **Arkadi Zaides**, che con il suo *Necropolis* porta in scena una mappatura che registra – attraverso un viaggio virtuale condotto su Google Maps – la dislocazione delle tombe delle migliaia di rifugiati e migranti che hanno cercato di raggiungere l'Europa morendo in mare: seduti con le spalle al pubblico, Zaides ed Emma Gioia (che con lui collabora alla ricerca) proiettano su un grande schermo i luoghi di sepoltura, dando voce a un progetto che cresce con lo spostarsi dello spettacolo. In ogni luogo in cui vanno e attraverso i materiali inviati da chiunque voglia partecipare, i due performer raccolgono video girati all'interno dei cimiteri in cui sono sepolti i morti in mare, spesso solo numeri senza nome, *nomen nescio*. La per-



formance di Zaides – un artista che, ricordiamo, si forma ed emerge come coreografo e danzatore – è un'azione politica ancora prima che artistica, un gesto di attivismo per contribuire a ricomporre una memoria perduta e a creare un grande memoriale collettivo, virtuale nella ricostruzione video e fisico nel momento della sua restituzione al pubblico, che si conclude in un rituale di ricomposizione dei frammenti di un corpo che non esiste più.

E a non esistere più, sui palchi del Fit, sembra anche essere il corpo dell'attore. Se Zaides e Gioia sono solo i manovratori di strumenti digitali e pezzi di gomma, i belgi **Silke Huysmans e Hannes Dereere** costruiscono la drammaturgia di *Pleasant Island* attraverso i documenti raccolti sui loro smartphone, i cui schermi sono proiettati su due pannelli in scena: interviste, video, chat di WhatsApp raccontano la storia dell'isola di Nauru, in Micronesia, e della sua crisi ecologica, economica e umana, che passa dallo sfruttamento della terra all'isolamento del mare.

Di luoghi trasformati e dimenticati si occupa anche la bella installazione di **Alan Alpenfelt**, *Binatural Views of Switzerland*, che ri-

percorre un viaggio attraverso i luoghi della Svizzera documentati nel 1863 dal fotografo William England. Alle viste del XIX secolo si affiancano le riprese video e audio contemporanee, che documentano la trasformazione provocata dal turismo di massa, dallo sviluppo industriale o dal cambiamento climatico.

La perdita del passato è al centro di *The History of Korean Western Theatre*, di **Jaha Koo**: per parlare della storia del suo teatro, Koo si interroga sull'ossessione della tradizione e sulla perdita della memoria collettiva, attingendo con ironia dalle sue memorie personali e dalla difficoltà del ricordo, nell'avanzare dell'Alzheimer nella progressiva scomparsa di sua nonna.

Ritrovarsi in sala come pubblico è stato, nelle settimane del Fit, un momento atteso e partecipato di ricomposizione di un corpo collettivo che guarda e si interroga, intorno a una scena che affronta temi scomodi, che ci mettono davanti alle paure e alle responsabilità di un tempo complesso. Una manifestazione, in presenza, del teatro nella sua forma più contemporanea, ma anche nella sua essenza sociale e politica più antica. ★



## Vienna, "restare vivi" tra il virus e i terroristi

Nell'anno della pandemia, anche le stagioni teatrali viennesi hanno subito un duro colpo: dopo il nuovo *lockdown*, il tragico attentato terroristico ha gettato nel panico artisti e spettatori, chiamati a reagire alla paura. E i teatri non si sono tirati indietro.

di Irina Wolf

**P**er tradizione i teatri austriaci organizzano la conferenza stampa di presentazione della stagione successiva nel mese di aprile. Neanche la pandemia è riuscita a cambiare questo rito e, benché in primavera non fosse ancora sicuro che i teatri avrebbero potuto riaprire in autunno, i direttori hanno annunciato la stagione 2020-21. Qualche piccolo cambiamento, comunque, c'è stato. La stagione del Burgtheater di solito apre con una coproduzione realizzata con il Festival di Salisburgo. Ma, durante il *lockdown*, è apparso subito chiaro che la messinscena della *Maria Stuarda* di Schiller, diretta in estate da Martin Kušej, avrebbe previsto il coinvolgimento di un numero troppo elevato di attori e, dunque, è stata posticipata al 2021.

La stagione, intitolata *La politica del corpo*, ha dunque esordito l'11 settembre con *La vita è sogno*. L'opera di Pedro Calderón de la Barca, un'allegoria filosofica della libertà umana, risultava perfetta per la situazione attuale. Noto come regista che favorisce i testi classi-

ci, **Martin Kušej** non ha sorpreso scegliendo questo dramma scritto quattrocento anni fa. La storia del principe Sigismondo, imprigionato in una torre dal padre, il re Basilio, in seguito a un'esiziale profezia secondo cui il principe avrebbe causato disastri al proprio paese e la morte del sovrano, richiama il primo *lockdown* dovuto alla pandemia. Lo spettacolo, della durata superiore alle tre ore, porta il segno del regista: la scenografia è cupa, il passaggio fra una scena e l'altra è segnalato dal buio, i bravi attori recitano senza microfono. Il finale, però, è stato modificato in quanto Kušej ha aggiunto un frammento tratto dal *Calderón* di Pier Paolo Pasolini. Ancora si invoca la libertà ma non quella individuale, bensì quella collettiva, poiché Rosaura sogna di essere detenuta in un campo di concentramento nazista. Un finale che, metaforicamente, ricorda i molti campi profughi sparsi nel mondo.

Particolarmente appropriato lo spettacolo d'esordio dell'Akademietheater, dedicato ai migranti affogati mentre tentavano di attraversare il mar Mediterraneo. In *Antigone*.

*Un requiem* l'autore austriaco Thomas Köck "ricompone" la tragedia di Sofocle, portando in luce il fallimento dell'attuale politica migratoria europea. Mentre nel mito greco Antigone sostiene che la legge di Dio sia superiore a quella dello stato, Köck considera la legge umana la più importante. Come nella maggior parte dei suoi drammi, scritti in versi giambici, il tema principale è interpolato con duri atti d'accusa contro il capitalismo, il neoliberalismo, i politici tecnocrati. Scene dialogate si alternano a passaggi corali accompagnati da musiche suggestive nell'allestimento di **Lars-Ole Walburg**. A intervalli, sul fondo del palco, è proiettato un video che mostra la superficie del mare. Lo spettacolo è piuttosto statico, ma omogeneo e convincente.

### I lati oscuri dell'anima austriaca

Al Theater in der Josefstadt **Claus Peymann** ha realizzato un vero colpo! Nessun viennese può ignorare che, quando assunse la direzione del Burgtheater nel 1986, Peymann dichiarò che Vienna era antiquata e che sol-

tanto lui avrebbe potuto salvarla. La sua messinscena di *Piazza degli eroi* di Thomas Bernhard scatenò uno degli scandali più clamorosi della storia austriaca del secondo dopoguerra. A un certo punto Peymann passò al Berliner Ensemble e ancora oggi non è il benvenuto al Burgtheater. Al contrario, il Theater in der Josefstadt, a lungo considerato il teatro più conservatore di Vienna, malgrado i suoi eccellenti attori, nel 2020 ha accolto a braccia aperte Peymann per una ripresa di successo di *Der deutsche Mittagstisch (Il tavolo da pranzo tedesco)* di Thomas Bernhard. L'opera, scritta alla fine degli anni Settanta, è composta da sette scene cabarettistiche tratte dalla vita quotidiana della Repubblica Federale Tedesca. I personaggi sono legati all'infanzia di Bernhard: cattolici praticanti che sognano la morte per gassificazione dei migranti; vecchi nazisti che celebrano la loro assoluzione dall'accusa di crimini di guerra. Significativo, poi, che il ritratto di Bernhard sia appeso nella sala teatrale, sull'arco di proscenio: lo scrittore ha minuscoli occhi ardenti e sembra torturare con mani assassine innocenti angeli barocchi. Lo spettacolo funziona bene in alcune scene, meno in altre e ciò non dipende né da Peymann né dai suoi meravigliosi attori, bensì dalla differente qualità degli sketch.

Nel frattempo al Werk X-Petersplatz, un piccolo teatro ospitato nel seminterrato di un palazzo del centro città, la stagione ha esordito con *Geleemann, die Zukunft zwischen meinen Fingern (L'uomo di gelatina. Il futuro fra le mie dita)*. Il nuovo dramma dell'autore iraniano Amir Gudarzi è incentrato su un richiedente asilo iraniano detenuto in un penitenziario viennese in attesa di processo. È accusato di avere violentato una donna. I quotidiani lo ritraggono come un mostro. Viene soprannominato dai media "l'uomo di gelatina" perché si unge con una sostanza oleosa allo scopo di liberarsi dei suoi inseguitori. Non si considera un assassino, bensì un poeta. Il testo di Amir Gudarzi è allo stesso tempo politico e poetico. Esprime il desiderio di vicinanza e il bisogno di essere ascoltati. Al tema centrale, poi, sono aggiunte molte questioni politiche nel passato ignorate dal governo austriaco. L'intelligente allestimento realizzato dalla regista **Maria Sendlhofer** mantiene un buon ritmo. Il provocatorio dramma di Gudarzi si inserisce bene nel cartellone di questo piccolo teatro che occupa una posizione unica nella scena viennese: esso offre, infatti, uno spazio

di sperimentazione, soprattutto per gli artisti che sono all'inizio della propria carriera, privilegiando testi contemporanei e prospettive interculturali.

#### Poco prima del lockdown

*Automatenbüfett* di Anna Gmeyner è stato l'ultimo debutto prima che i teatri austriaci fossero nuovamente costretti a chiudere a causa del secondo lockdown. Il ritrovato dramma di Gmeyner, scritto nel 1932, ebbe ai tempi un certo successo. In una cittadina, Adam "ripesca" da uno stagno una giovane donna in procinto di suicidarsi. L'uomo ha grandi progetti per la sua città: vuole bonificare lo stagno allo scopo di fornire alla popolazione acqua pulita e cibo sano così da creare anche nuovi posti di lavoro con una futura industria di alimenti in scatola. Ma la moglie, proprietaria del buffet/distributore automatico di cibo, e altri importanti membri della comunità cittadina lo ostacolano. Eve, la giovane donna, aiuterà Adam, benché sia vista dalla maggior parte degli uomini come mero oggetto sessuale, un "vantaggio" di cui approfitterà lo stesso protagonista. L'allestimento dell'Akademietheater è grottesco e ricco di humor. La regista **Barbara Frey** e lo scenografo Martin Zehetgruber hanno trovato una soluzione ingegnosa per il buffet. Persino il pianista è un automa: siede tranquillo in una piccola stanza che ha la forma di una scatola e da cui può allontanarsi soltanto quando qualcuno inserisce una moneta nella porta.

Sebbene *The Welkin* di Lucy Kirkwood abbia debuttato alla fine di settembre, ha fatto notizia il 2 novembre, l'ultima sera prima del lockdown e la stessa in cui si è verificato l'attacco terroristico nel centro di Vienna. Nel suo nuovo dramma, Kirkwood, una delle più note fra i drammaturghi inglesi contemporanei, tratta della questione del femminismo. *The Welkin* è un thriller la cui azione si svolge nel 1759 in un villaggio del Norfolk. Una coppia è accusata di aver ucciso una ragazza. L'uomo viene impiccato, mentre la donna, Sally Poppy, dichiara di essere incinta e, dunque, non può essere uccisa ma soltanto deportata. Una giuria composta da dodici anziane è incaricata di verificare la sua gravidanza. Mentre le donne deliberano, una folla irata si raccoglie all'esterno chiedendo l'impiccagione di Sally. Lucy Kirkwood ritrae meravigliosamente il paradosso della condizione femminile: da una parte meritevole

di rispettabilità e moralità conquistate grazie alla maternità; dall'altra, vittima della violenza maschile. Lo spettacolo, diretto da **Tina Lanik**, dura più di tre ore ed è caratterizzato dalla brillante prova di un ensemble tutto femminile. Il 2 novembre, dopo l'intervallo, mentre la giuria stava giudicando Sally Poppy, gli schermi dei cellulari hanno iniziato a illuminarsi in platea e si sussurrava di "polizia" e "barricate". Alcuni spettatori pensavano fosse tutto parte dello spettacolo. Quando, dopo gli applausi, Martin Kušej è comparso sul palcoscenico, ci si aspettava che avrebbe parlato del coronavirus, ma il suo discorso è stato completamente diverso. Ha spiegato che nel centro città si erano verificate alcune sparatorie e che il pericolo esisteva ancora e, dunque, seguendo le istruzioni della polizia, le porte del Burgtheater erano state chiuse. Alle 22:20 circa cinquecento spettatori erano bloccati nell'edificio teatrale. Mezz'ora dopo, la direzione ha organizzato un dibattito spontaneo con il pubblico. Soltanto dopo mezzanotte è iniziata l'evacuazione, sotto la protezione della polizia. Per molti spettatori resterà una serata indimenticabile, non soltanto a causa del terribile attacco terroristico, ma poiché, grazie alla significativa esperienza di socializzazione vissuta all'interno di un'istituzione culturale, quest'ultima si è rivelata il luogo più sicuro, anche nel corso di una pandemia. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, *La vita è sogno* (foto: Andreas Pohlmann); in questa pagina, *Antigone. Un requiem* (foto: Matthias Horn).





## La new wave dei registi inglesi e la dialettica Europa-Stati Uniti

Dopo la Brexit anche gli scambi culturali tra Gran Bretagna ed Europa sono in fase di contrazione a vantaggio dei rapporti con la "colonia" d'oltre Atlantico. A farne le spese, anche il teatro. Con alcune debite eccezioni.

di **Jacopo Panizza**

**C'**era una volta un'isola che guardava a sud, al continente dal quale si sentiva profondamente diversa, ma dal quale dipendeva ancora culturalmente e geograficamente. Sembrava l'alba di una nuova era quando lo Young Vic Theatre, sotto la guida di David Lan, diventava casa accogliente per registi europei e Ivo van Hove vinceva l'Olivier Award come miglior regista. Da qualche anno, quell'isola non esiste più. Guarda a ovest, anziché a sud, alla "colonia" americana che è diventata dominatrice culturale. Sui palcoscenici dei paesi anglofoni, realismo e naturalismo imperano e, nella gerarchia teatrale, l'apice è occupato dal drammaturgo; non a caso i nuovi testi teatrali in inglese sono spesso proflui di didascalie che suggeriscono come dovrebbero essere messi in scena. Al contrario di ciò che generalmente accade sul continente, il regista lavora molto di più sul tradurre in scena quello che il drammaturgo vorrebbe (forse lo stesso nome, *director*, indica coloro che dirigono più che coloro che creano) e ha il compito

di scavare nelle parole, quasi accademicamente, traslando la pagina sul palco ma astenendosi dall'applicare concezioni personali o idee creative. Questo è il clima che ha favorito l'ascesa di figure rispettose della tradizione, come Michael Grandage o Ian Rickson, tra i registi più celebrati ai quali le nuove leve si ispiravano. Ma, oggi, ci sono delle eccezioni.

### Conservatori e progressisti

Nel solco della consuetudine si inserisce **Polly Findlay**, giovane regista associata per la Royal Shakespeare Company, che ha all'attivo alcune incursioni nel teatro croato e danese. La sua è una voce fortemente neoclassicista che crea allestimenti coerenti ma molte volte letterali. Per dire, nella sua versione de *L'alchimista*, testo meno frequentato di Ben Jonson, la scelta – definita radicale dal critico del *Guardian* Michael Billington – è stata quella di usare costumi d'epoca anziché moderni.

Chi quantomeno prova a dare fastidio, anche se limitandosi alla selezione di testi che potrebbero apparire controversi, è

**Blanche McIntyre**. Il suo ultimo (in)successo, aspramente contestato dalla critica, è stato *Botticelli in the Fire* (scritto da Jordan Tannahill), una provocazione ricca di nudi sulla vita del pittore che raggiunge l'apice del *kitsch* quando la Venere, protagonista di uno dei suoi dipinti, si materializza in una conchiglia, circondata da un coro di attori in pantaloncini dorati. **Ned Bennett**, al contrario, si pone come ponte tra tradizione verbale e teatro corporeo. Il regista è un seguace della tecnica *viewpoints* di Anne Bogart e la sua versione di *Equus*, primo revival libero dai vincoli dell'autore Peter Shaffer, ha riscosso enorme approvazione. Senza più l'obbligo di indossare maschere equine e tutine marroni, il cavallo Nugget viene magistralmente umanizzato dall'attore Ira Mandela Siobhan, impegnato in movimenti sinuosi a torso nudo con i pugni chiusi come zoccoli, accendendo un riflettore sull'omosessualità latente del protagonista.

I registi che stanno ridefinendo l'autorialismo britannico ruotano, o hanno gravitato, tutti intorno all'Almeida Theatre, luogo dove lo spe-

rimentalismo raggiunge risultati più popolari. Per un inglese questo è indubbiamente il teatro di produzione più innovativo e cool della città, dove si fondono, in un equilibrio fecondo, l'estetismo visivo e il lavoro attoriale. Tuttavia, uno spettatore europeo, più attento e abituato a queste forme espressive, riconoscerà molte citazioni che non vengono mai esplicitate dalle compagnie, sfociando a volte in sfacciate coperture. Capofila e artista più famoso di questo gruppo è **Robert Icke**, *golden boy* del teatro inglese e più giovane vincitore di sempre dell'Olivier come miglior regista, nonché autore di adattamenti di successo che occhieggiano agli spettacoli olandesi di van Hove (*Tragedie Romane* su tutti). La sua *Oresteia*, realizzata come un'indagine da telegiornale, si concentra sulla sequenza di omicidi e vede Oreste, poi assolto da un tribunale, continuamente braccato da un terapeuta con il compito di incastrarlo. La scenografia moderna è completata da pannelli opachi sul fondo del palco che consentono ai personaggi di apparire come fantasmi. Fantasmi che ritornano anche nel suo *Amleto*, rivisitazione contemporanea del classico shakespeariano, dove la presenza di schermi e l'uso delle telecamere di sorveglianza permettono di dare una sfumatura allucinatoria e insicura al principe di Danimarca. Diversamente, **Tinuke Craig** firma il musical *Il colore viola* (adattamento di Marsha Norman) in cui sceglie, come nel teatro greco, di tenere le violenze dietro le quinte, superando il difficile compito di rendere in forma leggera decenni di abusi razziali. In prosa invece *Vassa*, adattamento del romanzo di Gor'kij a cura di Mike Bartlett, dove la struttura familiare orizzontale di impronta socialista, in cui uguaglianza e pari opportunità sono principi fondanti, viene ridisegnata in verticale, ovvero in senso capitalista e gerarchico, dove qualcuno è più importante degli altri e tutti si sfruttano a vicenda. Efficace la scelta di un cast misto, con membri della stessa famiglia di etnia diversa, in modo da evidenziare l'estraneità dei famigliari. Il recentissimo *Febbre* (di Sarah Kane) esplicita perfettamente lo sperdimento del momento che stiamo vivendo grazie all'uso di quattro *tapis roulant* che non portano né avanti né indietro, ma risulta davvero troppo somigliante all'omonimo spettacolo di Ostermeier del 2000. **Natalie Abrahami**, infine, si accoda all'eredità della grande madre del teatro inglese, Katie Mitchell, sperimentando con l'audio-design e utilizzando cuffie per ogni spettatore nella sua produzione *Anna*, thriller spionisti-

co creato da Ella Hickson e ambientato nella Germania dell'Est. Senza dimenticare **Joe Hill-Gibbins** e **Rebecca Frecknall**, di cui abbiamo parlato nei numeri 1.2019 e 3.2019 di *Hystrio*.

### Sperimentazione e impegno civile

Nel vasto mare dei *freelancer*, il teatrante più quotato è **Jamie Lloyd**, aria da *maudit*, autore di lavori freddi, nudi, spogliati del superfluo, ma tremendamente modaioli. La sua compagnia attrae non di rado grandi nomi del cinema e della televisione: si sono da poco concluse nel West End le repliche di un *Cyrano* dal sapore mitteleuropeo, con un James McAvooy magnetico protagonista di duelli verbali in cui i microfoni sono usati come fioretti. A farsi carico, con il proprio lavoro, del ruolo di portabandiera del teatro civile e politico è invece **Nadia Latif**. La sua versione di *Fairview*, testo epocale che ha fruttato a Jackie Sibblies Drury il premio Pulitzer 2019, è un ferocissimo quanto efficacissimo smascheramento della visione autoindulgente e pietosa che i bianchi hanno dei neri e delle minoranze, e di come questa influenzi le strutture produttive e fruitive del teatro. Sul versante degli *ensemble*, gli anglo-irlandesi **Dead Centre** camminano nella scia di compagnie come *Complicité* e *Cheek by Jowl*, spingendo tuttavia i propri lavori un po' più verso l'arte performativa. Attivi anche in Germania, i registi **Bush Moukarzel** e **Ben Kidd** partono solitamente da un testo edito o da un fatto realmente accaduto per poi sviare in indagini profonde del materiale umano, sostenute sempre da drammaturgie sonore

sbalorditive. Esempio calzante è *Lippy*, allestimento che inizia con l'illusione di assistere a un incontro post-recita con il pubblico. Dopo questa introduzione metateatrale, incentrata sul pronunciare le parole di altri, l'opera mira verso la tragedia, prendendo come spunto la storia di una zia e delle sue tre nipoti morte suicide dopo uno sciopero della fame. Tra suoni distorti, parole ripetute in *loop*, un lettore di labbra e il video-omaggio di una bocca beckettiana, questo spettacolo plumbeo inquieta e perseguita il pubblico con le sue immagini spettrali.

Per quanto riguarda il teatro musicale, **Adam Lenson** è il campione dei nuovi musical britannici. In *Stages*, musical interattivo composto da Christian Czornyj in cui il pubblico può scegliere per alzata di mano quale tra due possibili canzoni ascoltare, il regista ha il merito di portare sul palco nuove tecnologie, dando piena dignità artistica al videogioco, e di mettere in scena l'opera come fosse una partita dall'esito diverso ad ogni performance.

Purtroppo, complice la Brexit, le circuitazioni e le contaminazioni saranno sempre più rare. Sarà felice il drammaturgo David Hare, che qualche anno fa denunciava "il contagio" della regia europea tra i classici inglesi. Saranno meno felici i registi sopracitati, che di questa contaminazione si sono nutriti nella progressione artistica della propria carriera. ★

In apertura, *Equus*, regia di Ned Bennett (foto: The Other Richard); in questa pagina, *Amleto*, regia di Robert Icke (foto: Manuel Harlan).



# La biodiversità drammaturgica, linfa vitale nei teatri di New York

Nella folta schiera dei nuovi autori under 40, sempre più presenti sulle scene newyorkesi, molte le donne, molti gli afroamericani e gli americani di seconda generazione, capaci di raccontare la complessità della società contemporanea.

di Laura Caparrotti



King of Lee (foto: Liz Lauren)

**N**egli ultimi anni, l'America ha visto uno spostamento di attenzione verso temi quali la condizione della donna, grazie al movimento #MeToo, degli immigrati e delle minoranze, a partire da quelle di colore, attraverso soprattutto Black Lives Matter. Questi temi hanno informato l'opinione pubblica, ma anche – e fortemente – il mondo del lavoro americano. Questa tendenza ha naturalmente raggiunto anche i teatri e le compagnie di tutta la nazione, portando, ad esempio, sulla ribalta molte autrici donne, spesso appartenenti proprio alle cosiddette minoranze. Questo dato è estremamente chiaro se si consultano le classifiche stilate ogni anno dall'American Theatre Magazine dei venti autori più rappresentati per stagione teatrale. Se la stagione

2016-17 era stata accolta come la stagione con maggiore presenza di autori di colore (otto) e donne (sei), dalla stagione 2018-19 e a seguire quella 2019-20 la presenza di donne e di autori di colore aumenta notevolmente, con addirittura dodici autrici donne su venti nella classifica più recente. Non solo, ma molti di questi nomi sono di giovani autori e autrici, tutti sotto i quarant'anni, che negli ultimi anni sono partiti da laboratori, università, da teatrini e che, vincendo premi e residenze, hanno raggiunto un successo che li ha portati a vedere i loro testi rappresentati in vari teatri sparsi per gli Stati Uniti.

Molti di questi autori escono da Yale, considerata l'Università che in assoluto assicura successo in teatro, sia per attori che per scrittori e registi. Altri provengono da luoghi-la-

boratori dedicati alla scrittura teatrale come il Mentor Project e The Lark. Entrambi vincitori di Obie (premi per il teatro Off e Off Broadway) per la loro attività ed entrambi con sede a New York, il Mentor Project del Cherry Lane Theater si dedica a scovare nuovi talenti della drammaturgia americana, mentre The Lark offre uno spazio di crescita e confronto per scrittori provenienti da varie parti dell'America e del mondo.

## Lo sguardo plurale delle donne

Molte sono donne che parlano di donne, come **Kate Hammill**, prima attrice e poi scrittrice di grande successo, che si dichiara scrittrice per donne e femminista. La Hammill si è fatta conoscere con la sua personalissima riscrittura di *Sense and Sensibility* di Jane

Austen, rappresentato davvero su tutto il vasto territorio americano. Da allora, ha continuato a sfornare personali adattamenti di classici come *Pride and Prejudice*, *Little Women*, *Dracula* e una versione dell'*Odissea*, presentata al momento solo sotto forma di lettura. La sua scrittura è piacevole, fresca, giocosa e il testo dà modo al regista di giocare con i ruoli, con lo spazio e i movimenti, rendendo molti di questi spettacoli dei raffinati balletti fra gli attori che fanno dimenticare l'età dei libri da cui i testi derivano.

Di nuovi e vecchi immigrati parla, invece, la sino-americana **Lauren Yee**, laureata a Yale. Cresciuta a San Francisco, la Yee ha scritto la sua prima commedia, un pezzo di dieci minuti su un giovane sino-americano che, a quindici anni, scopre l'importanza del Capodanno cinese. Nel 2008 il debutto con un testo, *Ching Chong Chinaman*, su una famiglia di immigrati sino-americani. Da allora, la Yee ha continuato a scrivere storie ambientate nella comunità asiatica in America: *The Great Leap*, *Cambodian Rock Band*, *The Princess Bride* e *King of Lee* sono solo alcuni dei titoli di successo di questa nuova stella del teatro americano. Le sue storie hanno sempre uno sguardo bizzarro ed estremamente immaginifico, quasi magico, che affascina il pubblico, tanto che nella stagione passata sono stati ben diciotto i testi della Yee messi in scena in America.

Un'altra giovane in ascesa è **Jen Silverman**, americana di nascita, ma in realtà cittadina del mondo visto che grazie al lavoro dei genitori è cresciuta fra gli Stati Uniti, Europa e Asia. Questo suo nomadismo, come spesso lei lo ha definito, è riflesso nelle storie che racconta. I suoi testi parlano della sensazione di sentirsi non appartenente alla comunità in cui ci si trova, esplorando il senso dell'invisibile. Si va da due donne nella crisi di mezza età in *The Roommate*, alla donna nera *queer* che parla contro lo stupro in Sud Africa in *The Dangerous House of Pretty Mbane*, alla donna nippo-americana che ricorda il fratello morto a Tokyo in *Crane Story*, fino a quattro donne che cercano, trovandola, la propria identità nell'Inghilterra dell'età Vittoriana in *The Moors*.

Chi invece parla sempre di un mondo in cui è cresciuta, ma che è limitato alla città di New York, è **Ren Dara Santiago**, di origini filippino-portoricane. Uscita sia dal Mentor Project che da The Lark e con alle spalle premi e residenze, la Santiago ha debuttato in teatro solo nel 2020 con *The Siblings Play*, incentrato su una famiglia dove i genitori sono trop-

po giovani per fare i genitori e dove i figli sono lasciati soli a portare avanti tutta la famiglia. Sempre nel 2020 doveva vedere la luce anche *The Gods Play*, ma la pandemia ha fermato tutto. I testi della Santiago – oltre a quelli citati, bisogna aggiungere *Battle*, *Come to Starr Street*, *Little Stories*, *Big World* e *Love + Animation* – parlano del mondo di oggi, dei conflitti, dei sogni, della quotidianità in cui i personaggi riescono, nonostante le difficoltà, a sopravvivere. La sua scrittura è politica come la sua persona. Politica perché racconta il suo mondo, fra Bronx, Harlem e Yonkers (zona appena fuori New York) senza filtri o ammiccamenti, mostrando, anche se con affetto e dolcezza, comunità che qui in America sono spesso lasciate indietro.

#### Storie fuori dal mainstream

Grazie a queste nuove generazioni di scrittrici e scrittori, il pubblico è invitato a considerare – e forse a riconoscere – quella parte di società attraverso lenti poco utilizzate dalla politica o dai grandi *media*. E da Broadway che è, per sua costituzione, da sempre legata a leggi di mercato che vogliono grandi nomi sul palcoscenico o dietro le quinte e che propongono certe tematiche solo se provenienti da autori estremamente conosciuti. Ovviamente non ci sono solo donne e minoranze nelle schiere degli autori più gettonati. **Lucas Hnath**, ad esempio, a quarant'anni è uno scrittore ormai affermatissimo e pluripremiato che da anni riempie i teatri di tutta America. Ha scritto quello che si può definire il seguito – fortunatissimo – di *Casa di bambola*, intitolato *A Doll's House Part 2*, oltre a *Hillary e Clinton*, arrivato a Broadway anche grazie alla storia che è appunto la rivisitazione del rapporto

fra Hillary e Bill Clinton, durante la campagna di lei a Presidente degli Stati Uniti, e *Dana H*, un testo molto forte su un evento realmente accaduto a sua madre in gioventù. Scrittore in residenza presso i New Dramatists dal 2013, **Samuel D. Hunter** scrive opere che parlano della capacità dell'uomo di provare empatia e di affrontare l'isolamento sociale presente nella vita contemporanea americana, soprattutto in provincia. *The Whale*, uno dei suoi testi di maggior successo, parla della relazione di un insegnante di scrittura obeso con il romanzo *Moby Dick*, mentre *The Few* esplora il problema dell'identità attraverso gli occhi di un camionista. In *Greater Clements*, *Maggie*, una donna di sessantacinque anni che fa la guida nelle miniere abbandonate di un piccolo paese dell'Iowa, incontra un vecchio fidanzato che le dà una speranza di fuga e di vita. Hunter ha vinto diversi premi per il suo lavoro, tra cui Drama Desk, Glaad Media e Obie Awards.

Si torna ai temi di Black Lives Matter con **Branden Jacobs-Jenkins** i cui testi ruotano attorno al rapporto fra storia, razzismo e identità. Nel 2010 ha raggiunto il successo con *Neighbours*, in cui parlava in maniera provocatoria del razzismo in America. *Gloria*, finalista per il Premio Pulitzer nel 2016, esplora la mente di una donna che all'improvviso sembra impazzire e uccide vari colleghi sul posto di lavoro, mentre *Appropriate* ci porta nel Sud degli Stati Uniti, nella casa di un padre morto e di figli che scoprono un passato a dir poco raccapricciante. Infine, una nota importante da fare: molti dei nomi qui citati e dei loro colleghi hanno già vinto premi importanti, *fellowship* prestigiose e residenze celebrate. Il valore in America viene spesso premiato, anche in teatro. ★



*Little Women* (foto: James Leynse)

# Molto ancora da raccontare la scrittura dei siriani nell'esilio

Il 2011, con l'inizio della guerra, è uno spartiacque per la Siria, coi suoi cinque milioni di rifugiati all'estero. Fra loro alcuni degli autori protagonisti della rinascita della drammaturgia, mossi dall'urgenza di dar voce alla diaspora e ai suoi fantasmi.

di **Monica Ruocco**

**S**ono quasi trascorsi dieci anni dal 15 marzo 2011, quando le strade delle maggiori città della Siria si riempiono di manifestanti che vogliono cambiare la realtà del Paese. Questa data segna anche l'inizio di un nuovo periodo nella storia del teatro siriano e l'esplosione di nuove energie creative ([creativememory.org/en/archives](http://creativememory.org/en/archives)). La principale conseguenza della guerra è stata lo sradicamento di milioni di persone. Fino al 2018, infatti, 5 milioni e mezzo di siriani hanno cercato rifugio all'estero, su una popolazione che contava 22 milioni di abitanti. Molti artisti hanno trovato rifugio in Europa, in particolare in Francia e Germania (*Hystrio* n. 3.2020).

La Siria ha una solida e importante tradizione teatrale, ha prodotto drammaturghi come Saadallah Wannus, Muhammad al-Maghut, Mamduh 'Udwan, Damasco è stata sede di uno dei festival più importanti del mondo

arabo, e il suo Istituto di Arti Drammatiche ha formato i protagonisti della scena siriana della diaspora di cui parleremo qui. Gli autori e le autrici, gli attori e le attrici che si sono rifugiati/e all'estero hanno messo in scena questioni che una diaspora di tali dimensioni ha reso imprescindibili. La principale differenza tra il contesto siriano e la realtà diasporica è il fatto di poter lavorare in contesti liberi da costrizioni di carattere politico: prima del 2011 il settore culturale "indipendente" in Siria non era realmente o sufficientemente indipendente, mentre le istituzioni finanziate dallo Stato rappresentavano un'industria culturale improduttiva e senza prestigio, guidata da una soffocante burocrazia.

## La nouvelle vague di Al Attar

La nuova ondata del teatro siriano ha preso avvio con i progetti del drammaturgo **Mohammad Al Attar** e del regista **Omar**

**Abu Saada** che, nel 2013, realizzano *Syria Trojan Women Project (Nisa' Tarwada)* e *Antigone of Syria (Antighun Suriya)*, due laboratori realizzati con donne siriane rifugiate ad Amman e nei campi profughi di Sabra, Shatila e Bourj el-Barajneh in Libano, le quali hanno ripercorso le proprie esperienze migratorie insieme a una delle personalità più interessanti della scena teatrale siriana, l'attrice Hala Omran. La collaborazione tra Abu Saada e Al Attar continua con *Alors que j'attendais (Baynama kuntu antazir)* del 2016. Ispirato a un fatto reale, il testo presenta la storia di Taym che viene portato in ospedale dopo aver subito una aggressione da parte dei militari e, nel suo stato di incoscienza, rivede le vite dei suoi cari che la guerra potrebbe distruggere in qualsiasi momento. Con *al-Masna'/The Factory*, che debutta a Essen nel 2018, Abu Saada e Al Attar ricostruiscono gli interessi economici stranieri in Siria



della multinazionale Lafarge Holcim, oggi sotto processo in Francia.

Dal 2011 gli omicidi, le torture, le sparizioni e i massacri che avvengono nelle prigioni siriane sono stati oggetto di diversi appelli internazionali. Riportare alla luce le storie degli uomini e donne sopravvissuti/e a tali esperienze è, per il drammaturgo e attore **Ramzi Choukair**, un imperativo che implica una fede incrollabile nella capacità di resistenza dell'essere umano, oltre alla necessità di testimoniare tali esperienze traumatiche. Già direttore artistico dell'Opera di Damasco, Choukair si trasferisce nel 2011 in Francia, dove aveva studiato negli anni Novanta, e inizia a collaborare con la Friche la Belle de Mai a Marsiglia. Il suo più recente progetto è una trilogia sulle prigioni che è già al secondo capitolo. Il primo è *X-Adra*, dal nome della prigione femminile alla periferia nord-est di Damasco, dove Choukair, insieme al drammaturgo Wael Kaddour, porta sulla scena sei ex detenute – Ayat, Hend, Ola (oggi Ali), Mariam, Rowaida e Kenda – militanti dell'opposizione negli anni Ottanta insieme a giovani attiviste delle proteste del 2011, che poi hanno lasciato la Siria per l'Europa. Il secondo spettacolo della trilogia è la versione al maschile della precedente esperienza. Stavolta Ramzi Choukair scrive e mette in scena *Y-Saidnaya* sulla tristemente nota prigione siriana. Il racconto parte dal 1996 quando Riyad viene arrestato dai servizi segreti a soli ventidue anni con l'accusa di essere una spia straniera. Detenuto e torturato per ventun anni promette a se stesso che ne uscirà vivo per testimoniare le torture subite. Oltre a lui, Renè-Shevan, omosessuale figlio di un cristiano e di un'ebraica, finito nelle spire del sistema detentivo siriano dove viene violato, percosso e umiliato, e Hend, comunista finito in carcere negli anni Ottanta. Lo spettacolo è stato portato in Italia lo scorso settembre dal Napoli Teatro Festival Italia (per rivedere lo spettacolo: [cultura.regione.campania.it/web/teatro/ondemand](http://cultura.regione.campania.it/web/teatro/ondemand)) diretto da Ruggero Cappuccio, che già aveva ospitato Abousaada e al-Attar nel 2016 e che, da qualche anno a questa parte, rappresenta l'unica manifestazione italiana a destinare un ampio spazio a spettacoli di autori arabi residenti in Europa o provenienti dalla sponda sud del Mediterraneo.

#### Preservare la memoria, liberarsi dal presente

Oltre a Choukair sono arrivati a Napoli anche Wael Kaddour e Waël Ali, che si muovo-

no nel solco della tradizione del teatro politico siriano. Attualmente residente a Parigi, **Wael Kaddour** rappresenta la nuova generazione di drammaturghi siriani che considerano l'impegno teatrale una responsabilità civile e morale. I testi di Kaddour si concentrano sul condizionamento delle vite dei singoli da parte del contesto sociale e politico. *Chroniques d'une ville que l'on croit connaître* (*Waqā'i' madina la na'rifuha*), presentato a Mulhouse e a Napoli nel 2019, è codiretto insieme a Muhammad Al Rashi, pilastro del teatro siriano, anche lui arrestato nel 2011 e costretto alla fuga in Francia. *Chroniques* è una storia di amore e violenza: Kaddour riprende un avvenimento di cronaca dell'estate del 2011, subito dopo lo scoppio della rivoluzione, ovvero la storia d'amore tra due ragazze e il suicidio di una delle due, mai presente sulla scena e a cui viene dato il nome di Nur, "Luce". L'interrogativo che si pone Kaddour è: perché, proprio quando un grande cambiamento si profila nella storia del Paese, una ragazza sceglie di abbandonare la vita? La risposta, per Kaddour, sta nella violenza latente e nella pressione costante che dominavano l'esistenza di ogni individuo nella società siriana pre-rivoluzionaria.

L'esilio forzato come unica possibilità e la necessità di preservare la memoria del popolo siriano sono invece i temi trattati dal **Waël Ali** il quale si trasferisce in Francia nel 2007, e nel 2014 realizza *Je ne m'en souviens plus* (*Ma 'am atadhakkar*) dove Hassan, musicista esiliato in Europa dal 1999 e presente in prima persona sul palco, racconta la sua storia. A questo segue *Adresse temporaire* (*'Unwan mu'aqqat*), realizzato con la libanese Chrystèle Khodr, il cui soggetto parte da un *found object*, un'audiocassetta del 1976, inviata dallo zio di Chrystèle, esiliato in Svezia, alla sua famiglia in Libano. Partendo dalle voci registrate di chi era appena arrivato in Europa, Waël Ali e Chrystèle Khodr ripercorrono la storia delle migrazioni nel Medio Oriente dagli inizi del XX secolo fino agli anni 2000. La ricostruzione di un'appartenenza è al centro di *Sous un ciel bas* (*Tahta sama' waṭi'ah*), presentato nel 2019 a Weimar e poi a Napoli. Anche in questo caso si parla di un viaggio. Qui il protagonista è Ğamāl, un documentarista siriano che risiede in Francia e si racconta allo stesso Waël Ali, riannodando le storie dei suoi cari sparsi ai quattro angoli della terra, intraprendendo un viaggio a ri-



troso nel tempo per ricostruire la storia del suo Paese negli archivi coloniali, e cogliere il momento in cui il territorio amministrato dalla Francia diventa "Siria".

Ma «Il y a tant de choses encore à raconter» dal titolo del cortometraggio sull'ultimo periodo di vita di Saadallah Wannous: rivedremo infatti giovani artisti siriani nel prosieguo del progetto *Performances Beyond Two Shores*, curato per il Ntft da Brunella Fusco, che ha promosso lo scambio tra artisti arabi in Europa e la promozione del loro lavoro. Tra questi **Wihad Suleiman**, residente in Germania e autrice dell'interessante *Existence*, in cui indaga la violenza e il disagio di convivere con l'orrore della guerra, e **Anis Hamdoun**, nato a Homs e nipote di Farhan Bulbul, tra i più noti autori e studiosi di teatro nel mondo arabo. Attivo durante la rivoluzione, Hamdoun rimane ferito durante la distruzione, da parte dell'esercito del regime, del quartiere dove aveva realizzato un progetto teatrale. Nel 2012 lascia la Siria e approda anche lui in Germania. A Berlino scrive *I Europe* e *The Trip* in cui descrive lo straniamento che si prova a fuggire dall'inferno siriano per ritrovarsi in una tranquilla cittadina tedesca, ripensando agli amici morti in guerra e ai traumi dei sopravvissuti. ★

In apertura, *Y-Saidnaya*; in questa pagina, *Sous un ciel bas* (foto: Salvatore Pastore).

# Tel Aviv, Isra Drama 2020, lo spettacolo corre sul web

La consueta vetrina del teatro israeliano quest'anno si è svolta interamente in rete, con tanti incontri e il meglio delle produzioni nazionali. Di Michal Sivroni, Aya Kaplan (da Amos Oz) e Hadar Garlon i titoli più interessanti.

di Pino Tierno

**D**a marzo in poi, come si sa, moltissimi festival internazionali sono stati ridotti o cancellati. Alcuni, invece, hanno scelto di portare avanti il programma previsto. Con un dettaglio. Gli spettacoli non sono andati in scena, ma soltanto in onda. E quasi sempre già registrati, ovvio. Ma se si toglie l'immediatezza, la fisicità e la condivisione, cosa resta dell'esperienza teatrale? Giusto il profumo, forse... ma anche una testimonianza. Ciò è sufficiente, oppure hanno ragione gli "integralisti" a rifiutare ogni tipo di coinvolgimento, come artisti o come spettatori? L'abituale concretezza degli israeliani non ha avuto dubbi. Qualcosa, qualsiasi altra cosa, è meglio del niente.

Eccoci dunque a parlare di una rassegna zep-pa di incontri disseminati su ogni tipo di piattaforma virtuale, e con un programma che, dal vivo, nei consueti quattro-cinque giorni di programmazione reale, sarebbe stato non poco arduo da seguire. Ancor più da casa, intendiamoci, però quest'anno gli spettacoli restano lì, nel sito del festival, ad attendere e a tentare, ancora per molte settimane, addetti e programmatori che – non sarà mai abbastanza presto – da ogni parte del mondo aiuteranno a ridare corpo e sangue a quei fotogrammi.

Per rendere tutto più invitante, Isra Drama ha sfoderato quest'anno carte vincenti: teatro *fringe* di qualità, adattamento da libri famosi, forti tematiche al femminile.

Lo spazio a lavori dove predomina la dimensione visiva o musicale si deve forse alla paura che spettacoli farciti di parole si sarebbero seguiti con più difficoltà o avrebbero scimmiettato modelli appartenenti ad altri media. Ecco dunque, fra varie produzioni di respiro internazionale, la proposta di **Michal Sivroni**, artista indipendente che, combinando nel suo spettacolo arte e teatro, pittura e movimento, si chiede in maniera buffa e poetica se sia possibile lasciarsi alle spalle il passato, ricominciare da zero e tornare a essere una...

**Carte Blanche.**

Fra gli adattamenti in programma, interessante l'epopea "intima" descritta in **Una storia di amore e di tenebra**, prodotto dal Teatro Khan di Gerusalemme. Tratto dall'autobiografia di **Amos Oz**, lo spettacolo porta la firma di **Aya Kaplan**, che ne ha curato anche l'adattamento. Il protagonista si fa pirandellianamente convincere da vari personaggi a raccontare la storia della sua famiglia e a cercare di comprendere le ragioni per cui la madre si è tolta la vita, quando lui era ancora piccolo. Lo spettacolo viaggia attraverso

vicende legate alla nascita dello Stato di Israele, ma risulta più appassionante quando tratteggia i conflitti all'interno del nucleo familiare. In scena, il piccolo Amos si alterna con il se stesso oramai adulto, uno scrittore celebre che ha vissuto, però, tutta la vita col peso di domande dolorose, rimaste senza risposta.

**Hadar Garlon** interpreta e adatta un intenso monologo tratto dai libri di Jacob Buchan, autore di origini austriache. Ne **Il fischio (Mia madre era la segretaria di Mengele)**, Tammy, figlia di due sopravvissuti alla Shoah, deve fare i conti con l'agghiacciante passato dei genitori e con una relazione morbosa destinata a un tragico epilogo. La protagonista cerca disperatamente un'indipendenza affettiva e un suo spazio vitale ma, per farlo, dovrà intimare alle ombre che la perseguitano di "tornare alla polvere" e di non alzarsi mai più.

La Garlon è anche autrice di un testo, **Mikveh**, che va in scena in Israele da oltre un decennio, giunto oramai alla terza edizione. Il *mikveh* è un bagno purificatorio di origine religiosa, e in ogni comunità esistono edifici preposti a tali abluzioni, sia per gli uomini che per le donne. Ma se per i primi il *mikveh* ha quasi solo una funzione rituale, per le donne è legato alla sfera delle presunte "impurità sessuali" e per questo è stato visto spesso come strumento e simbolo di controllo e sopraffazione. All'interno di un bagno di Gerusalemme si dipanano dunque le storie avvincenti, di riscatto o di sconfitta, riguardanti donne di diversa estrazione sociale (capitanate da una straordinaria attrice novantunenne, Lia Koenig), che cercano di ribellarsi a credenze religiose che le vorrebbero soggiogate al dominio maschile. La tematica dello spettacolo è totalmente innestata nell'universo ebraico eppure, quando le radici di una cultura arrivano nel profondo a intrecciarsi a quelle di altre, il frutto può essere una storia toccante, capace di valicare ogni barriera. ★

In apertura, **Una storia di amore e di tenebra** (foto: Yael Ilan).



# Instabili Vaganti, la giornata tipo di una tournée internazionale virtuale

Annulati tutti i viaggi fuori dal proprio Paese, che ne resta delle tournèe all'estero, degli incontri trans-nazionali? Ridisegnati a distanza, trovano nella dimensione digitale uno spazio alternativo, per resistere e – forse – provare a sperimentare.

di Nicola Pianzola

**È** possibile tenere una conferenza all'International Symposium della Shanghai Theatre Academy, presentare una replica di uno spettacolo all'International Experimental Festival in Cina, e la proiezione di una video performance a Teheran, nello stesso giorno? Oggi la risposta è sì.

Abbattuta la quarta parete, eccoci tutti di fronte a quella che chiamo una quinta parete, uno schermo digitale che però, allo stesso tempo, funge da portale e ci trasla in luoghi distanti, facendoci dono dell'ubiquità e di sensazioni distopiche.

«Allora è lì il nostro nuovo pubblico» dice, indicando l'obbiettivo, un personaggio della nostra web video serie *8 ½ Theatre Clips*, cercando di guardare oltre questa quinta parete e di superare i limiti imposti da questa pandemia. D'altronde, il nostro nuovo progetto internazionale di ricerca si chiama proprio *Beyond Borders*. Ne fa parte questa web serie prodotta dall'Ambasciata d'Italia a Teheran, e incentrata sulla collaborazione in video a distanza con gli artisti della compagnia iraniana Don Quixotte.

Così, nel tentativo di superare questi nuovi confini, appena ci svegliamo, come se aprissimo un sipario, solleviamo lo schermo di un laptop.

A **Shanghai** è già sera e sta per iniziare l'International Symposium sul tema *The Theories and Practices of the Experimental theater in the New Century*. Ci sono professori e ricercatori cinesi ed europei, molti dei quali sono i direttori artistici delle compagnie ospitate alla decima edizione dell'International Shanghai Experimental Theatre Festival che, per la prima volta, viene programmato in *streaming* e dove abbiamo presentato sette repliche *on demand* dello spettacolo *Made in Ilva*. Gli interventi dei relatori si alternano su una piattaforma *made in China* di *web video conferencing* identica a Zoom, con tanto di doppiaggio in tempo reale in lingua inglese. Da questo confronto a livello mondiale emerge da un lato la crisi globale che il teatro sta vivendo ma anche la volontà di sperimentare nuovi linguaggi e modalità di coinvolgimento del



pubblico, nonché la tendenza a portare il teatro fuori dall'edificio teatrale. Niente più file all'ufficio visti, niente ricerca fondi per i viaggi, nessuno scalo interminabile in aeroporto e soprattutto niente cena cinese dopo le repliche a Shanghai. Solo la foto di gruppo finale non è mancata, con spettatori reali presenti e con attori e relatori a distanza proiettati sullo sfondo. Nelle brevi pause tra un relatore e l'altro, seguiamo sullo schermo di uno smartphone il racconto in diretta da **Teheran** della proiezione pubblica del nostro video *Flight Mode*, il cui tema è proprio la nostalgia del viaggio. Questa potrebbe definirsi ormai la tipica giornata di una compagnia a vocazione internazionale. D'altronde non è la prima esperienza a distanza.

A ottobre il Festival Internacional Encuentro universitario di Buenaventura in **Colombia**, ha deciso di organizzare un ciclo di incontri con i maestri stranieri del cartellone annullato per Covid-19, curato da giovani studenti che hanno moderato la conversazione permettendo al pubblico del web, che seguiva una diretta Facebook, di addentrarsi nel lavoro di ciascuna compagnia.

Anche il Fitich, Festival Internacional de Teatro Itinerante por Chiloé Profundo, in **Cile**, ha optato quest'anno per una versione digitale de-

dicando l'edizione 2020 a un concorso intitolato *El Teatro en Tus Manos*, e rivolto a giovani compagnie e artisti dell'arcipelago di Chiloé. In questo caso, non potendo essere lì in residenza e presentare il nostro nuovo lavoro *Lockdown Memory* al festival, siamo stati invitati a far parte della giuria, visionando in video le opere in concorso e decretando il vincitore della sezione drammaturgia. I fondi per realizzare il festival sono stati convertiti in un premio alla produzione per le opere vincitrici. Un esempio virtuoso. Purtroppo il festival non ha ottenuto dal governo del Cile i fondi necessari per realizzare la prossima edizione, che sarebbe stata la ventesima.

Ci chiediamo: quale scenario ci riserverà l'era post pandemica? Che cosa resterà nei nostri ricordi di queste esperienze, di queste tournèe virtuali? Come potremo incorporare quelle sensazioni, quegli odori, quei suoni, quelle luci, che ci circondano quando arriviamo in un luogo nuovo e lontano per presentare il nostro lavoro, per stabilire una comunicazione con l'altro? Cerchiamo di essere positivi, di fare della nostra creatività il centro propulsore di un cambiamento. Non sappiamo cosa ci riserverà il futuro, ma proviamo a tenere la schiena dritta e la testa alta in modo che lo sguardo possa continuare a viaggiare oltre i confini. ★



# Premio

## Premio Hystrio-Scritture di Scena Bando di concorso 2021

Parte l'**undicesima edizione** del Premio Hystrio-Scritture di Scena, aperto a tutti gli autori di lingua italiana ovunque residenti entro i 35 anni. In considerazione della situazione straordinaria verificatasi a seguito della pandemia, anche per l'edizione 2021 l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1985.

### Premi assegnati:

- **Premio Hystrio-Scritture di Scena: *mise en espace*** del testo vincitore durante una delle serate della 30a edizione del Premio Hystrio (Milano, Teatro Elfo Puccini, 17-20 maggio 2021); **pubblicazione del testo vincitore** sulla rivista *Hystrio*; **colloquio formativo** riservato al vincitore con alcuni membri della giuria, per meglio approfondire punti di forza e di eventuale criticità del testo premiato.

- **Partecipazione al Progetto Situazione Drammatica**, in collaborazione con la rassegna Il Copione, per uno o più testi selezionati che verranno fatti oggetto di una lettura scenica nell'ambito delle iniziative di promozione della nuova drammaturgia organizzate a Milano e a Roma, nel corso del 2021.

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

- **Segnalazione In Scena! Italian Theater Festival NY**, in collaborazione con Casa Italiana Zerilli-Marimò di New York. Al segnalato una residenza di 15 giorni a New York, la traduzione del testo in inglese per mano di un traduttore specializzato, la pubblicazione in Usa e la *mise en espace* nell'ambito del Festival In Scena! che si svolgerà a New York a maggio 2022 (è utile una conoscenza anche scolastica della lingua inglese).

### Regolamento e modalità di iscrizione:

– I testi concorrenti dovranno costituire un lavoro teatrale in prosa di normale durata. Non saranno ammessi al concorso lavori già pubblicati o che abbiano conseguito premi in altri concorsi. Qualora il testo ricevesse un premio o una pubblicazione nel corso del Premio Hystrio-Scritture di Scena, è fatto obbligo all'autore di comunicarlo tempestivamente alla segreteria del Premio.

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

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

– La quota d'iscrizione, che comprende un abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*, è di **euro 45** da versare con causale: Premio Hystrio-Scritture di Scena, sul Conto Corrente Postale n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 20123 Milano; oppure attraverso bonifico bancario sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT662076010160000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*. I lavori dovranno essere inviati alla Redazione Hystrio, secondo le modalità indicate qui di seguito, entro e non oltre il **20 gennaio 2021**. I lavori non verranno restituiti.

– Le opere dovranno pervenire **mediante posta elettronica all'indirizzo premio@hystrio.it** (nell'oggetto dell'email indicare "Iscrizione Scritture di Scena"). Nella email dovranno essere presenti i seguenti allegati: **a)** file in formato word o pdf del testo rigorosamente anonimo (il nome dell'autore non dovrà comparire in alcuna parte del testo); **b)** copia di un documento d'identità valido; **c)** un file di testo riportante, nell'ordine, nome e cognome dell'autore, titolo dell'opera, indirizzo, recapito telefonico ed email; **d)** una nota biografica dell'autore (massimo 2.000 caratteri); **e)** ricevuta del pagamento della quota d'iscrizione. Non saranno accettate iscrizioni prive di uno o più dati richiesti né opere che contengano informazioni differenti da quelle richieste.

– I nomi del vincitore e dei segnalati saranno comunicati ai concorrenti e agli organi di informazione entro fine aprile 2021.

– Il testo vincitore e i segnalati avranno l'obbligo di inserire la dicitura "testo vincitore/segnalato al Premio Hystrio-Scritture di Scena 2021" in ogni futura pubblicazione o messinscena.

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

# HYSTRIO 2021

## Premio Hystrio alla Vocazione Bando di concorso 2021

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto alla trentesima edizione, si svolgerà dal 17 al 20 maggio 2021 a Milano, al Teatro Elfo Puccini. Il Premio è destinato a giovani attori entro i 30 anni (in considerazione della situazione straordinaria verificatasi a seguito della pandemia, anche per l'edizione 2021 l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1990) che abbiano compiuto i 18 anni alla data dell'iscrizione: sia ad allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da registi e direttori di teatri pubblici e privati.

Il Premio consiste in **due borse di studio da euro 1.000** riservate ai vincitori del concorso, e **una borsa di studio da euro 500** riservata a un giovane talento da affinare (Premio Ugo Ronfani).

Il concorso sarà in due fasi: **1)** una **pre-selezione** ad aprile (a Roma e a Milano), a cui dovranno partecipare tutti i candidati iscritti, scegliendo una delle due sedi indicate; **2)** una **selezione finale** a Milano dal 17 al 20 maggio, a cui hanno accesso coloro che hanno superato la pre-selezione. La scadenza per l'iscrizione, unica per tutti i candidati, è fissata al **10 marzo 2021**.

### **IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (nel mese di aprile 2021, a Roma e a Milano)**

Le pre-selezioni avranno luogo in aprile a Roma e a Milano (date e modalità di svolgimento saranno comunicate successivamente, in ottemperanza ai protocolli vigenti in materia di sicurezza sanitaria). Le domande di iscrizione dovranno pervenire alla direzione di Hystrio (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, premio@hystrio.it) entro il **10 marzo 2021**.

L'iscrizione avviene online tramite il format predisposto sul sito [www.premiohystrio.org](http://www.premiohystrio.org), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** foto; **c)** fotocopia di un documento d'identità; **d)** indicazione di titolo e autore dei due brani e di una poesia o canzone da presentare all'audizione; **e)** copia della ricevuta di pagamento della quota d'iscrizione.

**ATTENZIONE!** la scelta dei tre brani per l'audizione è lasciata totalmente al candidato. La Giuria suggerisce tuttavia di differenziare i due monologhi: per esempio un classico e un contemporaneo, un testo drammatico e uno brillante, una riscrittura e un originale, ecc. I

brani, della durata massima di cinque minuti ciascuno e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

### **Modalità di iscrizione**

L'iscrizione avviene preferibilmente dal sito [www.premiohystrio.org](http://www.premiohystrio.org) attraverso la compilazione dell'apposito format d'iscrizione, corredato dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta anche l'iscrizione via posta elettronica.

La quota d'iscrizione, che comprende un abbonamento annuale alla rivista Hystrio, è di **euro 45** da versare con causale: Premio Hystrio alla Vocazione, sul Conto Corrente Postale n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 20123 Milano; oppure attraverso bonifico bancario sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*.

### **INFO:**

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale  
via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02 40073256  
premio@hystrio.it, [www.premiohystrio.org](http://www.premiohystrio.org)

## **GIOVANI DA TRENT'ANNI**

**Partecipa al *crowdfunding* per sostenere il Premio Hystrio. La campagna sarà attiva sulla piattaforma [DeRev.com](http://DeRev.com) dal 22 febbraio**

## G(L)OSSIP

Comandante Alighieri:  
il Divino Streaming Serial

di Fabrizio Sebastian Caleffi Degli Alighieri



Nel bel mezzo di un gelido inverno, l'inferno del nostro sconcerto, in città torna la *scighèra* e Milano sembra compiacersene, di certo preferendo aver paura dell'aggrarsi nel nebbioso coprifuoco di eventuali Jack the Ripper & Mister Huids piuttosto che dello spettrale Dottor Virus. Scortato da Dino, il Virgilio di via Solferino, Caleffi Degli Alighieri, *pictor optimus*, discendente diretto della tanto gentile e tanto onesta Piera, l'Amata Cognata, attende la comparsa sugli spalti del Castello Sforzesco della Divin'Ombra. Durante l'attesa di Durante di Alighiero Degli Alighieri, s'intoni il noto *couplet* sanitario di Larry De Medici: «quant'è brutta pandemia/che ci strugge tuttavia/chi vuol esser vivo sia/del doman non v'è certezza». Repente, la gran fontana si spenge e il Buzzati indica l'Apparizione: «fermati, parla parla, ti prego di parlare». E il Poeta risponde: «Sognare senza dormire, vivere prima di morire, questa è la soluzione del problema». Repente, l'Apparizione sparisce: exit Ghost. E al Dino... il suo nome era/Buzzati Dino/ma gli amici del bar del Solferino/lo chiamavan Drogo... tosto domandiamo: per andare dove dobbiamo andare, dove dobbiamo andare? Il poco loquace sottotenente, senza pronunciar verbo o motto, pilota il Giovin Degli Alighieri (rispetto al Venerabil Commediografo) verso la stazione Lanza-Piccolo Teatro Metrò Linea Verde, donde col Discendente, a guisa della sua cronaca dell'inaugurazione della MM, discenderà all'inferno. Dissolvenza incrociata con... Con Dante al Caffè Dante. Scesi a una stazione della metropolitana milanese, i due Vagabondi del Karma sono risaliti a una stazione della subway di NYC, in Houston Street e si trovano al 79-81 di Macdougall, al Village: al Caffè Dante, world's best bar 2019 (scivolato al secondo posto nel 2020, superato dal Connaught di Londra): dove altrimenti farsi uno spettacolare Martini con il Comandante? I congiunti parlano del più e del meno, del Conte Negroni, Camillo Negroni, lui pure fiorentino, e dei suoi sbagli milanesi, prima di venire al sodo; il Virgilio bellunese ordina uno spritz, ma, astemio, si astiene, tace, sente e acconsente. Il succo, o, se preferite, il distillato è: come portare la *Commedia* a teatro oggi? Buio.

Stacco musicale. Cambio di scena. *Purgatorium*. Avete visto l'Inferno? Un postaccio, vero? Ma non è niente in confronto al Purgatorio.

*Purgatorium*: quando ci siete dentro, non vorreste più uscirne. Ma, se fate i bravi, vi sbattono fuori! In Paradiso, magari. E allora son c\*\*ti vostri!

«... Canterà di quel secondo regno dove l'umano spirito si purga», Dante, *Purgatorio*, Canto I.

«Il Purgatorio? Non è un luogo fisico, è uno spazio interiore senza tempo e senza dimensioni, un momento di intima penitenza», Joseph Ratzinger.

Siamo... dove cavolo siamo? In camerino, probabilmente. "Virgilio" è rimasto al Caffè Dante a schizzare un Poema a Fumetti, lo *storyboard* della *Commedia*. Gli Alighieri, il Vecchio e il Giovane (rispetto al Vecjo), gente che sa tener la penna in mano e il pc sulle ginocchia, lavorano insieme alla *storyline* e alla bibbia del musical serial streaming e on-demand *Dante's Drama*. Vengono interrotti dal «chi è di scena?». *Paradise Now*. Accogliamo con un bell'applauso il Divino Dante (che pare piuttosto indispettito d'esser trattato come un Otelma qualunque), intima la Conduttrice, intima Beatrice del sabato sera e l'Ospite viene introdotto da un corpo di ballo ignudo in puro stile Living Theatre. In realtà, indossano costumi color carne: siamo pur sempre in prima serata su Rai! La scenografia s'arrossa e Miss Milly e una Notte accoglie il suo Ballerino Per Una Notte. Che le rivolge la parola in *queen English*: «pleased to meet you/hope you guess my name, oh yeah/but what's puzzling you/is the nature of my game». La madrelingua Madrina del format, troppo sconcertata per tradurre, volge lo sguardo smarrito agli autori a bordo ring. Ma, intanto, l'orchestra ha attaccato *Sympathy for the Devil* e l'Arciarcangelo Mick è apparso con i suoi Rotolanti in *megascreen*. Su tali note il Nostro imbastisce una rumba cha cha free style che anche Carolyn Smith giudicherà impeccabile. Nel *frame* di pausa dopo l'esibizione, irrompe il conterraneo Costantino della Gherardesca, che si getta a baciare i lembi del costume alighierico. Dante ringrazia con una frase rimasta per 700 anni circa oscura quanto le Veglie di Finnegan: «Raphel mai ammecche zabì almi». Selvaggia Lucarelli ipotizza che alluda alla Carrà. Il propronipotino Degli Alighieri affianca il Comandante. E quindi uscimmo a rivedere i flash. Buon D-day a tutti.

# DOSSIER

## Dante in scena

a cura di Marco Menini, Roberto Rizzente e Francesco Tei

700° anniversario della morte del Poeta: gli approcci, nei secoli, del mondo dello spettacolo all'immaginario dantesco, soprattutto de *La Divina Commedia*, tra recitazione/interpretazione dei canti, drammaturgie - anche per musica e cinema - su personaggi ed episodi del poema e tentativi, per lo più moderni, di reinventarne il mondo lirico e fantastico e il messaggio umano attraverso una scrittura scenica libera e originale. Un "inseguimento" sempre difficile, nonostante la potente teatralità delle tre cantiche.



# Gualtieri, dire le cose più alte con la lingua delle *mulierculae*

**Mariangela Gualtieri si confronta con l'opera di Dante Alighieri. Maestro di stile, padre riconosciuto della lingua italiana, il Sommo Poeta è un riferimento imprescindibile per qualunque artista che miri a riscattare l'uomo dallo stato di miseria per condurlo alla felicità, divinizzandolo.**

di Mariangela Gualtieri e Marco Menini



Mariangela Gualtieri (foto: Dino Ignani)

## **Quando ha incontrato Dante Alighieri?**

Dapprima al liceo, grazie a un bravo professore di lettere. Ma l'incontro vero è avvenuto dopo, in una notte indimenticabile. Ricordo che avevo fra le mani un bel pezzo di pane, stavo seduta a terra, come quasi sempre quando studio, e ho aperto la *Commedia* all'inizio della seconda cantica. Quella notte sono davvero entrata nel *Purgatorio* di Dante, leggendolo tutto d'un fiato, in una lettura ispirata che nel tempo si è ripetuta tante volte. E poi sono entrata nel suo *Paradiso* per non lasciarlo mai più. E ora ripensandoci capisco bene Giorgio Agamben quando dice che nulla rende così oscura e illeggibile un'opera quanto la sua canonizzazione. Ho dovuto dimenticare tutto e leggere co-

me se io fossi la prima al mondo a farlo, la prima e l'ultima.

**In un'intervista (*Acting Archives Review*) ha sottolineato come la sua carriera di poetessa abbia avuto inizio con i versi «Parlami che/io ascolto parlami che/mi metto seduta e ascolto», l'incipit di *Antenata*, raccolta d'esordio pubblicata da Crocetti nel 1992. Viene in mente il canto XXIV del *Purgatorio* «l' mi son un che, quando/Amor mi spira, noto, e a quel modo/ch'e' ditta dentro vo significando» (vv. 52-54). Quanto e come ha influenzato la sua scrittura e il sodalizio con il Teatro Valdoca?**

È una terzina molto famosa, da me spesso citata. La semplicità con cui Dante dice come

funziona il suo fare poetico appare disarmante. Quando amore spira – e qui c'è tutta la spinta di una forza che pare venire da fuori – lui nota, annota, è attento, e allo stesso modo in cui Amore detta dentro, Dante va significando. Parla di un dettato insomma, quasi una voce che da fuori detta le parole. Molti poeti hanno espresso questo stesso fenomeno che pare l'esatto contrario dello scavare dentro di sé, e anche io mi metto fra questi. Ci parla, insomma, di un'attenzione estrema, entro la quale le parole arrivano e allora basta annotarle, andare significando. Dante mi è stato e mi è maestro. Le mie ambizioni riprendono le sue, che sono altissime. Penso sia bene non avere ambizioni ma, se non se ne può fare a meno, allora è meglio averle altissime. La prima

la prendo dalla lettera a Cangrande della Scala al quale Dante dedica la terza cantica e cioè «liberare i viventi dallo stato di miseria e condurli alla felicità». La seconda è quella di dire le cose più alte con la lingua più bassa, cioè scrivere il *Paradiso* con la lingua delle *mulierculae*, delle donnette. Questi due motti – potrei forse dire che sono il mio *morale negotium* – si sono impressi in me e stanno alla base della mia scrittura e del mio lavoro di drammaturga con Cesare Ronconi e il Teatro Valdoca.

**Quando si parla di Dante, per la maggior parte delle persone, il pensiero corre ad alcuni canti dell'*Inferno* affrontati a scuola... Eppure, Dante è anche altro, penso alla *Vita nova*, al *De vulgari eloquentia* o alle *Rime*...**  
Certo, ma la *Commedia* sembra frutto di uno sforzo sovrumano: una cattedrale di versi che si erge fino a quell'ultima guglia finale, il XXXIII del *Paradiso* con quella vertiginosa terza di congedo. Tutto è retto da un'ispirazione così potente e genuina e fluente che sembra un'opera davvero Divina. Forse per questo Boccaccio ha aggiunto l'aggettivo.

**Che tragga spunto dalla lingua latina o dalla volgare, resta il grandissimo interesse del poeta fiorentino per il linguaggio parlato, colloquiale, anche nelle forme più vivaci, aggressive e popolari. Quanto è attuale la lingua di Dante?**

La *Commedia* contiene gran parte delle parole ancora in uso, se è vero, come insegna Tullio De Mauro, che alla fine del Trecento il dizionario italiano è già configurato al 90%. La lingua di Dante non solo è attuale, addirittura contiene la linfa d'origine della nostra lingua, è la grotta del tesoro della nostra lingua, un ambito da frequentare per tornare vicini al calco d'origine delle parole alle quali apparteniamo. Dante si è davvero inventato l'italiano. Credo che il suo interesse per le lingue parlate e i dialetti dipendesse dal sentire in essi una maggiore vitalità e vivacità rispetto alla lingua dei dotti, una maggiore potenza creativa, forza comunicativa, vicinanza alla cosa. È lingua umile, da *humus* che è la terra, e per questo più nobile.

**T.S. Eliot, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Giudici, sono solo alcuni nomi di poeti "prestati alla scena" influenzati dal Sommo Poeta. Quanto deve il teatro occidentale a Dante? E quale esempio può un drammaturgo trarre dall'opera e dalla lingua di Dante Alighieri?**

La *Divina Commedia* è un trattato, un manuale per la felicità, un'opera in cui si va dall'umano al divino, dal tempo all'eterno, dalla paura all'amore – quasi fossero l'uno l'opposto dell'altra – una risalita in cui si perde peso e si va verso il *trasumanar*, il divinizzarsi dell'umano. Quasi a dirci che a ogni vita, che lo sappia o meno, tocca traversare l'inferno, ma tocca anche un dono di libertà grazie al quale può "indiarsi", ficcare la faccia dentro la divinità, fino a essere mossi solo dal gran motore di Amor. L'idea così alta e soprattutto vasta con cui Dante intende Amore è impareggiabile, e per me è sicuramente la lezione più grande. Credo che ogni poeta trovi in Dante una miniera, sia per la vitalità della lingua che lì si rigenera, sia per la profondità in cui si viene trascinati, scaraventati. Qualcosa che sta prima del fare, prima della drammaturgia, prima delle opere, ma tutte le sostiene e le matura.

**Dante è figlio di un'epoca, il Medioevo, in cui il teatro veniva visto con sospetto, biasimato, se non apertamente contestato. Eppure, nel Novecento specialmente, è stato riscoperto anche dalla scena. Come rappresentare Dante? E come leggerlo, invece?**

Abbiamo in Italia la somma lezione di Carmelo Bene dalla Torre degli Asinelli di Bologna. Quella serata si è depositata in me con effetto duraturo. Fu, è ancora per chi l'ascolta, una lezione altissima, con quella forza di rivelazione che ha a volte il grande teatro. Era grande teatro, anche se Carmelo era un puntolino lassù in alto e non accadeva nulla di visibile, nessun movimento di scena, nessun cambio. Il fatto che Carmelo Bene non ne abbia fatto una messa in scena pur amando quelle parole, dice quanto le sentisse colme, mancanti di nulla, teatralmente parlando. Bastavano loro.

**Nekrošius, Castellucci, più di un autore si è cimentato col Sommo Poeta. Ma i risulta-**

**ti hanno spesso deluso le aspettative, specialmente considerando gli alti risultati raggiunti da questi registi in altre opere: cosa non ha funzionato in queste rappresentazioni, a suo avviso?**

Penso sia interessante seguire questi grandi registi anche nei loro punti meno riusciti. A me piace pensare *La Divina Commedia* come musica. La sua potenza straordinaria non è tanto nell'invenzione di immagini, quanto nella lingua stessa, nei versi. Credo sbagli chiunque tenti di metterla in scena raffigurandola, e soprattutto senza le parole. Non pronunciarla è come voler rendere Gustav Mahler senza la sua musica. L'energia potente della *Commedia* è nella sua ritmica, nella melodia, nella voce che pronuncia quei versi, e soprattutto in come quei versi agiscono sulla nostra natura sottile. E quando la parola è così ricca, qualunque altra cosa in scena pare turbarla, disturbarla, come se davvero non ci fosse bisogno di altro. Certo non è facile per attrici e attori servire quella parola, riscriverla nel presente della scena, ricadere nella stessa corrente demonica e ispirata dalla quale Dante ha scritto.

**Dobbiamo aspettarci qualche novità dalle celebrazioni dantesche per il 2021? Quanto ancora ci rimane da scoprire dell'eredità dantesca? Farete qualcosa con il Teatro Valdoca?**

L'effetto dei grandi autori è che sembra abbiano scritto proprio per te, e dunque sono inesauribili. Ogni generazione si confronta con loro e sposta di un millimetro la visuale, la comprensione di queste opere quasi sovrumane. Io spero, mi auguro, mi aspetto, che molte voci femminili recitino il *Paradiso*. Potremmo dire che nel *Paradiso* tutto si femminilizza, e credo sia molto meglio sentirlo recitato da voci femminili. Con Cesare Ronconi e il Teatro Valdoca saremo impegnati in una nuova produzione ispirata con grande libertà alla figura di Pinocchio. Non siamo bravi nelle celebrazioni, e dunque, poiché adoriamo Dante, sarà bello festeggiarlo nel lavoro degli altri, mentre io continuerò col *Paradiso by Heart*, *par coeur*, a memoria. ★

# Dante infinito, lontano e vicino una fortuna lunga settecento anni

Si sprecano, nei secoli, i tentativi di drammaturgie e di messinscena da *La Divina Commedia* e dai suoi personaggi, con risultati spesso mediocri. Eppure l'opera del Sommo Poeta è prima di tutto oralità e rappresentazione drammatica, e anticipa (a sorpresa) la scrittura di numerosi autori moderni.

di Giuseppe Liotta



**D**ante Alighieri non ci ha tramandato nessuna opera teatrale per la semplice ragione che nel tempo in cui è vissuto (1265-1321) il teatro era un genere letterario smarrito e gli autori "classici", eccetto Seneca, dei perfetti sconosciuti anche alle menti più alte e nobili. Ma il Nostro conosceva **Aristotele** e la *Poetica* se volle dare alla sua opera più grande e ambiziosa il nome di *Commedia*, per via di quell'itinerario che lo conduceva dai tormenti dell'*Inferno* al lieto finale del *Paradiso*. Definisce umilmente la sua impresa un «sacro poema», come se volesse alludere a quelle sacre rappresentazioni del Basso Medioevo da cui riprende la *lauda drammatica* e la struttura "per stazioni", con i tre luoghi ultraterreni in cui sono suddivise le tre cantiche che sembrano prefigurare i tre atti della drammaturgia borghese.

## L'oralità prima di tutto

Per quanto riguarda la "teatralità intrinseca" della *Commedia*, esemplificativa è l'idea dell'individuo che diventa personaggio, portatore, cioè, di una storia da raccontare; decisivi sono poi il luogo, la scena che lo contiene; il dialogo da cui nasce l'azione drammatica e la capacità, attraverso le parole dette, di "mostrare" in maniera tangibile un movimento, individuale o collettivo, divenuto manifestazione immediata di quel dire e di quell'agire: la *Commedia* è un testo poetico scritto per essere letto a voce alta, vale a dire "recitato".

Se non si coglie questo aspetto fondamentale dei Canti danteschi, la loro "oralità", questo spessore travolgente di segni e di risonanze interne incessanti, non se ne comprenderà la segreta, intima ma reale, costante "teatralità". Volutamente misterioso e ambiguo è l'endecasillabo dantesco che, come in **Shakespeare**, si fa "scenografia verbale". **Borges** sottolinea una caratteristica di Dante: la scelta del «momento come cifra di una vita». E noi sappiamo come l'individuazione del "momento esatto" sia la prerogativa drammaturgica principale di autori teatrali come **Ionesco**, **Pinter**, **Beckett** che sulla nozione dell'"istante" hanno fondato una nuo-

va maniera di scrivere un testo drammatico. Con Dante insomma il teatro riafferma e rilancia la sua irrinunciabile essenza poetica, con tutte le figure retoriche che l'accompagnano: l'onomatopea, l'allegoria, l'assonanza e soprattutto il *climax*, attraverso un ordine crescente di immagini e parole. In questo senso Dante è stato il precursore del "colpo di scena", dell'incidente imprevisto che accade nel corso di un'azione, come della sorpresa, l'inaspettato scenico: tecniche privilegiate di un "teatro immediato" e "all'improvviso". Per cui non appare per nulla forzata l'idea di **Edoardo Sanguineti** che individua nella *Commedia* il terreno più fertile da cui è nata la *Commedia dell'Arte*. Non per caso, in Alichino, uno dei nomi inventati da Dante per i diavoli, qualcuno intravede il futuro Arlecchino, anche se sono i personaggi straordinari della sua epoca, della mitologia classica, della Chiesa e della Bibbia, o quelli tramandati dalle cronache del tempo a diventare un patrimonio culturale a cui hanno attinto poeti e drammaturghi per tutto il secondo millennio.

#### Pirandello, D'Annunzio e gli altri

Senza l'immagine che Dante ci consegna di Bonifacio VIII non ci sarebbe stato il *Mistero buffo* (1969) di **Dario Fo**, con la sua strepitosa interpretazione del Papa simoniaco. Come la folgorante "invenzione" de *I giganti della montagna* di **Luigi Pirandello**, direttamente ripresa da quella grandiosa visione dei giganti che troviamo nel XXXI Canto dell'*Inferno*. A rileggere i drammi di Pirandello alla luce di Dante (di cui va ricordato che nel 1921 ci furono importanti celebrazioni nazionali per il sesto centenario della morte), scopriamo il Sommo Poeta essere presente nella stesura, ad esempio, dell'*Enrico IV* (opera scritta anch'essa nel 1921) con quei riferimenti anche troppo "scoperti" a Pier delle Vigne e a Celestino V. E se Michela Mastrodonato svela come in *Uno, nessuno e centomila* lo scrittore siciliano abbia "riscritto" la sua personale *Commedia*, è nell'impianto di opere come *All'uscita*, *la Sagra del Signore della Nave*, *La nuova colonia*, e nei suoi personaggi "borghesi", da Baldovino alla signora Morli e a Beatrice, che troviamo analogie, richiami e corrispondenze più copiose e frequenti. Ma la presenza esplicita, diretta della drammaturgia dantesca nella letteratura italiana inizia nell'Ottocento quando, con il Romanticismo alle porte, il sentimento patriottico degli italiani trova sulla scena il luogo idea-

le per affermarsi ed esprimersi: il primo e più importante fu **Silvio Pellico** con la tragedia in cinque atti *Francesca da Rimini*, rappresentata al Teatro Re di Milano nel 1815 e futuro cavallo di battaglia di **Adelaide Ristori**. O come dimenticare, sempre a proposito dei grandi attori, la *Lectura Dantis* di **Gustavo Modena**, portata nel 1839 a Londra con grande successo di pubblico.

Ma è la vicenda di Paolo e Francesca che intriga i drammaturghi del tempo, per la potenza melodrammatica che ne fa un "canovaccio" perfetto per un pubblico popolare. Così **Gabriele D'Annunzio**: il nostro più seducente autore del tempo scrive in versi la *Francesca da Rimini* che nel 1901 debutta al Teatro Costanzi di Roma con **Eleonora Duse** (produttrice dello spettacolo) e Gustavo Salvini nei ruoli di Paolo e Francesca, risolvendosi con un clamoroso insuccesso di pubblico e di critica. Al debutto era presente anche Luigi Pirandello, che anni dopo ebbe a dichiarare: «Credo di non aver mai sofferto tanto a teatro», e quasi per dispetto nel 1906 scrive una prefazione alla *Francesca da Rimini* di **Giovanni Alfredo Cesareo**, ennesima e dimenticabile versione teatrale dell'episodio del V Canto dell'*Inferno*; se non vogliamo anche ricordare quelle "farsesche" di **Antonio Petito**, *Francesca da Rimini*, tragedia a vapore stravesata da **Pulcinella Cetrulo** (1867), e di **Eduardo Scarpetta**, che nella sua *Francesca da Rimini* (rimasta inedita fino al 1999) fa nel contempo una parodia della tragedia del Pellico e una riscrittura del testo di Petito. Ci penserà il Futurismo a liquidare il soggetto: «Basta con le Francesche!», grida **Marinetti**. È **Marguerite Yourcenar**, agli inizi degli anni Trenta, con la sua prima pièce in un atto *Le Dialogue dans le marécage* (*Dialoghi nella palude*), ispirata alla figura di Pia de' Tolomei, a restituire le autentiche passioni e il dolore umano insiti nella *Commedia*.

#### Esperimenti di riscritture contemporanee

Appartiene invece ai primissimi anni Sessanta l'interesse di registi teatrali e scrittori-poeti per il corpus completo delle tre cantiche. **Peter Weiss**, nel 1963, con il suo *Progetto Divina Commedia* accosta l'orrore dell'*Inferno* alla tragedia della Shoah, mentre Federico Tiezzi invita verso la fine degli anni Ottanta tre fra i nostri maggiori poeti contemporanei a riscrivere l'intero poema: **Edoardo Sanguineti** compone *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco* (1998);

**Mario Luzi**, *Il Purgatorio. La notte lava la mente* (1990) e **Giovanni Giudici**, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella* (1991). Si tratta di tre componimenti autonomi, scenicamente interconnessi da una regia a sua volta distinta per ciascun poema, in un progetto teatrale che ha molto faticato a trovare una sua unità e una sua sintesi scenica complessiva. Nel primo, Sanguineti persegue il concetto di "travestimento" che si esprime attraverso «l'uso di un linguaggio che non ha nessuna ambizione, anzi, cerca di prendere tutte le distanze da una mimesi di tipo naturalistico». Al centro del *Purgatorio* di Luzi c'è invece la Montagna (emblema di ogni ascensione) anch'essa suddivisa in tre luoghi, antipurgatorio, purgatorio e paradiso terrestre, dove alcuni episodi significativi della seconda cantica (Catone, Sordello, Adriano V, Matelda e Beatrice), vengono "esaltati" nella loro intensità poetico-teatrale, come immersi in una dimensione mistica e metafisica. Giovanni Giudici parte invece «dalla forza visualizzante del poema» per pervenire a una scrittura rinnovata, riportando, secondo le parole di Federico Tiezzi «il *Paradiso* dantesco alla sua essenza di racconto: un'avventura, un viaggio della coscienza».

Lo stesso percorso che è alla base della *Commedia* riscritta da **Eimuntas Nekrošius** di cui vanno in scena nel maggio del 2012 al Teatro Verdi di Brindisi *Inferno* e *Purgatorio* seguiti a settembre dello stesso anno dal *Paradiso*, presentato al Teatro Olimpico di Vicenza: un itinerario mentale e sentimentale di formazione "alla luce dell'arte" che dura l'intera vita. Opera incompleta è, invece, *La Divina Mimesis* di **Pier Paolo Pasolini**, scritta fra il 1963 e il 1965 ma pubblicata solo nel 1975, che si caratterizza per la complessità tematica e linguistica, dove il poeta friulano rinuncia alla versificazione in terzine, già usata per *Le ceneri di Gramsci*, e adotta una prosa di italiano medio, una "lingua nuova" segnata «dall'assoluta prevalenza della comunicatività sull'espressività». Siamo ormai molto distanti dal modello dantesco, tanto che **Antonio Latella** ne trarrà uno spettacolo, *Eine Göttliche Komödie. Dante <-> Pasolini*, presentato al Residenz Theater di Monaco di Baviera nel 2019 su testo di **Federico Bellini**, in cui il regista intende andare proprio alla ricerca del Dante perduto. ★

In apertura, Eleonora Duse in *Francesca da Rimini*, di Gabriele D'Annunzio (foto: Archivio Fondazione Cini).

# Tutti pazzi per la *Commedia* storia di una passione bicentenaria

Da Gustavo Modena ad Albertazzi, Gassman, Bene e de Berardinis, Dante è stato il cavallo di battaglia dei grandi attori di Otto e Novecento. Fino agli anni Duemila, col fenomeno-Benigni, che ne ha ampliato a dismisura la ricezione grazie a uno show divulgativo erede della tradizione popolare.

di Francesco Tei



Sembra un paradosso ma Dante è fortemente presente nel percorso del teatro italiano. Nonostante il numero risicato delle scritture drammaturgiche e delle regie ispirate a *La Divina Commedia*, almeno dal tempo dei grandi attori a cavallo tra Sette e Ottocento (uno per tutti, **Antonio Morrocchesi**), Dante è – infatti – banco di prova prediletto per interpreti decisi a confrontarsi con la grande potenzialità drammatica dei canti più celebri e dei personaggi tragici, soprattutto dell'*Inferno*. A maggior ragione ciò vale per attori tradizionalmente educati alla scuola del verso e della sua dizione: in questo campo, anzi, la recitazione della poesia dantesca era il vertice più alto che si potesse raggiungere. Fino a metà Novecento, i canti dell'*Inferno* erano spesso il pezzo forte, a fine

spettacolo, delle serate d'onore o delle normali rappresentazioni delle compagnie. Da ricordare almeno, nella teoria dei "divi" d'altri tempi, l'impegno lungo decenni, l'apostolato quasi, di **Gustavo Modena**, infaticabile nel proporre i canti del Sommo Poeta in Italia e all'estero (il sesto centenario della nascita, nel 1865, scatenò – tra l'altro – un vero e proprio boom di performance su *La Divina Commedia*). Per Modena, indomabile patriota, "impegnato" per la causa di un Risorgimento in chiave mazziniana e garibaldina, più che sabauda, recitare Dante era un'opera civile e politica, una testimonianza appassionata di italianità: interpretava i canti anche vestito e truccato da Dante, trasportandone così – di fatto – quanto più possibile la poesia nella dimensione della scena.

## Gli anni d'oro della televisione

Senza soluzione di continuità, la tradizione della recitazione dei canti permane nel secondo dopoguerra, sostenuta dalla consolidata funzione pedagogico-teatrale che in scuole e accademie era riconosciuta allo studio e all'interpretazione di Dante. Con l'avvento del disco, molti artisti affidano al vinile le loro performance. Arriva l'epoca (anni Sessanta) degli attori di prosa che sono anche star televisive, grazie alla fortuna dei lavori teatrali adattati per la tv e degli sceneggiati prodotti dalla Rai monopolista. Dante, grazie proprio a uno sceneggiato, arriva in televisione con una *Vita di Dante* del 1965. Protagonista è **Giorgio Albertazzi**, che in età molto più matura (fine anni Ottanta) registrerà, sempre per la Rai, un'integrale dell'*Inferno*.

Il suo (frequentato spesso dal vivo) è un Dante magico e fascinoso vocalmente, quasi romantico, lirico, elegiaco, struggente, in tono con le linee interpretative predilette dall'attore, il cui cavallo di battaglia era, non a caso, il canto di Paolo e Francesca.

L'amico-rivale di Albertazzi, **Vittorio Gassman**, ha dedicato alle interpretazioni di Dante una parte non secondaria del proprio itinerario di attore, soprattutto negli ultimi decenni. La registrazione in dvd di buona parte dell'*Inferno*, tuttora disponibile, realizzata in vari teatri storici (ma anche nei loro sotterranei o all'esterno) è stato uno degli impegni più tardivi nella carriera di Gassman, quasi un testamento spirituale e artistico. Una sorta di viaggio iniziatico, tradotto visivamente in suggestive ambientazioni. Qui, come dal vivo, il suo Dante costituisce l'approdo di un approfondimento prima interiore che stilistico, in un'immersione sempre più meditata nell'essenza poetica e soprattutto umana della *Commedia*, intesa come lezione etica e di vita. Anche le parti più ambigue, enigmatiche del Poema assumono, nel Gassman anziano, un qualcosa di memorabile: è chiaro, tuttavia, che erano i ruoli più tragici a esaltarne in misura maggiore le qualità di interprete. Indimenticabile il canto del Conte Ugolino, di cui come nessun altro Gassman restituisce il carico sovrumano di dolore, di orrore, fino allo strazio più disperato.

### La voce prima di tutto

Anche la folgorante, monumentale, atipica figura di **Carmelo Bene** è stata quella di un qualificatissimo "lettore" di Dante, la cui poesia è stata una tappa fondamentale in un percorso che restituiva il teatro alla sua essenza di "voce", generalmente solistica. Il termine scelto da Bene era, si sa, *phoné*, allusivo a tutte le fascinazioni, le possibilità sonore ed evocative di uno "strumento" in cui l'arte dell'attore poteva riassumersi – magari supportata dall'uso dei microfoni – rinunciando a ogni esteriorità visuale e scenografica. Un itinerario non lineare né univoco, questo di Bene, sostenuto a volte da un apparato critico-semiologico non facile da penetrare. Di Dante (memorabile la serata-evento del 31 luglio 1981 dalla Torre degli Asinelli di Bologna, omaggio alle vittime della strage della stazione) Bene propo-

ne, con scelta dagli esiti assolutamente convincenti, anche pagine tra le più mistiche del *Paradiso*, di cui restituisce la visionarietà sublime. Tuttavia un canto in cui Bene risulta, nella memoria, difficilmente superabile è il XXVI dell'*Inferno*: per le magie quasi stregonesche della sua voce nel muoversi tra sonorità suggestive e screziate: vibranti il *pathos*, l'esaltazione indomabile nel proclamare la volontà invincibile di «seguir virtute e canoscenza», e quindi di misurarsi con la sfida metafisica dell'andare avanti verso l'Inconoscibile.

Sotterraneamente presente in tutto il corso del multiforme lavoro creativo (sia nel periodo con Perla Peragallo che in seguito) è l'interesse di **Leo de Berardinis** per la poesia "radicale" di Dante. Pensiamo a *XXXIII Paradiso*, dei primi anni Ottanta, uno dei suoi *collage* quasi jazzistici, o al solistico *Past Eve and Adam's* (1999), riascoltabile sul web, in cui l'artista interpreta canti di Dante, tra cui il già citato quinto dell'*Inferno*, impressionante, al di là del sostegno offerto dallo sfondo musicale, per la decostruzione della vocalità e dello stesso "personaggio". Un vero e proprio azzeramento, con il tessuto sonoro e verbale che si frantuma in schegge che poi si ricompongono in una dimensione vocale e di senso del tutto nuova, di potente efficacia, segnata da ammalianti echi lirici ed emotivi.

### Una lezione pedagogico-morale

A cavallo col Duemila è l'"irregolare" **Roberto Benigni** il fenomeno eclatante nel panorama nazionale delle interpretazioni dantesche: con la sua enorme popolarità, l'attore e *showman* toscano porta il Sommo Poeta al pubblico forse più vasto di sempre. Comincia con recital, o porzioni di recital apparentemente occasionali, che poi lasceranno il posto ai suoi *Tuttodante*. Infine, dopo il 2000, si impegna organicamente in cicli di registrazioni a Firenze (dal vivo in piazza Santa Croce, proprio sotto la statua del Poeta) che andranno su Raiuno e saranno commercializzate in dvd. Alcune di queste serate saranno poi riproposte in altre *location*. L'intento divulgativo di Benigni è evidente già dal fatto di dedicare tutte le volte metà serata alla spiegazione del testo che poi reciterà (quasi sempre a memoria), provvedendo così alla sua "traduzione" in termini comprensibili

a qualsiasi ascoltatore. Il valore culturale delle *lecturae Dantis* di Benigni, supportate dal contributo di importanti studiosi, è stato animatamente discusso. In ogni caso, è importante indicare come egli si rifaccia, pur con un lavoro di approfondimento critico-letterario, alla linea tradizionale popolaristica di recitazione, in Toscana, dei canti della *Commedia*, viva per secoli soprattutto nelle campagne: i dicitori dei versi – secondo sempre la prassi, più volte ricordata da Benigni del "Dante a mente" – erano spesso persone incolte, o poeti popolari, intellettuali autodidatti contadini, talora anche autori di ottave. Il riflesso della vitalità colorita, corposa, rudemente autentica di uno spirito irriducibilmente toscano ma anche la popolaristica solennità di questo modo "genuino" di recitare Dante, contribuisce a dare al lavoro di Benigni un'impronta felicemente originale.

Numerosi altri attori si sono cimentati, di recente, con letture del Poeta: tra questi, con risultati molto interessanti, **Fabrizio Gifuni** (anche dall'alto della Torre di Pisa, nel 2017, per il festival che la città «vituperio delle genti» ha dedicato al suo più illustre detrattore). Più frequenti, sulla scia della trilogia dedicata con Federico Tiezzi alla *Commedia*, gli incontri con Dante di **Sandro Lombardi**, da includere tra gli interpreti di alto livello per il rigore di artista-intellettuale, per l'intensità che si fa astrazione profonda, quasi metafisica, per la carismatica intensità. Basta ascoltarlo sul web nel primo Canto del Poema, in cui sa far avvertire tutto lo smarrimento dell'anima di Dante e dell'uomo di ogni tempo nella "selva oscura"; sul filo di una partecipazione trepida, d'una fragilità nervosa, dimessa che pure è ricerca di rinascita e di riscatto.

Tra i "dicitori" di Dante degli ultimi decenni non si può non ricordare – figura appartata, lontana dai palcoscenici ma significativa dal punto di vista civile e artistico – **Toni Comello**, che della *Commedia* e della sua lezione anche morale ha fatto una ragione di vita, con le *Esplorazioni dantesche* itineranti, illuminanti, fulcro di una vera e propria missione utopica ed educativa. ★

In apertura, Vittorio Gassman, Giorgio Albertazzi, Leo de Berardinis, Gustavo Modena, Carmelo Bene, Fabrizio Gifuni, Roberto Benigni e Sandro Lombardi.

# La Beatrice del nostro tempo: visioni, ricordi e metamorfosi

Tre attrici, Marion d'Amburgo, Ieva Triškauskaitė ed Ermanna Montanari, che negli ultimi vent'anni hanno impersonato la donna amata da Dante Alighieri, raccontano la loro esperienza tra realtà e immaginario, passione umana e simbolismo.

di Laura Caretti



Che sia Francesca il personaggio femminile più teatrale della *Commedia*, lo ha affermato con forza l'Ottocento, mettendo ripetutamente in scena la sua passione fatale, narrata nel vento. Impressionante il numero di riscritture, anche musicali, e di sintesi figurative. Sottratta alla furia della tempesta e portata in palcoscenico, Francesca perde però la sua potente dimensione tragica. Il dramma si trasforma: con **Silvio Pellico** (1815) acquista toni patriottici risorgimentali. Con **Gabriele D'Annunzio** (1901) diventa un cupo «poema di sangue e di lussuria», ambientato in uno scenario di antiquariato medioevale – nella “prima” al Costanzi di Roma, diretta dall'autore – con Eleonora Duse vinta, più che dall'amore, dall'altisonante retorica dei versi.

Accanto a Francesca, il teatro dell'Ottocento ha dato anche voce all'assassinata Pia de' Tolomei. La sua storia, musicata da Donizetti (1837), ha attraversato il tempo, è entrata nell'immaginario contemporaneo (Yourcenar, *Dialogo della palude*, 1930), e risuona, ai giorni nostri, nella canzone (*Dolente Pia*, 2007) e nell'opera rock di **Gianna Nannini** (2010).

E Beatrice? Proprio lei, così presente nell'opera di Dante, appare meno protagonista sulla scena teatrale. In pittura, sono i Preraffaelliti, e soprattutto Dante Gabriel Rossetti, a esaltarne la bellezza cogliendone la doppia natura umana e trascendente. Gli occhi che la ritraggo-

no sono quelli del Dante della *Vita Nova* e guardano senza soluzione di continuità alla *Commedia*. Una continuità con l'innamoramento della giovinezza, che permea la visione del personaggio anche in alcuni spettacoli dedicati alle tre cantiche dantesche. Tra questi cercheremo la Beatrice teatrale del nostro tempo, interrogandone le interpreti.

## Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice!

**Marion d'Amburgo** è la prima attrice a cui mi rivolgo proprio perché ha sperimentato il doppio ruolo di Francesca e Beatrice, percorrendo tutta la *Trilogia* dantesca, ricreata da Sanguineti, Luzi e Giudici, e messa in scena nel 1991 con la regia di Federico Tiezzi. Appena la interrogo, le sue parole aprono lo scenario del quinto Canto e fanno risuonare la bufera di suoni dissonanti che avvolgeva i dannati. «Dalla coralità che la circonda si distacca Francesca...un personaggio strepitoso, che rivendica anche all'Inferno la sua passione, l'unica per cui Dante ha totalmente pietà e in cui s'identifica. All'inizio veniva recitato un prologo, anche in latino, sull'idea d'amore, a cui seguiva il racconto vivo di Francesca con quel verso che dice tutto: “Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende”». Per trovare Beatrice, bisognava arrivare in cima al *Purgatorio*: «Quando appare è severa, altera, è la coscienza di Dante. Lo sferza, lo mette di fronte a se stesso. Dante è in ginocchio.

Non ci sono movimenti, solo un ritmo incalzante senza ripresa di voce». Poi Marion continua: «Nel *Paradiso* è completamente trasfigurata: è luce e riso. Nella versione di Giudici, per Beatrice c'è poco materiale testuale. Tutto era espressione dinamica corporea che culminava in un movimento circolare, sempre più accelerato, come nella danza rituale dei Sufi. Avevo un abito di seta bianca e un velo che girava con me e mi cancellava il viso... era come se alla fine mi dissolvesi».

### Vincendo me col lume di un sorriso

Quando inizia le prove della *Commedia* con Nekrošius, **leva Triškauskaitė** è una studentessa del quarto anno dell'Accademia di Musica e Teatro di Vilnius. Ha seguito corsi di recitazione, suona il violino, canta e danza. Talenti e linguaggi che entrano nella creazione di una Beatrice del nostro tempo che si muove leggera sulla scena, sorridendo. «La prima cosa che Nekrošius mi disse è che Beatrice ha cento modi diversi di sorridere». Comincia così la sua iniziazione al personaggio, e al teatro. I nove mesi di prove, per lei e gli altri compagni d'Accademia, sono un'esperienza straordinaria. «Ogni giorno Nekrošius arrivava con nuove idee da sperimentare, libri, indicazioni musicali, immagini pittoriche... una vera sfida intellettuale! Si provavano i suoi suggerimenti e, se non funzionavano, diceva che era colpa sua. C'era anche libertà di fare proposte di gesti, movimenti...». Poi, nella performance, la serenità cangiante del sorriso svelava pulsioni profonde: «La cosa più difficile è stata l'intensità delle emozioni di Beatrice: le lacrime, la gioia, quell'amore puro, assoluto come nei bambini, incondizionato!» In particolare l'attrice rievoca il momento in cui i due giovani che si sono perduti si ritrovano: «Non nel sogno, non nel ricordo... Sono uno di fronte all'altro, si guardano, si tendono la mano, ma i loro piedi non possono muoversi. Poi, finalmente, si abbracciano». È il punto culminante del primo spettacolo di Nekrošius *Inferno e Purgatorio* (2012). Il *Paradiso*, che il regista lituano considera la cantica più difficile della *Commedia*, lo si vedrà qualche mese dopo all'Olimpico di Vicenza. Ieva Triškauskaitė è sempre Beatrice, e guida Dante in un processo di liberazione da tutti i legami con la terra (il tempo dell'orologio, il denaro, i libri, lo specchio...). Il finale resta aperto e sorprende: i due giovani amanti scendono insieme nella fossa dell'orchestra avviati in un viaggio che non è dato di conoscere. I loro volti spariscono e riemergono attraverso un reticolo di fili. Lei lo precede, sorridendo.

### D'antico amor senti la gran potenza

La terza artista a cui mi rivolgo è **Ermanna Montanari** che risponde congiungendo in una sintesi illuminante *Vita Nova* e *Paradiso*, biografia e creazione artistica. «Per me e Marco Martinelli, Beatrice coincide ancora con la prima impressione, fortissima, che ci toccò alla lettura della *Vita Nova* quando eravamo al liceo.

Beatrice è quella bambina di nove anni che Dante, un bambino della sua stessa età, vede e ne rimane folgorato. Tutto inizia così, due bambini che si guardano lungo la via. È l'apparizione di un dio potente, Amore, che lo addenterà al cuore e non lo lascerà fino alla fine dei suoi giorni, fino all'ultimo verso del *Paradiso*: Beatrice è "figura" dell'Amore che muove il sole e le altre stelle. È carne e simbolo, materia e allegoria, imprevedibile!» Questa concezione, così pregnante, che guarda in modo organico all'intera opera dantesca, percorsa da quella iniziale folgorazione amorosa, si è tradotta in due spettacoli del Teatro delle Albe dedicati alle prime due Cantiche. E qui Beatrice era ogni volta diversa: «Nel 2017, quando abbiamo messo in scena *Inferno* con i cittadini ravennati, la figura "salvifica" di Beatrice l'abbiamo assegnata a un'adolescente dalla voce sottile, mentre nel *Purgatorio*, realizzato a Matera e Ravenna nel 2019, io stessa ho incarnato Beatrice nel momento del "rimprovero" a Dante: lì Dante è come uno scolareto a testa china, e per farlo "vergognare" ho usato la mia tonalità più scura e profonda». Ora che si sta preparando l'ultima cantica, come sarà – le chiedo – la Beatrice che accompagnerà Dante fino all'Empireo? La domanda resta implicita nella risposta di Ermanna che prefigura un *Paradiso* «fiammeggiante, eros e caritas, un inno ai sapienti che danzano come fanciulle, un perdersi nell'Immenso per ritrovare il proprio centro».

### Beatrice 2021? Pre-visioni

Troppo presto e soprattutto troppo incerto il futuro per conoscere le nuove Beatrici! Quel che sappiamo è che a Vilnius si programma per il prossimo anno la *Commedia* composta, pochi mesi prima di morire, da Nekrošius: un montaggio sintetico di scene degli spettacoli precedenti. Per Beatrice, c'è un'altra interprete, **leva Kaniušaitė**, con "pochi cambiamenti", mi dicono. Si preannuncia invece una metamorfosi del personaggio della *Trilogia* che **Federico Tiezzi** si prepara a riallestire, sempre nel 2021, con una nuova visione, coprodotta dall'Associazione Teatrale Pistoiese: «Sì, Beatrice sarà diversa: vorrei che prendesse il posto dell'angelo di Walter Benjamin: voltandosi indietro, come del resto lei fa invitando Dante a fare lo stesso, il suo sguardo cade sulla storia come cumulo di rovine. Ecco cosa penserà Beatrice, dicendo i versi di Dante... Ama il tuo passato oppure odialo: ma che resti presente, perché devi acquisire una conoscenza completa di te stesso. Attraverso questo viaggio il tuo io profondo si distaccherà, scivolerà sotto il sole. La felicità non è per te, ma se puoi afferrare un suo simulacro, fallo. E impara a parlare, prova ad articolare la tua sofferenza, rendila struttura di un'opera d'arte». ★

In apertura, Marion d'Amburgo, Ieva Triškauskaitė ed Ermanna Montanari (foto: Cristiano Bidolli).

# Aspra e forte è l'impresa, la sfida impossibile dei registi

**“Irrappresentabile”: così è stata spesso definita *La Divina Commedia*. Per aggirare l'ostacolo, i registi italiani hanno optato per la decostruzione e reinvenzione del Poema, dai Magazzini a Lenz, da Castellucci al Lemming, dalle Albe allo “straniero” Nekrošius.**

di Roberto Canziani

**S**arà che al tramonto, tra i platani di quel parco, lassù in Friuli, a Cividale, ci si vedeva poco e dalla “selva” non filtrava alcun raggio di luce. Sarà stato, nella penombra, il naso grifagno dell'Alighieri, o la lampada da speleologo sul capo di un Virgilio inedito. Comunque fosse, di colpo, senza quasi accorgercene, ci ritrovammo catapultati nel poema.

*Dante-Divina Commedia*, che **Federico Tiezzi** aveva pensato come una notturna maratona tripartita per la prima edizione di Mittelfest (luglio 1991), ricongiungeva tre spettacoli, da lui già realizzati per il Metastasio di Prato nei due anni precedenti, e li riallestiva in un evento unico e straordinario. Mai più ripetuto. Dalla notte all'alba. Dal buio alla luce. Eravamo ancora frastornati dalle immagini e dalle parole, quando l'ultimo verso di Dante, incarnato da **Sandro Lombardi**, ci aveva schiuso le porte del Duomo. E strizzammo gli occhi, alla luce del «sole e l'altre stelle», là fuori. Poi, cappuccino e brioche.

Modellato sulle drammaturgie di tre esponenti della poesia italiana del Novecento, *Dante-Divina Commedia* era il primo progetto organico e completo che il teatro ita-

liano di ricerca tentava sul poema. C'erano volute la caparbia di Tiezzi e la storia dei Magazzini per strappare tre riscritture a **Edoardo Sanguineti**, **Mario Luzi** e **Giovanni Giudici**. E per convincere Giorgio Pressburger e Mimma Gallina che il festival mitteleuropeo da loro diretto, il Mittelfest, era il luogo esatto per re-inventare, in un parco, lungo il greto di un fiume, tra i marmi splendidi di un duomo, l'opera-mondo di Dante. In fin dei conti, era stato lui tra i primi a parlare di Europa.

## È il momento delle domande

Perché il teatro italiano, e non solo quello di sperimentazione e ricerca, ha raramente affrontato *La Divina Commedia*? Poche volte comunque, rispetto al ruolo che il poema ha nella costruzione dell'identità italiana e della nostra lingua.

Perché rispetto al Dante architetto di un universo ultraterreno, la scena ha privilegiato il Dante dei versi?

E come mai le immagini che il poema ci consegna – la voragine sotterranea, il monte, le sfere celesti – sono fermamente iscritte nell'idea che in Occidente abbiamo di un even-

tuale aldilà, mentre quelle stesse immagini, e tutto l'espressionismo dei personaggi, non sono quasi mai diventate materia di teatro? Di quel teatro di re-invenzione e di regia, almeno, che ha caratterizzato nel nostro Paese la seconda metà del Novecento.

Una risposta banale viene dal fatto che *La Divina Commedia* “non è teatro”. È allegoria, trattato morale, concentrato poetico. La “teatralità” che ci si potrebbe trovare dentro ha solo un valore suggestivo. Ma non è il genere letterario il problema. Come aveva già dimostrato Luca Ronconi con *l'Orlando furioso*. È la distanza invece, la medievalità, i valori di quell'epoca, che il nostro mondo non riesce a metabolizzare. Si potrebbe obiettare: prodotti molto più antichi, come le tragedie greche, sono frequente oggetto di allestimenti contemporanei. Ma il mondo mitico degli Atridi, le valenze psicanalitiche di Edipo, altro non sono che specchi, su cui si riflettono interrogazioni odierne. Diamanti che rimandano la luce delle domande che oggi noi indirizziamo loro.

La maggiore opera di Dante ha invece una sua opacità maestosa, una grandezza impossibile da scalfire, impenetrabile dal tem-



po. La filosofia che le dà forma, l'incombente presenza del peccato come sistema di giudizio, la prospettiva religiosa attraverso la quale il Trecento legge totalmente l'esistenza umana, sono freni potenti anche per i più visionari tra i registi.

Inoltre, il pregiudizio mimetico e la smania di realismo, che dal Settecento in poi dominano in Europa la forma-teatro, fanno sì che confrontarsi con quel poema sia un'impresa eroica. «Aspra e forte», come dicono i versi.

### Je suis Romeo Castellucci

Ogni ipotesi di intervento teatrale su *La Divina Commedia* (o almeno, quelli scenicamente riusciti) si è sviluppato nell'ambito di una straordinarietà, che ha sempre messo in primo piano il titanismo dei registi. «*La Divina Commedia* è un libro perfettamente "ir-rappresentabile". È una macchina visiva esistenziale» spiega **Romeo Castellucci** che nel luglio del 2008 mette in scena al Festival di Avignone il suo *Inferno*.

«Je suis Romeo Castellucci» dice rivolto al pubblico, nel vuoto della Cour d'Honneur del Palazzo dei Papi, un attimo prima di lasciarsi azzannare dai cani che, liberati dalla catena, si avventano ringhiosi e famelici sulla preda (lui, il regista, che indossa una tuta di protezione). È chiaro il riferimento alle fiere che nel primo canto impediscono a Dante il cammino. È chiaro che la facciata sulla quale si arrampica vertiginoso un performer, tra la trepidazione del pubblico, è quella del palazzo avignonese che ospitò gli esecrabili anti-papi. Nessun episodio infernale però viene "illustrato". Lo svuotamento è tutto a favore di una lettura allusiva, demandata allo spettatore, spinto a riconoscersi in gente qualsiasi, giovani, anziani, bambini: tutte le anime in pena, che si muovono, si abbracciano, patiscono nello spazio vuoto del palcoscenico.

Ancora più radicale è il successivo *Purgatorio*, ospite nella grande sala di un parco periferico. Nessuna ascesa al monte, qui, ma mura domestiche, famigliari, borghesi, tra le quali si consuma l'abuso di un padre su un figlio, orrore che, come nella tragedia antica non si vede, ma solamente si ode.

L'irrappresentabilità teatrale si manifesta ancora in *Paradiso*. Esibizione, non rappresentazione. Installazione *site-specific* che è possibile scorgere, solo per pochi istanti, passando davanti a una finestra circolare dalla quale si spia all'interno della Chiesa dei Ce-



lestini. Nessun umano. Uno specchio d'acqua allaga la navata. Là in mezzo, troneggia un pianoforte a coda. Nient'altro. Se non fremiti liquidi e ondate sonore orchestrate da Scott Gibson. Il regno dei cieli è post-drammatico.

L'autunno successivo, quando la trilogia di Castellucci approderà nei nostri teatri all'italiana (Modena, Reggio Emilia, Cesena), costretta ad altri ben diversi meccanismi di visione, quella sua straordinarietà si sarà già persa.

### L'extra-ordinario dantesco

Iconoclasta è un aggettivo che è facile associare a Castellucci, per essere molte volte ritornato nella poetica della Societas Raffaello Sanzio. Ma nella sfida che i registi italiani degli ultimi vent'anni hanno lanciato a Dante, costante è la distruzione delle immagini tramandate, fossero anche solo le tavole di Gustave Doré, ordinarie compagne della pedagogia letteraria esercitata sul poema. Perciò i percorsi che portano alla rigenerazione in scena de *La Divina Commedia* sono tutti speciali, atipici, extra-ordinari.

Possono, ad esempio, prendere la strada di una relazione diretta e intima con lo spettatore, come è successo in *Nekyia-Viaggio per mare di notte*, che ha impegnato per quattro anni (2002-04) il **Teatro del Lemming**. In un formato caro alla compagnia di Rovigo, la regia di **Massimo Munaro** si faceva carico di diciassette spettatori bendati, come se fossero loro i viaggiatori, gli esploratori dei tre regni.

A volte, la monumentalità del poema è in sintonia con quella dei luoghi. Come è capitato a Parma, con **Lenz Fondazione** (2017). La drammaturgia e l'imagoturgia di **Francesco**

**Pititto** collocavano *Purgatorio* e *Paradiso* in luoghi deputati della topografia locale: il Ponte Nord, la crociera dell'Ospedale Vecchio (mentre per *Inferno*, poi non realizzato, era stato previsto il sito infuocato del termovalorizzatore).

Altre volte, il lavoro di smantellamento si ricompone forzando le interferenze. È il caso di *Eine Göttliche Komödie. Dante <> Pasolini*, che **Antonio Latella** ha firmato per la sua prima produzione al Residenz Theater di Monaco di Baviera (2019). In questo caso il reagente era Pier Paolo Pasolini, in vita e in morte.

O si può internazionalizzare: lo dimostra il regista **Marco Martinelli**, architetto assieme a **Ermanna Montanari** di un progetto quinquennale (2017-21), prodotto dal Teatro delle Albe, in cui le città (sparse in cinque continenti) sono palcoscenico e i cittadini chiamati a "farsi luogo" in un'azione politica e corale. Si potrebbe infine aggiungere **Eimuntas Nekrošius**, che all'elenco italiano ha contribuito (nel 2012 a Brindisi, a Vicenza, al Festival Vie), con un'altra straordinarietà. Quella di lettore distante, lituano appunto, portato a restituire *La Divina Commedia* in termini poco familiari, se non deludenti, qui in Italia. I palcoscenici che le celebrazioni dantesche, da gennaio 2021, cominceranno a offrire a coloro che hanno in progetto di affrontare il Poema rappresentano a questo punto una sfida ancora più ampia e più diffusa. Di nuovo «aspra e forte», perché mette in gioco sette secoli di storia e si confronta con un ordine antico di pensieri. ★

In apertura, *Inferno*, di Romeo Castellucci; in questa pagina, *Inferno e Purgatorio*, di Eimuntas Nekrošius.

# Fabre: Dante, dalla provincia un artista in lotta per conquistare la Bellezza

Scoperto grazie alla madre e alle illustrazioni di Gustave Doré, il Sommo Poeta è fonte inesauribile d'ispirazione per Jan Fabre. Tanto da stimolare una messe di disegni e il progetto per una messinscena dell'intera *Commedia*, in un *tour de force* di ventiquattr'ore, in italiano, inglese, francese, tedesco e fiammingo.

di Jan Fabre e Roberto Rizzente



**Come ha incontrato Dante? Cosa rappresenta per lei?**

È un genio! Ogni artista che voglia prendersi sul serio dovrebbe lasciarsi ispirare da Dante. Egli è stato il primo, in Europa, a scrivere nel suo dialetto, il dialetto fiorentino, in un momento in cui i grandi intellettuali scrivevano in latino. È stato un artista "provinciale", ecco perché è universale, non è stato contaminato dalla malattia dell'internazionalità. Ho scoperto Dante grazie a mia madre. Lei legge e parla correntemente francese. Mi ha dato *La Divina*

*Commedia* quando ero un giovane artista. Mi raccontava spesso storie da questo libro e i disegni di Gustave Doré mi hanno spalancato un mondo. È per questo che, vent'anni fa, ho iniziato a realizzare, ogni anno, un paio di disegni ispirati a *La Divina Commedia*. Sono affascinato anche dalla numerologia, dal ritmo dei versi. Dante mi ha ispirato tanto come artista visivo che come drammaturgo: il numero 3 e il numero 10 sono molto importanti nel ritmo e nella versificazione e tornano, come il numero 7, nelle mie opere.

**Quale opera di Dante sceglierebbe per una rappresentazione?**

È dal 2000 che sto realizzando dei disegni, molto elaborati, basati sull'*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso*. Sono ispirati ai disegni di Sandro Botticelli, Gustave Doré e Salvador Dalí e saranno la base della mia messinscena, quando dirigerò *La Divina Commedia*. Mi ci vorranno altri due anni per prepararmi e molto, ovviamente, dipenderà dai finanziatori e dai produttori che riusciremo a trovare. Ci metto molto tempo, di solito, a realizzare le mie performance, mi ci sono voluti dieci anni per *Mount Olympus. To Glorify the Cult of Tragedy*. Ma pian piano sto preparando la compagnia: alcuni dei performer stanno già imparando i versi. Stanno cercando di "cannibalizzare" il meraviglioso testo di Dante.

**E come immagina la messinscena?**

Nel cast ci saranno ventun performer, ma considerando i drammaturghi, i compositori, i costumisti, i tecnici, gli assistenti, sarà un gruppo di circa quarantacinque collaboratori. Sarà uno spettacolo in tre parti, ognuna di otto ore, ventiquattro ore in totale, usando l'intero testo di Dante. Utilizzeremo i versi originali, ho dato a diversi traduttori il compito di tradurli dall'italiano, poiché sul palco utilizzerò diverse lingue, come l'italiano, il francese, l'inglese, il tedesco e il fiammingo. Il traduttore italiano con cui collaboro da vent'anni, che ha tradotto anche i miei testi dal fiammingo, è Franco Paris. Il colore del linguaggio sarà importante come il linguaggio del colore. Il blu, ad esempio, ci saranno diverse sfumature di blu, ne *La Divina Commedia*. Ispirate ai miei disegni, fatti con la bic blu, e ovviamente dal blu di Giotto. Giotto e Dante erano amici, si sono incontrati diverse volte a Padova.

**Quale personaggio dantesco l'ha colpita di più e come pensa di rappresentarlo?**

Un *fil rouge* del mio spettacolo sarà certamente il filosofo Tommaso d'Aquino, che sarà un personaggio estatico, fluttuante, che guiderà il pubblico attraverso le varie celebrazioni della caleidoscopica rappresentazione delle figure femminili.

**Nei suoi lavori, come in Dante, è presente l'idea di un viaggio dall'oscurità alla luce: chi è il suo Virgilio?**

Ha presente la mia scultura in bronzo, a grandezza naturale, *The Man who Bears the Cross*? È stata esposta per mesi al Pio Monte della Misericordia a Napoli. L'uomo porta una grande croce, più grande di lui. Penso che l'artista, oggi, debba essere il servitore della Bellezza. E tale sarà il mio Virgilio: un uomo che dubita sempre, che si interroga continuamente: posso credere nella Bellezza, in Dio, in Cristo? È la quintessenza del dubbio: è questo il protagonista, l'artista, l'umanista che dubita. Lo stesso Dante è un "guerriero della Bellezza", e potrebbe essere il personaggio che fa da guida ne *La Divina Commedia*.

**Come in Dostoevskij, «la Bellezza salverà il mondo»?**

Ci sono trentaquattro canti nell'*Inferno*, trentatré nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*: trentatré è l'età di Cristo. Il modello di Cristo è sempre stato fonte di ispirazione per me. Pensiamo alle stigmate: esse ci parlano di un corpo fatto di carne, che può essere ferito. Noi umani abbiamo uno scheletro interno. Nei miei disegni e sculture ho creato un altro modello, un essere umano visionario, utopico, con uno scheletro esterno. Un corpo umano che non può più essere oltraggiato dalle stigmate. Così una nuova era di sentimenti, pensiero e filosofia può avere inizio.

**Nell'*Inferno* Dante descrive i corpi come pura materia, carne, sangue. Lucifero, nel Cocito, ne è la quintessenza, a differenza di Dio, visto come tre cerchi di pura luce. Pensa che il corpo, nella nostra cultura, sia stato mistificato?**

Quando guardiamo gli angeli, li vediamo perfetti, primigeni, unici, statici, non hanno carne. Noi umani siamo fatti di carne e di ossa, non siamo primigeni, siamo pieni di errori, in movimento perenne con la morte/lo scheletro dentro di noi. Le nostre imperfezioni, i nostri errori, sono la bellezza del corpo umano. Con la nostra massa grigia, il cervello, continuiamo a muoverci e a migliorare. Così, per me, il confronto con gli angeli rende l'essere umano incredibilmente bello e stimolante. Io credo nella forza e nel potere della vulnerabilità dell'umanità.

**La Vita Nuova di Dante, come nel suo *L'imperatore della sconfitta*, parla di una sconfitta, dove trova il riscatto?**

Il riscatto del clown/artista ne *L'imperatore della sconfitta* sta nella possibilità di ricominciare ogni volta. Ho scritto questo testo per uno dei membri della mia compagnia e al tempo stesso è un omaggio a Tommy Cooper, un grande comico inglese che morì in diretta durante una trasmissione televisiva della Bbc. Il protagonista è una metafora dell'artista che osa dire no, no! Questo rifiuto segna tanto la perdita quanto l'opportunità di un nuovo inizio. Un altro mio testo che è influenzato dagli scritti di Dante è *I Am a Mistake* del 1988.

**Grandi registi si sono confrontati con Dante: Nekrošius, Castellucci... ma con alterni risultati.**

Ho visto lo spettacolo di Romeo Castellucci, *Inferno*, alla Corte d'Onore del Festival di Avignone. Non è, credo, uno dei suoi lavori migliori. Ma la seconda parte, *Purgatorio*, è un piccolo capolavoro. La terza parte, *Paradiso*, è un'installazione artistica, non molto

convincente a mio avviso. Romeo Castellucci ha usato l'opera di Dante come punto di partenza per creare il proprio universo. Ed egli è un grande artista teatrale, con un linguaggio peculiare. Ma la mia sfida con *La Divina Commedia*, come artista, è quella di usare tutti i versi di Dante. Poiché il testo di Dante è un ricco "rito di passaggio": i versi, i cori sono così importanti da toccare il tuo corpo, i tuoi sensi, la tua mente. Io sono un artista fiammingo, radicato nella tradizione pittorica fiamminga, in cui c'è una forte consiliazione tra la parola e l'immagine. Per me il giusto modo di mettere in scena Dante è quello di interpretare i versi come sculture e installazioni.

**E dei recital? Cosa ne pensa?**

Penso che il testo vada "performato" poiché il corpo è il linguaggio e il linguaggio è il corpo. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione e Roberto Rizzente)

In apertura, disegno di Jan Fabre, *Untitled*, 2004, matita su carta.

**Calder, Kentridge, la Sibilla: il destino in tre mosse**

Tra gli artisti internazionali che si sono occupati di Dante, un posto particolare spetta a **William Kentridge**. È il 2019, l'Opera di Roma invita il maestro sudafricano a creare una «pièce d'accompagnement» per *Work in Progress*, lo spettacolo creato da **Alexander Calder** nel 1968. Il gioco dinamico delle luci, dei colori, dei *mobiles* - che condensa la trentennale ricerca scultorea di Calder - evoca a Kentridge l'immagine delle profezie scritte dalla Sibilla Cumana su foglie sparigliate e mescolate da una brezza improvvisa. «Così la neve al sol si disigilla, / così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla», racconta **Dante** nel XXXIII Canto del *Paradiso*. Di qui, l'idea di identificare le foglie con le pagine raccolte dal vento e riunite in un libro, «il libro di Dante», e di proiettarle tutte insieme, a mo' di scenografia, per la pièce *Waiting for the Sybil* (foto: Stella Olivier). Il resto lo fanno le musiche di Nhlanhla Mahlangu e del pianista jazz Kyle Shepherd, accompagnate in scena dalle voci dei cantanti. I testi impressi sul libro sono proverbi, frasi trovate in vecchi taccuini, «versi di poeti finlandesi, israeliani, sudafricani, nordafricani», di tutto il mondo, «che in qualche modo rispondono alla domanda: a che scopo?» *Calder/Kentridge*, lo spettacolo conclusivo, sintesi delle performance dei due artisti, debutta a settembre al Teatro dell'Opera di Roma. Con una domanda rimasta inevitabilmente aperta: se i nostri destini sono oggi governati dalla tecnologia, «da un algoritmo», ha ancora ragione di esistere una Sibilla umana?

**Roberto Rizzente**



# Federico Tiezzi: «Riporto in scena la mia *Commedia* di trent'anni fa»

**Per il regista toscano, non è vero che il grande poeta sia irrepresentabile: prova ne è che la trilogia del 1989-91, reinventata da Sanguineti, Luzi e Giudici, verrà riproposta nel 2021 con un cast rinnovato e una ricca co-produzione nazionale.**

di Federico Tiezzi e Francesco Tei



Paradiso (foto: Tilde de Tullio)

**F**ederico Tiezzi: nel 2015 cura la regia di *Inferno Novecento*, con Sandro Lombardi e David Riondino, dove i canti e i personaggi di Dante sono accostati a eventi e figure celebri del nostro tempo, raccontati dalla scrittura di giornalisti come Rossana Rossanda, Oriana Fallaci, Aldo Cazzullo. Ma ovviamente un peso ben diverso occupa nel percorso del regista toscano *La Divina Commedia* del 1989-91, con le tre cantiche riscritte da Edoardo Sanguineti (*Commedia dell'Inferno*), Mario Luzi (*Il Purgatorio. La notte lava la mente*) e Giovanni Giudici (*Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*), e che nel 2021 verrà riproposta integralmente, Covid permettendo.

## Qual è, esattamente, il progetto?

La ripresa e il riallestimento di quei lavori – la prima è prevista a luglio al Napoli Teatro Festival – con tutto quello che deve essere per forza rivisto dopo tanti anni. Con attori nuovi, escluso Sandro Lombardi come Dante. Il progetto parte, su richiesta che mi è arrivata anche dall'Accademia della Crusca, dall'Associazione Teatrale Pistoiese, e coinvolge tutto un cartello di realtà culturali e istituzionali, compreso il Comitato Nazionale per le Celebrazioni del 700° anniversario della morte di Dante. Escluso – non posso non dirlo – il Comune di Firenze. Ma è proprio il destino di Dante, questo...

## La prima edizione nacque invece a Prato...

Sì, fu la direzione di allora del Teatro Metastasio che mi chiese un progetto che portasse avanti, in maniera diversa ovviamente, l'esperienza dello "storico" Laboratorio pratese di Luca Ronconi, sempre operando con giovani attori. Ne selezionammo molti, provenienti da scuole teatrali di primaria importanza. *L'Inferno* e il *Purgatorio* debuttarono al Fabbricone nel 1989 e nel '90, il *Paradiso* invece nel '91 a Bari.

## Quest'ultimo spettacolo utilizzava uno spazio scenico tradizionale...

Sì, fece tre anni di tournée. Era anche più facilmente trasportabile: la scenografia era fatta, si può dire, soltanto di luce. Anche gli altri due spettacoli ebbero delle riproposte dopo Prato, ma si trattava di lavori scenicamente assai complessi, che dovevano essere realizzati in spazi particolari.

## C'era una differenza di stile fra i tre lavori?

Sì, perché *L'Inferno* e i suoi personaggi, sono più conosciuti. *Purgatorio* e *Paradiso* lo sono molto meno, e c'era necessità di un tono più lineare, quasi didascalico, e quindi si utilizzava un linguaggio teatrale più composto, anche più tradizionale, per portare alla luce tutto quello che c'era da scoprire. Mentre *L'Inferno* era più convulso, colmo di invenzioni sceniche, di forti contrasti. Tutto ruotava intorno alla presenza di una vasca di fuoco...

## Ma perché Dante è sentito da tanti come irrepresentabile sulla scena?

Non è vero che sia irrepresentabile: il suo poema è pieno di elementi assolutamente teatrali. Personaggi fortissimi, dialoghi, monologhi, scene di gruppo, perfino frequenti notazioni luministiche e scenografiche. Fin dall'epoca dell'Università, ma anche prima, mi ha affascinato quest'aspetto teatrale della *Commedia*. In più Dante è la grandezza irriducibile dell'umano, il viaggio – anch'esso teatralissimo, visivo – dal buio alla luce.

## Si può dire che è stato Dante a spingere Federico Tiezzi, avviato a diventare uno storico dell'arte, verso il teatro?

Forse sì. Sicuramente il mio lavoro in quei tre spettacoli è stato poi paradigma e punto di riferimento di tutto ciò che ho fatto in seguito. È stata un'esperienza completa, "totale". Io venivo da una serie di spettacoli sperimentali prima (*Ebdòmero*, *Crollo nervoso*...) e dalla fase del "teatro di poesia" poi (*Genet a Tangeri*, *Vita immaginaria di Paolo Uccello*). A quel punto mi dissi: voglio tornare alla lingua italiana. Era un'esigenza che sentivo, di ripartire da lì, dalla lingua natale, materna delle mie – e nostre – origini.

## E oggi?

Il senso è lo stesso. Tanto più in un momento confuso, di babele comunicativa come è questo. Partire da lì, per arrivare di nuovo all'essenza e alla ricchezza del teatro, il coniugare insieme tutti i linguaggi artistici. Per ottenere questo è importante contare sulla lingua di Dante, che è anche un alfabeto simbolico, con una stratificazione densissima di significati.

## Tornare alla scrittura di Dante come ritorno quindi a un'ideale origine?

Sì, certo. Ho parlato di lingua materna, che affonda le radici nel passato di noi tutti. La *Commedia* come patrimonio culturale comune e autentico: anche nel senso di una fascinazione dantesca che, per me, ad esempio, risale alla prima adolescenza, quando vedevo mia madre commuoversi per i personaggi di Dante e mi sembravano come strane figure dei fumetti: uno che rodeva il cranio di un altro, uomini trasformati in piante che parlano o che si muovono sotto piogge di fuoco... ★

# Da Ravenna a Nairobi e Timișoara Il Cantiere Dante delle Albe

**La gente non deve assistere, ma partecipare allo spettacolo in tutte le tappe del progetto quinquennale di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. Il modello? Le sacre rappresentazioni del Medioevo o le utopie teatrali della Rivoluzione Russa.**

di Marco Martinelli, Ermanna Montanari e Irina Wolf

**L'*Inferno* nel 2017 lasciava sbalorditi: il Teatro Rasi e la città di Ravenna erano diventati palcoscenici, coinvolgendo migliaia di cittadini nella produzione. Come siete arrivati a questa scelta?**

Abbiamo pensato ad alcuni modelli teatrali che da sempre ci hanno affascinato: le sacre rappresentazioni medievali, il teatro di massa di Vladimir Majakovskij e Vsevolod Mejerchol'd. Che si raccontasse la vita di Cristo o l'avvenire del Comunismo, il tratto che legava quelle forme sceniche era lo stesso: il popolo non vi assisteva semplicemente, ne era "protagonista". Siamo partiti dalla scintilla di un corto circuito con gli artisti di quelle epoche, i monaci delle abbazie e i giullari nel Medioevo, i poeti d'avanguardia e i registi della Russia del primo Novecento. È questo legame sotterraneo che fa di quel teatro un paradossale difficile da incasellare in stereotipi: un teatro al tempo stesso "democratico", cui molti partecipano, e "aristocratico", dove è decisivo l'intuito della bellezza e della poesia. E un altro aspetto abbiamo ereditato da quei modelli: non stare chiusi nel recinto del palcoscenico, ma trascinare al di fuori, invadere lo spazio urbano, utilizzare gli scenari teatrali della città, dalla tomba di Dante ai sagrati delle chiese, le vie, le piazze.

**Nel *Purgatorio* del 2019 l'universo dantesco era rivisitato all'insegna dell'alchimia tra poesia e politica attuale. Come sono nati il testo, la musica?**

Il testo muove da un lungo confronto con l'originale dantesco, confronto che ha radici ben lontane nel tempo, se si pensa che ne sognavamo la messa in scena dagli anni del liceo a Ravenna, gli anni Settanta: il liceo si chiamava proprio "Dante Alighieri". Arrivati a un certo punto l'immersione nelle terzine ci ha spinto ad appropriarcene, a trasformarle, a distinguere i luoghi dove vanno integralmente rispettate da quelli in cui potevamo allontanarci, accostando a Dante autori novecenteschi, da Simone Weil a Pasolini a Ezra Pound; ripensando la sua urgenza di giustizia attraverso la nostra, mettendo a specchio la sua "serva Italia" con quella di inizio millen-

nio, drammaticamente immutata. Ed è in questa fase, quando ha cominciato a configurarsi la nostra drammaturgia, che ci siamo rivolti a Luigi Ceccarelli perché elaborasse la tessitura sonora della cantica, creando relazioni inedite tra l'elettronica e i musicisti che suonano dal vivo, legandola anche ai diversi spazi che venivano percorsi con lo spettatore.

**In più, il vostro Cantiere Dante ha varcato i confini dell'Europa. Marco, come è stato il lavoro per il film *The Sky over Kibera*, nel più grande slum di Nairobi? Perché portare *La Divina Commedia* in Kenya?**

Perché *Kibera*, in swahili, significa selva! Raccontare a centocinquanta bambini e adolescenti africani, totalmente ignari di Dante e del teatro, che cosa sia la "selva oscura" da cui ha inizio il poema, non è stato difficile: tutti loro conoscevano l'angoscia di smarrirsi in un bosco, che non è un semplice bosco di notte: è la "selva" delle paure, dei fallimenti, delle angosce che incontriamo tutti, prima o poi, nel "cammin di nostra vita". E *Kibera* è piena di lupi che divorano i bambini, lupi con la faccia e con la crudeltà dell'uomo. Non è stato difficile raccontar loro *l'Inferno*, lo "sentivano", e a quel punto ho chiesto il loro aiuto per "mettere in vita" Dante e il suo poema: fatemi vedere cosa sono i gironi infernali dello *slum*, di questa *Kibera* di mezzo milione

di abitanti, senza le fogne, dove l'Aids circola indisturbato. Volevo sapere, tramite le improvvisazioni dei ragazzi, come si muovono i ladri e gli assassini, i *drug-pusher* e i *fake-lovers*. Il risultato è stato un dono di cui io per primo ho beneficiato.

**Il progetto si concluderà nel 2021 con il *Paradiso*, riprogrammato all'interno dell'intero tritto, perché riallestirete anche *Inferno* e *Purgatorio*. Inoltre, il vostro lavoro si estenderà oltre i confini italiani e vi impegnerete anche in un'opera non teatrale, ma per l'ascolto...**

Il Ministero degli Esteri ci ha commissionato un progetto che prevede di portare la nostra idea di *Commedia* nei cinque continenti: America, Asia, Africa, Australia e naturalmente Europa, dove dopo Ravenna andremo a Timișoara, in Romania, prossima Capitale Europea della Cultura. Non solo: sempre per il Ministero degli Esteri abbiamo realizzato un audiolibro con un'ampia selezione di canti del poema, scelti da due danzisti, Sebastiana Nobili e Alberto Casadei, che verrà "tradotto" in più di trenta lingue, ulteriore segno dell'universalità della poesia dantesca. Le terzine sono musica: prima ancora di leggerle, è importante ascoltarle. È attraverso l'orecchio che Dante, il sommo sciamano, ci incanta. ★



*Purgatorio* (foto: Silvia Lelli)

# Latella: dall'*Inferno* al *Paradiso* per capire la morte di Pasolini

Creato per il Residenz Theater di Monaco di Baviera nel 2019 e diretto da Antonio Latella, *Eine Göttliche Komödie. Dante<->Pasolini* attinge a episodi della vita e dell'opera di Pier Paolo Pasolini, che per tre volte tentò di riscrivere la *Commedia* dantesca, aggiornandola con i peccati dell'Italia neo-capitalista.

di Federico Bellini



**P**enso si possa dire con sufficiente certezza che Dante Alighieri, e in particolare *La Divina Commedia*, fu un riferimento artistico imprescindibile per Pier Paolo Pasolini. Egli tentò di riscrivere l'opera dantesca per almeno tre volte, tutte incompiute, aggiornandola con i peccati del neo-capitalismo italiano. Nel primo tentativo, *La Mortaccia* (1959), il poeta immaginava un *Inferno* rivissuto da una prostituta romana; ne *La Divina Mimesis* (1975), di cui restano soltanto due capitoli, Pasolini si specchiava, al contempo, sia in Dante che in Virgilio, lasciando intendere che tutto, in un certo senso, era emanazione di se stesso, del Pasolini-autore quanto del Pasolini-personaggio. Uno sdoppiamento simile lo ritroviamo, sia pure in forma diversa, in *Petrolio* (pubblicato postumo nel 1992), dove il personaggio di Carlo compiva un viaggio in un frammento d'Italia connotato come un vero e proprio girone infernale, con tanto di bolge ed espliciti riferimenti alla *Commedia*.

Infernale, da un certo punto di vista, fu anche la vita di Pasolini, di cui ormai sappiamo tutto, dagli scandali ai processi, dalle censure alle avventure notturne. In una di queste, come noto, trovò la morte; ma quello che per anni fu accantonato, piuttosto frettolosamente, come omicidio a sfondo omosessuale, ri-

sulta oggi una pallida ricostruzione destinata a scontrarsi con l'evidenza, con la mattanza di cui il corpo di Pasolini fu oggetto. Senza pretendere di stabilire la verità sul mandante o sull'esecutore dell'omicidio, quello che risulta chiaro è che, nella spiaggia di Ostia, Pasolini trovò il suo *Inferno* non scritto, che è, al contempo, l'*Inferno* della sua morte e l'*Inferno* del non trovare una risposta a essa.

***Eine Göttliche Komödie. Dante<->Pasolini*** (*Una Divina Commedia. Dante<->Pasolini*) – diretto da Antonio Latella, su mia dramaturgia, per il Residenz Theater di Monaco di Baviera nel marzo 2019 – si muoveva proprio da qui, dalla ricostruzione di alcune ipotesi investigative emerse negli anni, rivissute in scena grazie a un movimento coreografico che ricorda il riavvolgimento continuo di un nastro audiovisivo, dove si aggiungono sempre nuovi elementi. Come in un incubo, scandito dalle parole di un Corvo-Virgilio che rimanda a *Uccellacci e uccellini*, tramite il personaggio Pasolini immerso tra la vita e la morte, o forse in quel secondo che sta tra l'una e l'altra, passano in rassegna anche alcune presenze della sua vita e della sua arte, proiezioni di se stesso come ne *La Divina Mimesis* oppure ombre di ragazzi tossici e disincantati, ben distanti dall'agognato paradiso arcaico e contadino. Una metamorfosi che

lo stesso Pasolini aveva peraltro già rilevato e in parte descritto, quasi una mutazione del codice genetico di quell'ideale gioventù di borgata che già nel '75 risultava ampiamente corrotta dalle derive del consumo e destinata a non tornare più ciò che era. Chi torna, nello spettacolo, è la figura della madre del poeta, Susanna Colussi, qui presente in tre emanazioni e forme diverse, tutte chiamate a riconoscere il cadavere del figlio. Susanna è l'anima del *Purgatorio* e, come in Dante, si manifesta come madre-donna partorita da un sogno, madre che è anche strega, «femmina balba» dantesca o sirena ammalatrice quale Circe, ma anche, naturalmente, madre e Madonna come nell'ultimo canto della *Commedia* e nelle immagini de *Il Vangelo secondo Matteo*, dove, profeticamente, il Pasolini demiurgo e martire l'aveva posta ai margini della Croce, donando evidenza plastica al verso «figlia del suo figlio». Pasolini aveva espresso più volte il desiderio di affrontare il *Purgatorio* dantesco, dedicando a esso più di un frammento poetico e pensandolo come un poema della luce e dell'attesa; scrisse di certo un poema che ne raccoglieva i primi sei canti, ed è oggi straziante constatare come proprio da quella spiaggia deserta del primo canto Dante invocò la resurrezione della morta poesia.

In *Eine Göttliche Komödie. Dante<->Pasolini* il *Paradiso* è quasi taciuto; scende dall'alto una porta da calcio, il Pasolini-personaggio calcia un pallone segnando ed esultando al rallentatore; si potrebbe dire che è il Pasolini tornato bambino, o il fratello del poeta, o chissà quale altro Pasolini. Non credo personalmente sia così rilevante o quantomeno spiegabile. E in questo forse c'è il significato profondo di quel "trasumanar", così dantesco, così pasoliniano e così impossibile da descrivere, che è altro e forse più del trascendere la condizione umana. «Trasumanar significar per verba/non si poria», ci avverte Dante fin dall'inizio del *Paradiso*. In altri termini, là dove il genio incontra il genio, il resto è silenzio. ★

In apertura, *Eine Göttliche Komödie. Dante<->Pasolini* (foto: Matthias Horn)

# Il peccato, il desiderio e il lieto fine itinerari danteschi di Arcuri & Co.

Insieme a Fausto Paravidino, Letizia Russo, Fabrizio Sinisi e al musicista Giulio Ragno Favero, il regista Fabrizio Arcuri reinventa per il Teatro Stabile del Veneto una *Divina Commedia* aperta, plurale, fatta di parole contemporanee. L'obiettivo? Maggio 2021.

di Roberto Canziani

«**N**on siamo partiti dall'idea di uno spettacolo, ma di un progetto. Aperto, plurale, creativo, che metta insieme giovani drammaturghi, giovani compositori musicali, e porti alla formazione di una nuova compagnia». **Fabrizio Arcuri** spiega la genesi di *Visioni di Dante*, il progetto che il Teatro Stabile del Veneto ha affidato al regista, nello sviluppo delle attività di Modello TeSeO, indirizzato all'occupazione giovanile. E con una missione artistica precisa: reinventare *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* con parole contemporanee.

«Operazione difficile e ambiziosa – spiega Arcuri – ma pure *La Divina Commedia* lo era. E noi non vogliamo perdere l'occasione per mettere in campo altrettanta ambizione. In un momento diverso, naturalmente». L'obiettivo temporale è fissato a maggio 2021. Il noi, al plurale, comprende tre drammaturghi: Fausto Paravidino (*Inferno*), Letizia Russo (*Purgatorio*) e Fabrizio Sinisi (*Paradiso*). A loro il compito di condurre altrettanti laboratori affiancati da quello del compositore musicale **Giulio Ragno Favero**, dentro ai quali hanno già cominciato a lavorare, dallo scorso ottobre, in presenza e in piccoli gruppi su Zoom, una cinquantina di candidati, di cui tredici selezionati.

«Hanno individuato gruppi di temi e soggetti che svilupperemo insieme. Tutti sono liberi di scrivere, immaginare pellegrinaggi dentro e fuori dai teatri, aggiungere materiali, nessuna idea preconcepita. Alla base c'è solo il grande affresco chiamato *La Divina Commedia*. Un mondo di convenzioni spirituali e religiose che noi non conosciamo più. Un'opera-mondo che racconta un'epoca al suo massimo splendore e l'inizio della sua decadenza. Una crisi di rappresentanza politica che possiamo sentire vicina e parallela a quella contemporanea». «Sarebbe però banale ritrovare in un *Inferno* contemporaneo personaggi a noi vicini e ai quali attribuiamo comportamenti più o meno peccaminosi. – continua Arcuri – No, non è questa la direzione in cui ci stiamo muovendo. Ma il peccato e il senso che ha assunto oggi, attraversando i secoli, rimangono chia-

vi importanti. Comportamenti sanzionati nel Medioevo, l'accidia per esempio, sono oggi stati interiorizzati nelle forme del *politically correct*. Mentre il compito che ci siamo dati è far emergere dalla struttura del poema la logica del desiderio e del piacere che, a ben vedere, è il suo lieto fine. Logica con la quale oggi ci confrontiamo ogni giorno».

Sostiene **Fausto Paravidino**, alle prese con *Inferno*: «Studiare Dante grazie al teatro invece che grazie alla scuola è un esercizio rivelatore. A scuola vedevo un Dante/io che si fa accompagnare da un Virgilio/prof in un viaggio nel quale è poco più che un turista. Studiandolo per il teatro ho scoperto invece che Dante/attore fa il viaggio dell'eroe tutto intero. È perso e prima di risalire scende, sprofonda, si sporca, viaggia nel proprio nero: un viaggio che lo cambia. Certo, l'idea dell'aldilà come luogo fisico e il Cristianesimo come contesto sono dispositivi forti: invadono la *Commedia*, la rendono ostica a qualunque altra lettura e la rinchiudono nel museo del Trecento. Personalmente credo siano superabili, anche se non so ancora come. Per ora sono arrivato qua».

**Letizia Russo** è alle prese con la seconda cantica. «Ho poche certezze, aggrappate al principio che, per me, fa del *Purgatorio* qual-

cosa di profondamente diverso da *Inferno* e *Paradiso*: la coesistenza degli opposti. Nel *Purgatorio* coesistono il tempo eterno e il tempo terreno; il dolore e il godimento; la disperazione e la speranza; la condanna e il perdono. Questo principio, intuitivamente e non razionalmente, mi spinge a lavorare nella direzione di un meccanismo che conosciamo bene, e che sempre più si sta trasformando in macchina celibe di contraddizioni: il processo democratico».

Infine, il *Paradiso* rivisto e corretto da **Fabrizio Sinisi**. «Sto provando a scrivere un testo che è insieme storia e fantascienza, farsa e tragedia, utopia, ucronia e distopia. È un'impresa così impossibile che, paradossalmente, consente una straordinaria libertà. Fallire è inevitabile. Ho provato a pressare, in una specie di folle *time-lapse*, una minuscola ironica storia dell'Occidente, una piccola enciclopedia del desiderio umano, una sorta di assurda storia d'amore, perché il *Paradiso* è l'unica cantica in cui Dante e Beatrice sono finalmente insieme. Lo faccio a modo mio, naturalmente. Lavoro su un'idea di performance, però sul linguaggio, prima ancora che sul corpo. Lavoro con il teatro di poesia, una drammaturgia in versi. Niente di naturalistico, insomma, o di plausibile». ★



Fabrizio Arcuri, (foto: Claudia Pajewski)

# Personaggi, cantiche, biografia... e il cinema scoprì il Sommo Poeta

La settima arte si è impossessata della *Commedia* sin dai suoi esordi. Tra i personaggi più rappresentati Francesca da Rimini, il conte Ugolino e Pia de' Tolomei, mentre delle tre cantiche, scontato sottolinearlo, è l'*Inferno* a farla da padrone.

di Sandro Avanzo



Il 1895 è una data-chiave per l'umanità: nasce il cinema. E quasi subito si impossessa di Dante. La sua *Commedia*, d'altronde, presenta infiniti spunti "filmici": soggetti drammatici di grande impatto popolare, primi piani, voce *off*, montaggio incrociato... Tutti elementi già presenti nei sedici minuti della *Francesca da Rimini* (1908) di **James Stuart**, che gli storici riconoscono come primo "film dantesco". Da allora sono centinaia le pellicole prodotte, tanto che in occasione dell'anniversario del 2021 è stato finanziato, con fondi pubblici, un portale di ricerca di film a tema ([danteilcinema.com](http://danteilcinema.com)). Gli storici hanno individuato quattro tipologie di pellicole: personaggi, cantiche, biografia dantesca e "altri temi".

Tre le principali figure che hanno ispirato il cinema ci sono Francesca da Rimini, il conte Ugolino e Pia de' Tolomei. Il primo film italiano è del 1908 ed è un'altra *Francesca da Rimini* con la regia di **Mario Marais**, seguita l'anno dopo dalla versione di **Ugo Folea** con la superstar Francesca Bertini. Annunciato come «film di brucianti passioni, di amori che non conoscono freni, di una vita consumata in dissolutezze», nel 1917 esce *Amor ch'a nullo amato-La bocca mi baciò tutto tremante* di **Eduardo D'Accursio**. Per vedere la vicenda trattata con i tratti consapevoli del *mélo* bisogna attendere il 1949, quando **Raffaello Matarazzo** realizza un *Paolo e Francesca* tutto sospiri e gemiti,

mentre per le timide scene di nudo la censura blocca per due anni la pellicola omonima di **Gianni Vernuccio**, che arriva nelle sale nel 1971.

È quasi un paradosso che una vicenda come quella del conte Ugolino, che si presta all'*horror* e al *gore*, sia stata poco sfruttata dal cinema. Dopo il cortometraggio di **Giovanni Pastrone** (1908), si deve attendere il 1949 per vedere il lungometraggio di **Riccardo Freda** che nei crediti annovera come sceneggiatori Mario Monicelli e Stefano Vanzina.

Il periodo del muto conta tre produzioni ispirate a Pia de' Tolomei, la prima del 1908 diretta da **Mario Caserini**, un'altra firmata nel 1910 da **Gerolamo Lo Savio**, con Francesca Bertini. Entrambe durano una decina di minuti, mentre è già di un'ora il film del 1921 di **Giovanni Zannini**. **Esodo Pratelli** nel 1941 ne filma una versione in bianco e nero, mentre la più recente porta la data 1958 e la firma di **Sergio Grieco**, e vede protagonista una giovanissima Ilaria Occhini.

Tra le tre cantiche, la più frequentata dal cinema non poteva che essere l'*Inferno*. Nel 1911 la Milano Films annuncia l'uscita, entro tre anni, di un *kolossal* in cinque bobine e cinquantaquattro scene dirette da **De Liguoro, Padovan e Bertolini**. Ne approfittò la Helios, che riesce ad arrivare con tre mesi di anticipo con un proprio *Inferno*, diretto da **Berardi e Busnago**, spacciandolo

per la megaproduzione concorrente e creando scandalo più per i nudi dei dannati – e per il seno scoperto di Francesca da Rimini – che per il ricorso alle illustrazioni di Doré e all'impiego spregiudicato delle didascalie. Numerosi altri film sull'*Inferno* vengono realizzati fuori dai nostri confini. Ci limitiamo a citare il lungometraggio francese del 2005 di **Danis Tanović**, la serie britannica del 1989-90 A Tv Dante del trio **Greenaway-Phillips-Ruiz** e quella americana del 2010 in cui **Boris Acosta** mixa le incisioni di Doré, estratti del film del 1911, cartoon, voci narranti inglesi e versi recitati in italiano.

Meno fortuna hanno avuto il *Purgatorio* e il *Paradiso*. Per il primo è sufficiente ricordare l'*Aminta* (1911) di **Giuseppe Berardi**, mentre il secondo ha ispirato nello stesso anno *Il Paradiso* di **Giovanni Pettine** e *La mirabile visione* (1921) di **Luigi Sapelli**.

La passione per Beatrice, l'impegno politico, l'esilio di Dante sono al centro di un buon numero di *biopic* fin dai tempi del muto, come il *Guelfi e Ghibellini* (1910) di **Mario Caserini** e il *Beatrice* del 1919 con Francesca Bertini. *Beatrice* è anche un film tv belga del 1963 di **Émile Degelin**. La Rai nazionale nel 1965 ha invece prodotto lo sceneggiato *Vita di Dante* di **Vittorio Cottafavi**, con Giorgio Albertazzi, e, più di recente, **Michele Rossi** è uscito nel 2009 con *Il divin segreto-Enigmi e verità*.

Infine, nella sezione "Altri temi", si registrano pellicole che pur non traendo spunti diretti dalla *Commedia* ne sono intrise, da *La legge dell'amore* (1928), trascrizione in abiti contemporanei della *Francesca da Rimini* di **David W. Griffith**, a *Maciste all'Inferno* di **Riccardo Freda** del 1962. Altri esempi? **Ron Howard** non può esimersi dall'Alighieri in *Inferno* (2016), dal *best-seller* di Dan Brown, mentre **Jean-Luc Godard** nel 2004 divide il suo *Notre Musique* in tre tempi-cantiche (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*) e ambienta tutto a Sarajevo durante la guerra balcanica. Tante influenze, tanti echi a testimoniare eredità ed eternità, ma soprattutto duttilità di uno dei punti cardinali della cultura universale. ★

# I mille linguaggi del teatro ragazzi per raccontare *La Divina Commedia*

**Da Laura Kibel e la sua *Commedia* fatta coi piedi fino all'estinto pianeta Terra di All'InCirco Teatro sono numerose le rivisitazioni delle Cantiche del Sommo Poeta e molte anche le compagnie che, in tempo di pandemia, si preparano a celebrare i settecento anni dalla morte dell'Alighieri.**

di Mario Bianchi

La figura di Dante non ha mai affascinato troppo il mondo del teatro ragazzi; eppure, spulciando qua e là nella memoria e sul web, sono usciti e ci sono venuti alla mente alcuni interessanti progetti. Inoltre, come accade per ogni anniversario che si rispetti, molte compagnie del teatro rivolto alle nuove generazioni, nonostante la pandemia, si stanno già attrezzando per nuove creazioni dedicate a onorare la morte dell'Alighieri. Ovviamente il Nostro, soprattutto collegato a *La Divina Commedia*, è stato proposto negli anni scorsi soprattutto agli adolescenti, visto che il poema e il suo autore si cominciano a studiare alle scuole superiori.

Ecco dunque che **Michela Marelli**, in tempi non sospetti, per il suo lombardo Teatro in-folio, ne ha raccontato la vita con *Dannato Beato Dante* (2014), contestualizzandola nell'epoca storica, il Trecento, con citazioni e brani delle opere. Le musiche, composte dal maestro Massimo Betti, accompagnavano gli endecasillabi recitati da David Remondini, dando loro maggior forza espressiva e levità di assimilazione. Naturalmente, nel 2021, Covid permettendo, lo spettacolo verrà riproposto.

Divertentissima e dissacratoria, come è nello stile popolare di Maurizio Bercini di **Cà Luogo d'Arte**, con l'inseparabile scrittura di Marina Allegri, è stato *La diritta via* dove, tra il 2010 e il 2012, i personaggi arrivavano addirittura in sidecar, con Virgilio e Beatrice in versione rockabilly, Dante un po' perso e il Dio-Burattino che bastonava Brighella. Eccoli poi a ricordare, oltre a *Le vie dei canti* (2015) di **Faber Teater**, itinerante negli intricati spazi sotterranei di Palazzo Gazelli di Rossana ad Asti, illuminati dalle candele, *Inferno* (2016) della **Compagnia dei Ragazzi**, fondata a Roma da Mario Di Marco e Ivan D'Angelo, con in scena diciotto ragazzi tra gli undici e i tredici anni.

Mariasole Brusa e Gianluca Palma di **All'InCirco Teatro** di Faenza con *Le stelle di Dante* (2019) mettono in scena invece due scienziati alieni, il Professor Sputnik e la Dottoressa Laika che, durante i loro studi

sugli abitanti dell'estinto pianeta Terra, si imbattono in uno scritto del celeberrimo Dante Alighieri, scoprendo che scienza e poesia sono due facce della stessa medaglia, due letture del mondo complementari e altrettanto indispensabili. Lo spettacolo, attraverso tecniche di teatro di figura (marionette a filo) e di clown, si propone di avvicinare il pubblico di giovanissimi all'opera dantesca in modo leggero e, a tratti, poetico. Ma già nel 1994 **Laura Kibel**, artista che lavora letteralmente con i piedi, ci aveva donato un insolito omaggio all'Alighieri in *La Commedia Pe-Dante* dove piedi e ginocchia diventavano interpreti parlanti dei protagonisti danteschi. A questo si aggiungevano gli interventi attoriali di Maurizio Fabbri che irrompeva sulla scena con personaggi irriverenti e grotteschi.

Come detto, molti saranno gli spettacoli che, interrotti per la pandemia, vedranno la luce nei prossimi mesi. Alessandro Pazzi di **Ossigeno Teatro** per *A riveder le stelle* ha inventato una sorta di jukebox letterario su *La Divina Commedia* che interagirà con il pubblico attraverso diversi meccanismi coinvolgenti, preparati sia per divertire gli spettatori che per approfondire lo stile e la poeti-

ca dell'opera. Luca Radaelli di **Teatro Invito**, con Arrigo Cappelletti al piano, punterà invece sulla musicalità del verso dantesco con un vero e proprio concerto per voce e piano. Né poteva mancare il teatro di figura. Ecco *InfernoParadiso*, un nuovo allestimento che vedrà insieme **Drammatico Vegetale** con il **Teatro del Drago**. Qui Piero Fenati, partendo da un foglio ripiegato che appare ora rosso *Inferno* ora azzurro *Paradiso*, indagherà sui vari sentimenti che interessano l'essere umano presenti nelle due Cantiche, con la musica dal vivo del complesso Mosaici Sonori. Il **Teatro Sociale di Como** ha infine in cantiere, per onorare Dante e il suo immenso capolavoro che ancora ci parla in modo profondo di noi stessi e del mondo che ci circonda, un progetto in cui i vari personaggi della *Commedia*, nascosti negli angoli più remoti del teatro, incontreranno ragazzi e spettatori, raccontando loro le proprie storie.

Come si è visto sono molti i modi intelligenti e giocosi per far amare maggiormente il genio di Dante. Come si fa un po' con i bambini quando, per far bere loro una medicina che credono amara, si cosparge l'orlo del bicchiere con lo zucchero. ★



*La diritta via* (2010-12), di Cà Luogo d'Arte

# Francesca da Rimini *mon amour* icona nella musica e nell'opera

Riscoperte nell'Ottocento, grazie anche all'*Otello* di Rossini, le immagini e i personaggi della *Commedia* informano una fitta gamma di riscritture, sinfonie e *pastiche*.  
Giù fino a Berio, attraverso Donizetti, Liszt e *Gianni Schicchi* di Puccini.

di Giuseppe Montemagno



Gianni Schicchi

**N**on c'è posto per la musica, al principio dell'opera di Dante. Non all'*Inferno* della sua *Commedia*, dove solo «sospiri, pianti e alti guai/risonavan per l'aere senza stelle», lugubre colonna sonora «in quell'aura senza tempo tinta». Ma è solo perché, culmine delle arti liberali del *quadrivium*, alla musica si accede al termine di un percorso iniziatico che richiede la consapevole maturità dell'individuo. Già nel *Purgatorio* Dante pone il primo musicista, Casella, che gli ripete «l'amoroso canto» con cui soleva «quetar tutte doglie», quell'*Amor che ne la mente mi ragiona*, prezioso rimando al *Convivio* con cui celebrare il potere della musica. "Dolcezza" è la parola chiave per coglierne la portata, una sorta di freccia scoccata fino al XXI Canto dell'ultima *Cantica*, in cui si discute – con San Pier Damiani – della «dolce sinfonia di paradiso», prodotta dal canto dei beati, che l'udito umano non può sopportare. Pure, la poesia di Dante non rientra tra quelle più gettonate durante il Rinascimento: solo uno sparuto gruppo di madrigalisti (Luzza-schi e Marenzio, Merulo e Micheli, Soriano e Vinci) ne valorizza la portata semantica, prima di un declino secolare. Sarà l'Ottocento a riscoprirlo: nella musica, ma prima ancora

nel teatro musicale, con la potenza di vivide immagini e di indimenticabili personaggi. Ad aprire il velario ideale delle presenze dantesche è **Gioachino Rossini**, con uno dei più straordinari *coup de théâtre* del suo *Otello* ossia *Il Moro di Venezia* (1816), che il librettista – il marchese Francesco Berio di Salsa – aveva cavato da Shakespeare. Erudito tra i più ricercati della società illuminista partenopea, Berio compone quest'"opera immensa" come una sorta di enciclopedia dei sentimenti. Nell'ultimo atto, Desdemona intona la *Canzone del salice* dopo aver sentito un gondoliere che «scioglie all'aura un dolce canto» con la celeberrima terzina di Francesca da Rimini («Nessun maggior dolore/che ricordarsi del tempo felice/nella miseria»), per ammantare di nostalgico rimpianto le memorie della protagonista.

Il dramma tragico di Rossini costituisce la preziosa cartina di tornasole di un'epoca, che nell'«interminabile pianto» di Francesca identifica e costruisce una delle icone della stagione romantica. Ne era stato tramite più immediato la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, che nel 1815 aveva debuttato al Teatro Re di Milano, portata in trionfo grazie al talento scenico di Carlotta Marchionni. Felice Romani, librettista meglio noto per il suo impegno

belliniano, nel 1823 ne ricava un libretto che per la prima volta viene messo in musica da **Feliciano Strepponi** (padre di Giuseppina, futura seconda moglie di Verdi) per il Teatro Eretenio di Vicenza nel 1823. A voler tacere di ulteriori intonazioni del medesimo, fortunatissimo testo – da parte di **Luigi Carlini** (1825), **Gino Staffa** (1831) e **Giuseppe Fournier-Gorre** (1832) – merita un cenno almeno quella approntata da **Saverio Mercadante** nel 1831 per Madrid, autentico modello per la *Dante Renaissance* dell'Ottocento.

Se si esclude *Pia de' Tolomei* (1837), tragedia lirica di **Gaetano Donizetti** su versi di Salvatore Cammarano, sarà Francesca da Rimini l'indiscussa protagonista del teatro musicale tra Otto e Novecento: ultimo titolo del catalogo di **Ambroise Thomas** (1882), su libretto di Barbier e Carré, fino alla versione di **Luigi Mancinelli** su testo di Arturo Colautti (1907); e ancora in Russia, nella travolgente "fantasia sinfonica" in mi minore di **Pëtr Il'ič Čajkovskij** (1876) come nell'intenso capolavoro che il fratello di questi, Modest, appronterà per **Sergej Rachmaninov** nel 1906. Spetta a **Franz Liszt**, tuttavia, sintetizzare l'opera di Dante in musica: nella "fantasia quasi sonata" *Après une lecture du Dante*, composta nel 1849, ma soprattutto nell'imponente *Dante-Symphonie* (1857), capolavoro visionario che schiude le porte al descrittivismo *fin de siècle*.

Il Novecento sarà fatto di schegge, frammenti, rivisitazioni: i personaggi danteschi rivivono nei nuovi approcci drammaturgici di Gabriele D'Annunzio, la cui *Francesca da Rimini* (1914) costituisce il vertice del medievalismo di **Riccardo Zandonai**; quindi di Giovacchino Forzano, per il *Gianni Schicchi* (1918) con cui **Giacomo Puccini** conclude il suo *Trittico* nel segno dell'elusione beffarda della morte. Con altri scritti di Eliot e Pound, alcuni temi della poesia dantesca vengono rielaborati da Edoardo Sanguineti in *Labyrinth II* (1965) per **Luciano Berio**, che il musicista immagina come un catalogo di visioni e gesti musicali, volto a mettere «in relazione i temi danteschi della memoria, della morte e dell'usura». ★

# Dante in musical? Un gran minestrone tra effetti speciali e derive kitsch

**Se nel mondo anglosassone il Sommo Poeta non è mai stato preso in considerazione, molti, in Italia, sono i kolossal ispirati alla *Commedia*, spesso con risultati non entusiasmanti. Con l'eccezione del Quartetto Cetra e degli Oblivion.**

di Sandro Avanzo

**È** quantomeno curioso che il musical anglosassone, che ha portato in scena ogni tipo di argomento, non si sia mai accostato alla *Commedia* dantesca e nemmeno al suo tanto famoso *Inferno*. Il mondo produttivo del musical italiano c'è arrivato solo nel 2007, ma quando l'ha fatto ha realizzato *kolossal* pari, per numeri almeno, a *B'way* o a *West End*.

Ideatore de *La Divina Commedia Opera Musical* (2007) è stato **Marco Frisina**, cappellano di Sua Santità nonché direttore dell'Ufficio Liturgico della Diocesi di Roma, che ha composto una partitura sui versi di don Gianmario Pagano e col supporto di Andrea Orsi. Prestigioso è stato il coinvolgimento di Carlo Rambaldi, che ha disegnato le fattezze e i costumi delle Tre Furie, del Volto di Lucifero e del Grifone, realizzati da Sergio Stivaletti. Lo spettacolo ha avuto il supporto, anche nella promozione pubblicitaria, del Vaticano e del mondo cattolico, supporto che ben giustifica i risultati record sul piano commerciale. Più di 50.000 spettatori nei soli primi quattro mesi romani, tour in tre stagioni e uno nuovo annunciato per il 2021. L'opera-musical si divide in due atti, il primo dedicato all'*Inferno* e il secondo dove sono condensate le altre due cantiche. Gli episodi scelti sono tra i più popolari e vedono in scena, tra gli altri, Caronte, Francesca da Rimini, Pier delle Vigne, Ulisse, il Conte Ugolino, Guido Guinizelli, San Tommaso e San Bernardo. Più di tre ore di spettacolo in cui si alternano musiche gregoriane, rock, funky, salmi ebraici, pop e heavy metal. La partitura ha subito numerose variazioni, in forma concertata o come completa messa in scena, condizionata dagli spazi in cui l'opera-musical ha trovato ospitalità, ma è rimasta sostanzialmente fedele all'impianto originale. Differenti registi si sono succeduti alla direzione: Elisabetta Marchetti con Daniele Fallieri (2007-08), Maurizio Colombi (2010-11) e Andrea Ortis (dal 2018 a oggi). A cambiare sono state anche le coreografie certo non memorabili, firmate da Anna Cuocolo e Francesca Romana Di Maio nella produzione originale, da Manolo Casalino in quella 2010-11 e da Mas-similiano Volpini nella più recente.

Qualche tempo dopo, nel 2014, **Maurizio Colombi** ha ripreso la partizione di Frisina per realizzare in proprio *La Divina Commedia-Dante's musical*, con un copione scritto da lui stesso in cui ha coinvolto i fedeli collaboratori Davide Magnabosco, Alessandro Procacci e Tony Lofaro. Lo sviluppo dell'idea di partenza avrebbe potuto portare a risultati di un certo interesse, peccato che lo stile da villaggio turistico del regista abbia partorito un lavoro al limite della decenza. Lo spettacolo, povero di scenografie e con numeri musicali inconsistenti, è stato salvato dalle doti interpretative di un cast che è riuscito a sottrarre all'imbarazzo perfino l'episodio di Pia de' Tolomei, trasformata nella concorrente di un *talent show*.

**Tiziano Puritani** e **Francesco Ricci**, nel 2008, hanno portato alla Versiliana di Viareggio il loro *Dante Inferno-L'opera in musical*, fatto di valzer, musica sinfonica, rock operistico, blues e perfino lirica. La regia era firmata dallo stesso Ricci, mentre la ripresa di dieci anni dopo è stata affidata a Edoardo Scalzini. Dalla *Commedia* deriva anche il musical *Pia come la canto io* che nel 2007 Gianna Nannini annunciava dal palco del Festival di Sanremo e che vide un'edizione discografica col contributo della scrittrice Pia Pera.

Nel 2015, al Lac di Lugano, il Divin Poeta è tornato a confrontarsi coi problemi adole-

scenziali dei suoi diciotto anni nel musical *Teen Dante* che **Mariella Zanetti** (anche regista), con l'*original score* di Giovanni Santini, ha tratto dalla *Vita Nuova*. Il modesto successo non è imputabile alla scenografia o ai costumi minimali, ma soprattutto a un cast sbagliato, visto che si è chiesto a volentieri allievi della Civica Scuola Paolo Grassi di essere a 360° performer di musical.

Non vogliamo, però, chiudere con note negative. Ralleghiamoci allora con il mini-musical *Messer Dante Alighieri* che il **Quartetto Cetra** interpretò nei primi anni Ottanta, quando Tata Giacobetti, nei panni di Gemma Donati, intonava, sulle note dell'*hit* di Rossana Fratello, «lo sono Gemma/non sono una santa/non mi portare con te nella selva» a cui Virgilio Savona-Dante rispondeva «Non c'è pericolo/No, non ti porto/... poi nella selva ce vo' il passaporto!/Sei la mia pena,/tu sei il mio tormento,/lasciami scrivere 'sto primo canto!». Oppure abbandoniamoci ai sorrisi che gli **Oblivion**, loro eredi contemporanei, riescono a strappare in *L'inferno in 6 minuti* (2010) dove Caronte si appella a Dante rubando le note ai Nuovi Angeli. «Anima pia/torna a casa tua,/non spetta a te/dover scontar la pena dura./Non c'è amnistia oltre questa prua,/di riveder lo cielo/non sperare più!». ★



*La Divina Commedia Opera Musical* (2007), di Marco Frisina

# Inferni orizzontali o l'improbabile anelito a danzare *La Divina Commedia*

Sottrarre il Poema alla sfera teologica e metafisica: è questo l'imperio della danza contemporanea. Con eccezioni e infortuni tra semplificazioni e ricerca di "spettacolarità", con un occhio all'elettronica e alla seduzione dello spettatore-protagonista.

di Roberto Fratini Serafide



**N**on c'è quasi versione danzata de *La Divina Commedia* che non sia, in qualche modo, meta-discorsiva. Di là dalla tradizione neoclassica e del *Symphonic Ballet* (Lichine, Ashton o il *The Dante Project* del 2020 di **Wayne McGregor**) che ne ha detenuto per decenni l'esclusiva, le risposte coreografiche a Dante sono una vera sineddoche delle tensioni che agitano la danza contemporanea.

Se in *Dante Symphonie* (1990) di **Micha Van Hoecke** e *Commedia* (1993) di **Carolyn Carlson** (più tardi in Thomas Goritzki, *Die Göttliche Komödie*, 2008, e Keith Ferone, *Inferno: quinto canto*, 2008) la modernità profuma ancora di ecumenismo e multimedialità, il tratto saliente della messinscena post-moderna sarà la de-teologizzazione della *Commedia*. Per coreografi non sedotti dalle conciliazioni del sincretismo religioso

e dalle scorciatoie multimediali, Dante sarà soprattutto un'ordalia del linguaggio e del formato.

## La danza, l'Inferno, la penitenza

Se l'Oltremondo è una sincronizzazione della Storia in Giudizio, la Storia da sincronizzare e giudicare è casomai quella della danza come museo, repertorio gestuale. Stregata dai sintomi di una dissoluzione accelerata, e dalla tentazione di "sopravvivere in altro", la coreografia *millennial* ipotizza che l'unico inferno danzato sia la "danza come inferno". La trilogia di **Emio Greco** e **Pieter C. Scholten** è un *turning point*. Destinazione finale di tutti i regimi, stili, errori ed erranze del corpo, *Hell* (2006) rappresenta meno un insieme di "corpi all'inferno" che un repertorio variopinto di "infernici nel corpo": il circolo "vizioso" dei singoli stili di danza come ridondanze tormentose di una perversione cartografata nella carne. [*Purgatorio*] *Popopera* (2007) e [*Purgatorio*] *In visione* (2008) vertono parimenti sull'idea della danza come travaglio, disciplina, penitenza. E *YouPara/Diso* (2010) allinea impensabilmente il paradigma del Paradiso cristiano ai "troppi paradisi", al *glamour* terminale del totalitarismo spettacolare, al *clubbing* come escatologia residuale. *La Divina Commedia* non tornerà mai più alle vecchie sedi metafisiche. Se Greco non l'ha dissacrata, l'ha sicuramente "sconsacrata" per le generazioni a venire, consegnandola a una specie di distrofia strutturale, tra minimalismo e massimalismo: aldilà come spettacolo penale dei regimi attuali del corpo (le trilogie "militanti" di **Richard Siegal**, 2014, e di **Pascal Touzeau**, 2012), o come nevrotico "gruppo di famiglia in un interno", dove confluiscono storia della danza e autobiografia (le versioni "da camera" di **Aurélien Richard**, 2017, o di **Václav Kuneš**, 2014).

## Nel baccanale mediatico contemporaneo

È logico che a questa avventura minoritaria di "dissociazione" nevrotica o politica della materia dantesca risponda, nel settore opposto della creazione, una gran impresa di *re-loading*: la restituzione di Dante al turbolento magistero estetico della tv; la sua nuova

alleanza con i formati terminali e liminali che la danza ha corteggiato nella postmodernità avanzata: metadiscorsivi, festivi, o festosamente metadiscorsivi.

Venuti meno gli scrupoli di formato, cade ogni prudenza ermeneutica: Dante si fa videogiochi, romanzo grafico, *serial*, *one-man show*, musical, circo, mascherata, performance aerea, *escape room*, festa techno. Finite le trasposizioni snob e le decostruzioni *cool*, iniziano le vulgate celebrative, a partire dalla *kermesse* multimediale *La Divina Commedia* (2002) de **La Fura dels Baus**. Non sono lontani i diavoli cornuti, le diavolesse libidinose e i supplizianti atletici di *Satan's Alley*, il musical danzato da Tony Manero in *Staying Alive* (1983). Dal "nome di Dante" come inibitore poetico-morale si passa alla disinibizione collettiva "nel nome di Dante".

Nel bacchanale mediatico italiano l'Alighieri funge innanzitutto da Gran Riserva di valori nazionali-popolari. Assurta a significante-padrone, la *Commedia* è pretesto per nuovi "eventi", unti da mille crismi istituzionali, come il terribile *kolossal* di gusto sanremese *La Divina Commedia Opera Musical. L'uomo che cerca l'Amore* (2007) di Monsignor **Marco Frisina**, intruglio curiale di generi musicali, jazz lirico e ammicchi a Gustave Doré. L'unica alternativa a quest'artiglieria pesante è, negli anni Dieci, un riflusso dell'immaginario verso levità numeriche, tenerezze biodinamiche e nuovi minimalismi tecno-utopici: l'universo spiralfornite e verticale di Dante sposa comprensibilmente le poetiche "leggere" del Nouveau Cirque – versione bonaria ed ecumenica di spettacolo totale – e della danza aerea; una post-modernità in brodo di giugliole (dopotutto, ogni anima è un circo – Marta Graham *dixit*). Ai circhi danteschi di Herbert Fischer (1995), dei **Derevo** (2002) o di **Ki Omos Kineitai** (2006-11) succede la trilogia di Emiliano Pellisari per la **NoGravity Dance Company** (*Inferno*, *Cantica* e *Paradiso*, 2007-11), a tutt'oggi la versione più aerostatica e grafica della *Commedia*: l'aldilà diviene spazio "altro", nucleare, radiale – abisso e superficie insieme – campo di epifanie astratte e ipersimmetrie fluttuanti, che si leggono sul diaframma ottico della scena come *screensavers* su uno schermo di computer.

### Una nuova liturgia socio-culturale

Lo stadio successivo e terminale di questa ammortizzazione si scrive nei formati socializzanti della danza di partecipazione. La *Com-*

*media* si orizzontalizza: diventa una erranza modulare, fatta di mozioni e commozioni, ma non più di pro-mozioni. La superficie è il suo ultimo abisso. Il poeta che scende è adesso – come no? – lo spettatore. La sua esperienza dell'aldilà assomiglierà a un'odissea diurna di apprendimento, contemplazione e consumo. Proliferano i "percorsi" o "parchi" danteschi (**Ghislaine Avan**, **Veronika Riz**, **Stephen Atkins** per *Dante's Inferno: Living Hell*, 2010). Dante si piega a una poetica benevolmente immersiva, nella transizione dalla multimedialità all'interattività, dall'iniziazione alla divulgazione, dalla *lectura dantis* alle tele-rapsodie di Benigni. Ne è l'apoteosi, a coronamento delle solennità dantesche del 2015, l'evento corale *La Divina Commedia-Ballo 1265, one shot* di **Virgilio Sieni** per il Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, dove una folla di volontari incarna performativamente le forme ed erranze dei paesaggi danteschi. Nella somatizzazione condivisa del giubileo letterario, la *Commedia* si promuove a litur-

gia socio-culturale. Alla cittadinanza bambina, volenterosa e creativa, si affida la *simple task* auto-motivante di *ballar Dante*, senza che (o affinché) il ballo sia più ballo e Dante sia più Dante. Divenuto esperienza diretta dell'Alta Cultura come bassa performance, la coreografia è ormai l'estasi vulgiva di una comunità politicamente sedata, che adora esprimersi in pacifici consumi di esperienza, meglio se somatica. Snocciolato in passeggii e parchi letterari, malmenato in salaci esperienze interattive o socializzato in *randonnées* partecipative, Dante sarà sempre di più il recipiente o il *plateau* in cui far dilagare l'inerzia spirituale del consumatore post-millenario. L'acque che «giamaì non si corse» non sono più tanto profonde da non potervi mettere a mollo l'espressione corporea, l'esperienza inclusiva, la poetica corriva di tutti. ★

In apertura, *Inferno*, (2007-11) di Emiliano Pellisari per la NoGravity Dance Company; nel box, un *cartoon* della canzone *Una Commedia Divina*, Zecchino d'Oro del 2015.

### Un canto da finire, una rima da trovare: Beatrice e la *Commedia* nella canzone italiana

Dante l'ha scritta in terzine e in endecasillabi, ma musicisti e parolieri di ogni tempo si sono sentiti liberi di trasformare temi ed episodi della sua *Commedia*. Tralasciamo *Dante XXI* dei Sepultura o il *Dante's Inferno* dei Transmetal come pure i loro metallici affini dei Dracena, Evil Twin, Nequizia, Oniria, Hostile Inc., Sadness, e concentriamoci sul cantautorato italiano. **Fabrizio De André** tributa un riconoscimento al Poeta in *Storia di un impiegato* del 1973 («Dante alla porta di Paolo e Francesca/Spia chi fa meglio di lui/Li dietro si racconta un amore normale/Ma lui saprà poi renderlo tanto geniale»), ma è il **Ligabue** di *Siamo chi siamo* (2013) a sottolineare, dopo la morte delle ideologie, l'abisso con un artista del '300 («Nel mezzo del cammin di nostra vita/Mi ritrovai a non aver capito/Ma poi ci fu una distrazione/0 forse fu un'insolazione/A dirmi non c'è niente da capire»).

Paradossalmente, tra i lavori più fedeli all'Alighieri, troviamo *Pia come la canto io* (2007) di **Gianna Nannini**, da Pia de' Tolomei, i cui sette versi vengono rilette in dodici brani a narrare un femmicidio medioevale. Più filologici sono *Marinai, profeti e balene* di **Vincio Capossela** (2011), che riprende terzine della *Commedia* in almeno tre brani (*Nostos*, *Dimmi Tiresia* e *Le Sirene*), e *L'infinitamente piccolo* (2000) di **Angelo Branduardi**, citazione esplicita dei canti XI e XII del *Paradiso*, dedicati a San Francesco. Dante ispira anche *Pezzi* (2005) di **Francesco De Gregori**, in cui si canta positivamente del "gran rifiuto" di Celestino V (*Vai in Africa, Celestino!*) o del crociato Cacciaguada (*La testa nel secchio*).

Beatrice è la protagonista dell'opening de *Nella tua luce* (2013) dei **Marlene Kuntz**, invocata metafora di una rimpiantata luce divina in contrasto con l'oscurità dell'oggi. Ma c'è anche chi l'ha voluta vedere in modo più satirico: **Niccolò Agliardi**, in *Da casa a casa* (2008), le fa ribattere a Dante: «C'era sempre un canto da finire, una rima da trovare, un personaggio da convocare... m'hai portato in cielo, ma mai nemmeno un fiore». E perfino in *Una Commedia Divina* dello **Zecchino d'Oro**, nel 2015, al Poeta vengono attribuiti i versi «per me fu il primo amore... per lei così così!» (con tanto di *cartoon!*).

**Sandro Avanzo**



# S'i' fossi Dante, arderei 'l mondo otto registi in cerca d'autore

Dalla dichiarazione di resa dei Babilonia Teatri agli spazi urbani abitati da Sieni e Punzo, la piazza e il cimitero, passando per il gioco degli autori di Malosti o dei generi della Sinigaglia, i tradimenti surrealisti di Delbono, fino ai recital di Civica e Rifici. Otto artisti alle prese con il Sommo Poeta testimoniano i propri aneliti e le idee alla base delle loro personali realizzazioni sceniche de *La Divina Commedia*.

a cura di Laura Bevione, Roberto Rizzente e Francesco Tei



## Enrico Castellani (Babilonia Teatri)

Mettere in scena Dante oggi ovvero cronaca di un fallimento, di una resa. Dichiarazione d'impotenza e d'impossibilità.

Quando abbiamo deciso di dare vita alla trilogia composta da *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* avevamo chiara una sola scelta: non avremmo messo in scena Dante. Non la *Commedia*. Non ci saremmo confrontati direttamente con le parole del poeta.

L'altra faccia della medaglia era la volontà di affrontare Dante, di studiarlo, di ragionarne e di dare corpo alla sua poesia insieme a chi spesso non ha occasione e possibilità d'incontrarla, insieme a chi troppo spesso si presume non abbia le competenze e la preparazione per avvicinarvisi.

Quello che abbiamo compiuto è un furto a tutti gli effetti. È un'appropriazione indebita, ma non ingiustificata. Abbiamo rubato immagini, umori, emozioni e abbiamo provato a restituirli seguendo la nostra sensibilità, senza timore né di tradire, né di distorcere e falsare l'essenza della *Commedia*.

*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* sono parole che contengono al loro interno veri e propri mondi; parole che da sole sono in grado di evocare scenari infiniti, che hanno allo stesso tempo declinazioni concrete e concettuali. *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* sono parte integrante della nostra cultura e del nostro immaginario. È sufficiente accostare a queste parole un'azione, un tema, un'idea perché tutto assuma una luce diversa. Sono parole che contengono in sé, per la storia che hanno, la capacità di mutare il nostro sguardo, di generare una prospettiva attraverso cui filtrare ciò che abbiamo di fronte. Quando abbiamo deciso di dare vita alla nostra trilogia abbiamo scelto di lavorare con persone che, per ragioni diverse, abitano i margini della nostra società. La domanda che è sottesa a tutto il lavoro compiuto è la seguente: chi abita i margini oggi attraversa un inferno personale e sociale? O sono i nostri occhi che non sanno dare

valore a esistenze che continuiamo a classificare sulla base di continui e arbitrari stigmi sociali? È possibile riconquistarsi un angolo di paradiso, un pezzo d'olimpico, quando fin dall'infanzia ti è stata negata la possibilità di essere bambino? Purgare è una condizione intrinseca dell'essere umano? O forse proprio le persone che il senso comune confina in un limbo hanno la possibilità di vivere senza preoccuparsi della propria condizione?

#### Massimiliano Civica

Se dovessi mettere in scena Dante sceglierei la forma canonica della *lectura Dantis* e lavorerei con un bravo attore sulla resa dei suoi versi, perché è già tutto lì: sono le parole, i ritmi, il suono, la costruzione delle frasi che generano nell'ascoltatore le potentissime visioni dell'*Inferno*, dei dannati, della luce del *Paradiso*.

Avvicinarsi a Dante vorrebbe dire affrontare anche la questione, mai completamente risolta, della "lingua teatrale" italiana. Qual è l'italiano da usare in scena? Nel Novecento sono state adottate due soluzioni: da un lato si è andati a prendere la lingua dell'Opera, tutta la linea del recitar cantando che va dall'Accademia d'Arte Drammatica a Ronconi; dall'altro il dialetto, altra lingua performativa già esistente, pensiamo ai Molière in napoletano di Cecchi o agli Shakespeare di de Berardinis in pugliese/napoletano. Quello che invece viene generalmente usato oggi in scena non è nient'altro che uno "sciocco" italiano paratelevisivo. Io sono persuaso che la definizione di un'originale lingua teatrale italiana passi appunto per Dante. La *Commedia*, grazie ai dialoghi, alla caratterizzazione linguistica dei personaggi e alla continua commistione di "alto" e "basso" ha un carattere teatrale fortissimo: è il più grande bacino che noi abbiamo, non per costruire la lingua teatrale italiana, ma per prenderla da chi l'ha forgiata.

Sarebbe interessante, infine, tentare

una lettura del *Paradiso*: lì ci sono i temi fondamentali della "mistica" dantesca, cioè di una concezione del divino non strettamente inquadrabile nell'ortodossia cristiana. La topografia del *Paradiso* del sufi persiano Rumi è incredibilmente analoga a quella di Dante, e il concetto della luce come immagine del divino torna nella mistica ebraica, nel sufismo, nei misteri della Grecia antica. Un'operazione interessante potrebbe essere quella di accompagnare la *lectura Dantis* a queste suggestioni, facendone rilevare il fondo comune, forse di derivazione gnostica.

#### Pippo Delbono

«Ahì serva Italia, di dolore ostello,/nave senza nocchiere in gran tempesta,/non donna di province, ma bordello!». Dicevo queste famose parole in un momento dello spettacolo *Dopo la battaglia*, mentre Bobò, il mio grande attore storico, in una delle tante metamorfosi in cui eccelleva, travestito stavolta da vecchia abbonata del teatro, sventolava il tricolore. In uno spettacolo che era stato creato in un altro anniversario storico, quello della proclamazione della Repubblica, questa scena aveva una sua grande importanza e le parole erano fondamentali. Perché erano del nostro massimo poeta, ma anche per quella sua incisività tagliente. Era stato creato in un momento in cui c'era poco da festeggiare, l'Italia stava vivendo una stagione politica e culturale segnata dal qualunquismo e dal populismo più sfrenato, e lo spettacolo entrava attraverso una successione di immagini e parole in questo scempio destabilizzando, provocando, accostando, appunto, i segni della nostra tradizione classica a immagini contraddittorie e dolorose del momento. In quel contesto, le parole di Dante avevano la forza di un'arma, di qualcosa che incide e fa male, prendevano un'attualità fortissima. È solo un esempio, ma per dire che in questo senso penso che sì, si può mettere



in scena Dante oggi. Tradendolo, in qualche modo, in quanto depositario classico e intoccabile della nostra tradizione artistica e culturale, ma per tirare fuori la sua forza poetica, visionaria, dirompente, che è l'essenza dell'essere poesia. Quindi tradendolo per essere più fedele a lui, a questa sua capacità di rivolta, di denuncia di un tempo che non ha tempo.

Metterei in scena estratti della *Commedia*, non la rispetterei nella sua continuità, ma la farei dialogare con l'oggi, ritrovando il surrealismo delle sue scene più visionarie, più deliranti, più psichedeliche, più vicine a noi. Dante parla dell'essere umano, e il teatro parla dell'essere umano, quindi Dante può parlare anche oggi, nel teatro di oggi, nel teatro del nostro tempo segnato, come il suo, dalle guerre, dalle pesti, dalla violenza, dai tradimenti, dalle ingiustizie, e quindi, dalle rivolte contro tutto questo.

#### Valter Malosti

In questi anni ho cercato di esplorare teatralmente la lingua italiana in una sorta di corpo a corpo entusiasmante che mi

## Dante a fumetti, storia di una leggenda pop

«Fatti non foste a legger *comics* bruti, ma per seguir storielle di valenza». Così recitava il Dante di **Marcello Toninelli** sulle pagine di *Off-Side*, rivista *underground* nata nel 1969 (nella foto). Ma la versione a strisce della *Commedia* sarebbe stata poi ripresa su *Undercomics* e sul mitico *Giornalino*, dal 1994 al 1998, grazie all'interessamento del direttore, don Tommaso Mastrandrea.

Certo il rapporto fra Dante e l'illustrazione parte da lontano: primi fra i grandi Sandro Botticelli e Gustave Doré. Dante e l'immaginario, Dante e l'immagine. Ma anche l'illustrazione pop. Dal secondo dopoguerra il Sommo Poeta non smette di trovare traduzioni nella narrativa illustrata, in Italia e persino in Giappone: come dimenticare *Mao Dante* (1971) di **Gō Nagai**, che di lì a poco avrebbe creato il personaggio di Devilman.

*La rovina in Commedia. Grottesco satirico e dantesco* di **Benito Jacovitti** (1947), per il settimanale satirico *Belzebù*, è uno dei primi esempi del fumetto italiano post-bellico, a cui segue due anni dopo *L'Inferno di Topolino*, prima parodia Disney realizzata in Italia con i disegni di Angelo Bioletto. Autore dei dialoghi e delle didascalie in terzine quel **Guido Martina** che nel 1980 firmò *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, dove Paolo e Francesca diventano Paperina e Paperino. Di lì a poco, nel 1987, sarebbe arrivato *L'Inferno di Paperino*, scritto da **Massimo Marconi** e illustrato da Giulio Chierchini. E figlio delle suggestioni di Martina è forse quel povero diavolo di Geppo, disegnato nel 1954 dallo stesso Chierchini. Arrivando agli anni Duemila, **Alessio D'Uva** assieme a **Filippo Rossi** dedica al Nostro un *graphic novel*, illustrato da Astrid nel 2015; nello stesso anno viene proposto *Wow, Dante che Mito!*, "mostra più spettacolo" da un'idea di **Luigi Maio** che porta a Milano *L'Inferno da Camera*, una fantasia teatral-cameristica in cui la musica di Liszt fa un po' le veci di Virgilio. Nel 2016 esce il dodicesimo speciale di *Dampyr, la porta dell'Inferno* di **Moreno Burattini**, che già nel 1992 aveva curato l'adattamento dantesco per *Cattivik*, sui disegni di Giorgio Sommacal.



Non risulta un incontro tra Dante e Dylan Dog mentre *Nathan Never* (1991) di Medda, Serra e Vigna dedica al poeta uno dei primi albi, *Inferno*. All'*Inferno* passa anche Dago ma soprattutto il mensile *Detective Dante* (2005) di **Lorenzo Bartoli** e **Roberto Recchioni**, miniserie in ventiquattro numeri dove il detective Henry Dante si trasferisce a Paradise City per sfuggire al fantasma della moglie Maria, che lo tormenta per non aver vendicato la sua morte... «Vendicami, Dante, vendicami!!!». **Renzo Francabandera**

ha portato a incontrare e a scontrarmi con Longhi, Gadda, Pasolini, Testori, Tarantino, Calasso (via Nietzsche) e Primo Levi.

Una delle prime fascinazioni che ho per un testo nasce sicuramente dalla lingua e dal suono della lingua che crea un significato altro e ulteriore. Detto ad alta voce poi quel tipo di lingua si fa musica. E tutti i grandi autori hanno dentro di sé una grande musica. La *Commedia* di Dante come tutti sanno è potentissima poesia orale. Per chi si accosta al grande poema con pochi strumenti leggerlo sulla carta può essere complicato. Ma non appena quelle parole passano dal corpo di un attore (la voce è corpo) improvvisamente molto, se non tutto, si capisce e tanto passa al di là del significato. E nella *Commedia* il corpo è presentissimo ed è proprio il corpo del poe-

ta stesso che emozionalmente reagisce a ciò che gli accade nel suo viaggio. E, d'altra parte, il teatro è anche, da sempre, un viaggio agli inferi.

Ho esplorato l'universo dantesco soprattutto per il tramite di altri autori.

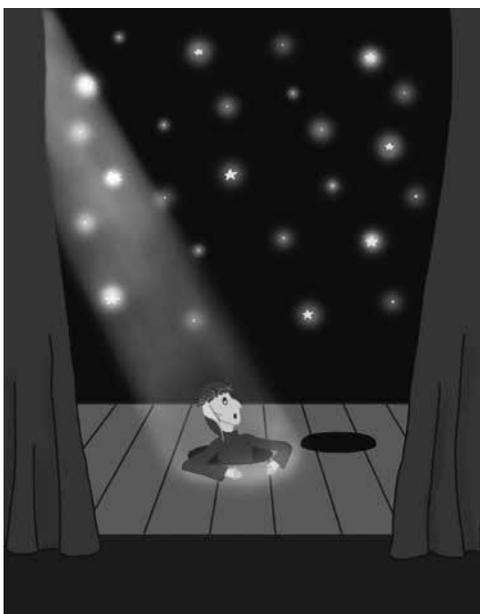
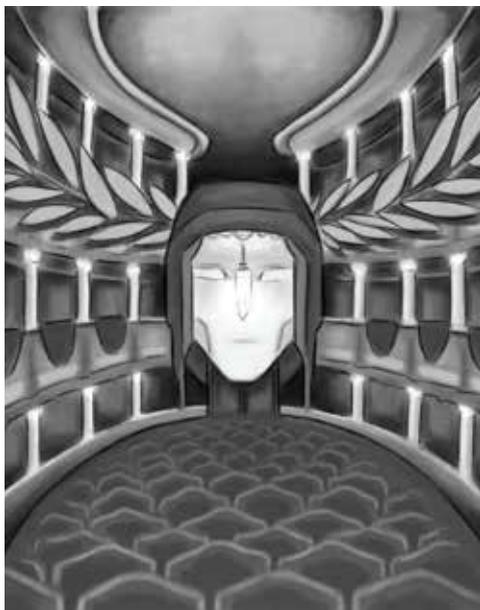
Penso a Primo Levi che ricostruisce per Pikolo, nel campo di annientamento, il canto di Ulisse. E l'intero romanzo (un grande, inesauribile e terribile poema) cos'è se non una trasfigurazione della prima cantica dantesca?

Mi ha sempre impressionato la caccia alla "pantera profumata", cioè alla lingua poetica, che Dante compie quando decide di scrivere in volgare e ricerca la lingua più viva, più reale (il volgare illustre), distante da quella che lui sentiva artefatta. Ora sto studiando *Il viaggio di G. Mastorna, detto Fer-*

*net* di Federico Fellini, e penso che negli ultimi cent'anni l'unico che avrebbe potuto "mettere in scena" Dante non sarebbe potuto essere che lui. E quel viaggio infernale il regista lo aveva compiuto diverse volte, in modo del tutto personale, intimo, in molti dei suoi film, basti pensare a *8 e 1/2*: «In fin dei conti cosa sono i miei film, se non delle discese nell'inferno con un barlume di paradiso?».

## Armando Punzo

Di certi libri, che testimoniano la grande pulsione umana verso l'Altro e appartengono all'immaginario collettivo al punto da sembrare che siano sempre esistiti, si dice che siano libri sacri. La *Bibbia*, il *Vangelo*, *La Divina Commedia* di Dante, le opere teatrali di Shakespeare: sono tutti testi sacri del nostro Occidente, testi che sembrano inviolabili, intoccabili. Eppure, c'è stato un momento in cui questi capolavori non esistevano, un momento in cui nella nostra mente non esistevano un *Paradiso*, un *Purgatorio* e un *Inferno*, per esempio. È stupefacente pensarci: le stratificazioni culturali col tempo diventano impercettibili e la parola poetica, quanto più è straordinaria, tanto più diventa legge scritta sulla pietra, fonda il nostro immaginario, come se ci "inventasse". E diventa così l'orizzonte in cui ci muoviamo, credenti o non credenti. Ma se questa immortalità dei capolavori fosse una tomba monumentale? Se essere stati "inventati" da Dante e da Shakespeare e dai grandi della Storia significasse non essere liberi di immaginarsi e inventarsi diversi da come siamo adesso? Lavorare su Dante significherebbe per me concentrarmi su quel che c'era "prima dell'*Inferno*", ritornare a quella pulsione all'altro e all'alto che anima la *Commedia* e che c'era prima che la prima parola venisse scritta su un foglio, come straordinario simbolo della possibilità di mettere in discussione noi, quello che siamo e quello che possiamo ancora essere. Noi non dobbiamo ri-consegnare la forma morta di un'opera, ma la domanda viva da cui è nata e che ripalpa in noi come la prima volta nell'autore, come all'apparire della sua prima apparizione nell'uomo. Cosa cercava Dante? Cosa sognava quella figura in viaggio verso il Paradiso? Come



ambientazione per la mia opera sceglierei un cimitero, il luogo ideale per il teatro secondo Genet. Immaginerei lì il manifestarsi delle parole che non hanno avuto spazio nella vita degli uomini: le parole lievi, l'uomo lieve, tutte le possibilità sotto la pelle delle manifestazioni umane visibili. Isolando gli straordinari personaggi descritti da Dante, proverei a rendere fluide delle cristallizzazioni, costruendo un coro di voci che parlano di impalpabile, insondabile, incommensurabile, di infinito.

### Carmelo Rifici

Quando, dopo il *lockdown*, abbiamo riaperto il Lac di Lugano per la stagione estiva, mi sono chiesto che cosa fosse necessario presentare a un pubblico che timidamente ritornava a teatro e per un palco che dovesse mantenere le distanze di sicurezza tra gli attori. Ogni testo mi pareva ormai inutile, anche la drammaturgia contemporanea sembrava scritta per uomini di un altro secolo. Mentre riflettevo su un'ipotesi di programmazione avevo il canto di Ugolino sotto gli occhi, perché da sempre esercito la mia concentrazione, la respirazione e l'articolazione attraverso la lettura de *La Divina Commedia*. La scelta era inevitabile, dovevo riaprire con Dante. Solo un linguaggio così ancorato a un tempo ormai scomparso poteva reggere un necessario ritorno al presente. In modo del tutto inaspettato decisi di interpretarlo io stesso, con il prezioso aiuto di Anahi Traversi e la composizione musicale dei Niton. Non salivo su un palco dal 2005. Quella not-

te, che dedicai alla memoria di Claudia Giannotti, attrice magistrale scomparsa a luglio, fu magica. Dante, come Petrarca, ha il pregio di scaraventarti in un universo sonoro, nella *phoné*, obbligandoti a un viaggio interiore e metafisico, al di là di ogni suo impoverimento realistico. Quei poeti, obbligati dalla Scuola Aristotelica e Platonica all'impossibilità di verificare la reale geografia cosmologica, così sorprendentemente vera fino a Pitagora, avevano avuto l'intuizione di scandagliare l'universo attraverso i mezzi della poesia, come a dirsi "non potendo verificare la realtà del cielo e delle stelle, mosse dal Creatore e solo da lui, non ci resta che verificare la realtà dell'animo umano attraverso la forza della *phoné*". Cosicché ancora oggi, esplorare l'universo di Dante appare come il viaggio di un astronauta, un viaggio all'interno di pianeti significanti che sfuggono al loro significato, un'inconsapevole fuga dall'Accademia platonica, troppo razionale. Una scoperta non meno importante del sistema eliocentrico.

### Celebrazioni dantesche 2021: 322 progetti per ricordare il Padre della lingua italiana

Lo spettacolo più atteso, certamente, è il **Progetto Inferno** targato Bob Wilson. La produzione del Teatro Nazionale della Toscana, in collaborazione con la Compagnia de I Nuovi e le scuole Costa e L'Oltrarno, non è, tuttavia, l'unico evento pensato per celebrare il settecentesimo anniversario di quello che da più parti è considerato il simbolo dell'unità nazionale: Dante Alighieri (1265-1321). Per una volta, il Governo ha fatto le cose per bene e ha istituito una giornata di studi, il **Dantedì**, fissata al 25 marzo, data di inizio del viaggio ultraterreno, e un Comitato nazionale, **Dante 2021**, presieduto da Carlo Ossola, per coordinare le celebrazioni, destreggiandosi tra i 322 progetti pervenuti. Due, fondamentalmente, saranno gli epicentri (quattro, se si considerano anche Verona e Napoli, dove c'è attesa per la produzione commissionata dallo Stabile Veneto a Fabrizio Arcuri, *Visioni di Dante*, e per il debutto della *Commedia* ripresa da Federico Tiezzi, su invito dell'Associazione Teatrale Pistoiese): a Firenze segnaliamo le iniziative del **Teatro Nazionale della Toscana** (*Silent Dante*, il racconto della vita e delle opere del Poeta, e il film *L'inferno* di Mimmo Paladino, coprodotti rispettivamente dallo Stabile Veneto e dal Nuovo Teatro di Marco Balsamo) e del **Maggio Fiorentino** (la lettura integrale de *La Divina Commedia* al Teatro Goldoni e una nuova produzione concertistica diretta da Riccardo Muti). Oltre alla mostra multimediale, con le 135 tavole della *Commedia* illustrate da Gustave Doré, **Dante, il Poeta Eterno**, in programma dal 14 settembre 2021 al 10 gennaio 2022 a Santa Croce e curata da Felice Limosani; la performance di Virgilio Sieni, **Paradise now**, e l'installazione di Giuseppe Penone, **Identità**, in Piazza della Signoria, quest'ultima promossa dalla Galleria degli Uffizi, con due alberi che si incrociano, uno con le radici in terra e l'altro, seguendo la suggestione del Poeta, in cielo. Non è da meno Ravenna, che ha istituito addirittura un proprio Comitato, patrocinato da quello nazionale: oltre alla ripresa e conclusione della trilogia del **Teatro delle Albe** (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*), vanno ricordati almeno il riallestimento del Museo Dantesco, con nuove esperienze multimediali; l'apertura di Casa Dante nell'attuale Casa Farini; e **L'ora che volge il disio**, letture quotidiane della *Commedia* presso la tomba del Poeta. *Trait d'union* tra le due città sarà **In cammino con Dante**, il viaggio a piedi da Firenze a Ravenna. Menzione a parte per il progetto firmato dalla Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli che prevede, perlopiù a Milano, una mostra, un film, una rassegna di teatro di figura sull'immaginario dantesco e una *Divina Commedia* creata *ad hoc* per le loro marionette in programma al Piccolo Teatro nel giugno 2021. **Roberto Rizzente**  
Info: [dantesettecento.beniculturali.it](http://dantesettecento.beniculturali.it); [vivadante.it](http://vivadante.it).

## Milano 1983: è una tranquilla festa borghese la *Divina Commedia* secondo Yoshi Oida

Yoshi Oida, l'attore-mimo-danzatore giapponese, maestro del Nō e collaboratore di Peter Brook e Bob Wilson, propone nel 1983 al Teatro dell'Elfo di Milano la propria personale rivisitazione del capolavoro dantesco. L'attesa è grande ma il risultato delude le aspettative. Nella sua recensione del 9 aprile per il *Corriere della Sera*, "E Dante si perde nel salotto borghese", Renato Palazzi così scrive: «Poteva essere un'idea, questa della *Divina Commedia* vista con gli occhi di un uomo di teatro giapponese, (...) ma sono bastate poche battute per percepire nell'aria il sentore asprigno della delusione.

È bastato che Mohammad Reza Kheradmand, il protagonista iraniano, declamasse il primo canto dell'*Inferno* davanti al sipario chiuso, coi moduli interpretativi del fabulatore di piazza orientale e picchiando su un tamburello; è bastato che il sipario si aprisse su un paesaggio di divani dorati da salotto opulento, con tutti gli altri attori - tedeschi, svedesi, italiani - che calavano i versi di Dante nell'atmosfera contemporanea di una tranquilla festa borghese. Queste operazioni o ti prendono subito o non ti riacciuffano più sino alla fine, non ostante tutto il campionario esibito di musiche esotiche, di pupazzi della tradizione orientale che passano al di sopra del sipario, di Beatrici in candida veste e bianco ombrellino come la Cortese nel *Giardino dei ciliegi*.

E non si tratta qui di prevenzione (...). L'errore di Oida, al di là di una certa disinvoltura nell'uso dei versi del poema, inseriti forse più per epidermiche risonanze analogiche che per ragioni drammaturgiche autentiche, sta anzi a nostro avviso proprio in un eccessivo rispetto, nel non aver osato spingere più decisamente le invenzioni dantesche verso il proprio mondo e la propria gestualità, le proprie invenzioni interpretative, il proprio universo buddista.

Lo spettacolo, con quelle signorine in abito da sera che si scambiano futili doni, con quel cameriere in livrea che declama "La bocca sollevò dal fiero pasto" mentre gli altri si mettono a tavola, ammicca allo stile del più impeccabile teatro borghese. Ma Yoshi Oida, che pure è un elegante e rigoroso uomo di palcoscenico, non ha occhio né orecchio ai ritmi, ai gesti, allo smalto, al tessuto connettivo di quel genere di teatralità: per cui ogni battuta, anche il verso dantesco più alto, appare buttata via, e ogni azione, anche la più elementare, qual è quella del protagonista-Dante che fa la valigia e parte per il suo viaggio interiore, è come casuale, senza significato ed espressività.

Così, in questa totale mancanza di tensione, di allusività, appare impossibile valutare l'esatta portata di un'operazione drammaturgica, e le qualità stesse degli attori, che pure appaiono tra il mediocre e il pessimo (...).

## Virgilio Sieni

Il primo passo che mi conduce a Dante è il dolce mugolare del primo canto dell'*Inferno* come forma di suono utilizzata per allenarmi molti anni fa. Un suono dalle viscere, una vibrazione che smuove i piani orizzontali del corpo attivando tutto il sistema delle articolazioni per sospendersi poi nello spazio. Ma anche un'oscillazione che parte non dal suolo, non dagli inferi, ma proviene dall'aria, dalla luce e penetra il corpo per metterlo in cammino. Questa dimensione auratica di un corpo mosso dalla tattilità dello spazio, sarà il tema per costruire (a Firenze nel maggio prossimo per le celebrazioni del Comune, N.d.R.) un'azione coreografica sulla risonanza dei corpi.

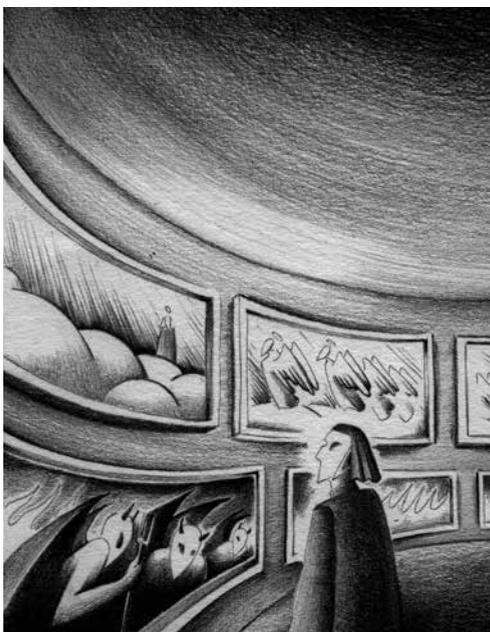
La forma dell'endecasillabo sarà mutuata nel movimento per costruire sequenze inscritte in quella misura. Del resto il cammino di Dante non è assimilabile a niente: non è un *flâneur*, viaggiatore della notte alla ricerca di se stesso nelle pieghe infernali della città; né un *wandere*, viandante immerso negli abissi della malinconia e letteralmente risucchiato dai paesaggi emozionali; né un passeggiatore scanzonato, come ci indica divinamente Petrarca, cioè un camminatore che tiene lontani i pensieri invadenti e si sospende nell'«errabondare tra le valli». La dimensione cosmica che appare ci sospende da dentro.

Il *Paradiso* di Dante ricomponde il corpo secondo una "lontananza" che è propria dell'"aura", un luogo definito dal movimento, dall'essere figura in quanto contorno e spostamento, da ciò che è mutevole.

Il giardino incontra la piazza; la selva "antica", il bosco bianco, diventa l'agorà dove poter liberamente incontrare gli altri nella felicità del passo. Una piazza cittadina sarà lo spazio d'azione di una comunità numerosa di abitanti e danzatori, un contesto "civile" che libera il corpo politico secondo un movimento circolare continuo, dove si racconteranno, attraverso misure esatte, le sorti della collettività.

L'attualità ci pone nella condizione di pensare la cura della distanza, facendo esperienza di pratiche del corpo che rispondono alla gravità con l'apertura.

In quale maniera la danza diviene il dispositivo filosofico che dà forma all'amore e alla felicità? Il paradiso terrestre è un'allegoria di quella beatitudine della natura umana che Dante al-



trove chiama anche "civile". Il paradiso riguarda la vita di tutti. L'individuale e il collettivo sono intrecciati. Penso a questa coreografia come una città nuova, una città che avviene per trasmissione di gesti meditati e condivisi.

### Serena Sinigaglia

Vorrei, ah quanto vorrei, mettere in scena *La Divina Commedia, Inferno, Purgatorio e Paradiso*. Vorrei che fosse una commedia, divertente, a tratti persino esilarante. Talvolta, lo confesso (e non radiatemi per sempre dall'albo umano!), la vorrei demenziale.

Vorrei giocare coi generi: azione, horror, thriller, psicodramma, musical e pure il sentimentale. Vorrei l'adrenalina, ne vorrei tanta.

Vorrei farne una struttura a puntate, una puntata pilota (il proemio dell'opera) e poi 33 puntate quante i canti di ogni parte. Un vero e proprio spettacolo seriale.

Vorrei dunque farlo tutto, senza tagliare nulla. Per una volta sarei costretta a conoscerlo fino in fondo, niente scappatoie, niente bigini.

Vorrei vietare qualsivoglia declamazione, vorrei una lingua pronunciata con la granitica certezza dei dialetti.

Vorrei due grandi clown, due poeti della risata e della scena a interpretare Dante e Virgilio. Vorrei uno spazio sospeso, vuoto, fatto di luce, stoffe e vapore. Uno spazio astratto, fatto di molte stanze e molti misteri. Colori inten-



si per l'*Inferno*, luci fredde per il *Purgatorio*, ombre e oscurità per il *Paradiso*.

Vorrei giocare, come in una continua rifrazione di specchi, con il doppio. Di ogni incontro del passato mostrarne uno del presente. Il conte Ugolino che si ciba della carne dei suoi figli chi sarebbe oggi?

Vorrei che fosse uno spettacolo interattivo: a Dante ti sostituisci tu per il tempo di un incontro e ti ritrovi a dover dire la tua (o a tacere per sempre).

Vorrei che lo capissero tutti, grandi e piccini,

belli e brutti, ignoranti e dotti.

Vorrei che la forza e la bellezza che sprigiona ci contagiassero per sempre.

L'immagine di apertura del dossier è stata realizzata da Miriam Lietti; le immagini dell'inchiesta sono di Giada Comi, Lorenzo Peri, Paola Recalcati, Raffaella Formigari, Irene Bonefacic, Federica Iaconis e Valeria La Torre, allievi della classe 2a D del Corso di Illustrazione della Civica Scuola Arte & Messaggio di Milano, coordinati dalla professoressa Laura Arienti nell'ambito del progetto di avvicinamento al lavoro attivato in collaborazione con *Hystrio*.

### Per saperne di più

- AA.VV., *Dante e l'arte* (vol. 1, 2014: *Dante e il teatro*; vol. 2, 2015: *Dante e la musica. Il sinfonismo*; vol. 3, 2016: *Dante e il cinema*; vol. 4, 2017: *Dante e la danza*; vol. 5, 2018: *Dante e il fumetto*; vol. 6, 2019: *Dante e il Rock*), Barcellona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014-2019.
- D. Alighieri, *Tutte le opere*, Roma, Newton Compton Editori, 2015.
- E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- A. Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- A.M. Cotugno, T. Gargano, *Dante pop. Romanzi, parodie, brand, canzoni*, Bari, Progedit, 2016.
- G. D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Roma, Salerno, 2018.
- S. Frantellizzi (a cura di), *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, Lugano, Casagrande, 2011.
- R. Fratini, *Quasi una catabasi. La Divina Commedia nella danza degli ultimi 200 anni*, parte I e II, in "Dante e l'arte", nn. 4 e 5, Barcellona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017 e 2018.
- T. Gargano, *Dante pop. Canzoni e cantautori*, Bari, Progedit, 2018.
- M. Giammusso, *Il Dante di Gassman. Cronaca e storia di un'interpretazione della Divina Commedia*, Milano, Mondadori, 1994.
- G. Giudici, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, Milano, Ledizioni, 2019.
- M. Gualtieri, *Antenata*, Milano, Crocetti, 1992.
- M. Luzi, *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, Genova, Costa&Nolan, 1990.
- R. Maenza (a cura di), *Carmelo Bene Lectura Dantis. Cronaca e testimonianze di un grande evento*, (con dvd), Venezia, Marsilio, 2017.
- F.S. Minervini, *Dante a teatro. Drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento* in "Sinestesieonline", numero speciale, anno V, 2016.
- S. Morando, F. Vazzoler, *La trilogia dantesca di Federico Tiezzi*, 1, Barcellona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- D. Palmieri, *La Divina Commedia della Societas Raffaello Sanzio: un viaggio labirintico nell'Inferno della contemporaneità*, in "Dante e l'arte", 1, Barcellona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- G.C. Pantalei, *Poesia in forma di rock. Letteratura italiana e musica angloamericana*, Roma, Arcana, 2016.
- P.P. Pasolini, *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2016.
- A. Petito, S. De Angelis, E. Scarpetta, *Francesca da Rimini, da Napoli, tre esilaranti farse napoletane dell'Ottocento*, Napoli, Filema, 1999.
- E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Roma, Carocci, 2005.
- M. Yourcenar, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 1999.

### Sitografia

- danteilcinema.com, sito dedicato alla presenza de *La Divina Commedia* nella filmografia mondiale, in ogni sua possibile forma: personaggi, riferimenti anche velati, citazioni, memorie, suggestioni, soprassalti della memoria.
- vivadante.it, sito del Comitato per le Celebrazioni Dantesche di Ravenna.
- leggedante.it, raccolta video delle letture di celebri nomi del panorama teatrale e cinematografico italiano premiati dalla Società Dantesca Italiana.

# Senza parole (o quasi): breve storia del Teatro dei Gordi

Fondata nel 2010 da un gruppo di ex allievi della Scuola Paolo Grassi di Milano, la compagnia si è fatta conoscere nell'ultimo quinquennio con una trilogia sul tema della soglia, in cui hanno saputo rivisitare i linguaggi della tradizione, dalla Commedia dell'Arte all'uso delle maschere.

di Ira Rubini



**P**arlando del Teatro dei Gordi, verrebbe da dire «Milan l'è un gran Milan», come azzardò un giorno Ursula von der Layen, in collegamento da remoto con la Bocconi. Già, perché questa compagnia di "sempregiovani" di talento, che nel 2020 ha compiuto dieci anni e si è imposta all'attenzione del pubblico e degli addetti ai lavori nell'ultimo quinquennio con alcune produzioni felici e sorprendenti, ha scelto la locomotiva d'Italia come città di elezione. In realtà, loro vengono un po' da tutto il Belpaese, dagli Appennini alle Alpi, ma la maggior parte dei Gordi si è conosciuta nelle aule della Scuola Civica di Teatro Paolo Grassi di Milano, dove studiavano sotto la guida sapiente di docenti come Maurizio Schmidt e Mimma Gallina, che li hanno indotti a fonda-

re un'associazione culturale «senza nemmeno sapere esattamente cosa fosse». Il nome se lo sono inventati mentre abitavano temporaneamente a Venezia, per seguire un laboratorio con il maestro Anatolij Vasiliev. "Gordi" (in spagnolo "grassi") è un omaggio alla loro *alma mater*, ma anche una suggestione latineggiante (*gurdus* è l'aggettivo che gli antichi attribuivano a un terreno fertile), con un pizzico di gergo iberico (il *billete gordo* è un biglietto fortunato alla lotteria).

Le origini neomeneghine portano i Gordi a partecipare attivamente alla creazione di IT, originale festival del teatro indipendente che, dal 2012 al 2017, invade affettuosamente la Fabbrica del Vapore di Milano. In quel contesto, i Gordi realizzano il loro unico spettacolo per l'infanzia, *Il grande gigante genti-*

*le*, ispirato a Roald Dahl. Peccato che faccia troppa paura ai bambini e che Spielberg e la Dreamworks si siano presi i diritti per il *kolossal*. Capiscono che devono cambiare strada e fanno un po' di esperienza con i grandi maestri del Novecento, come Pinter. Intanto, alcuni di loro lavorano in tv insieme a Maurizio Crozza, segnalandosi al pubblico italiano con urticanti ruoli di contrappunto o come efficaci massa scenica.

## Le stagioni della vita e della morte

Nel 2015, dopo essersi aggiudicati un bando FUnder35 di Fondazione Cariplo, i Gordi incontrano quello che diventerà il loro regista residente, Riccardo Pippa. Nasce la prima produzione originale della compagnia, intitolata *Sulla morte senza esagerare* (2015),

in omaggio alla poetessa polacca Wislawa Szymborska. Facendo tesoro di varie esperienze, dalla Commedia dell'Arte a lungo praticata in Paolo Grassi all'uso innovativo delle maschere, i Gordi vincono la loro prima sfida: usare i linguaggi della tradizione rinnovandoli dall'interno, come si diceva nel '68. Un lavoro amorevolmente eversivo, che produce un risultato agrodolce, con il racconto di una serie di incidenti di percorso che punteggiano la faticosa giornata lavorativa del Tristo Mietitor. Il Tieffe Teatro Menotti decide di coprodurre lo spettacolo, che debutta nella sua versione definitiva nel 2016.

Quel gruppo di giovani che si occupa della Morte con intelligenza e sarcasmo colpisce Andrée Ruth Shammah, direttrice del Teatro Franco Parenti, che capita per caso a vedere lo spettacolo e decide di coprodurre il secondo lavoro dei Gordi, *Visite*, purché la sperimentazione sulle maschere venga proseguita. La collaborazione con la scenografa Anna Maddalena Cingi aggiunge al percorso dei Gordi un elemento importante: uno spazio scenico pensato per essere attraversato dall'intero arco dell'esistenza. In una camera da letto che si modifica con il mutare delle mode, i personaggi vivono momenti e sentimenti quotidiani drammatici, comici o grotteschi, nel susseguirsi delle stagioni della vita. Il finale a effetto è una sorta di metamorfosi col botto, che non vi racconteremo, nel caso voleste andare a vedere lo spettacolo. Permangono nel lavoro, pur se ripensati con maggiore maturità, alcuni elementi primigeni come il susseguirsi di quadri e ingressi dei personaggi, le belle maschere contemporanee di Ilaria Ariemme, l'eloquente drammaturgia senza parole cui sovrintende la drammaturgia Giulia Tollis, in continuo dialogo con i performer e il lavoro d'improvvisazione. *Visite* debutta al Franco Parenti nel 2018, ha subito successo e viene ripreso nel 2019, anno in cui vince il Premio Hystrio Iceberg, dedicato alle compagnie emergenti. Nella motivazione del riconoscimento si legge: «Quando li si vede insieme hanno l'aria scanzonata dell'italiano in gita. Ma il tempo passa e anche i Gordi diventano grandi. Come il loro teatro».

### Istantanee nel bagno pubblico

Ed eccoci al terribile 2020, annata che segna il decennale della compagnia e vede la creazione di una nuova coproduzione con il Franco Parenti e con il Teatro Stabile di Torino. *Pandora* debutta alla Biennale Teatro 2020 di Venezia, nella breve stagione estiva che la pandemia concede allo spettacolo dal vivo. Il vaso di classica memoria, cui fa riferimento il titolo, è un bagno pubblico. Potrebbe essere in un aeroporto o in una stazione, ma anche in un grande magazzino o un autosilo. Un "non luogo" pubblico dove, con il consueto pellegrinaggio laico dei Gordi, entrano ed escono in rapida successione gli alfieri di una varia e pittoresca umanità. *Homeless* e prostitute, scambisti e tossici scaturiscono dalle pieghe della notte; signore decadenti, colletti bianchi schizzati, escursionisti esteri o ipocondriaci Covid-free sono figli della luce del giorno. Le maschere sono presenti in forma tradizionale ma anche tradotte in costumi, parrucche e occhiali, sono quelle della società che vive "fuori". Tuttavia, gli umani sono colti in un momento di "pubblica intimità", quella che tutti abbiamo prima o poi sperimentato. Lo spettatore li spia dalla platea, si riconosce ma è al sicuro, ride di loro e di sé, si diverte e si preoccupa. I Gordi hanno fatto centro un'altra volta. Uno dei Gordi, Andrea Panigatti ci ha detto: «Stiamo ancora scoprendo un nuovo linguaggio. Le nostre tre produzioni formano una specie di trilogia, che ruota intorno al concetto di soglia. Ma ce ne siamo accorti alla fine, quasi come per una chiusura del cerchio. Chissà cosa ci aspetta in futuro».

I Gordi scrivono di loro stessi: «Siamo una compagnia indipendente, un'associazione culturale che ora conta undici soci. Indipendente perché difendiamo la nostra libertà artistica, dato che al momento, in Italia, il tipo di politica intorno ai finanziamenti non corrisponde ai tempi e ai modi della nostra pratica teatrale». Insomma, coproduzione dopo coproduzione, i Gordi procedono nel difficile percorso che li attende. Abituati a rinunciare ai loro compensi pur di pa-

gare i collaboratori e innamorati del lavoro corale al punto da compiere grandi sacrifici. Ci ricorda qualcosa? Forse un tempo in cui per un artista il teatro veniva prima di tutto. E basta. Proprio per questo, li nominiamo tutti. I Gordi sono: Cecilia Campani, Daniele Cavoni Felicioni, Camilla Galloni, Antonio Gargiulo, Giovanni Longhin, Andrea Panigatti, Riccardo Pippa, Sandro Pivotti, Maria Vittoria Scarlattei, Giulia Tollis, Matteo Vitanza. Collaborano con la compagnia: Claudia Caldarano (attrice e danzatrice), Ilaria Ariemme (maschere e costumi), Anna Maddalena Cingi (scene), Paolo Casati (luci), Luca De Marinis (suoni), Alice Colla (responsabile tecnico), Monica Giacchetto (distribuzione e ufficio stampa), Barbara Giordano (social media manager).

E adesso mettiamo in fila alcuni aggettivi che sono rimasti fuori da questa breve storia. I Gordi se li meritano tutti: onnivori ma colti, sicuri ma curiosi, allenati e versatili, pop ma anche no, dissacranti ma poetici. E poi, non se la tirano, anche se hanno vinto lo scorso dicembre il Premio Anct, a loro attribuito dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro «per la loro poetica fondata su una grammatica scenica non verbale che si unisce a una dirompente fisicità e a un uso misurato delle maschere». ★

In apertura, una scena di *Pandora* (foto: Noemi Ardesi); in questa pagina, la Compagnia Teatro dei Gordi (foto: Laila Pozzo).



# Con Peter Pan, Pinocchio & C. Colpi di Scena senza sosta

Personaggi mitologici e fiabeschi, bambini veri e immaginati popolano le scene del festival biennale organizzato da Accademia Perduta, una vetrina di appuntamenti variegati, debutti e produzioni, realizzati nel periodo del *lockdown*.

di Mario Bianchi



L'inizio dell'autunno è stato l'accogliente scenario, nonostante le restrizioni dovute alla pandemia, di un nuovo importante festival di teatro ragazzi. Claudio Casadio e Ruggero Sintoni di Accademia Perduta, infatti, non hanno voluto rinunciare al loro appuntamento biennale di riferimento, Colpi di Scena e, in settembre, hanno organizzato una corposa *kermesse*, composta da ben ventuno creazioni ambientate nei numerosi teatri di Forlì, Faenza, Bagnacavallo, Russi.

Abbiamo assistito a diversi debutti che, seppur giunti dopo mesi di inattività, ci hanno offerto comunque un panorama vario e interessante e, in alcuni casi, di grande qualità che, per la prima volta, con nostro grande piacere, ha visto come spettatori reali un piccolo, ma interessantissimo gruppo scolastico di bambini.

Spettacoli ancora da rifinire, essendo la loro prima uscita davanti al pubblico, ma già pieni di suggestioni come il **Peter Pan** di Factory Compagnia Transadriatica, altri colmi di coraggiosi azzardi come **Edipo**, di Chiara Guidi, dove la rappresentazione è parte di un processo cognitivo ed emozionale che necessita di un prima e di un dopo, o come **Oz**, di Fanny e Alexander, che vede l'intervento diretto dei bambini nelle scelte drammaturgiche o, infine, come **Pinocchio**, di Accademia Perduta che, attraverso la fan-

tasia creatrice di Marcello Chiarenza, utilizza con semplicissimi artifici libri grandi e piccoli immergendoci, in modo poeticamente plausibile, nei molteplici mondi reinventati da Collodi.

Non potendo nominare tutte le nuove creazioni, ci limiteremo a segnalare quelle che ci hanno più colpito, iniziando da alcune narrazioni di ottimo livello.

E cominciamo da **Con viva voce, la storia di Ivan e il lupo grigio** della bolognese Baracca Testoni, dove Bruno Cappagli racconta, con grande sensibilità e arte comunicativa, alleandosi con il torinese Guido Castiglia, un'antica fiaba russa. Pregio dello spettacolo è consentire nei momenti topici un bellissimo interscambio emotivo tra il protagonista della storia, il narratore e l'ascoltatore uniti nelle stesse emozioni, sottolineate sempre in modo poetico e mai didascalico. Ecco poi il maestro Roberto Anglisani che, da par suo, ci narra attraverso uno sguardo commosso e per certi versi stupefacente il rapporto tra Icaro e Asterione, **Il Minotau-ro**, svelando nell'essere bestiale un'anima fragile e incompresa, consapevole del suo destino. Infine significativo ci è parso anche **Mondo**, il nuovo spettacolo di Pino Di Bello per Anfitheatro, dove Marco Continanza, interpretando un personaggio stralunato, crea un vero e proprio inno poetico alla natura e alla sua salvaguardia.

Diverso da ogni altro ci ha molto convinto **La nostra maestra è un troll**, una coproduzione di Accademia Perduta e Fontemaggiore, tratto da un racconto di Dennis Kelly, dove il regista Sandro Mabellini, attraverso una messinscena apparentemente surreale, ci rimanda chiaramente alle concrete difficoltà, ai pregiudizi, loro e degli altri, che i bambini incontrano nella vita di ogni giorno. La storia è quella di Alice e Teo, due autentiche "birbe" che ne combinano di tutti i colori a tal punto da indurre la loro maestra a licenziarsi. Mabellini, nel mettere in scena il testo, propone un meccanismo concesso raramente al teatro ragazzi: far interpretare due bambini a due adulti. Lo fa però argutamente, tra narrazione e dialogo, accentuando toni e movenze dei personaggi-bambini, svuotandoli da ogni tentazione di bamboleggiamento e facendone narrare le vicende in modo divertito e divertente da Liliana Benini ed Edoardo Chiabolotti, impegnati in una prova certo non facile.

Non poteva mancare uno spettacolo per piccolissimi, delicato e coinvolgente: il Festival su questo versante ci ha regalato **Le Nid (Il nido)** di Progetto g.g., messo in scena da Consuelo Ghiretti e Francesca Grisenti che, senza parole, affrontano il tema del nido e dell'arrivo di un estraneo.

Terminiamo la nostra analisi con tre valenti spettacoli di teatro di figura che ha la sua apoteosi per mezzo dell'utilizzo sapiente di pupazzi e oggetti in **Chi ha paura di denti di ferro**, di Danilo Conti e Antonella Piroli, tratto da una fiaba della tradizione popolare turca. Ecco poi **Sonia e Alfredo. Un posto dove stare**, l'ultimo spettacolo di Teatro Giocovita dove attori e ombre si uniscono per narrare in modo poetico il tema dell'esilio, traendolo dalle immagini della scrittrice e illustratrice belga Catherine Pineur. Per finire, il bellissimo **Uniko** degli spagnoli Teatro Paraiso, protagonista un vivissimo pupazzo, che incarna in modo del tutto realistico un bambino, Paul, alle prese con l'irresistibile gelosia di avere un fratellino. ★

In apertura **Pinocchio** (foto: Francesco Bondi).

# Figure, pupazzi e ombre dietro le quinte e sulla rete

Tra *streaming*, progetti in lavorazione, incontri e *live session*, Incanti e Arrivano dal mare! si reinventano per attraversare la pandemia e offrire il loro contributo al rinnovamento del linguaggio, con esiti sorprendenti.

di Mario Bianchi

**L**a prima metà di ottobre ha visto all'opera, uno dopo l'altro e nonostante la pandemia, i due festival di teatro di figura più conosciuti presenti nel nostro Paese: a Gambettola, Gatteo e Longiano, organizzato dal Teatro del Drago, la consueta porzione autunnale della 45a edizione di **Arrivano dal mare!**, la cui parte principale si era svolta perlopiù in *streaming* da Ravenna durante i mesi precedenti e **Incanti**, organizzato (attraverso un curioso ma efficace neologismo) *on-live* a Torino dalla Compagnia di teatro d'ombre Controluce che, in modo significativo, non ha voluto dare un numero a questa edizione assai particolare.

Tutte e due le manifestazioni hanno avuto in comune, molto meritoriamente, la presentazione di frammenti di spettacoli realizzati da giovanissimi artisti che si stanno aprendo ora al teatro di figura, monitorati da rispettive, lo-devoli iniziative.

Ad Arrivano dal mare! abbiamo visto infatti, con estremo favore, otto convincenti *project work*, in forma di studio della durata di venti minuti l'uno, proposti dai ragazzi del Corso di Alta formazione di Teatro di figura "Animate-ria", organizzato con il patrocinio dell'Unima (Unione Internazionale della Marionetta), di Teatro delle Briciole, Teatro del Drago, Teatro Gioco Vita, in collaborazione con il Teatro del Buratto, mentre a Incanti abbiamo assistito agli studi delle dieci compagnie candidate a "Cantiere", il progetto che invita nuove generazioni di attori a misurarsi con il teatro di figura, realizzato in collaborazione con i Festival Alpe Adria Puppet, If-Off di Milano, Arrivano dal Mare!, Immagini dell'Interno, Animar.

Di quest'ultimo progetto sono risultati vincitori Silvia Battaglio/Biancateatro con *Sposa blu*, Valentina Lisi con *Relazioni necessarie*, Antonella D'Ascenzi con *Hilar*, Martina Mirante con *L'origine dell'occhio*, lavori che verranno seguiti da esperti *tutor* sino alla loro pubblica conclusione. Queste esperienze ci hanno fatto ben sperare nel futuro di questo linguaggio teatrale, pronto a inoltrarsi verso strade nuove attraverso un uso multiforme delle figure, senza dimenticare la tradizione burattinesca che per fortuna è sempre viva.

Ne abbiamo avuto la prova a Gambettola per Arrivano dal mare!, con la visione del dramma popolare ottocentesco **Il fornaretto di Venezia**, in una riduzione in tre atti, dai cinque originali, firmata dal maestro bolognese Romano Danielli. Lo spettacolo è stato realizzato dall'Accademia della Sgadizza, una vera e propria compagine di valenti burattinai di varie età e provenienze, che, con l'eguale riproposizione di un testo di due secoli fa – *La Ginevra degli Almiri* –, ci aveva già regalato uno degli spettacoli burattineschi più importanti di questi ultimi anni. *Il fornaretto di Venezia*, scritto da Francesco dell'Ongaro nel 1844, è anche stato probabilmente il dramma più rappresentato dalle compagnie di prosa dell'Ottocento, proponendo una forte denuncia dei limiti della giustizia, corroborata da ideali libertari e risorgimentali. La riproposta per burattini di questo dramma "serio" è stato un vero e proprio evento, unico nel suo genere oggi in Italia.

Per Incanti a Torino, oltre a diversi incontri in *streaming* con i maestri del settore, vi sono stati due avvenimenti legati ai padroni di casa di Controluce: la riproposta, in occasione del ventesimo anniversario del suo debutto, del **Dido and Aeneas** di Henry Purcell per ombre e *silhouette* e **Studio per le venti giornate**, ispirato all'opera di Giorgio De Maria, diret-

to dalla figlia Corallina, una delle anime della compagnia torinese.

Curioso e sorprendente, con la regia di Fabrizio Pallara, è stato infine l'ultimo lavoro del Teatro delle Apparizioni, coprodotto con il Css di Udine, **Kafka e la bambola viaggiatrice**, tratto dal romanzo *Kafka y la muñeca viajera* dello spagnolo Jordi Sierra i Fabra, in cui il famoso scrittore, in un pomeriggio del 1923, decide di correre in soccorso della piccola Elsi, che ha perso la sua bambola Brigida e, fingendosi il postino delle bambole, le recapita diciassette lettere spedite da Brigida in ventuno giorni, provenienti da ogni parte del mondo. Così Elsi vola tra Londra, Parigi e la Tanzania, trasportata dalle parole di Kafka, in un viaggio meraviglioso, reso possibile – come scrive Brigida – dalla cura e dall'affetto di cui Elsi l'ha ricoperta e che le ha permesso di diventare grande e di poter vivere finalmente la sua vita da sola. Tutto lo spettacolo è espresso con gusto e partecipazione, tra controluce e chiaroscuri. Kafka, interpretato da Valerio Malorni, tra Magritte e Tofano, è reinventato in un'aura di sognante meraviglia. Lo accompagnano le bellissime illustrazioni video a inchiostro di Massimo Racozi, che ricreano mondi e città, e da un pupazzo che impersona Elsi mosso con partecipazione emotiva da Desy Gialuz. ★



Kafka e la bambola viaggiatrice (foto: Marco Parollo)

## Nella prigione immacolata di Bernarda Alba



La casa di Bernarda Alba (foto: Luigi De Palma)

**LA CASA DI BERNARDA ALBA**, di Federico García Lorca. Traduzione, adattamento e regia di Leonardo Lidi. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Aurora Damanti. Con Francesca Mazza, Orietta Notari, Francesca Bracchino, Paola Giannini, Barbara Mattavelli, Matilde Vigna, Giuliana Bianca Vigogna, Riccardo Micheletti. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Interrotto per un caso di positività all'interno della compagnia e poi per il lockdown che ha chiuso di nuovo i teatri, de *La casa di Bernarda Alba* al momento si può vedere il bel docufilm di Lucio Fiorentino *Una terribile ripetizione*, un documento video di un fare teatro che non rinuncia a se stesso. «Una terribile ripetizione» è la battuta che ricorre in bocca alle donne della casa di Bernarda Alba, costrette a fare i conti con il maschile e il desiderio. Leonardo Lidi ha costruito *La casa di Bernarda Alba* con grande rigore, l'ha messa sottovuoto, contraddistinta da un luminoso bianco di maioliche su cui spiccano gli abiti neri delle donne in lutto. A richiamare il bianco asettico della scena sono le parucche bianche/argentate di Angustia, Martirio, Maddalena, Amelia, Adele, tutte un po' uguali, come se fossero le ballerine di fila di certo varietà televisivo degli anni Sessanta. Uniche eccezioni sono la serva (interpretata da Orietta Notari) e Bernarda Alba che ha i lunghi capelli rossi di Francesca Mazza. Il regista Leonardo Lidi fa della casa di Bernarda Alba una sorta di prigione immacolata, una sorta di veranda con una grande vetrata che affaccia su un altrove precluso a quelle donne, una parete contro cui si compie la violenza di Lui (Riccardo Micheletti) che ballando il twist abusa delle figlie,

presenza maschile, uomo promesso, corpo in giacca e cravatta e volto velato da una passamontagna nero che mette in crisi il dominio assoluto della matriarca. In tutto questo Francesca Mazza è potente, dolente e spietata e vive di una sintonia perfetta con Orietta Notari. Ma è tutto il cast ad avere una sua omogeneità e anche una sua progressiva differenziazione di toni e di sfumature in base ai personaggi, che però suona all'unisono per costruire una *Casa di Bernarda Alba* che sa essere serrata e assoluta, leggera e drammatica. Il trentaduenne Leonardo Lidi conferma di avere una felice mano di regista e di avere un gusto teatrale che sa fare della tradizione il terreno fertile su cui crescere e creare. *Nicola Arrigoni*

### Le donne delle Langhe secondo Revelli e Curino

**L'ANELLO FORTE**, dall'omonimo testo di Nuto Revelli. Drammaturgia, regia, video di Anna Di Francisca. Scene e costumi di Beatrice Scarpato. Musiche di Paolo Perna. Con Laura Curino e Lucia Vasini. Prod. Il Contato del Canavese-Teatro Giacosa di IVREA - Teatro Stabile di TORINO.

Alla fine degli anni Settanta Nuto Revelli percorse le campagne del Piemonte per raccogliere le storie delle donne che quei luoghi - le Langhe, prima che diventassero modaiolo patrimonio Unesco - abitavano e plasmarono. Un patrimonio di testimonianze raccolto poi nel volume *L'anello forte*, pubblicato nel

1985 e ora portato parzialmente in scena da Anna Di Francisca, con la fondamentale complicità di Laura Curino e Lucia Vasini. Regista-drammaturga e attrici restituiscono voce ad alcune delle donne intervistate da Revelli, mentre sul fondo del palco compaiono a tratti immagini d'epoca tratte dai numerosi materiali d'archivio consultati per la costruzione dello spettacolo. Un carretto/armadio in legno, una culla, un paio di panche e una sorta di totem festoso con nastri colorati compongono la scenografia in cui si muovono le due attrici che, a turno, tramutano in monologo la vicenda umana di donne piemontesi ed emigrate, contadine e madri di famiglia, spesso maltrattate e mal amate. Un'impostazione drammaturgica un po' schematica e ripetitiva cui le due interpreti - certo, c'è la consueta empatica adesione di Curino ma, purtroppo, anche la svagatezza inefficace di Vasini - non riescono a dare vitale e convincente concretezza. Lo spettacolo procede così piuttosto monotono, né la scelta delle testimonianze portate in scena riesce a suscitare reale partecipazione e interesse, in quanto aderente più alla volontà di offrire conferme a visioni stereotipate e a rigide affermazioni di principio che a quel genuino desiderio di indagare e conoscere sentimenti, moventi, pensieri, rimpianti e orgogli delle donne del Piemonte sotteso al lavoro compiuto da Revelli. *Laura Bevione*

### Un intrigo internazionale per una serie teatrale

**RADIO INTERNATIONAL**, di Beppe Rosso e Hamid Ziarati. Regia di Beppe Rosso. Scene e luci di Lucio Diana. Suono di Massimiliano Bressan. Con Lorenzo Bartoli, Francesco Gargiulo, Barbara Mazzi, Adriano Antonucci. Prod. Acti Teatri Indipendenti, TORINO.

Una radio a serio rischio chiusura, una redazione sull'orlo di una crisi di nervi e una bambina siriana misteriosamente scomparsa al confine fra Piemonte e Francia. Ecco gli ingredienti della serie teatrale - cinque puntate andate in scena in cinque diverse settimane - ideata da Beppe Rosso e Hamid Ziarati con la fondamentale collaborazione degli interpreti, le cui inventive improvvisazioni hanno felicemente arricchito la drammaturgia. Un lavoro corale - anche il *sound designer* Max Bressan, sa costruirsi un vero personaggio, sovrapponendo la sua funzione tecnica al ruolo di regista della radio - e policromo, in cui coesistono ironia e indignata denuncia sociale, sorridente pittura delle debolezze umane e disincantata fotografia di contraddizioni e sperequazioni della contemporaneità. Sulla scena è ri-

creato lo studio di una radio indipendente, disperatamente impegnata a riconquistare ascolti ed evitare così la paventata chiusura. I tre redattori alternano complicità e litigi, mescolando vita professionale e frustrazioni private, finché l'irruzione di un vagabondo siriano - in patria giornalista come loro e tuttora assai informato su quanto accade fra i suoi connazionali costretti all'espatrio - li spingerà a scommettere carriera e futuro sul complesso intrigo internazionale di cui la bambina scomparsa non è che un tassello. Le cinque puntate in cui è articolato lo spettacolo testimoniano questo processo di maturazione, professionale e personale, dei tre protagonisti - gli eclettici e vitali Bartoli, Gargiulo e Mazzi - accompagnandolo con un ben calibrato susseguirsi di colpi di scena e finali sospesi, debitore tanto della tradizione dei romanzi d'appendice quanto di certa cinematografia giornalistica statunitense, così come della *Guerra dei mondi* di Orson Welles, esplicitamente citata. Il risultato è un format teatrale originale e appassionante, che riesce a catturare l'interesse degli spettatori quanto una serie televisiva e forse anche di più, grazie alla sua schietta artigianalità e alla fresca sincerità dell'ispirazione. *Laura Bevione*

## Un musical di Gallione per Calvino e la sua luna

**TINTARELLA DI LUNA**, di Giorgio Gallione da Italo Calvino. Regia di Giorgio Gallione. Coreografia di Giovanni Di Cicco. Scene di Marcello Chiarenza. Costumi di Francesca Marsella. Luci di Aldo Mantovani. Musiche di Paolo Silvestri. Con Cristiano Dessì, Rosanna Naddeo, Andrea Nicolini e 6 danzatori. Prod. Teatro Nazionale di GENOVA.

Scenotecnica a profusione e pertinente trattamento dei testi originali segnano lo spettacolo, ambizioso e pop, diretto dallo stesso Gallione, che già aveva allestito *Cosmica Luna* nel 2004 per il Teatro dell'Archivolto. Il rigoglio impresso alla nuova edizione può trovare analogia con l'espansione cosmica e la nascita della vita che la sceneggiatura propone: un'avven-

tura fantastica dal Big Bang ai nostri giorni, per metafore e immagini, oltre che documenti storici. Tre personaggi si dividono i "numeri" del racconto, tra riflessioni recitate e cantate e figurazioni del mondo linguistico, esistenziale e onirico di Italo Calvino. Diverse fonti testuali (*Le cosmicomiche*, *Le città invisibili*, *Avventura di uno spettatore*) si fondono nelle invenzioni dell'adattatore e regista, che pone a protagonista lo stesso autore. La leggerezza e l'eccezionalità dell'opera di Calvino sono la meta della regia, in uno spazio abitato dai soli oggetti funzionali all'azione (opera di Chiarenza). Integra il racconto la coreografia di Di Cicco, autonomamente intonata nel linguaggio gestuale e ritmico, animato da musiche del repertorio novecentesco, ricco di *swing* nei titoli celeberrimi, come *Blue Moon* e altri brani italiani (la *Tintarella* del titolo) dedicati al satellite, mitizzato o romantico, della Terra. Le canzoni per la voce di Rosanna Naddeo dal caldo registro e dalla vocalità aspra, suonano talvolta critiche, in parodia o distorsione. Andrea Nicolini è Italo Calvino, sottratto alla mera biografia, occhialuto intellettuale capace di memoria introspettiva, vibrante di slancio giovanile e con qualche malinconia. Cristiano Dessì è il fantascientifico Qfwfq, venuto dall'abisso dei tempi fino all'allegria sofferta dell'esistenza terrestre. Soprattutto l'andamento visivo della vicenda, marcato da sfolgoranti apparizioni astrali e mimiche evoluzioni corporee d'una vitalità *in progress*, è lungamente applaudito. *Gianni Poli*

## Quel veleno borghese che uccide i figli

**UNA VERA TRAGEDIA**, di Riccardo Favaro. Progetto e regia di Alessandro Bandini e Riccardo Favaro. Scene di Giorgio Morandi e Marta Solari. Luci di Pierfranco Sofia. Musiche di Elena Rivoltini. Con Alessandro Bandini, Flavio Capuzzo Dolcetta, Alfonso De Vreese, Marta Malvestiti. Prod. Lac, LUGANO - Teatro i, MILANO.

Dopo il primo allestimento andato in scena compiuto all'indomani della vittoria del Premio Scenario 2019, Alessandro Bandini e Riccardo Fava-

## BRUNI/DE CAPITANI

### Quando la diplomazia salvò Parigi vincendo sulla brutalità del nazismo

**DIPLOMAZIA**, di Cyril Gely. Traduzione di Monica Capuani. Regia, scene e costumi di Elio De Capitani e Francesco Frongia. Luci di Michele Ceglia. Con Ferdinando Bruni, Elio De Capitani, Michele Radice, Alessandro Savarese, Simon Waldvogel. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO - Teatro Stabile di CATANIA - Lac, LUGANO.

Eh no, non vale. Troppo comodo. Due personaggi che sembrano scritti per loro. Fatti su misura come un abito di Caraceni. Elio De Capitani e Ferdinando Bruni con questa *Diplomazia* hanno avuto un culo pazzesco. D'accordo, sono due mostri di bravura. Ma qui c'è di più: ci hanno messo una gran fetta di come sono loro. Al generale von Choltitz De Capitani dà la sua ruvida aggressività, la sua (talora) incazzata prepotenza, la sua tonante autorità, la sua impaziente determinazione. Al console Nordling Bruni dà la sua sorniona eleganza, la sua morbida ironia, la sua garbata *nonchalance*, la sua voce fascinosa. È una goduria vederli duellare con destrezza, aiutati da un testo abile, ben costruito, con dialoghi serrati. Un testo che ha avuto grande successo sui palcoscenici parigini e una, se non due, versioni cinematografiche.

L'azione si svolge in una notte, quella tra il 24 e il 25 agosto 1944, in una Parigi occupata dai nazisti che stanno per abbandonare la città, ormai travolti dalla definitiva sconfitta. L'ordine di Hitler è distruggere la città, prima di ritirarsi: far saltare i ponti, abbattere tutti i monumenti, insomma radere al suolo la capitale. L'esecuzione dell'ordine è affidata al generale von Choltitz, governatore della città durante l'occupazione, che ha già predisposto tutto: basta che alzi il telefono e dia il via all'operazione. Tutto salterà in aria, Parigi sarà un cumulo di macerie. A dissuaderlo, con astuzia e, appunto, grande diplomazia, è il console svedese Nordling, che si introduce nell'ufficio del generale attraverso un passaggio segreto e inizia con lui una lunga schermaglia: fa leva sull'assurdità di un inutile scempio, sulla barbarie di una decisione che impoverisce per sempre l'umanità. È lo scontro tra la brutalità della guerra che conosce solo il linguaggio della devastazione e la volontà di sopravvivenza della cultura che vuol salvaguardare per le generazioni future la memoria della civiltà: vince, per fortuna la seconda.

Bello spettacolo, diretto con energia dallo stesso De Capitani e da Francesco Frongia, che si conferma sempre più regista di talento. Ci auguriamo che lo spettacolo, subito chiuso fermato dal nuovo *lockdown*, abbia più repliche di quelle che non ha potuto avere al suo debutto.

**Fausto Malcovati**



(foto: Laila Pozzo)

ro tornano sul progetto a un anno di distanza riformulandolo in buona parte, finale incluso. Non è stato pressoché toccato l'impianto scenico, con i divani *vinatge* anni Quaranta in velluto rosso e le lampade a stelo, a sottolineare il vuoto programmatico della scena, con lo slittamento semantico tra le battute pronunciate dagli attori e il testo proiettato sul fondo, evocativi di un «immaginario lynchiano» e di «atmosfere sospese e inquietanti dei dipinti di Hopper» (dalla motivazione del Premio Scenario). Resta solido anche l'assunto alla base del plot dove la famiglia composta da Padre e Madre vede tornare a casa un Ragazzo che dovrebbe essere, ma non lo è, il Figlio. Presente ancora, nel finale, il cadavere del giovane sul pavimento forse un omicidio, forse un suicidio. Eliminata la lunga chat centrale, nella prima messinscena ricca di confusi sottintesi, in cui i due Ragazzi interloquivano direttamente, risulta invece riscritta per intero la sequenza conclusiva, dove agisce da protagonista la Madre, e così pure è radicalmente mutato il ritorno fantasmatico a casa del Ragazzo, la cui morte violenta va imputata, comunque la si voglia interpretare, al nucleo familiare in quanto struttura borghese venefica e soffocante. Ne risulta un prodotto più o meno consapevolmente affine a un certo *free cinema* anni Sessanta o al teatro della minaccia di Pinter (evocato anche in certe pause nella recitazione), ma soprattutto risulta uno spettacolo solido e indubbiamente originale tanto nella scrittura che nella regia. In più si vive l'occasione (rara) di ammirare una compagine di splendidi attori sotto i trenta, non più promesse ma solide risorse per le nostre scene. *Sandro Avanzo*

## Storie d'amaro amore di una Gilda di periferia

**BAR BLUES**, diretto e interpretato da Federica Boggetti. Luci di Claudine Castay. Prod. Compagnia Veranda Rabbit, MILANO.

Si scrive *Bar Blues* ma si dovrebbe leggere *La Gilda del Mac Mahon* di Testori. La protagonista, Federica Boggetti, ha attinto a quella stampa e si

è cucita addosso un copione a misura delle sue capacità interpretative, da solida attrice/cantante, e ha calato le vicende dell'amaro amore della prostituta lombarda in una scenografia dimessa ed essenziale in cui si possono cogliere echi di parentela col contemporaneo Tennessee Williams. Lo spettacolo risulta dunque un lungo monologo con canzoni (da *Scettico Blues* all'imprescindibile *Put the Blame on Mame*, supportate dal superlativo sassofonista Emiliano Vernizzi) che vengono coerentemente introdotte in funzione di cesure musicali a dividere, e per certi versi a commentare, i vari capitoli del racconto. La riscrittura scenica dello spettacolo e la scelta degli episodi salva e rafforza gli aspetti fondamentali delle pagine testoriane, mettendo in evidenza come Gilda sia solo il simbolo più emblematico di tutto un popolo di "miserabili" che cerca di rialzare la testa dopo la guerra e che, nello sforzo di sopravvivere al destino, trova la ragione di un riscatto e di una possibile salvezza. Non manca l'abito rosso lungo tempestato di strass a evidenziare la somiglianza tra la diva di *Amado mio* e la protagonista, oggetto del desiderio di tutta una fauna di gioventù bruciata della periferia milanese, sia del borghese piccolo piccolo abbiente come finanche di Gino, il fidanzato sfruttatore che oramai attende un figlio dalla legittima consorte. Federica Boggetti risulta sempre convincente, ma incide ancor di più nell'ultima parte dello spettacolo, quando fa crescere il *climax* dell'identificazione tra lo scrittore (omosessuale) Testori e il perso-

naggio Gilda non solo attraverso le espressioni di un linguaggio in prima persona, ma anche negli stessi modi di esporre appetiti erotici e pulsioni sessuali. *Sandro Avanzo*

## Il lockdown delle Troiane in attesa della pace

**TROIANE**, da Euripide, adattamento e traduzione di Angela Demattè. Regia di Andrea Chiodi. Scene di Matteo Patrucco. Costumi di Ilaria Ariemme. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Daniele D'Angelo. Con Elisabetta Pozzi, Graziano Piazza, Valentina Bartolo, Alessia Spinelli. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

L'attesa delle donne troiane di sapere quale sarà il loro futuro sembra assomigliare alla condizione di sospensione che stiamo vivendo con la pandemia: costretti in un non-luogo e in un tempo che rendono tutto e tutti ostaggi della paura che si fa angoscia. Andrea Chiodi utilizza le parole di Euripide con la contaminazione di Angela Demattè andando in cerca dell'incertezza, del sentirsi in balia del nemico, dell'altro, della cecità del destino. Al tempo stesso mostra - nel video che mixa fotogrammi di realtà - una sorta di miscuglio indistinto di alto e basso, comico e tragico che stordisce da un lato e dall'altro propone una naturale e straniante distanza, un'assuefazione al dolore. Tutto ciò si traduce nella figura di Alessia Spinelli seduta su un divano, col suo *milk shake* e com-

puter sulle ginocchia, insensibile a ciò che vede, inattaccabile e assuefatta, forse stordita dalla violenza e dal dolore in video. In questo contesto, e in una stanza grigia a metà fra prigione e spazio della mente, l'Ecuba di Elisabetta Pozzi è titanica, estraniata, fuori sesto e fuori contesto, corifea di un *thrénos* che coinvolge il coro e le donne troiane in attesa di sapere quale sarà il loro destino: la vergine Cassandra sarà concubina di Agamennone, mentre Polissena verrà sacrificata sulla tomba di Achille. E se al legnoso Graziano Piazza spetta il compito di introdurre le diverse figure femminili, il termometro di un dolore e di un compiersi del tragico hanno nella occhialuta e sgraziata Cassandra di Federica Fracassi e nella verginale e disperata Polissena di Valentina Bartolo due temperamenti recitativi diversi ma complementari. Le *Troiane* di Andrea Chiodi svelano troppo apertamente il pensiero registico, rischiando così di non avere sviluppo e la necessaria incisività, rispondendo più a un bisogno di metabolizzare ed esternare il *lockdown* vissuto in primavera. *Nicola Arrigoni*

## Il bilancio di un amore per 897 palleggi di tennis

**IL MURO TRASPARENTE. Delirio di un tennista sentimentale**, di Marco Ongaro e Paolo Valerio. Regia di Paolo Valerio. Scene di Antonio Panzuto. Luci di Marco Spagnoli. Con Paolo Valerio. Teatro Nuovo, VERONA.

Non è un vero e proprio "delirio", bensì la razionale autoanalisi di un "tennista sentimentale" che, giunto al termine di un'importante storia d'amore, tira le fila mentre si allena, usando un lessico simile a quello del gioco che sta facendo. Brancola nella rete dei ricordi, delle attese tradite, delle passioni impossibili, entra nei dettagli delle cose, nei piccoli gesti fatti, dubita su ciò che avrebbe potuto fare per tenere sempre accesa quella fiamma «che alitava nei polmoni, mi scaldava senza bruciarmi». C'è molta letteratura, da Alain Robbe-Grillet, a Buzzati (*Un amore*), a Moravia, al primo Calvino in questo racconto introspettivo di un personaggio che si guarda vivere,



Troiane (foto: Masiar Pasquali)



VICENZA

## Dalla pagina alla scena, tra sogno e realtà Mrs Dalloway incontra Ibsen e Strindberg

**LA SIGNORA DALLOWAY**, di Virginia Woolf, scritto e diretto da Giancarlo Marinelli. Costumi di Daniele Gelsi. Luci di Andrea Grussu. Con Anna Galiena, Ivana Monti, Fabio Sartor, Romina Mondello, Ruben Rigillo, Fabrizio Bordignon, Andrea Cavatorta, Giulia Pellicciari. Prod. Teatro Ghione, Roma - Soni Produzioni. 73° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI DEL TEATRO OLIMPICO, VICENZA.

Una fitta, irriducibile conversazione, alla maniera di George B. Shaw, ricca di sfumature, sospensioni, vuoti di senso, traduce in versione scenica il romanzo più lirico e intrigante di Virginia Woolf, e fa del palcoscenico dell'Olimpico di Vicenza lo spazio più congeniale a una messa in scena fluida e drammaturgicamente efficace su cui sviluppare il racconto di una giornata nella mente e nella vita reale di Clarissa Dalloway, in attesa della festa che l'attende di sera come un finale di partita. E se Virginia Woolf, nella scrittura del suo piccolo capolavoro, rimanda a Joyce e a Henry James, Giancarlo Marinelli, anche regista di questa sua attenta e appassionata rilettura del racconto, sembra essersi maggiormente ispirato alle drammaturgie nordiche di Ibsen e Strindberg.

Il risultato è uno spettacolo di raffinato impatto visivo che tiene insieme sogno e realtà, passato e presente, pensieri e parole in un unico movimento scenico in cui si consumano, come in una partitura musicale, eventi lontani nel tempo e gesti del quotidiano, frasi semplici e banali e improvvise, luminose epifanie verbali, dove poco importa l'intreccio di quei fatti e le persone che li hanno vissuti, mentre decisivo appare quell'intrigo di sentimenti che li ha prodotti o provocati. Così ciascun attore riesce a lavorare meglio che può sul proprio personaggio regalandoci risvolti caratteriali inediti, soluzioni imprevedute, trasformando questa storia di solitudini e di morte in un dramma borghese di cuori infranti.

Bravissima Anna Galiena a trovare il giusto equilibrio fra il dire e il tacere, essere Mrs Dalloway e il ricordo di sé; e Ivana Monti, *deus ex machina* dell'intera vicenda scenica, che non tradisce mai la sua parte di demone tragico; autorevole Ruben Rigillo nella parte del marito Richard, come Fabio Sartor in quella dell'inquieto Peter Walsh, e Andrea Cavatorta, lo psichiatra Bradshaw; Fabrizio Bordignon e Romina Mondello, rispettivamente nei ruoli del suicida Septimius e della devotissima moglie Lucrezia, riescono a diventare il contraltare "esterno", ideale e perfetto di quella vicenda tutta privata. **Giuseppe Liotta**

*La signora Dalloway* (foto: Roberto De Biasio).

osservando la sua vicenda amorosa con la perizia dell'entomologo. Ha il nome di Giulia, la sua droga, il suo pensiero fisso, la sua amante. Sono dieci quadri che provano a fissare un flusso di pensieri continui, in cui si coglie la ferita che non si chiude e che può condurre alla follia, o alla tragedia. In scena questo monologo interiore che passa, senza alcuna soluzione di continuità, dalla prima alla terza persona, viene recitato da Paolo Valerio, campione di tennis come il personaggio che interpreta: con grande bravura e controllata energia riesce a entrare in perfetta sintonia recitativa con quegli 897 palleggi che fanno da commento, cornice sonora, corrispondenza emotiva al procedere della vicenda, dando ai due linguaggi, quello teatrale e quello sportivo, una verità scenicamente inscindibile: l'uno specchio e metafora dell'altro. Il muro trasparente è quello che ci permette di vedere lo spettacolo in diretta come su un grande schermo dove si riescono a cogliere le parole, i respiri, la rabbia, la fredda disperazione di un uomo giunto al termine della sua partita con la vita, resa dal regista-protagonista con malinconico distacco, con consapevole, bene amministrata lucidità emotiva, senza il minimo affanno. *Giuseppe Liotta*

## Cenerentola in mostra per spettatori in cabina

**UN PEEP SHOW PER CENERENTOLA**, di Paola Guerra e Antonio Viganò. Regia di Antonio Viganò. Coreografia di Michela Lucenti. Scene di Roberto Banci. Costumi di Elena Beccaro. Luci di Melissa Pircali. Con Jason De Majo, Paolo Grossi, Maria Magdolna Johannes, Mirenia Lonardi, Stefania Mazzilli Muratori, Sara Menestrina, Michael Untertrifaller, Rocco Ventura. Prod. Teatro la Ribalta-Kunst der Vielfalt, BOLZANO - Oriente Occidente Dance Festival, ROVERETO.

Trasformare l'emergenza Covid in ricerca teatrale sostenuta da creatività: è questa la scommessa di *Un peep show per Cenerentola*. Il distanziamento sociale è garantito da sedici cabine individuali per altrettanti spet-

tatori posizionati intorno a una pedana girevole ispirata al modello del *peep show*. E questo singolare assetto scenografico disegna un nuovo rapporto con il pubblico che, separato da un vetro che diventa quarta parete, assiste alla libera rielaborazione della celebre fiaba di Cenerentola firmata da Paola Guerra e Antonio Viganò, anche abile e fantasioso regista nell'orchestrare l'azione dei suoi attori sull'asse espressivo del teatro-danza. Domina la poetica del corpo sospeso tra gestualità aggressiva e finemente ricamata, in un gioco di contrasti espressi dalla parola degli interpreti. Tre sorelle rivaleggiano per conquistare il Principe secondo il rituale di iniziazione alla seduzione, diretto da una sorta di banditore-regista, mentre un angelo messaggero distribuisce consigli. Cenerentola diventa il segno del desiderio, dell'apparire, della graduale consapevolezza di esibire la propria bellezza anche a chi paga per vederla e per poi ascoltare la sua storia, una volta conquistato il Principe eterno bambino. Si susseguono scene brevi e intense che modellano e destrutturano il corpo-desiderio. Le parole, non propriamente di matrice fiabesca, rinviano a significati altri: voglia di riscatto umano e sociale, ricerca di libertà, armonia con il proprio corpo nel momento in cui le varie Cenerentole sono consapevoli di essere oggetto di tanti sguardi anonimi, quelli degli spettatori "solitari", ai quali è offerta una performance di grandi emozioni e di pregevole eleganza estetica e artistica. *Massimo Bertoldi*

## Una commedia metafisica nel vuoto post-drammatico

**IL PESO DEL MONDO NELLE COSE**, di Alejandro Tantanian. Traduzione di Davide Carnevali. Regia di Claudio Longhi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Vincenzo Bonaffini. Con Simone Baroni, Daniele Cavone Felicioni, Michele Dell'Utri, Simone Francia, Diana Manea, Elena Natucci, Massimo Vazzana. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

Da un titolo in qualche modo "rubato" a un bellissimo libro di Peter Handke (*Il peso del mondo*), il testo di Alejandro Tantanian, tratto da due racconti

DANIO MANFREDINI

## Un viaggio per voce, corpo e immagini nei profondi abissi di Auschwitz

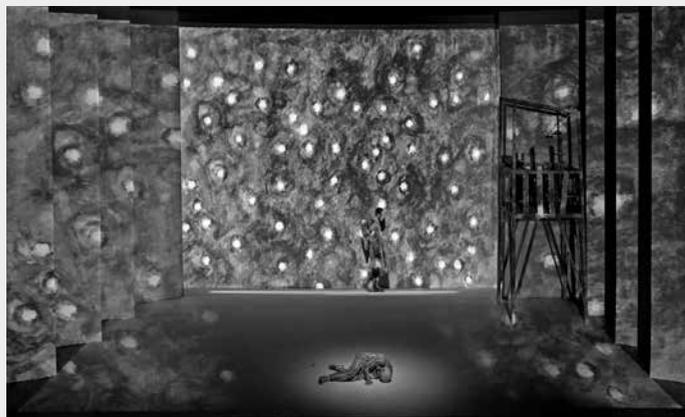
**NEL LAGO DEL COR**, di e con Danio Manfredini. Musiche di Francesco Pini. Disegni e maschera di Danio Manfredini. Prod. La Corte Ospitale, RUBIERA (Re).

L'occasione da cui nasce questo lavoro di Danio Manfredini è stata una sconvolgente visita di qualche anno fa al campo di sterminio di Auschwitz, immortalato da fotografie sue e di infiniti altri precedenti cinematografici e fotografici. Quelle immagini gli hanno ispirato un monumentale insieme di circa 300 disegni in bianco e nero che ha realizzato in stretta correlazione con la drammaturgia che intanto andava sviluppando per la scena. Ora sul palco diventano le proiezioni sul bianco neutro e accecante del fondale e delle quinte che avvolgono e potenziano l'incubo di un eloquio esplosivo.

Su tutto incombe una piattaforma, quasi un dj-set/torretta-di-guardia dove agisce, tra microfoni, chitarre e un pianoforte, Francesco Pini con le sue impressionanti composizioni (meritevoli di diventare un cd di culto). Però non ci sono fraintendimenti, il Manfredini nel "pigiamata righe" e con una punitiva maschera neutra che ne annulla i tratti somatici rendendolo emblema del dolore universale, è il deportato destinato alla soppressione, all'annientamento. Per lui viene più volte ribadita la possibilità di farla finita aggrappandosi ai fili spinati elettrificati che sbarrano il campo o di entrare nell'interminabile elenco dei nomi degli altri martiri già deceduti. E se talvolta gli compare un misericordioso angelo musicista, non sarà per sua consolazione ma per portargli un azzeramento dell'ossessione, funzionale solo a far ripartire tutto da capo in un *loop* continuo, così come ostinatamente si sentono ripartire le note delle marce militari.

Il Manfredini interprete offre allo strazio il proprio corpo spezzato e la propria voce dolente in una serie di studiati movimenti coreografici che a tratti ricordano le estenuanti libere danze mimiche di Lindsay Kemp, qui utili a rafforzare un'immagine di marionetta senza fili. Si concede perfino il lusso di intonare una canzone di lancinante bellezza, in uno dei momenti più alti dello spettacolo. In "un'opera d'arte totale", per dirla con un'espressione wagneriana, in cui tutti gli elementi sono stati pensati e fusi consapevolmente e mirabilmente da un singolo pensiero. Non un'impossibile fiction sulla Shoah, quanto un viaggio negli inferni più profondi del dolore e della sofferenza umani. Tra le massime creazioni, al pari di *Cinema Cielo* o *Al presente*, che meglio esprimono la visione in cui l'attore-drammaturgo-pittore vede collocato l'essere umano.

Sandro Avanzo



*Nel lago del cor* (foto: Andrea Macchia)

dello scrittore tedesco Alfred Döblin (*Fiaba del materialismo e Traffici con l'aldilà*) e proposto in un'ottima, scorrevole versione italiana da Davide Carnevali, soffre fin dalla sua origine di troppi debiti di riconoscenza nei confronti di una cultura teatrale che tende ad assumere il teatro post-drammatico come modello di riferimento, fino a implodere in un vuoto di senso; oltre che di trama e di contenuto. E, in effetti, Claudio Longhi si dà molto da fare nel dare corpo e immagini a personaggi senza storia e situazioni astratte, di breve durata: il tempo di quello che dicono e della loro azione, dove l'allegoria prende il sopravvento sulla realtà rappresentata fino al punto di trasformarla nel suo esatto contrario. Certamente una maggiore linearità nel racconto scenico avrebbe favorito la comprensione della vicenda e invece si fatica a seguirla, sommersa com'è da intenzioni registiche lontane dall'intreccio a vantaggio di un fervore rappresentativo sovente fine a se stesso, di maniera. Il mondo dei vivi e il regno dei morti, come in una commedia di Aristofane, si fronteggiano un po' per estendere verso una realtà immateriale il nostro confuso presente, un po' per rovesciare in un quotidiano tangibile ciò che si vorrebbe tenere invariabilmente sospeso, o accantonare. Lo spettacolo si concretizza in questo ininterrotto dialogo fra vivi e morti, fantasmi del passato e inquietanti presenze, con intermezzi stranianti di due clown "brechtiani" e interventi musicali di un'orchestrina in sala che commentano o fanno da divertente contrappunto a quanto si dice e si fa in palcoscenico e fuori dalla scena, restituendoci, alla fine, una commedia metafisica bloccata nel bivio fra teatro e filosofia. *Giuseppe Liotta*

## L'apocalisse in terra vista dallo spazio siderale

**LA MIA INFINITA FINE DEL MONDO**, di Gabriel Calderón. Traduzione di Teresa Vila. Regia di Lino Guanciale. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Vincenzo Bonaffini. Con Michele Lisi, Paolo Minnielli, Maria Vittoria Scarlattei, Cristiana Tramparulo, Jacopo Trebbi, Giulia Trivero. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

Ha decisamente un taglio comico e paradossale quest'ultimo lavoro del giovane drammaturgo uruguayano Gabriel Calderón. Personaggi strambi che sembrano usciti da una commedia di Ionesco o di Gombrowicz, dove un microcosmo domestico da permanente riunione familiare lega una nonna, in continua crisi letargica ma che non muore mai, ai suoi nipoti (manca la fascia genitoriale) e fa da contrasto a "intermezzi onirici" su catastrofi che si sono abbattute sulla Terra dalla preistoria a oggi, vissute nello scorrere dei secoli non soltanto come minaccia incombente alla vita quotidiana ma anche come fonti di progresso, fino al salto, un po' da fumetto, nello spazio siderale per guardare da fuori l'ultima Apocalisse sul nostro pianeta. Apologo o tragedia annegata nella farsa che sia, la drammaturgia di Calderón alterna momenti di grande, funambolica concitazione ad altri di più pensosa riflessione, impedendo tuttavia, in questi cambi repentini di scena, un potenziale coinvolgimento dello spettatore. Lino Guanciale, alla sua seconda regia con Ert, colloca questa stravagante, e per molti versi misteriosa composizione drammaturgica su più piani, e affida ai suoi giovani ed esuberanti interpreti, oltre i personaggi loro assegnati, anche altre figurazioni (ragno, pterodattilo, serpente, protone, ma anche un bosco e un vulcano come nella migliore tradizione del teatro per ragazzi), ottenendo alla fine uno spettacolo dinamico e spiritoso, allestito con intrigante difformità stilistica e recitativa ma con molta cura e uniformità sia negli eleganti costumi ed elementi di scena che degli estrosi e colorati video di Riccardo Frati. *Giuseppe Liotta*

## Verità vissuta e narrata del Narciso di Blanco

**L'IRA DI NARCISO**, di Sergio Blanco. Traduzione e collaborazione di Angelo Savelli. Luci di Henry Banzi. Musiche di Federico Ciompi. Con Carmine Maringola. Prod. Pupi e Fresedde-Teatro di Rifredi, FIRENZE.

«Non è un monologo, non è un assolo, non è un soliloquio. È un racconto... e io voglio scriverlo per te. Mi piacereb-

be che tu lo rappresentassi, che tu lo interpretassi, tutto salvo che recitarlo» sono le parole di una lettera ricevuta da Sergio Blanco che Carmine Maringola legge al pubblico prima di iniziare lo spettacolo. Forse per questo il lavoro viene presentato in cartellone come «lettura», anche se già in questo rivela la propria «veridica falsità», perché si svela da subito uno spettacolo compiuto. Pochi elementi scenici, pannelli mobili per la proiezione dei nomi di Paesi e località dove via via si sposta il racconto. Tutto si sviluppa entro le parole della narrazione, unica protagonista, ma non si è da subito consapevoli di avere a che fare con l'«autofinzione» tanto cara al drammaturgo uruguayano, in base alla quale tra autore e spettatore è indispensabile stabilire un solenne patto di menzogna. Il racconto ci dice che tutto è già accaduto, ma di chi è la storia vissuta/letta/recitata? Autobiografia dell'autore, di un personaggio di cui chi scrive è solo il creatore/portavoce, dell'attore o di nessuno di loro? Nel testo, un protagonista che ha nome Sergio Blanco si reca a Lubiana, ospite all'università per una conferenza sullo sguardo e decide di trattare il tema di Narciso (di nuovo il tema del «doppio»). Qui l'esposizione si fa minuziosa: conversazioni con i colleghi, incontri sessuali sempre più *hard* con Igor, conosciuto in chat, e *party gay* non solo con lui, contatti con la madre oltreoceano, con Carmine Maringola... fino alla svolta *noir* con macchie di sangue nella sua stanza d'albergo. Chi è la vittima? Chi l'assassino? La scrittura diventa un toboga divertentissimo e terrifico, un continuo aprirsi e chiudersi di propo-

ste interpretative, che porta lo spettatore a contatto diretto con i dolori più profondi della storia vissuta/raccontata/letta. Non è solo il magnetismo di Maringola a vincere sul palco, ma con lui la traduzione di Angelo Savelli e le invenzioni luminose di Henry Banzi. *Sandro Avanzo*

## Memorie allucinate di un killer obeso

**ANGELO DELLA GRAVITÀ - UN'ERESIA**, di Massimo Sgorbani. Regia di Alvia Reale. Costumi di Sandra Cardini. Musiche di Roberto Piazzolla. Con Fabio Mascagni. Prod. Archetipo, Antella (Fi) - FESTIVAL INTERCITY, SESTO FIORENTINO (Fi).

Parte da una storia vera, tragicamente paradossale e grottesca, Massimo Sgorbani per questo assolo (trasformato qui in sorprendente *one man show*) che evoca una vicenda allucinata e perturbante: quella di un condannato a morte troppo grasso per essere impiccato (la corda non avrebbe retto al suo peso). Alla sua 33a edizione il Festival Intercity, dedicato alla drammaturgia contemporanea di tutte le nazioni del mondo, approda - è la prima volta - proprio in Italia, e quindi ospita la messinscena di questo testo estremo, ai limiti del caso clinico, itinerario nella frustrazione più inumana prima, nella follia e nel delitto poi. Colmo diperate, distruttive ossessioni erotiche e non solo, *Angelo della gravità* è un delirio mistico e insieme blasfemo (il punto di partenza, alla fine, è il Testori



di drammi come *In exitu*), segnato da una visionaria poesia e dai residui di una devastata tenerezza. Il nostro killer psicopatico ha una sua logica: la sua mattanza a danno di una malcapitata (ma ai suoi occhi «cattiva») ragazza gli appare a lui motivatissima, inevitabile, addirittura necessaria. Nel contesto di una regia abile e ben curata, secondo una linea che però deforma, in parte, la natura scioccante, provocatoriamente iconoclasta del testo, Alvia Reale punta sull'idea - azzeccata - di non cercare un'improbabile (quanto inutile) aderenza fisica dell'interprete al ruolo. Incardina poi il tutto in una cornice di cabaret scintillante, definito «macabro» ma certamente brechtiano. In questa chiave Mascagni, interprete inattaccabile di tutte le contrastanti facce dello spettacolo e del personaggio, dà il meglio (al limite anche del virtuosismo) come eclettico ed esuberante *showman*. *Francesco Tei*

## I conflitti del mondo chiusi in un bar kebab

**LA NIPOTE DI MUBARAK**, di Valentina Diana. Regia di Vinicio Marchioni. Scene e costumi di Milena Mancini. Con Marco Vergani. Prod. Anton srl, Roma. FESTIVAL INTERCITY, SESTO FIORENTINO (Fi).

Se esiste la *stand-up-comedy*, *La nipote di Mubarak* (vietatissimo spoilerare il perché del titolo, svelato solo verso la fine) può essere definita una *walking-around-comedy*. In-

fatti, sul palco del Festival Intercity, al Teatro della Limonaia, ai cui lati stanno seduti tutti gli spettatori, il monologante-narratore-interprete, Marco Vergani, si muove girando più o meno continuamente intorno alla minima «scenografia», che - anche quella - decifreremo alla fine. Cammina, si ferma, riparte, in circolo da una zona all'altra, stabilendo immediatamente con il pubblico un rapporto, un dialogo virtuale quasi da intrattenitore più che da attore. Solo in due momenti, da lontano, fuori dal palco, appare avvolto enigmaticamente in un burka, a dirci qualcosa di particolarmente significativo. Condotto e interpretato da un brillantissimo, accattivante, sempre efficace Marco Vergani (non c'è nello spettacolo un momento di calo, o di stanca) il copione di Valentina Diana è un autentico gioiellino, nella teatralità della scrittura, nella variabilità dei registri e dei toni, nei ribaltoni di prospettiva: non è quello che - a lungo - sembra essere. O meglio lo è, ma è anche altro. Lo spaccato di vita colorito ma realistico, il ritratto graffiante di figure e figurine pittoresche o bizzarre, la situazione stramba che diverte e coinvolge, il passare - a sorpresa - da atmosfere teatrali ai confini del comico e del bozzettistico ad argomenti molto, molto seri, alle informazioni su orizzonti tragici di oppressione che non conosciamo danno al lavoro un profilo politico e civile di grande valore. Il messaggio importante si sposa a una padronanza della scrittura scenica abile e incisiva. Mar-



## MARCHE TEATRO

## Filippo Timi e Lucia Mascino: l'amore, una malattia contagiosa ma necessaria

**PROMENADE DE SANTÉ**, di Nicolas Bedos. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Giuseppe Piccioni. Scene e luci di Lucio Diana. Costumi di Stefania Cempini. Musiche di Valerio Camporini Faggioni. Con Filippo Timi e Lucia Mascino. Prod. Marche Teatro, ANCONA.

Si parla di contagio in *Promenade de santé*, ma di un contagio necessario e che non prevede immunità: quello amoroso. L'amore quindi come malattia, comunque vitale, da cui l'esistenza umana non può prescindere. Lei è una donna senza inibizioni, paranoica con tracce di schizofrenia depressiva. Lui ossessivo, narcisista, erotomane. Si incontrano sulle panchine di un parco, probabilmente della casa di cura dove sono ricoverati per "guarire" da questo modo estremo di vivere i sentimenti. Ma l'attrazione fra loro sarà inevitabile, fondata su un'affinità sia mentale che "patologica", fatta di piccole dipendenze, manie e inquietudini.

La scelta vincente di Giuseppe Piccioni, talento del nostro cinema qui alla sua prima regia teatrale, è stata puntare su due attori da tempo complici di molte avventure teatrali e televisive, Lucia Mascino e Filippo Timi. Li dirige con mano ferma, garbata e sensibile tra le insidie di una pièce all'apparenza semplice che l'autore, Nicola Bedos, tiene abilmente in bilico tra commedia sentimentale di immediata fruizione (da teatro commerciale di alto livello, per intenderci) e altri possibili livelli di lettura, in cui il tema del disagio psichico diventa una sorta di metafora per parlare della natura prismatica e salvifica dell'amore in un gioco di scatole cinesi con *coup de théâtre* "psicanalitico" finale. Entrambi i protagonisti sono innegabilmente carismatici e affascinanti, ma in questa prova hanno una marcia in più: la misura (anche Timi, incredibile ma vero). Ed è proprio nel cortocircuito tra questa misura e la follia dei loro personaggi che ben si riescono a comprendere le sfumature del testo e a sentir vibrare sentimenti e solitudini dei protagonisti. Ad aiutarli, anche se davvero non era necessario, dei video molto ben fatti proiettati sul fondale, in parte a completare e ambientare realisticamente una scenografia fatta di due panchine e un lampione, in parte per scandagliare nei primi piani e nei dettagli quello che le parole non dicono. Unico fastidio l'uso dei microfoni, perché ritengo Timi e Mascino interpreti sufficientemente dotati per poterne fare a meno, ma soprattutto perché, almeno nella replica a cui ho assistito, erano davvero tarati male. **Claudia Cannella**



Filippo Timi e Lucia Mascino in *Promenade de santé* (foto: Laila Pozzo)

chioni e Vergani hanno portato in scena, della Diana, l'intera *Trilogia dell'essenziale*, di cui *La nipote di Mubarak* fa parte. **Francesco Tei**

## A scuola di libertà con Mario Mieli

**ABRACADABRA. STUDIO#4**, di Irene Serini. Animazioni video di Anna Resmini. Luci e suono di Caterina Simonelli. Con Irene Serini e Caterina Simonelli. Prod. If Prana, PIETRASANTA (Lu).

La figura di Mieli, morto nel 1983 e oggi considerato antesignano dei *gender studies*, ben si presta a una lettura multifocale nella sua esperienza di scrittore, performer, attivista non classificabile. *Abacadabra. Studio#4*, che ha debuttato a Milano nelle poche settimane di apertura delle sale, è la quarta tappa dello studio che Irene Serini sta conducendo dal 2017 sul suo pensiero, e segna un allontanamento dai tre compatti lavori precedenti. Ad affiancare la brava Serini, finora unica interprete, c'è anche Caterina Simonelli, e nella scena spoglia dominata da un esoterico triangolo (omaggio al Mieli alchimista) prendono vita anche le belle animazioni video di Anna Resmini, capaci di dare forma, con un delicato tratto grafico, prima agli automatismi e poi alle sovversioni del nostro immaginario sul tema del genere. Chi attende da *Abacadabra* un approfondimento su Mieli, non potrà che restare deluso: c'è davvero poco di didascalico e di nozionistico in questo spettacolo. La struttura dialogica dello studio - due performer alle prese con il pubblico in uno spazio vuoto - offre piuttosto il fianco per una declinazione del pensiero di Mieli in chiave performativa e metateatrale. Il gioco sociale dell'auto-rappresentazione (centrale per la definizione forzata del genere, nelle pagine di Mieli) diventa qui riflessione e indagine anche sulla figura dell'attore: Serini e Simonelli sfoggiano un naso da clown, che sembra irridere gli schemi omologanti del teatro e della società. Quanto siamo disposti a rischiare? Quanto siamo liberi nello scegliere la forma con cui ci presentiamo agli altri, sul palco e nella vita? Quanto

c'è di eterodiretto negli immaginari che crediamo nostri? In un celebre passo di *Elementi di critica omosessuale* - riportato in scena dalla Serini - Mieli riflette sull'immagine della donna fabbricata ad arte dalla moda. I desideri sessuali, ci ricorda *Abacadabra*, sono sempre merce da sfruttare economicamente: chi pensa di essere libero nel fantasticare oscenità, farà meglio a rileggere Mieli. **Maddalena Giovannelli**

## Biografie dell'abitare, i cittadini e i loro luoghi

**333 KM. ESERCIZI SULL'ABITARE #2**, un progetto di e con Tamara Bartolini e Michele Baronio. Drammaturgia di Tamara Bartolini. Scene e costumi di Marta Montevecchi. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Michele Baronio e Sebastiano Forte. Prod. Bartolini/Baronio, Roma - 369gradi, Roma. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Un anno fa, un anno come tanti, Tamara Bartolini e Michele Baronio indagavano con un gruppo di partecipanti, in *16,9 Km*, il rapporto tra la periferia e due poli museali della Capitale. Stavolta, da soli, sono partiti dal Centro Giovani e dalla Scuola d'Arte MateMù nel quartiere romano multietnico per eccellenza, intorno a piazza Vittorio, passando per Ostia e i Comuni del Lazio, di Maenza, Castrocielo e Alvito: *333 Km* per estrapolare una visione caleidoscopica del concetto di abitazione nelle parole delle persone incontrate. Montate in una narrazione sincera e pulsante di curiosità, restituiscono allo spettatore di questa seconda tappa del progetto *Esercizi sull'abitare* il senso di uno spazio laico di comunione in cui si celebra l'incontro dopo tanto isolamento, e la condivisione di risposte differenti alla stessa domanda. Lo spettacolo inizia dalla riattivazione del ricordo del *lockdown*. Baronio, in un *climax* ascendente, elenca tutte le attività che ci hanno unito nella distanza fisica: la Dad, la preparazione sfrenata di pani e dolci, le telefonate agli amici, gli "aperichat", le cantate al balcone per dirsi «va tutto bene». La parola passa poi a Tamara, e il racconto del proprio mettersi in viaggio è un inno alla vita accompagnato da clip video,

brani musicali e voci che arricchiscono la narrazione di nuovi stimoli fino ad arrivare al cuore dell'emozione. In platea i posti non utilizzabili sono contrassegnati da vasi con delle piantine. Nella dialettica tra il dentro e il fuori Bartolini/Baronio configurano la metafora di un moto esistenziale, tra la ricerca di ciò che siamo e i nostri spazi simbolici. E quale ambientazione migliore del teatro per rivelare gli esiti di questa ricerca, la casa che accoglie tutti i luoghi, possibili e impossibili, del nostro immaginario e dell'immaginazione. *Renata Savo*

## La biblioteca del diluvio, una metafora del teatro

**I MANOSCRITTI DEL DILUVIO**, di Michel Marc Bouchard. Traduzione di Barbara Nativi. Regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Daniela Ciancio. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Paolo Coletta. Suono di G.U.P. Alcaro. Con Walter Cerrotta, Michele Nani, Danilo Nigrelli, Franca Penone, Bruna Rossi, Maria Angeles Torres. Prod. Teatro di Napoli, NAPOLI.

Una biblioteca distrutta da un'alluvione. Un villaggio sepolto dal fango. Una pioggia impetuosa che ha spazzato via l'identità di un paese. Un gruppo di anziani rifugiati in una palestra, che cercano di ricomporre a fatica la loro memoria collettiva. La memoria di un passato affidato ai libri andato distrutto. Lo sforzo titanico di riscrivere i testi a mano per tramandare il sapere. Questo il plot

da cui parte *I manoscritti del diluvio*, lo spettacolo che ha inaugurato la stagione poi interrotta del Nazionale napoletano. Nella regia di Cerciello la biblioteca diventa una sala teatrale deflagrata, che invade la platea, e il testo di Bouchard il simbolo dello smarrimento nel nostro presente sotto la minaccia di un virus devastante. Un paesaggio lunare, post-atomico, in cui i personaggi si aggirano smarriti. Il rifiuto della realtà da parte di Samuel, cieco ed errante, assistito dall'angelo caduto Danny. I suoi vecchi compagni pronti ad abbandonarlo, ma consapevoli che nella ricomposizione di quel passato distrutto si sentiranno legittimati a sentirsi ancora vivi. Una riflessione sul valore della memoria, e sul significato delle parole, le uniche in grado di comporre il pensiero che agita e muove i sentimenti, e quindi la vita. Raminghi e dolenti, gli attori si muovono con malinconia tra poltrone impolverate e sacchi di immondizia. Un piccolo esercito di superstiti che si rimbalza battute in un tempo dilatato, ma sincronizzato. Perfettamente concertati in una recitazione di insieme che nulla toglie alla caratterizzazione dei singoli personaggi, come quello di Samuel, interpretato con rigore da Danilo Nigrelli, o di Claire, interpretato da una brava Bruna Rossi, per citarne alcuni. La metafora del diluvio come fine di un mondo e la nascita di uno nuovo diventa, nello spettacolo di Cerciello, tra citazioni cinematografiche (una su tutte *Il cielo sopra Berlino*) e rimandi al nostro quotidiano, l'allegoria di un teatro che aspetta di ripartire. *Giusi Zippo*



*I manoscritti del diluvio*  
(foto: Marco Ghidelli)



LINO MUSELLA

## Ieri come oggi, le parole di Eduardo sulla dignità ignorata del teatro

**TAVOLA TAVOLA, CHiodo CHiodo**, di e con Lino Musella. Scene di Paola Gastrignanò. Luci di Pietro Sperduti. Musiche di Marco Vidino. Prod. Teatro di Napoli, NAPOLI.

Sul fondo, a sinistra, un mobile: abiti alle grucce, un telefono, due specchi; a destra Vidino, chitarra tra le mani. In proscenio da un lato lo scrittoio da cui dire lettere e telegrammi, dall'altro una ringhiera che sarà cella, affaccio domestico, banco del Senato. Al centro del palco un modellino del San Ferdinando, in costruzione.

Qui Musella dà *Tavola tavola, chiodo chiodo* ovvero un testo fatto di citazioni (tratte da *Natale in casa Cupiello*; da *Eduardo dietro le quinte* di Maria Procino; dalle epistole tra Eduardo e Titina, Luca, Peppino; dalla missiva al Ministro Tupini; dalle interviste date a Montanelli nel 1959, a Lori nel 1972, a Biagi nel 1977) arricchito da scritture ulteriori (*A che servono questi quattrini* di Curcio, una lettera di Pirandello, una poesia di Scarpetta, *Cavalier Improta* d'un anonimo napoletano), allusioni cromatiche (la luce verde che richiama i fuochi di zi' Nicola ne *Le voci di dentro*) e scorci visivi (il balcone di *Questi fantasmi*). Per celebrare Eduardo? Certo, ma quale Eduardo? Non l'icona riverita ma il teatrante in lotta perenne per il rispetto del proprio mestiere e che - offeso e spossato da burocrati e presunti esperti di settore - non smise mai di progettare e costruire, di scrivere e recitare. Come un Don Chisciote, con la stessa ostinazione illusoria e inevitabile con cui Luca Cupiello s'ostina a rifare il presepio.

Ebbene, di chi è oggi questa ostinazione o, come si chiede in *Fra Gadda e Totò Meldolesi*, «dov'è oggi Eduardo?». È rispondendo a questa domanda che capiamo di chi dice Musella. Dice di certi splendidi spazi off, invisibili al Mibact; dice degli attori e delle attrici italiane, ancora in attesa di essere considerati lavoratori; dice delle compagnie indipendenti, che resistono ai lati della gran fiera dello spettacolo commerciale, dello scambismo inetto tra Stabili, dei direttori-registi che ingrassano il curriculum sfruttando poltrona e fondi pubblici. Dice insomma di chi persevera con dignità e qualità tra le macerie (materiali e morali) del nostro sistema teatrale. Musella lo dice usando parole di ieri che sono valide ancora, dando vita a una gran prova attoriale. Calde, andaluse, rabbiose - anch'esse donchisottesche insomma - le musiche di Marco Vidino. **Alessandro Toppi**

Lino Musella in *Tavola tavola, chiodo chiodo* (foto: Mario Spada)

# Castrovillari, il teatro e la città in equilibrio sul filo del presente



**VIVERE È UN'ALTRA COSA**, ideazione e regia di Stefano Cordella. Drammaturgia collettiva di Compagnia Oyes. Scene di Stefano Zullo. Luci di Giuliano Almerighi. Con Martina De Santis, Francesca Gemma, Francesco Meola, Dario Merlini, Umberto Terruso. Prod. Oyes, Milano. **PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).**

Come vedere, e rivivere, il *lockdown* attraverso gli occhi di cinque giovani uomini e donne, i cinque attori degli Oyes che hanno ripercorso, nella regia ritmica di Stefano Cordella, la loro quarantena con le paure, le ansie, il panico, le incertezze sul lavoro, sulla vita di coppia, sul mondo là fuori che snocciolava soltanto numeri di contagiati e morti. Una riflessione certo sul mondo del lavoro dell'attore, fermato dai decreti, ma anche su una delle fasce d'età più trascurate durante la chiusura: i trenta-quarantenni, generazione abituata a poter fare tutto senza limiti. La sofferenza psicologica è quella che esce più potente e commovente da questo *Vivere è un'altra cosa*, cinque storie nelle quali tutti in qualche modo ci siamo rivisti, tra leggerezza e passi struggenti. È una visita al nostro lo più profondo, uno spazio dove chiedersi se ci sentiamo realizzati e se stiamo seguendo la giusta direzione per cercarla questa benedetta felicità. C'è l'attore che ha perso il fuoco per andare sul palco (il piglio riso-

luto di Umberto Terruso), la ragazza single in crisi esistenziale, il ragazzo che ha sempre preferito la solitudine che scopre di voler convivere con la fidanzata, la giovane donna che mette in discussione il suo rapporto matrimoniale, il ragazzo pressato dalle aspettative della famiglia composta da persone di successo (un toccante Francesco Meola). Centrata la trovata dei fondi di caffè che si spargono sul modellino di un palazzo illuminato al centro della scena: il caffè che serve per svegliarsi e che non riesce a scuoterci dal torpore, il fondo del caffè che qualcuno utilizza per leggere un futuro incerto e nebuloso, i fondi di caffè che sono polvere che torna alla polvere e che alimentano la terra per concimarla. La metafora colpisce quando si sfarinano, come ci siamo dissolti nelle nostre certezze, disorientati da una vita che non riconoscevamo più come tale. Infatti *Vivere è un'altra cosa*: una fotografia amara. *Tommaso Chimenti*

**PICCOLI FUNERALI**, di e con Maurizio Rippa, e con (chitarra) Amedeo Monda. Prod. 369gradi, Roma. **PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).**

È il piccolo gioiello che non ti aspetti, quello che trovi per caso, questa volta in un chiostro a Morano Calabro, in un'umida sera d'autunno. Inizia con una battuta di Laerte sulla morte di Ophelia e finisce con una piccola pro-

cessione degli spettatori, ciascuno a consegnare a Maurizio Rippa un bigliettino con il nome di un morto che si desidera ricordare. Lui sembra memorizzarli tutti, silenziosamente, per poi dedicare loro l'ultima canzone, *Over the Rainbow*. Occhi lucidi per questo rito laico di memoria, privato e pubblico al tempo stesso. E gratitudine per quel contraltista e performer (bravissimo) che, accompagnato alla chitarra da Amedeo Monda, ha saputo tirarci dentro le sue storie, che sono diventate le nostre. L'idea di far parlare i defunti si ispira all'*Antologia di Spoon River*, ma mediata dall'ironia di *Cartoline dai morti* di Franco Arminio, per arrivare a comporre una serie di brevi racconti di congedo dalla vita, a ognuno dei quali viene dedicata una canzone, magnificamente interpretata (*Alfonsina y el mar*, *Danny Boy*, *Paloma*, *Moon River*, *La prima vez*, *Love me tender*...). Personaggi sfumati dall'ironia, si diceva, ma sempre lieve e venata di surreale. Come l'anziana signora amante della lettura che sceglie una badante inetta, ma capace di leggerle libri fino alla fine dei suoi giorni, o la bambina di una famiglia circense morta e resuscitata dopo aver ingoiato una biglia. Oppure Silvia e Osvaldo, a un passo dal coronare il loro sogno d'amore in tarda età, infranto dalla distrazione di lui che attraversa la strada senza guardare, o il marito che riveste la bara della mo-

glie con le piastrelle della cucina per farla sentire nel suo ambiente preferito, senza mai essersi accorto che lei odiava far da mangiare. Un'idea semplice, ma insidiosa, perché a rischio di deprimente melensaggine, che Rippa ha trasformato in uno di quei pochi, preziosi momenti in cui ci si sente parte di una piccola comunità solidale, consapevole dell'importanza di ricordare e di dire il nome di chi non c'è più. Lo ha fatto, oltre che con le sue straordinarie doti canore, intrecciando tre qualità molto rare da possedere insieme: il garbo, l'ironia e l'empatia. *Chapeau!* *Claudia Cannella*

**PEGGY PICKIT GUARDA IL VOLTO DI DIO**, di Roland Schimmelpfennig. Traduzione di Marcello Cotugno e Suzanne Kubersky. Regia, luci e musiche di Marcello Cotugno. Scene di Sara Palmieri. Costumi di Ilaria Barbato. Con Valentina Acca, Valentina Curatoli, Aldo Ottobriano, Emanuele Valenti. Prod. Tan-Teatri Associati Napoli. **PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).**

Un salotto e due coppie d'amici che si rivedono dopo sei anni: Liz e Frank, infettivologo lui ex infermiera lei, che abitano in una «città universitaria qualsiasi del mondo occidentale»; Carol e Martin, medici di Ong di ritorno dall'Africa, dove hanno toccato con mano le malattie, i conflitti e i dolori del Continente Nero. Inizia quindi un dialogo che avviene per contrapposizioni (la figlia di Liz e Frank e la bimba curata da Carol e Martin; la bambola di plastica e la statuetta di legno; la noia di una coppia e i tradimenti dell'altra) e per anti-naturalismo discorsivo, giacché in *Peggy Pickit* le battute dette convivono con le intenzioni taciute e i pensieri impronunciabili ma scenicamente verbalizzati. Ne viene la futilità d'ogni frase; ne viene il distacco definitivo tra le parole sulla tragicità della vita e la tragicità reale della vita per cui la guerra, la fame e quella bambina - rimasta lì, sola e in balia della violenza - non sono ormai che chiacchiere dette tra convenevoli e tensioni personali. Lascia dubbi la regia di Cotugno poiché affida soprattutto al proscenio la stratificazione del testo di Schimmelpfennig - lì sono infatti i microfoni per le confessioni veritiere - quasi trattandole come fossero gli a parte di una commedia borghese priva di quarta parete mentre costituiscono la trama

decisiva di un'opera amara e politica, che svela la frattura tra l'Europa (sattola e ipocrita o solidale poco importa) e il resto del (terzo) mondo. Alta la qualità degli interpreti; una nota va a Valentina Acca e Valentina Curatoli che sul finale s'accucciano vicine, incarnando l'unico istante di sincera umanità della storia. *Alessandro Toppi*

**A.D.E., A.LCESTI D.I. E.URIPIDE,** testo e regia di Fabio Pisano. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Rosario Martone. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Francesco Santagata. Con Francesca Borriero, Roberto Ingenito, Raffaele Ausiello. Prod. Compagnia Liberaimago, Napoli. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

Nell'A.D.E. di Fabio Pisano - che ha la forma di un palco in penombra, un rettangolo di carboni fumanti perimetra l'assito mentre al centro e a mezz'altezza sta Alceste, in una tomba gelida quanto una teca espositiva da museo - la tragedia non è mai tragica né la commedia è stra-comica, il dramma è davvero drammatico e la satira veramente satiresca. Manca di continuo l'essenziale a questa neo-versions dell'*Alceste*. C'è il nero delle vesti, il capo rasato per lutto, un gesto di dolore eppure nero, lutto e dolore vengono troncati prima che prorompano tanto quanto sono troncati tutti gli altri sentimenti (lo strazio per la perdita di una moglie, il rancore tra un padre e un figlio, il perdono che un amico offre a un amico) affinché non si manifestino completamente. Questo ha di sorprendente lo spettacolo, dunque: che dell'originale ellenico valorizza il mancante estremo ovvero quell'assenza del segno decisivo che - a distanza di millenni - ci faccia dire oltre ogni ragionevole dubbio: *Alceste* è una tragedia; nient'affatto, è invece una *romance*, un grottesco o un *burlesque*. Per questo la morte sacrificale della donna e tutto ciò che ne deriva (ipocrisie e promesse amorevoli, vergogne e slanci ideali, bassezze e nobili intenti) viene ora espresso da un testo dalle frasi smozzicate, private cioè delle loro ultime parole: come se dire e dirsi fino in fondo ciò che si prova fosse inutile, inappropriato o impossibile. Interessante la riscrittura drammaturgica dunque, bravi gli attori perché portatori carnali di un contrasto: quel-

lo tra la posa statuaria da tragicità classica e un dettato verbale che non esprime più alcun *pathos*. Segni essenziali sono le scene di Ferrigno; sono sottili come lame le luci con cui Cesare Accetta taglia l'oscurità costante dello spettacolo. *Alessandro Toppi*

**LA NOTTE DI ANTIGONE,** drammaturgia di Giacomo Ferrau e Giulia Viana. Regia di Giacomo Ferrau. Scene e luci di Giuliano Almerighi. Movimenti scenici di Riccardo Olivier. Con Edoardo Barbone, Enzo Curcurù, Giacomo Ferrau, Ilaria Longo, Giulia Viana. Prod. Eco di Fondo, Milano. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

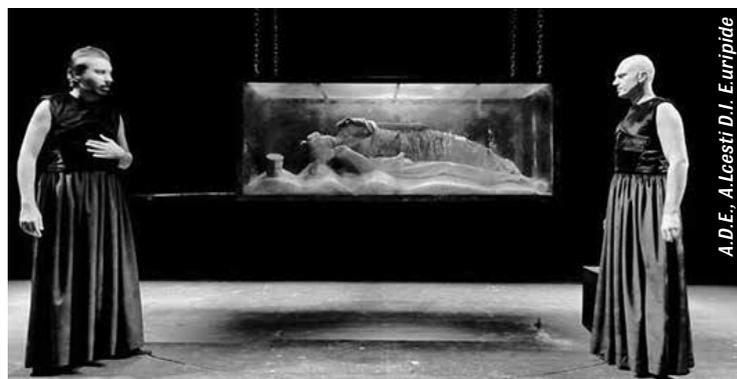
È nel cerchio di terra/*agorà* polverosa che si dipana la storia antica di *Antigone* che si mischia con quella dei nostri giorni di Stefano Cucchi, come di tutti quelli che hanno trovato la morte per mano di chi li/ci doveva/dovrebbe proteggere, le forze dell'ordine. I milanesi Eco di Fondo in questi anni sono cresciuti molto e le loro narrazioni sono leggere coltellate, perché mettono con le spalle al muro, creano riflessione e discussione su temi sociali e contemporanei, uniscono e impastano il Mito con l'attualità, prendendo posizione con delicatezza e garbo. Qui il parallelismo è tra il personaggio della tragedia greca, raccontatoci da Sofocle, e Ilaria Cucchi, sorella di Stefano (che qui è un Polinice sublimato e tratteggiato con decoro ma senza timori reverenziali), che si è battuta per avere giustizia per la morte del fratello: un'eroina dei nostri giorni, che non ha né chiesto né cercato né avrebbe voluto essere tale. E c'è un corpo, al centro, nudo, che grida vendetta, un corpo da nascondere dietro i paraventi di una camera da letto che si trasforma in camera mortuaria, un corpo che grida in silenzio. Tutto ruota attorno alla sempre convincente Giulia Viana che porta la croce e la responsabilità di mettere in scena, con grazia e gentilezza, un fatto che ha turbato e diviso l'Italia. Attorno a questo sepolcro-obitorio (le foto di Cucchi deceduto sono ancora impresse nelle nostre menti) si svolgono i *flashback* della sua vita precedente all'arresto, una vita fatta di chiusura, di scontri, di disagio, di rinascite. Ci vuole coraggio per essere Ilaria Cucchi, ci vuole coraggio a portarla in scena con questa forza, senza cedere alla retorica dei buoni

sentimenti, senza la patina lacrimevole del santino. L'Eco di Fondo si fa rumore, si fanno ascoltare, si fanno applaudire. *Tommaso Chimenti*

**SOFFIAVENTO. UNA NAVIGAZIONE SOLITARIA CON ROTTA SU MACBETH,** di e con Paolo Mazzarelli. Scene di Paola Castrignanò. Luci di Luigi Biondi. Musiche di Luca Cancellò. Prod. Theatron 2.0, Roma. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

*Who is the King* - con cui Mazzarelli (con altri) affrontava il tema della sovranità, della trasmissione del potere, dell'ossessione/condanna costituita dalla corona - era un lavoro severo, essenziale: carne d'attore, misura nei gesti, cura filologica degli intrecci, una progettualità da gran saggio su Shakespeare. Era cioè l'opposto del *Macbeth* che Pippo Soffiavento (il personaggio interpretato ora da Mazzarelli) mette in scena: atto quinto, scena quinta - la foresta di Birnam che si muove - e una poltrona da psicanalista, il camerino con specchio e telefono, una corda, un fucile, una vela che dovrebbe gonfiarsi, una riscrittura che svilisce l'opera. Dunque: tanto questo *Macbeth* non è *Who is the King* quanto Pippo Soffiavento

non è Paolo Mazzarelli. E allora chi è quest'attore che interrompe lo show per mettersi a parlare col pubblico sommando sproloqui («essere nello stesso spazio, nello stesso tempo, separati da un abisso ma in contatto»), autoelogi («c'è gente che ha visto i miei spettacoli trenta volte») e proclami («un artista o è un artista o non è nulla») tra citazioni di maestri e aneddoti formativi? È l'incarnazione del «fintume» che domina parte della scena dell'ultimo trentennio. Ci sono infatti in Pippo Soffiavento i grandi testi ridotti in trovate istantanee, le soluzioni visive buone per avere gli applausi, la performatività di chi non sa recitare; ci sono l'amoralità imbellettata dalla retorica sulla bellezza e sull'arte e l'ignoranza vestita alla moda; c'è la crisi teatrale attuale, in cui i più furbi comunque sguazzano. Insomma: *Soffiavento* porge al teatro italiano lo specchio perché s'accorga dei suoi tratti deformi. Quanti lo comprenderanno, riconoscendosi? Bravo davvero nell'essere un *fool* celato nel ruolo di un artista che si crede un re è Paolo Mazzarelli. Scene, musica e luci (il fumo e la penombra, i tagli caldi dei fari e *Such a Shame* dei Talk Talk) impreziosiscono l'opera. *Alessandro Toppi*



A.D.E., A.Lcesti D.I. E.Uripide



Antigone (foto: Lorenza D'Averio)

## PRIMAVERA DEI TEATRI

**Mario e Saleh**, lasciarsi tutto alle spalle per riconoscersi come esseri umani

**MARIO E SALEH**, testo e regia di Saverio La Ruina. Scene e costumi di Mela Dell'Erba. Luci di Michele Ambrose. Musiche di Gianfranco De Franco. Con Chadli Aloui e Saverio La Ruina. Prod. Scena Verticale, Castrovillari (Cs). PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

A prima vista *Mario e Saleh* pare la coniugazione poetica di un'urgenza argomentativa imposta dalla cronaca: la complessità coabitativa del multiculturalismo, le tensioni tra nativi e stranieri, l'io contro te per (ir)ragioni di pelle, lingua, religione. Italia-Tunisia, Cristo-Maometto, noi-voi e «siete ospiti», «sembrate un gregge di pecore», «statevene nel vostro Paese». Tuttavia così si nota solo l'aspetto più evidente, e più didascalico, di un testo che si basa sui fraintendimenti continui (il tappeto usato come scendiletto, la tunica chiamata «pigiama», la preghiera scambiata per ginnastica) e che in scena genera ripetute dinamiche di contrasto: mettendo sotto la stessa tenda un terremotato italiano e un tunisino senza fissa dimora l'opera, infatti, li costringe a una lotta ossessiva per la conquista di un po' di spazio, il possesso di qualcosa, la rivendicazione di un micro-privilegio domestico. Ma è proprio badando a come i due litigano per la sedia, la radio, l'esposizione del crocifisso o di una sura coranica che lo spettacolo svela un senso ulteriore.

*Mario e Saleh*, infatti, mostra due uomini che, per riconoscersi in quanto uomini, devono lasciarsi tutto alle spalle: l'orrore del terrorismo e dell'informazione tv, l'incidenza dei discorsi collettivi e generici, il valore assoluto dei soldi, questi oggetti che hanno e che trattano come fosse l'unica cosa che conta. Tant'è. *Mario e Saleh* termina in proskenio: dimenticata la tenda con quel che contiene, i due se ne stanno lì, assieme, a sentire la neve che scende. Denudati metaforicamente dall'oppressione imposta loro dalla contemporaneità, tornati a uno stato di natura (il cielo per tetto, dinnanzi i fiocchi di neve che cadono), capiscono di essere due ultimi della Terra: entrambi fragili, feriti dalla vita e dunque con qualcosa di prezioso da dirsi e da darsi.

A tratti incerta, o ancora troppo tesa, è la relazione attoriale tra Chadli Aloui e Saverio La Ruina: come gli fosse preclusa quella fluidità "di mestiere" propria d'uno spettacolo e delle sue repliche; realistica la tenda di Mela Dell'Erba; le luci calde e fredde di Michele Ambrose accompagnano questa vicenda d'incontro-scontro, di conflitto e di pace.

**Alessandro Toppi**



Chadli Aloui e Saverio La Ruina in *Mario e Saleh* (foto: Tommaso Le Pera)

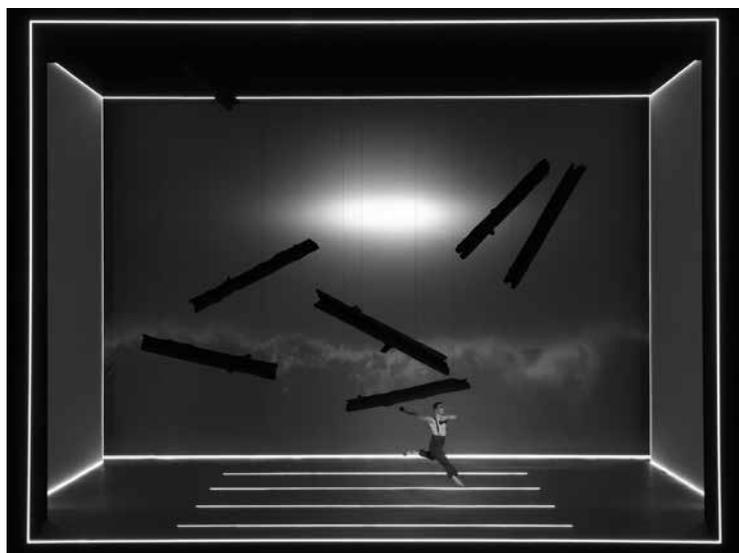
**MADRE**, di e con Ermanna Montanari, Stefano Ricci, Daniele Rossato. Poemetto scenico di Marco Martinelli. Prod. Teatro delle Albe, Ravenna - Primavera dei Teatri, Castrovillari (Cs) - Officine Theatrikés Saléto, Lecce. PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

Nel mezzo di *Miniature campianesi* - breviario dei ricordi d'origine, Ermanna Montanari narra di Nora, «la nonna dei pozzi», e della volta in cui stando al bordo del pozzo della nonna senti l'istinto di andare giù portando con sé la sorella, seduta accanto. Proprio sul fondo d'un pozzo - profondo chilometri - si trova la madre di *Madre*: sta lì, in questo poema in due parti in cui Martinelli alla voce del figlio che è in alto, intento a capire come tirar fuori la mamma, fa seguire le parole della donna, che incita il ragazzo a salvarla. Tutta qui la storia, in apparenza. E invece, *Madre* è un groviglio di suggestioni e discorsi, di allusioni e metafore. C'è infatti in quest'opera, lunga appena diciannove pagine: la frattura generazionale, poiché madre e figlio non dialogano davvero bensì mettono in sequenza due monologhi; c'è la rievocazione di quel perduto mondo campianese - fatto di fiori e di mucche, di sere trascorse sull'aia, di padri severi che annegano i gatti e di nonne dai lunghi capelli bianchissimi - che sarebbe poi stato squarciato, nei suoi riti e rapporti, dall'arrivo inebriante e corrosivo della tv; c'è la messa-in-argomento dell'oggi capitalistico, che fa degli uomini un cumulo d'isolati (intorno al pozzo, finito il lavoro, ognuno se ne sta nella propria casa, catenaccio alla porta) e che - a forza d'imporre il superfluo - ci ha fatto dimenticare l'essenziale: prendersi cura di quel fiore, quei fiumi o quegli alberi, ad esempio, o prestare attenzione a chi ci sta accanto. Nera visione, fiaba oscura, *Madre* in scena avviene intrecciando la potente presenza "evocalica" della Montanari, che con la voce - e pochi microgesti: uno sguardo insistito, la mano sul collo, l'inclinazione della testa - rende ogni sfumatura reale e spirituale della vicenda, il contrabbasso di Daniele Rosato (che dal fruscio delle canne, delle foglie e del vento approda a *Flow My Tears* di John Dowland) e i disegni *live* al gessetto di Stefano Ricci: belli tanto da esser degni di una mostra. **Alessandro Toppi**

**DER MESSIAS**, di Georg Friedrich Händel, adattamento di Wolfgang Amadeus Mozart. Regia, scene e luci di Robert Wilson. Drammaturgia di Konrad Kuhn. Costumi di Carlos Soto. Video di Tomasz Jeziorski. Les Musiciens du Louvre, direzione musicale di Marc Minkowski, Philharmonia Chor Wien, maestro del coro Walter Zeh. Con Elena Tsallagova, Helena Rasker, Stanislas de Barbeyrac, José Coca Loza, Alexis Fousekis, Max Harris, Léopoldine Richards. Prod. Mozarteum, SALISBURGO - Théâtre des Champs-Élysées, PARIGI - Grand Théâtre, GINEVRA.

Il mondo in una stanza. Segnata ai confini da gelide, geometriche linee di luci al neon, l'ennesima scatola di ghiaccio di Bob Wilson ha ospitato - a Salisburgo e a Parigi, in occasione della riapertura autunnale - la versione del *Messiah* (1742) di Händel nell'adattamento realizzato da Mozart per il pubblico viennese nel 1789: fedelmente voltato in tedesco, ma soprattutto rivoluzionato nell'orchestrazione, che qui risplende nel virtuosistico gioco di dinamiche plasmato dalla bacchetta di Minkowski. Wilson traduce in forma scenica ciò che alla scena non era destinato: un oratorio che ripercorre la storia della salvezza dell'umanità fino alla comparsa del Messia, di cui peraltro non si cita neanche il nome, in una lettura trasversale delle Sacre Scritture. Ed è proprio la nozione della trasformazione dell'uomo, purgato dal peccato e chiamato a vita nuova, ad animare quello che diventa un percorso spirituale, un viaggio dalle tenebre alla luce, una professione di fede laica immaginata in risposta alla *silhouette* nera che - durante l'*ouverture* - si aggira in una sorta di *camera obscura*, mentre osserva un globo che troneggia sullo sfondo. Come di consueto Wilson evoca un teatro di immagini: ma forse più che in altre circostanze conquista per il senso di mistero, per il fascino ineffabile di una prossemica minutamente calcolata, di icone che scuotono unicamente per la loro inspiegabile, inattingibile potenza espressiva. Così per i sette rami di alberi che si librano sulla scena, braccia sospese in cerca di approdo; o per la miscita d'acqua - da una caraffa a un bicchiere, quindi versata sul capo del soprano - di un battesimo in purezza e trasparenza; per la sinistra nocchiera

## Der Messias, Aida e Marino Faliero, l'opera canta la speranza e la desolazione



che illustra le profezie di Isaia in un mare di fumo; o ancora per il manichino senza testa che porta al guinzaglio un'aragosta, sguardo interrogativo su cui cala il sipario della prima parte. Tra preoccupazioni ecologiste (il celeberrimo «Halleluja» è intonato sullo sfondo dell'apocalittico scioglimento di un ghiacciaio) e ironiche rivisitazioni *swing* (all'annuncio del Salvatore), il colpo d'ala arriva sul trionfante «Amen» conclusivo, quando l'albero disseccato, che era calato d'alto, d'un colpo si capovolge: con le radici che attingono al cielo ma fanno germogliare i rami verso la terra, abitata da un'umanità esultante, grata, redenta. *Giuseppe Montemagno*

**AIDA**, di Giuseppe Verdi. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, direttore Riccardo Chailly, maestro del coro Bruno Casoni. Con Roberto Tagliavini, Anita Rachvelishvili, Saioa Hernández, Francesco Meli, Jongmin Park, Amartuvshin Enkhbat, Francesco Pittari, Chiara Isotton. Prod. Teatro alla Scala di MILANO.

Dirò un'eresia, ma questa ultima *Aida* scaligera spoglia, semplice, in forma di concerto, è stata una meraviglia.

Via gli elefanti, gli schiavi etiopi, le sacerdotesse danzanti, via piramidi, sfingi, troni, templi. Pochissimi movimenti, pochi gesti essenziali. I cantanti entrano ed escono dai palchi di prosenio, tutto si concentra finalmente sul canto e sulla musica. A rendere lo spettacolo ancora più emozionante, un cast strepitoso. Francesco Meli è un Radamès sicuro, forte, a volte morbido, a volte squillante, musicalissimo, la spagnola Saioa Hernández, nuovo astro scaligero che è stata Tosca e avrebbe dovuto essere Gioconda nella stagione annullata, ha dato al personaggio di Aida una bella liricità. Ma la vera trionfatrice della serata è stata la georgiana Anita Rachvelishvili, che con la sua voce potente, scura, mirabile per estensione, ha dato al personaggio di Amneris una prepotente energia. Da brivido la scena dello scontro con i sacerdoti dopo la condanna di Radamès: la sua maledizione finale, «Anatema su voi!», ha strappato un interminabile applauso. E naturalmente il coro, anche se confinato sul fondo del palcoscenico, ha avuto tutto il risalto che merita: il suo direttore Bruno Casoni è stato accolto alla fine da vere ovazioni. A dirigere l'orchestra Riccardo Chailly, che di Aida

alla Scala ne ha già dirette molte, ma questa aveva una novità: era l'edizione preparata da Verdi per il Cairo, ossia per la prima esecuzione assoluta, con alcune varianti (il recupero di un centinaio di battute all'inizio del terzo atto che vanno a sostituire l'aria di Aida, immediatamente seguente e inserita nelle successive edizioni, «Oh cieli azzurri»). Vista l'incertezza della stagione a venire, visto il recentissimo annullamento della serata inaugurale del 7 dicembre, questa essenziale *Aida* sembra un miracolo. Magari da ripetere con altre opere. *Fausto Malcovati*

**MARINO FALIERO**, di Gaetano Donizetti. Progetto creativo di ricci/forte. Regia di Stefano Ricci. Coreografie di Marta Bevilacqua. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Alessandro Carletti. Orchestra e Coro Donizetti Opera, direzione musicale di Riccardo Frizza, maestro del coro Fabio Tartari. Con Michele Pertusi, Francesca Dotto, Michele Angelini, Bodgan Baciu, Christian Federici, Dave Monaco, Anaïs Mejias, Giorgio Misseri, Stefano Gentili, Diego Savini, Vassily Solodkyy, Daniele Lettieri. Prod. Fondazione Teatro Donizetti, BERGAMO.

Gli interpreti che applaudono se stessi in un teatro apparentemente vuoto - il Donizetti di Bergamo, così restituito alla fruizione pubblica dopo un triennio di ristrutturazioni - rimane l'immagine, agghiacciante, di quello che il teatro non è - e si spera non debba continuare a essere. Titolo inaugurale del Festival di Bergamo, *Marino Faliero* viene rappresentato a porte chiuse e trasmesso in diretta televisiva, in un silenzio sepolcrale, intollerabile per un'opera strutturata per scatenare le reazioni del pubblico, al termine di ogni numero musicale. Il coro occupa il palcoscenico, l'orchestra è divaricata in due, l'azione scenica si svolge in platea, dove Marco Rossi affastella

impalcature tubolari, un'inestricabile trama di scale e passerelle, ponti e praticabili, ringhiere che separano e distanziano, per ragioni pratiche, ma che al tempo stesso accentuano l'incomunicabilità di personaggi invischianti nella rete di sentimenti inconciliabili. Opera notturna e patriottica - perciò cara a Mazzini, che la prese a modello della missione del melodramma italiano nella cultura risorgimentale - *Faliero* sconta una scrittura vocale iperbolica, ma soprattutto una drammaturgia sghemba, ambientata nella Serenissima del Trecento: in cui si contrappongono lotte intestine (il doge si allea con gli artigiani dell'Arsenale contro l'oligarchia del Senato) e impossibili affetti privati (la doghessa ama, riamata, il nipote del consorte), destinati a deflagrare nel finale tragico. È possibile immaginare che i ponteggi in sala, tali da rendere un'autentica impresa la regia televisiva, siano metafora di foschi intrighi di palazzo, di congiure ordite «per salvar la patria oppressa» e riscattare il doge. Sotto i sinistri riflettori di Carletti, però, non sono solo un perpetuo ostacolo ai movimenti degli interpreti, ma impediscono qualsiasi spunto drammaturgico, provocando un continuo andirivieni, presto uggioso e ripetitivo. A questo si aggiunga l'ormai consueto raddoppio dei personaggi principali, duplicati da figuranti che s'inerpicano e si contorcono in equilibrio precario, nelle tinte fluorescenti degli orridi costumi di Sbicca, improntati a un *trash* che suggerisce una fluidità di genere francamente ardua da decifrare. È un mondo sul ciglio del baratro, quello che descrivono ricci/forte, trasformando i personaggi in marionette che si muovono secondo un destino impercettibile: nessuno ne tira le fila, rendendone vani i moventi, gli ideali, le ragioni. *Giuseppe Montemagno*

In apertura, *Der Messias* (foto: Vincent Pontet, Lucie Jansch).

## Nuove coreografie, tra memoria e limpido sguardo sul presente

Dalla Biennale Danza di Venezia, ultima edizione diretta da Marie Chouinard, a MilanOltre, Torinodanza, Aperto a Reggio Emilia e Fabbrica Europa a Firenze, la panoramica presenta gli spettacoli andati in scena nei principali appuntamenti autunnali prima del nuovo *lockdown*.



**MÁS DISTINGUIDAS**, ideazione, regia e interpretazione di La Ribot. Luci di Eric Wurtz. Musiche di Erik Satie, Javier López de Guereña, Rubén Gonzalez, Carles Santos. Prod. La Ribot, Ginevra. BIENNALE DANZA 2020, VENEZIA.

Andata in scena appena prima della sospensione degli spettacoli voluta dai nuovi decreti, la Biennale Danza di Venezia si è comunque colorata di sfumature inusuali a causa della pandemia. Quarto e ultimo atto curato da Marie Chouinard, il 14° Festival Internazionale di Danza Contemporanea, infatti, oltre a essere stato plasmato a distanza dalla sua direttrice, si è svolto in sua assenza. Rimasta in Canada, la Chouinard è apparsa solo in video per la cerimonia di consegna dei Leoni. L'apertura del Festival è assegnata al Leone d'Oro alla carriera La Ribot, poliedrica artista spagnola, classe 1962, che del meticcio tra i generi ha fatto la sua cifra distintiva, con *Más Distinguidas*, collezione di diverse

e brevi performance datata 1997, presentata in palcoscenico a un pubblico distanziato e con mascherina. Se a malincuore abbiamo rinunciato alla possibilità di esperire lo spettacolo in prossimità dell'artista, la forza espressiva di La Ribot, sola e nuda in scena, è arrivata comunque a colpirci. Lo si deve alla sua rara capacità di equilibrare il minimalismo dei gesti con il massimalismo delle colte citazioni, scintillanti come pepite d'oro all'interno di una miniera. Così, se in determinate pose del corpo emergono echi del pittore Velázquez, i soli movimenti delle sue mani mostrano, alla maniera degli antichi maestri, passi e sequenze tipici del balletto classico, compreso l'*entrachât royal* inventato dal Re Sole, per poi stemperare il tutto in sessioni di *body painting*. Azioni di un'ironia bruciante quelle di La Ribot che, offrendosi nuda, indaga con acume lo sguardo degli spettatori sull'oggetto d'arte, cioè lei stessa. Col cartello al collo «Se Vende» pare concedersi

in pasto alla platea per poi richiamarne vocalmente l'attenzione con la scomoda domanda: «De que cuerpo habló?». Pezzo dopo pezzo, in sessanta minuti, le tredici performance, prodotte negli anni da La Ribot grazie ad acquirenti da lei chiamati «distinguished proprietors», si compongono così sotto i nostri occhi come una preziosa collana, spingendoci a riflettere sui possibili limiti della proprietà artistica e sul pericolo di reificazione a cui può incorrere l'arte fatta di carne e ossa. Carmelo A. Zapparrata

**FISICA DELL'ASPRÀ COMUNIONE**, coreografia di Claudia Castellucci. Musiche di Olivier Messiaen e Stefano Bartolini. Luci di Eugenio Resta. Con Compagnia Mòra. Prod. Societas, Cesena - La Biennale di Venezia. BIENNALE DANZA 2020, VENEZIA.

Disarma in maniera positiva il Leone d'Argento assegnato dalla Chouinard a Claudia Castellucci, drammaturga

e fondatrice della Societas Raffaello Sanzio, che ha scelto la danza quale campo per attuare un'indagine rigorosa volta a riscoprirne i valori sin dalle fondamenta. Plasmata sulle musiche del *Catalogue d'Oiseaux* di Olivier Messiaen eseguite dal vivo, la coreografia della Castellucci stupisce per le forme ataviche e primigene realizzate in scena, affermando così l'importanza di ritornare a un grado zero della danza, per sondare il rapporto tra i corpi e la relazione di questi con le dimensioni spaziale e temporale. Il movimento preciso e levigato dei cinque interpreti, tra cui spicca per nitore Sissj Bassani, costruisce con estrema cura figurazioni geometriche, carole e scale di movimento attraverso il rapporto costante con le musiche di Messiaen ispirate al canto degli uccelli. Dal battere al levare, il ritmo musicale trova quindi un puntuale dialogo nei corpi disciplinati e in divisa scura di questi cinque giovani, discepoli di un gruppo che per serietà e impegno richiama le pratiche monastiche di epoca bizantina. Rimaniamo, dunque, ammaliati dalla solidità dell'*ensemble* in grado di disseminare gesti simbolici sulla coreografia cristallina, prima però di sfaldarsi e perdere la propria organicità nel fastigio finale, musicato da Stefano Bartolini. genuino e onesto, lo spettacolo della Castellucci ci spinge all'inevitabile accostamento con le pratiche di inizio Novecento di Émile Jacques-Dalcroze, padre dell'euritmica e sperimentatore nella città-giardino di Hellerau, non riconosciuto però dall'autrice che rivendica il suo essere "primitiva" e slegata dalla tradizione. Carmelo A. Zapparrata

**TIME TAKES THE TIME TIME TAKES**, di Guy Nader e Maria Campos. Regia di Guy Nader. Costumi di Viviane Calvitti. Luci di Israel Quintero e Lidia Ayala. Musiche

**di Miguel Marin. Con Guy Nader, Maria Campos, Roser Tutusaus, Héctor Plaza e Noé Ferey. Prod. Raqscene, Barcellona - Mercat de les Flors, Barcelona. BIENNALE DANZA 2020, VENEZIA.**

Imbrigliare l'inesorabile passare del tempo per vivere con intensità l'eterno presente, incarnando il "qui e ora" in un meccanismo fluido e in continua trasformazione. È questa la nostra impressione dopo aver assistito a *Time Takes the Time Time Takes*, potente lavoro ideato a quattro mani da Guy Nader e Maria Campos. Lui libanese con una formazione teatrale e nelle arti marziali, lei catalana con un *background* nella *contact improvisation* e nella danza contemporanea. Impegnati in scena insieme ad altri tre interpreti del loro gruppo, Nader e Campos sviluppano un affascinante sistema di corrispondenze tra i corpi sulle musiche di Miguel Marin eseguite dal vivo. La negoziazione continua del movimento, tipica della *contact improvisation*, convive qui con *groundwork* e *freeze* provenienti dall'hip hop, traducendosi in un andamento inarrestabile che imbriglia l'energia creata per incanalarla in diverse direzioni. Con il loro spostamento i corpi tracciano nello spazio traiettorie curvilinee, enfatizzate da diversi *barrel turn* acrobatici che liberano l'energia accumulata, riportando sempre però il tessuto coreografico in una posizione di equilibrio. L'intero meccanismo sviluppato con acume dai due autori pare, infatti, essere governato da un pendolo invisibile che, pur oscillando in continuazione da una parte all'altra, torna sempre nella posizione di partenza. I principi

del moto armonico, con il loro inesorabile ritorno alla posizione di equilibrio, si incarnano dunque in ingranaggi umani, pendoli e ruote dentate di un orologio immaginario che ingloba l'intero palcoscenico. Sfida ardua quella di rendere tangibile il tempo dai cui però Guy Nader e Maria Campos escono vincitori, regalandoci un lavoro da noi gustato dall'inizio alla fine senza mai staccare gli occhi dalla scena. *Carmelo A. Zapparrata*

**PIANO WORKS DEBUSSY, coreografia di Lisbeth Gruwez. Drammaturgia di Bart Meuleman. Scene di Marie Szersnovicz. Luci di Stef Alleweireldt. Musiche di Claude Debussy. Con Lisbeth Gruwez e Claire Chevallier. Prod. Voetvolk, Mechelen (Be) e altri partner internazionali. BIENNALE DANZA 2020, VENEZIA.**

Icona della danza europea, Lisbeth Gruwez seduce grazie alla propria capacità di incarnare gli impulsi scenici con impeto felino. Formatasi alla Royal Ballet School di Anversa e con Anne Teresa De Keersmaeker, ha lavorato con Wim Vandekeybus e Jan Fabre. Magisteri questi rielaborati dalla Gruwez in maniera del tutto personale e diffusi attraverso Voetvolk. Proprio sul rapporto quasi carnale tra danza e musica prende le mosse *Piano Works Debussy*, presentato in prima nazionale alla Biennale Danza. Prima creazione in cui la Gruwez si confronta con le partiture classiche, lo spettacolo si sviluppa come un dialogo intimo e tutto al femminile, a cui fa da sfondo una parete dorata in continuo movimento. Autrice e interprete al tempo stesso,

la Gruwez inanella, quindi, moti continui sul suono prodotto dalla pianista Claire Chevalliere, rispondendo alle melodie del compositore francese con innumerevoli cambi di direzione. Come vere e proprie scintille, le variazioni di movimento sembrano animare lo spazio scenico con fuochi fatui, disseminati nelle diverse altezze assunte dal corpo della Gruwez. Complici, come officianti di chissà quale sortilegio, le due tessono in scena un ordito dalle sfumature cangianti, dove trovano posto persino pose in grado di evocare i quadri di Goya e i passaggi delle gru in riva ai fiumi. Dall'inizio sino alla fine Lisbeth Gruwez non smette di palpitare, incarnando le dolci musiche di Debussy a tutto tondo, espresse con intensità e dinamiche sempre differenti. Il veloce uso dei piedi, infatti, cede il posto alle opposizioni del torso e queste al volto sempre espressivo in un riuscito lavoro che pone l'accento sul performer, vero termometro di ogni coreografia. *Carmelo A. Zapparrata*

**PORTRAIT DE FRÉDÉRIC TAVERNINI, coreografia di Noé Soulier. Luci di Victor Burel. Musiche di Matteo Fargion e altri. Con Frédéric Tavernini e Noé Soulier. Prod. Nd Productions, Parigi - Centre National de Danse Contemporaine, Angers. BIENNALE DANZA 2020, VENEZIA.**

Visto raramente alle nostre latitudini, il giovanissimo Noé Soulier è già considerato in Francia una nuova promessa. Che sia la capacità di equilibrare gli schemi del classico e del contemporaneo, data dagli anni trascorsi sia alla Canada's National

Ballet School sia al P.A.R.T.S. di Bruxelles, oppure gli studi filosofici alla Sorbona, al parigino Soulier non manca di certo la capacità di plasmare coreografie complesse e ibride, da gustare in ogni singolo istante. Basta vedere lo straordinario *Portrait de Frédéric Tavernini*, presentato al festival lagunare e di difficile catalogazione in grado, però, di accendere tutti i neuroni dello spettatore. A metà strada tra un ritratto vivente e una serata di arguto cabaret, questa creazione di Soulier vede impegnato in scena lo stesso autore quale pianista e commentatore e il grande performer Tavernini, già maturo interprete di firme del calibro di Béjart e Forsythe, solo per citarne alcuni. Con andamento quasi da jazz club, il quadro di Tavernini che Soulier dipinge in maniera estemporanea prende a poco a poco forma. Si analizzano i suoi dodici tatuaggi prima che lo statuario Tavernini si lanci in diversi passi classici sino a far riemergere i balanchiniani *Apollo* e *The Four Temperaments*, tra le note di Stravinsky e Hindemith suonate dal vivo dallo stesso Soulier. Il palcoscenico diventa per Tavernini un grande corso d'acqua dove specchiarsi, accennando virtuosismi ballettistici prima di mostrare i propri tatuaggi sulle musiche del *Lago dei cigni* e offrirsi poi in maniera intima e sincera agli spettatori, accarezzato dalle melodie di Chopin. Il movimento qui genera memoria e viceversa plasmando un ritratto che esplora il *bios* del performer sin nei suoi anfratti più reconditi, dove il fattore tempo rompe i propri steccati unendo ricordi passati e desideri futuri. *Carmelo A. Zapparrata*





**TRA LE LINEE**, di Simona Bertozzi e Claudio Pasceri. Musiche di Next, New Ensemble Xenia Turin. Scene e luci di Giuseppe Filipponio. Costumi di Katia Kuo. Con Giulio Petrucci, Manolo Perazzi, Sara Sguotti, Oihana Vesga, Simona Bertozzi. Prod. Torinodanza Festival e Teatro Stabile Di Torino-Teatro Nazionale - EstOvest Festival, Torino - Nexus, Bologna - MilanOltre, Milano. FESTIVAL MILANOLTRE.

Musica e danza - scriveva Merce Cunningham - «possono essere due entità separate, indipendenti e interdipendenti, che condividono un tempo comune». Da presupposti non dissimili è nata la collaborazione tra il musicista Claudio Pasceri e la coreografa Simona Bertozzi, che hanno sperimentato un rapporto di stretta relazione ma allo stesso tempo di libertà e di assenza di gerarchie. Sul palco, un quartetto d'archi suona dal vivo una potente e varia partitura che spazia dal grande repertorio d'autore (Beethoven), fino alla musica contemporanea (Riccardo Perugini e Wolfgang Rihm). Cinque interpreti (tra loro la stessa Bertozzi,

che svetta sul gruppo come un corifeo) tracciano un percorso di progressivo svelamento e liberazione, sottolineato anche dal bellissimo disegno luci di Giuseppe Filipponio: bozzoli informi avvolti in palpitanti involucri di plastica - l'immagine è una delle più suggestive dello spettacolo - prendono pian piano vita e riconquistano verticalità, dinamica, possibilità di interazione. Le sequenze gestuali, che come sempre in Bertozzi rifuggono ogni dimensione didascalica ed estetizzante, attraversano lo spazio vuoto con soli, passi a due, rari ma emozionanti momenti corali. L'ultima parte del lavoro segna un cambio di rotta deciso, anche rispetto alle precedenti creazioni della coreografa. I performer, biancovestiti in pieno stile contemporaneo con scarpe da tennis, felpe con cappuccio, canottiere e minigonne, fanno apparire davanti agli occhi dello spettatore immagini di un vasto repertorio pubblico e condiviso: dalle linee algide e scolpite della statuaria antica, fino a inaspettati *flash* della contemporaneità, tra Black Lives Matters, pugni chiusi, gilet gialli e rivoluzione degli ombrelli. I danzatori, incarnando i gesti di violenza e conflitto senza cedere al mimetico e al rappresentativo, evocano e depositano un archivio mnemonico del nostro inconscio di cittadini. Così, nello spazio di libertà conquistato "tra le linee", l'individuale diviene collettivo. E sulle note accese di un violoncello classico, si riafferma il valore politico del corpo danzante. Maddalena Giovannelli

**EXCELSIOR**, ideazione, coreografia e regia di Salvo Lombardo. Musiche di Fabrizio Alviti. Luci e video di Daniele Spanò e Luca Brinchi.



**Costumi di Chiara Defant. Con Jaskaran Anand, Cesare Benedetti, Lucia Cammalleri, Leonardo Diana, Fabritia D'Intino, Giuseppe Vincent Giampino, Daria Greco. Prod. Théâtre National de Chaillot, Parigi - Festival Oriente Occidente, Rovereto e altri 3 partner. FESTIVAL MILANOLTRE.**

Gennaio 1881: alla Scala di Milano debutta *Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti, destinato a diventare un *cult*. Un inno alle magnifiche sorti del secolo che si sta salutando, un patriottico e spettacolare saluto al nuovo. Oggi il coreografo Salvo Lombardo si domanda quale sia l'eredità culturale di quella scintillante rappresentazione dell'identità nazionale. Le risposte, va da sé, non sono rassicuranti. Riappropriandosi dell'idea stessa di "Esposizione Universale", Lombardo propone agli spettatori una sfilata video di orrori e contraddizioni odierne: barconi di migranti e lussuosi yacht, conflitti innescati dalle scrivanie dell'economia nelle periferie del mondo. E cosa resta delle bandiere e delle lampadine tricolori che coloravano di amore per la patria la sala scaligera? Solo un lacero vessillo che per tre lunghi minuti viene sbranato e conteso da lupi feroci in un paesaggio desolato: la potente e crudele opera video (una creazione di Filippo Berta del 2011) è posta dal coreografo come amara chiosa all'intero spettacolo. Sul palco, sette performer attraversano danzando molti (forse troppi) simboli caldi del nostro tempo, in un ritmatissimo e vertiginoso caleidoscopio di immagini: cartine geografiche del terzo mondo, *twerking*, fucili, piante da giungla africana, crinoline, Barbie, can can. *Excelsior* prende di petto alcuni dei temi più controversi del dibattito contemporaneo (razzismo, sessismo, appropriazione culturale, colonialismo), e ha il merito di affrontarli non con una drammaturgia "a tesi", moraleggiante e predicatoria, ma con la giocosa e seducente energia di un balletto da avanspettacolo. Parola d'ordine: "decolonizzare", cominciando dal nostro immaginario e dalle forme del balletto classico per arrivare fino all'esperienza spettatoriale. *Last but not least*. Fa bene al cuore vedere finalmente un coreografo sotto i quarant'anni che prova (complice anche l'ampia sinergia produttiva) a comporre una partitura spettacolare di largo respiro,

con un cast nutrito e ampie geometrie spaziali, senza farsi schiacciare dai dominanti format *a solo*, prodotti *prêt-à-porter* per i ghetti under 35. Maddalena Giovannelli

**BEST REGARDS**, di e con Marco D'Agostin. Suono e grafiche di Lska. Testi di Chiara Bersani, Marco D'Agostin, Azzurra D'Agostino, Wendy Houstoun. Luci di Giulia Pastore. Scene di Simone Spanghero, Andrea Sanson. Prod. Van, Bologna e altri 4 partner internazionali. TORINODANZA FESTIVAL 2020.

Come si scrive una lettera che non avrà mai risposta? Otto anni dopo la scomparsa di Nigel Charnock, Marco D'Agostin firma il suo messaggio al performer e coreografo britannico. E forse non avrebbe potuto farlo prima. È oggi, infatti, che è evidente quanto Charnock abbia influenzato l'artista veneto, come da lui stesso dichiarato a inizio spettacolo: «Nigel ha segnato in maniera netta il mio modo di pensare la danza. Rappresentava ai miei occhi la possibilità che in scena tutto potesse accadere ed esplodere». Ed è proprio ciò che vediamo in *Best Regards*: un incipit lento, parlato, sul filo della nostalgia, lascia spazio a un *one-man-show*. Una tenda luminosa da avanspettacolo, *kitsch* al punto giusto, incornicia le entrate e le uscite in scena, continue, energiche, parlate, cantate, danzate. Sfoggia una spada laser, impugna una pistola spara banconote, srotola un mini *red carpet*, fa le mosse delle *cheerleader*, microfono alla mano intona *New York New York*. La scena si riempie di bolle di sapone e coriandoli, mentre sul fondo scorrono le parole che la performer Wendy Houstoun ha dedicato a Nigel Charnock, collega e amico, pochi giorni dopo la morte. Una manciata di frasi che ben descrivono, secondo Marco D'Agostin, l'energia strabordante, il senso dell'umorismo, l'acutezza, l'essere *too much* del performer inglese. *Best Regards* è una lettera appassionata, non priva di ironia e leggerezza. Un assolo nel quale si può rintracciare il senso di gratitudine per un maestro, senza sconfinare però nella celebrazione. Non guasta un pizzico di commozione, sul finale, quando Marco D'Agostin chiede al pubblico di cantare il suo saluto, rendendolo, così, partecipe

di una mancanza. «You are the dark, I see the stars. You died so I could live and dance». *Rossella Porcheddu*

**DON JUAN**, coreografia di Johan Inger. Dramaturg Gregor Acuña-Pohl. Scene di Curt Allen Wilmer (aapee) con estudiodeDos. Costumi di Bregje van Balen. Luci di Fabiana Piccioli. Musiche di Marc Álvarez. Con 16 danzatori. Prod. Fondazione Nazionale della Danza/Aterballetto, Reggio Emilia. FESTIVAL APERTO, REGGIO EMILIA.

Il *Don Juan* di Johan Inger è un seduttore suo malgrado, è lo specchio del desiderio femminile, non conquistatore di donne ma uomo che si adatta alle donne, uomo che è in cerca sempre e comunque della figura femminile per eccellenza: la mamma. Tutto parte dall'abbandono/distacco fra madre e figlio. Seguendo l'intuizione di Jacques Lacan, ripresa e analizzata da Fabio Galimberti (*Il principe nero. Don Giovanni un sogno femminile*), il seduttore finisce col diventare una sorta di fantasma femminile. Tutto ciò che accade in scena appartiene a una visione onirica in cui Don Juan è al tempo soggetto e oggetto di amore, seduzione e passione. Così Don Giovanni si offre come desiderio dell'ultima avventura erotica per Zerlina (una Lolita con tanto di cicca tra i denti che sa di sfida sessuale) prima del matrimonio, si presenta come amante sottomesso per Tisbea, come oggetto di passionalità per Donna Ana, insoddisfatta del marito Ottavio. Tutto questo sulla scena accade con energia, con sfida, con un disegno coreografico che sa tener conto della tradizione ballettistica di Don Giovanni come della lezione della contemporaneità. I sedici danzatori in scena, le musiche originali di Marc Álvarez, le scenografie cupe ed essenziali di Curt Allen Wilmer regalano una sorta di *kolossal* coreografico a cui si assiste con piacere e stupore: l'intensità del pensiero scenico si coniuga con la piacevolezza che sa farsi mondo e avvolgere lo spettatore. *Nicola Arrigoni*

**PERPENDICOLARE**, di e con Cristina Donà, Daniele Ninarello, Saverio Lanza. Prod. Fondazione Fabbrica Europa, Firenze - Ass. Cult. Codeduomo, Torino e altri partner. FESTIVAL FABBRICA EUROPA, FIRENZE.

L'alba del nuovo giorno è il risveglio dei sensi. Tutti quanti sono, lungo una linea che prende la via del capo, ossia di ciò che sta in alto, lo zenit, e arriva fino in basso, ai piedi per terra. *Perpendicolare* di e con Cristina Donà, Daniele Ninarello, Saverio Lanza, visto a Fabbrica Europa 2020, è un incontro di danza, musica e parole che liberano il corpo dall'immobilità di troppe notti, in cerca della luce di un'altra possibilità comune. È uno spettacolo, per così dire, di "danza canzone", mutuando da Giorgio Gaber e Sandro Luporini il termine di teatro canzone. Brani inediti, scritti per l'occasione, e alcuni tra i testi più noti della Donà, risuonano e rifioriscono nei movimenti di Ninarello. L'unione è magica e raffinata, riesce a indagare direzioni, intrecci profondi e inusuali, plasmati e ricuciti da Lanza, musicista e compositore. La coreutica e il concerto si scoprono mondi vicini, intimamente connessi. Non c'è scenografia, soltanto gli strumenti, chitarre, tastiere, microfoni, ovvero i campi, i poli di energia e vitalità tra cui la coreografia si accende di un'attitudine rock quasi da *jam session*. I tre artisti sono dentro se stessi e con i compagni di viaggio. Fanno la propria parte, ma il dialogo è scambio vero, quindi ognuno sperimenta anche la parte dell'altro: il danzatore suona e canta, la cantautrice balla. E alla fine tutti insieme danno vita a un unico "meccanismo" di abbracci tentati e inchini ripetuti. *Perpendicolare* è dunque un dialogo che si fa invito all'ascolto, a oltrepassare le distanze, i confini. Non a caso, il titolo è lo stesso dell'omonima canzone nell'album del 2014 di Cristina Donà. *Così vicini. Matteo Brighenti*

**SAVE THE LAST DANCE FOR ME**, di Alessandro Sciarroni. Costumi di Ettore Lombardi. Musiche di Aurora Bauzà e Pere Jou (Telemann Rec.). Con Gianmaria Borzillo e Giovanfrancesco Giannini. Prod. corpoceleste\_C.C.00#, Ancona - Marche Teatro, Ancona e altri 3 partner. FESTIVAL FABBRICA EUROPA, FIRENZE.

L'umanità della geometria sono due corpi in simbiosi che cadono nel reciproco abbraccio. Gianmaria Borzillo e Giovanfrancesco Giannini non



si lasciano mai, sono l'uno lo slancio dell'altro, dentro una danza che è un moto continuo, perpetuo. *Save the Last Dance for Me* di Alessandro Sciarroni ha il passo ipnotico di uno studio vertiginoso sul senso di essere una cosa sola, farla muovere e darle uno spazio che va oltre il tempo. Le figure sono quelle della polka chinata, un ballo bolognese di corteggiamento eseguito in origine da soli uomini e risalente ai primi del Novecento: fisicamente impegnativo, quasi acrobatico, prevede che i danzatori girino vorticosamente mentre si piegano sulle ginocchia fino quasi a terra. Giancarlo Stagni, maestro di balli filuzziani, ha ridato vita a questa antica pratica grazie all'analisi di alcuni video degli anni Sessanta. Sciarroni l'ha scoperta nel dicembre 2018, quando a praticarla in Italia erano soltanto in cinque. Per questo, alla performance si è accompagnata una serie di workshop per diffondere una tradizione popolare che è davvero a rischio di estinzione. Dunque, è una creazione, ma è anche

un'opera di trasmissione. È qualcosa di arcaico e, insieme, modernissimo. A una prima parte più tecnica, segue una seconda in cui la tensione si scioglie in seduzione e ti conquista. Borzillo e Giannini scavano nella loro relazione giro dopo giro, trovando nella fatica il modo di resistere e il piacere sempre di un sorriso, che vuol dire trovarsi lì, in quel preciso momento. Il me è te, è noi: l'uno salva l'altro. «Ancora», si sussurrano, prima di ripartire di nuovo uniti. Con la forza, lo stupore e la bellezza di una promessa tenuta per mano. *Matteo Brighenti*

In apertura, *La Ribot in Más Distinguidas*; a pagina 79, *Fisica dell'aspra comunione* e *Piano Works Debussy* (tutte e tre le foto sono courtesy La Biennale di Venezia/@ Andrea Avezù); nella pagina precedente, in alto, *Marco D'Agostin in Best Regards*; in basso, *Tra le linee* (foto: Luca Del Pia); in questa pagina, *Don Juan* (foto: Viola Berlanda) e *Save the Last Dance for Me* (foto: Claudia Biorgia e Chiara Bruschini).

# Gigi Proietti, un artista a 360 gradi pura incarnazione del teatro

Scomparso il 2 novembre scorso, nel giorno del suo ottantesimo compleanno, Proietti ha attraversato con straordinaria maestria tutte le forme del fare teatro, colto e popolare, con Roma sempre nel cuore. Senza dimenticare i giovani e la formazione.

di Paola Abenavoli



**C**os'è il talento? Cos'è la grandezza attoriale? Cosa significa essere popolare? Gigi Proietti, scomparso il 2 novembre scorso, nel giorno del suo ottantesimo compleanno, queste domande forse non se l'è poste: semplicemente ne ha incarnato le risposte.

Non c'è bisogno di ricordare gli inizi con il teatro d'avanguardia o la collaborazione con Carmelo Bene, passando per l'*Edipo Re* diretto da Vittorio Gassman, per sottolineare l'aspetto autorale del suo vastissimo curriculum teatrale: perché quell'aspetto c'è e quegli spettacoli costituiscono solo un'ulteriore prova di un talento smisurato che non necessita di un titolo che lo consacri. Il teatro albergava in lui, era insito nel suo essere e nel suo saperlo guardare dall'esterno, criticarlo, sbeffeggiarlo, vivendolo ed essendone parte. Non ingabbiando la funzione dell'attore come "o è drammatico o non è", ma restituendone il percorso all'interno dell'arte teatrale allo spettatore e, al contrario, traducendo la vita sul palcoscenico. In questo sta la sua grandezza: l'essere popolare non vissuto come *diminutio*, quando ciò viene interpretato nella sua accezione più vera.

Proietti ha incarnato il senso dell'essere attore, e attore teatrale in particolare. Ovvero il non fermarsi

a un genere, a uno schema, e non per eccesso di istrionismo o per dimostrare di poter essere tanto, forse tutto, ma essendolo, semplicemente. E altrettanto semplicemente esprimendolo: muovendo i primi passi con il gruppo sperimentale diretto da Antonio Calenda, giocando con la voce con un altro istriano che con la voce ha costruito mondi, affiancando un mito e amico come Gassman. Raggiungendo il successo con uno dei più classici *coup de théâtre*, la sostituzione di un attore, quando subentra a Domenico Modugno in *Alleluja brava gente*, accanto a un altro grande come Renato Rascel, unico nel modo di giocare con il surreale. Quel surreale che Proietti unirà alla sua lettura del reale in tanti spettacoli, soprattutto nella commedia, sì, quella intelligente, venata di ironia, capace di scardinare gli schemi.

*A me gli occhi, please*, il suo più celebre *one-man-show*, non è solo una straordinaria dimostrazione di tecnica teatrale, improvvisazione e creatività, ma anche di ciò che significa il teatro portato tra la gente, con i teatri tenda utilizzati anche da Gassman. Una forma di teatro sociale, strettamente legato al territorio, di cui Proietti è stato maestro. Divenendo cantore di Roma, come metafora italiana e universale,

da *La commedia di Gaetanaccio a I sette re di Roma*, senza contare gli omaggi a Ettore Petrolini, di cui sembrava erede, mai imitatore.

Roma e non solo. La capacità di spaziare si mostra nell'interpretare, nello scrivere, nel dirigere, da Pirandello a Feydeau, dalla commedia musicale alla lirica. Questo lo rendeva popolare. Non per la popolarità, ma per la capacità di assorbire la lezione teatrale per renderla fruibile. Per poter essere letto a più dimensioni, per aver saputo usare la barzelletta come strumento per affascinarci e poi magari condurci a Brecht, utilizzando ogni sfumatura per arrivare allo scopo della conoscenza, della critica e insieme dell'emozione. Saper essere eclettico non sempre è visto come un merito, almeno non in Italia, dove la capacità di trasformarsi (come quel Fregoli che interpretò in tv) non sembra assurgere a talento, bensì a incapacità di scelta, di gestione del talento stesso. Senza contare, invece, che l'eclettismo, quando non diventa esercizio di stile, è sublime mezzo per superare steccati, per diventare teatro nel senso più vero. Non è un caso, forse, l'amore di Proietti per Shakespeare, esempio massimo di commedia e tragedia che si fondono; non è un caso la creazione del "Glo-

be italiano" che ha avvicinato tanti giovani ai testi del Bardo. Solo per questo, Proietti dovrebbe essere definito grande. Per la capacità di guardare al futuro, di costruire con e per i giovani, a partire dal suo Laboratorio di arti sceniche e arrivando, appunto, al Globe: una concezione del teatro non piegata su se stessa o che osanna innovatori che attendiamo alla prova del tempo; che non ha paura di unire avanguardia, tragedia, lavoro sulla voce, corporeità, mimica, maestria della pausa e invenzione del linguaggio al surreale, alla satira, alla profondità di analisi sintetizzata in una parola, in uno sguardo. La recitazione, insomma. Non a caso, ancora, due dei suoi "cavalli di battaglia" sono quel *Cyrano* sintesi di talento, ironia sferzante e tragicità, e quel manifesto dell'attore che è *Kean*. Un testo, quest'ultimo, che lo unisce, nella carriera, di nuovo a Gassman, due grandi che non hanno bisogno di un titolo forte nel loro curriculum che li rappresenti, perché il teatro lo hanno incarnato. Masticato. Digerito. E ne hanno fatto strumento per arrivare a tutti. Senza bisogno della performance a effetto o di attestazioni filosofiche, pur avendo salde fondamenta. Senza dover dimostrare di essere, ma essendo. Per questo resterà grande. ★

### Addio a Gigi Dall'Aglio, anima del Teatro Due di Parma

Un'altra vittima del Covid. E, questa volta, tra le più note e amate del settore teatrale. Il regista Gigi Dall'Aglio è scomparso nella sua Parma lo scorso 5 dicembre, proprio dopo aver rinviato le prove – amara ironia della sorte – del nuovo spettacolo, *In teatro non si muore*. Laureato in Storia del Teatro, aveva esordito come attore nel 1963, a vent'anni, prima di diventare regista e direttore del Teatro Universitario di Parma. Negli anni successivi aveva sempre alternato l'insegnamento (alla Paolo Grassi di Milano, ma anche a Strasburgo, Francoforte, San Paolo, Rio, Tunisi, Venezia) e la militanza culturale – era stato tra i fondatori della Compagnia del Collettivo di Parma (1971), poi divenuta Teatro Stabile – alla regia, spaziando dai classici ai contemporanei, da Shakespeare (*Amleto*, *Macbeth*, *Enrico IV*, oltre ai più recenti *Molto rumore per nulla*, *La bisbetica domata* e *Come vi piace*) a Büchner (*A che punto siamo della notte*), da Sofocle (*Antigone*, *Edipo Re*, *Edipo a Colono*) a Goldoni (*La bottega del caffè*), da Aristofane (*Le rane*, *Le nuvole*) a Brecht (*Terrore e miseria del Terzo Reich*), da Dostoevskij (*L'idiota*) a Buñuel (*L'angelo sterminatore*), Mayorga (*Himmelweg*, *Hamelin*), i testi brevi *Teatro para minutos*, Canetti (*Nozze*) e Pasolini, di cui rappresentò l'inedito *Histoire du Soldat* al Festival di Avignone del 1995, insieme a Martone e a Corsetti. Senza dimenticare la lirica (diresse Verdi, Puccini, Offenbach, Malipiero e Satie), la televisione (sette atti unici per Rai International), i progetti speciali (i *Laudari* nel chiostro di San Lorenzo della cattedrale di Perugia) e la recitazione, collaborando, tra gli altri, col regista zagabrese Bogdan Jerkovič, Le Moli, Binasco, De Capitani. Cosmopolita per vocazione – rappresentò *Giulio Cesare* di Shakespeare in Finlandia, *Il massacro di Parigi* di Marlowe in arabo classico a Tunisi, *Cecità* di Saramago in farsi a Teheran, con attori iraniani, e *Bigatis* di Bartolini e Patui in lingua friulana a Udine – Dall'Aglio deve la sua fama soprattutto all'indimenticabile regia de *L'istruttoria* di Peter Weiss: allestito nel 1983 e nel 1997 adattato per la Rai, lo spettacolo viene riproposto ogni anno nei teatri e nelle scuole d'Italia. Per alimentare quella «cultura di opposizione, la coscienza dell'altro, del diverso, del marginale, dell'emarginato e delle minoranze», così fondante per la nostra civiltà, che è nata dalla memoria dei campi nazisti di sterminio, e che è compito degli artisti preservare per le generazioni a venire. **Roberto Rizzente**

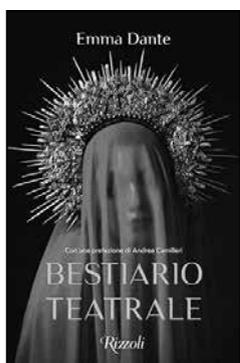


## Attraverso il corpo dell'attore, il teatro di Emma Dante

Emma Dante

**Bestiario teatrale**

a cura di Anna Barsotti, Milano, Rizzoli, 2020, pagg. 446, euro 22



«Matriarca» della nuova drammaturgia siciliana, Emma Dante consegna alle stampe - per il tramite delle attente cure editoriali di Anna Barsotti - la gran parte del suo *corpus* teatrale, dai fortunati esordi di *mPalermu* fino alle più recenti, acclamate *Sorelle Macaluso*. L'occasione è propizia non solo per ripercorrere

il suo «intero percorso teatrale», ma soprattutto per una riflessione critica: a partire dalla prefazione redatta da Andrea Camilleri per la *Trilogia della famiglia*, in cui indaga l'uso di un dialetto siciliano che, per i personaggi, rappresenta «la necessità assoluta, identificante del loro vivere scenico». Ancora, Giorgio Vasta si sofferma sulla dimensione antropologica del contrasto tra la vita e la morte, tra il lutto e la festa, costretti a convivere su una scena che è temporaneo, folgorante «arresto domiciliare» di personaggi destinati a «inseguirsi nell'altrove» dello spettatore. Elena Stancanelli incide il bisturi nelle ferite dell'«indecenza» di una scrittura che nasce dalla monnezza, da quegli scarti della contemporaneità accumulati, classificati, lasciati esplodere con inaudita carica espressiva. Emma Dante ha selezionato i contenuti della silloge, tra cui i rari *Tre monologhi per Carmen Consoli*: per consegnare al lettore quelle bestie di scena condannate all'estremo esilio della carta stampata, ultimo passaggio di un complesso laboratorio creativo, «dal progetto al processo», che Barsotti ricostruisce con attenzione agli esiti ultimi di un lavoro stratificato e complesso. Tra il testo e la rappresentazione, infatti, i personaggi attraversano i corpi degli artisti di Sud Costa Occidentale, compagnia in perenne metamorfosi, segni vibranti di partiture che investono suoni e gesti, mutevoli come il metodo maieutico cui sono debitori. «Postdrammatico» - perché fondato sul superamento del testo drammatico - il teatro di Emma Dante in queste pagine ritorna alla dimensione non vincolante della scrittura: per testimoniare un percorso a un tempo concreto e visionario, violento e violato, che non accenna ad avere requie. *Giuseppe Montemagno*

## Le fantacronache di Alberto Arbasino

Alberto Arbasino

**Grazie per le magnifiche rose. Una scelta**

Milano, Piccola Biblioteca Adelphi, 2020, pagg. 147, euro 14

Alberto Arbasino, scomparso nel 2020, con questo libretto rosa che qualunque teatrante dovrebbe agitare nelle piazze virtuali della stagione che non c'è, se non in *streaming*, propiziando non rivendicazioni sindacali, ma rivoluzione culturale, si qualifica Maglietta Rosa del Giro d'Italia dei Teatri, con questa edizione tanto opportunamente ristampata. Scorrere le pagine di questa scelta sarà per tutti voi come percorrere la passeggiata di una felice ottobrata romana insieme al Maestro, dalla sua abitazione di via Gianturco alla vicina piazza del Popolo (sosta da Rosati per un Negrone giustamente sbagliato), quindi giù da via del Babuino fino a via Condotti per un caffè al Caffè Greco. Noi abbiamo vissuto la leggendaria stagione spettacolare del secondo Novecento leggendo le fantacronache di Arbasino, prima di viverne la contemporaneità. E gliene siamo per sempre grati. Voi fate lo stesso, scoprendo che l'occhio critico di A.A. riesce a inventare, a immaginare l'immaginario. Il senso critico di chi ha scoperto e può ora riscoprire il racconto recensorio del Nostro: godetevi dunque, per esempio, l'arguto smontaggio dello Shakespeare manipolato nel capitolo *Il Bardo sotto il tetto di nylon*, scoprendo che non ha niente a che vedere con la presunta fedeltà al testo predicata dall'Estetica del Loggione. Perché non solo a Bayreuth e Salisburgo Arbasino ascolta lo show con orecchio melomane, ma tutta la sua visione della rappresentazione è melodrammatica. Ecco dove può esercitarsi la dialettica tra filologia e contaminazione, qualunque luogo è buono tranne il luogo comune. *Fabrizio Sebastian Caleffi*



## Verso il futuro con Jacques Copeau

Fabrizio Cruciani

**Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno**

Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2020, pagg. 320, euro 22

Rivedere in libreria, in una nuova edizione aggiornata e ampliata, un saggio di Fabrizio Cruciani - figura che tanto ha dato agli studi sul teatro in termini di originalità e profondità, nonostante una vita ingiu-

stamente troppo breve - è sempre una gran festa. Se, per di più, questo libro traccia i connotati di uno dei personaggi centrali del rinnovamento teatrale novecentesco, la gioia è ancora maggiore. E così, si festeggia come merita questa operazione, che rimette a disposizione dei lettori il saggio, piuttosto celebre, su Copeau che Cruciani scrisse quasi cinquant'anni fa e che vide la luce per i tipi di Bulzoni nel 1971. All'epoca fu il secondo libro di Cruciani, nel tempo è diventato un illuminante faro negli studi teatrali. Al centro c'è la figura e l'opera di Jacques Copeau, in particolare la leggendaria esperienza del Vieux Colombier che, come dice giustamente lo studioso, rappresenta «un mito più noto che conosciuto», e allo stesso tempo si rivela di fondamentale importanza perché la ricerca che ne costituisce la base è sì poetica, ma contiene in sé anche uno spirito etico. Quello spirito di cui ancora oggi il teatro, nella sua spinta verso la stessa idea di futuro che immaginava Copeau, ha bisogno per attraversare il presente. *Pierfrancesco Giannangeli*



## Robert Musil, l'ingegnere del teatro

Massimo Salgaro (a cura di)

**Robert Musil. Teatro**

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 112, euro 24,99

Della Kakania fa parte la Padania e Musil è dunque conterraneo di Gadda: due ingegneri con più genio che ingegno, per loro e nostra fortuna. Quand'ero regista pischello all'esordio, dopo aver debuttato come autore precoce, avevo già in mente di mettere in scena *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti*. L'eroticissima *Escort per uomini importanti*, come intendo titolare la mia versione *in progress* della farsa in tre atti, rappresentata per la prima volta a Berlino nel 1923, è la storia di Alpha, efebica femmina alpha, e dei suoi "amici" e corteggiatori. Ci sto mettendo una vita e una carriera intera a riuscire a metterla in scena e presto, spero, ce la farò. Ma voi

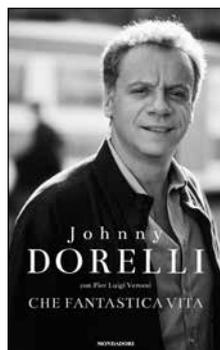


leggete e precedetemi se potete. *La finis Austriae* ha prodotto una grande civiltà in Jugendstil, al tramonto dell'Occidente potrebbe seguire un'alba rinascite (un pop Rinascimento da grandi magazzini?). Dipende dalle fonti a cui ci si abbevera: antidoto ai fanatismi, *I fanatici*, altro capolavoro teatrale dell'autore della fondamentale *Opera Aperta L'uomo senza qualità*, è un gran bel testo da studiare per sviluppare la Memoria, non da imparare a memoria, con le sue dinamiche interpersonali giocate sul senso dell'adulterio. Viceversa, *Vinzenz* è opportunità di sviluppo di ruoli brillanti dal retrogusto amarissimo, in serrato confronto della protagonista femminile con ruoli maschili prototipi della miglior commedia all'italiana. Particolare significativo di questa raccolta, che vi consiglio vivamente, è la pubblicazione, insieme ai due copioni fin qui citati, di *Preludio al mélodrame. Lo Zodiaco* (1920), primo lavoro pubblicato da Robert Musil (1880-1942). Buon teatro non mente, lettori! *Fabrizio Sebastian Caleffi*

## Johnny Dorelli, una vita da film

**Johnny Dorelli**  
*Che fantastica vita*

con Pier Luigi Vercesi, Milano Mondadori, 2020, pagg. 144, euro 18



Dorelli, artista a tutto tondo, cantante, attore e *showman* che, anche se da anni si è ritirato dalle scene, è rimasto nel cuore degli spettatori, racconta in prima persona, lui dal carattere sempre schivo e riservato, la sua vita che sembra un film. Gli anni in America con il padre, il noto cantante

Nino D'Aurelio, la frequentazione della prestigiosa High School of Music & Arts, la quotidianità a New York tra mafiosi e gangster, il difficile ritorno in Italia, fino al successo di Sanremo con Domenico Modugno, rattristato dall'improvvisa morte dell'amatissimo padre. Dorelli si racconta, infatti, senza filtri, in modo sincero, spiegando anche le sue insicurezze e le sue paure, nonostante le gioie e le soddisfazioni vissute in una lunga e brillante carriera. Il legame con la sua famiglia d'origine - composta di donne, la nonna, la madre e la sorellina di cui ha sempre sentito la responsabilità, di capo famiglia -, gli amori per donne bellissime e famose, i figli, gli incontri con registi e produttori e la costante frequentazione del palcoscenico e la pratica quotidiana della musica che hanno fatto di lui

un artista poliedrico. Il racconto procede cronologico, mai autoreferenziale, ma con ironia nel raccontare i momenti salienti della sua vita in cui, senza intento celebrativo, si ripercorrono i grandi musical, su cui sventa *Aggiungi un posto a tavola* di Garinei & Giovannini, il teatro di prosa, quel teatro leggero che ha contribuito a far decollare in Italia, facendo conoscere autori come Neil Simon; inoltre i film e gli sceneggiati, tra cui *Cuore* diretto da Luigi Comencini e *La coscienza di Zeno*, con la regia di Sandro Bolchi e l'adattamento di Tullio Kezich e Dante Guardamagna e i grandi varietà televisivi, tra cui *Canzonissima*. Caratteristica del racconto è la naturalezza, tipica anche del suo modo di recitare, con cui affiorano i ricordi sia professionali sia privati. *Albarosa Camaldo*

## Nel laboratorio degli Anagoor

**Anagoor**

*Una festa tra noi e i morti.*

*Sull'Orestea di Eschilo*

Napoli, Cronopio, 2020, pagg. 261, euro 16

Una vivida intromissione nel laboratorio creativo della Compagnia Anagoor: il calvinistico rigore ma pure l'eclettismo di un pensiero che sa spaziare con curiosa disinvoltura dai classici greci a un teologo non ortodoso come Sergio Quinzio, da Socrate ai pellegrinaggi filosofico-esistenziali di Sebald. Il volume riporta certo la traduzione in versi liberi dell'*Orestea* di Eschilo realizzata dal regista Simone Deraï e dalla sua ex insegnante divenuta complice Patrizia Vercesi; ma pure un'introduzione-commento a ciascuna parte dell'opera, che approfondisce motivi e suggestioni, intrecciando filologia e filosofia, narrativa e sguardo lucido sulla nostra società. Deraï palesa il testa a testa - razionale e, allo stesso tempo, sentimentale - ingaggiato con la trilogia tragica eschilea, condividendo con i lettori/spettatori il processo che ha condotto alla creazione di *Orestea/Agamennone Schiavi Conversio*, spettacolo di apertura della 46a edizione della Biennale di Venezia, che premiò la compagnia veneta con un meritissimo Leone d'Argento. La possibilità della tragedia nell'epoca contemporanea, dopo la novecentesca affermazione della sua morte; ma anche la rimozione della morte e l'anelito a una giustizia che pare offuscata dalla violenta irrazionalità dell'uomo. Motivi che tessono un tenace filo rosso che attraversa l'insie-



me della produzione degli Anagoor e che in questo volume - corredato da un saggio introduttivo di Susanna Pietrosanti e da una riflessione di Maddalena Giovannelli - acquistano denso spessore, rivelando un intendere e un fare teatro che è in primo luogo necessaria e vibrante riflessione su un presente di cui si riescono dolorosamente a riconoscere incongruenze e immedicabili fragilità. *Laura Bevione*

## Romeo Montecchi, processo a un minorene

**Mariacristina Cavecchi, Lisa Mazoni,  
Margaret Rose e Giuseppe Scutellà (a cura di)**  
*Scekspir al Bekka. Romeo Montecchi dietro  
le sbarre dell'Istituto Penale Minorile Beccaria*  
Firenze, Edizioni Clichy, 2020, pagg. 212, euro 25

Il volume è il risultato di numerosi e appassionanti incontri tra alcuni giovani detenuti dell'Istituto Penale Minorile Cesare Beccaria di Milano, insieme alla Compagnia Punto Zero, guidata con passione da Giuseppe Scutellà e Lisa Mazoni, che da anni lavora con loro, e un gruppo di studenti dell'Università Statale di Milano, condotti con sapienza da Mariacristina Cavecchi e da Margaret Rose. Gli studenti hanno rielaborato la tragedia shakespeariana *Romeo e Giulietta* adattandola alle regole che ai giorni nostri disciplinano la responsabilità dei minorenni autori di reato, coetanei di Romeo. Al centro dello spettacolo scritto dai ragazzi è, infatti, il processo nei confronti del giovane Romeo per l'omicidio di Tebaldo che, a sua volta, aveva precedentemente ucciso Mercuzio, amico di Romeo. Dopo l'accusa formulata dal pubblico ministero e l'audizione dei testimoni, degli psicologi, del difensore e dell'imputato stesso, il giudice, secondo le norme dell'attuale Codice di procedura penale minorile, decide di sospendere il processo con la messa alla prova di Romeo, il quale, in alternativa alla pena detentiva in carcere, è affidato per tre anni ai servizi sociali per svolgere un percorso rieducativo, nell'ambito del quale sarà molto utile anche un laboratorio teatrale. Il volume, corredato da interventi di studiosi di teatro ed esperti di diritto, foto, diario di bordo e copione, scritti dai ragazzi coinvolti, testimonia l'originalità del laboratorio in cui studenti e detenuti scoprono nel teatro, in Shakespeare e nello scambio reciproco uno strumento di crescita e - forse - di reciproca comprensione. *Albarosa Camaldo*



**Jerzy Grotowski**  
**TESTI (1954-1998). VOL. 3**  
**OLTRE IL TEATRO (1970-1984)**  
Firenze, La Casa Usher, 2020,  
pagg. 269, euro 20

Esce il terzo volume dell'opera completa di Jerzy Grotowski, tradotto da Carla Pollastrelli, la prima edizione dopo quella polacca del 2013. L'opera si presenta come la biografia creativa e intellettuale di uno dei grandi maestri eretici e riformatori del teatro del Novecento, attraverso le sue parole. In questo volume i testi, quasi tutti inediti in Italia, scritti tra gli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, sono trascrizioni, interviste, conferenze e interventi pubblici di Grotowski, tracce della sua viva voce. Uno strumento interessante di approccio al pensiero artistico e filosofico del grande riformatore.

**Marco Baliani e Velia Papa**  
**L'ATTORE NELLA CASA**  
**DI CRISTALLO. TEATRO**  
**AI TEMPI DELLA GRANDE EPIDEMIA**  
Corazzano (Pi), Titivillus, 2020,  
pagg. 104, euro 18

Dal 15 al 28 giugno 2020, nella piazza antistante il Teatro delle Muse di Ancona, va in scena *L'attore nella casa di cristallo*, un progetto di Velia Papa e Marco Baliani prodotto da Marche Teatro. Il *lockdown* appena concluso, i teatri riaperti e sottoposti a rigide norme di sicurezza sanitaria: in un clima di disorientamento e diffuso senso di solitudine, gli attori chiusi in teche di cristallo cercano una (im) possibile condivisione. Il libro si propone come testimonianza di quell'evento irripetibile, documentandolo con riflessioni e immagini «per far depositare le nostre emozioni e cercare di trasmetterle, ancora fresche del nostro sentire, a lettori appassionati non solo di teatro ma di esperienze vitali».

**Elena Cervellati e Giulia Taddeo**  
**(a cura di)**  
**LA DANZA IN ITALIA**  
**NEL NOVECENTO E OLTRE:**  
**TEORIE, PRATICHE, IDENTITÀ**  
Macerata, Ephemeria, 2020,  
pagg. 300, euro 20

Il volume raccoglie gli atti dell'omonimo convegno tenutosi a Bologna, nel marzo 2019, presso il Centro La Soffitta e incentrato sulle possibili definizioni di quello scivoloso oggetto che è la "danza in Italia", dal Novecento a oggi. Studiosi, critici - assai stimolante la riflessione di Elisa G. Vaccarino per una "critica della critica" - ma anche operatori e artisti delineano un panorama artistico e organizzativo composito e prego di caratteri ancora da esplorare.

**Agata Tomšič (a cura di)**  
**QUALE TEATRO PER IL DOMANI?**  
Perugia-Roma, Editoria & Spettacolo,  
2020, pagg. 270, euro 16

La terza edizione di Polis Teatro Festival (organizzato da ErosAntEros) si è svolta lo scorso maggio in forma di convegno internazionale online. In pieno periodo di *lockdown*, il tema "Quale teatro per il domani?" era di forte stimolo. Attori, registi, drammaturghi, scenografi, musicisti, docenti, critici e organizzatori hanno contribuito con i loro interventi incentrati sulle parole chiave spazio, parole, visioni, linguaggi e corpi per immaginare il teatro futuro. 57 contributi provenienti da 11 Paesi diversi, che ora sono raccolti in un libro da condividere come ideale contributo alla riflessione.

**Augusto Boal**  
**GIOCHI PER ATTORI E NON ATTORI.**  
**INTRODUZIONE AL TEATRO**  
**DELL'OPPRESSO**  
a cura di Alessandro Tolomelli, traduzione di Laura Francalanza, Roma, Dino Audino Editore, 2020, pagg. 192, euro 20

Con il Teatro dell'Oppresso lo spettatore partecipa alla messinscena accanto agli attori: insieme provano, sul palco, le possibili trasformazioni della società. *Giochi per attori e non attori*, racconta l'esperienza di Augusto Boal, sviluppata durante cinquant'anni di attività, illustrando il metodo ed esemplificandone l'applicazione pratica. Un volume che costituisce l'"Arsenale del Teatro dell'Oppresso", ossia l'insieme di giochi, esercizi e tecniche per attori e non attori, illustrando la forte valenza pedagogica, civica e politica di un metodo utile anche per agire nella scuola e nel sociale.

**Elena Randi**  
**IL CORPO PENSATO.**  
**TEORIE DELLA DANZA NEL NOVECENTO**  
Roma, Dino Audino, 2020, pagg. 144,  
euro 18

Elena Randi analizza le teorie della danza più innovative sorte tra la fine dell'Ottocento e gli anni Ottanta del Novecento, soffermandosi sulle coreografie di Isadora Duncan e Loïe Fuller fino a Pina Bausch e William Forsythe. Sono così messe in luce le invenzioni tecniche che hanno via via agito sul corpo in movimento organico o racchiuso in forme artificiali.

**Luca Ronconi**  
**IL QUADERNO DELLE LEZIONI**  
**DI LUCA RONCONI. DALLA SCUOLA**  
**DEL PICCOLO TEATRO DI MILANO**  
a cura di Antonella Astolfi, in collaborazione con Paola Bigatto e Lisa Capaccioli, Roma, Dino Audino, 2020, pagg. 160, euro 18

Una preziosa collazione di appunti, frammenti, copioni raccolti dagli allievi della Scuola del Piccolo Teatro di Milano e selezionati da Antonella Astolfi, Paola Bigatto e Lisa Capaccioli. Al lettore si offre la possibilità di riascoltare gli insegnamenti diretti da Luca Ronconi, come se partecipasse dal vivo alle sue lezioni.

**TEATRODOMANI. IL TEATRO**  
**ALL'EPOCA DEL COVID.**  
**CARLO QUARTUCCI.**  
**IN MEMORIAM.**  
**CULTURE TEATRALI (2020)**  
a cura di Marco De Marinis, Firenze, La Casa Usher, 2020, pagg. 304,  
euro 15,50

Il numero 29 di *Culture Teatrali* ha due dossier monografici: il primo ospita una serie di testimonianze e punti di vista sulle arti performative raccolte durante e dopo l'emergenza sanitaria, legata all'epidemia di Covid-19, mentre l'altro dossier è dedicato a Carlo Quartucci, a pochi mesi dalla scomparsa. Inoltre viene proposta una sezione di studi, che spazia da Mejerchol'd a Sarah Kane, da Giuliano Scabia alle sperimentazioni sul "teatro dei robot".

**Niki Flacks**  
**RECITARE CON PASSIONE.**  
**UN METODO ALTERNATIVO**  
**DI ACCESSO ALLE EMOZIONI**  
Roma, Dino Audino, 2020, pagg. 144,  
euro 18

Basato sulle più recenti ricerche nel campo delle neuroscienze e della psicologia, il volume diviene una guida per quegli attori che faticano a connettersi al proprio universo interiore. Utilizzando le tecniche tradizionali della visualizzazione e della memoria emotiva, il volume fornisce un metodo alternativo di accesso alle emozioni. Molto nutrita anche la serie di esercizi pratici proposti.

**Francesca Falcone**  
**TECNICHE DI DANZA**  
**CONTEMPORANEA. PERCORSI**  
**DI STUDIO TRA TEORIE E PRATICHE**  
Roma, Dino Audino, 2020, pagg. 192,  
euro 23

Un manuale adatto a chi si avvicina alla danza, sia come professionista sia come appassionato, che affronta lo studio della danza contemporanea dal punto di vista teorico e tecnico. Le diverse sezioni sono dedicate a teorie, personalità rilevanti, tecniche e metodi, con una grande attenzione alla terminologia base della danza contemporanea. Completano il libro un ricco apparato di immagini e una videografia reperibile sul web, utile supporto alla conoscenza del lettore.

**Nicola Fano**  
**IL PESO DI ANCHISE.**  
**IL TEATRO DALLA PARTE DEI FIGLI**  
Roma, Castelveccchi, 2020, pagg. 184,  
euro 18,50

Un'originale e interessante analisi di testi letterari e teatrali dal punto di vista dei figli che indagano il rapporto con i padri: Telemaco, che ha preso il mare per ritrovare Ulisse ed emanciparsi dalla sua presenza, Oreste che ha ucciso la madre Clitennestra per diventare grande, Amleto che vuole eliminare lo zio Claudio per riparare i peccati del padre, fino ai figli raccontati dai testi di Ibsen, di Cechov, o visibili nella famiglia ideata da Beckett. Il teatro diventa così un insieme di con-

Un momento del progetto *L'attore nella casa di cristallo*, di Velia Papa e Marco Baliani, nella piazza antistante il Teatro delle Muse di Ancona.

sigli utili per ragazzi che non sanno come diventare grandi e per dare loro un substrato di azione fra i loro sentimenti contrastanti.

**Edoardo Giovanni Carloti**  
**TEORIE E VISIONI DELL'ESPERIENZA «TEATRALE». L'ARTE PERFORMATIVA TRA NATURA E CULTURE**

Torino, Accademia University Press, 2020, pagg. 384, euro 24

Lo studio, dal taglio storico-culturale, si concentra sulle teorie e sulle visioni che hanno descritto l'esperienza delle arti performative secondo la condizione speciale dello spettatore, collocandole nelle diverse epoche e culture e rilevando come, al mutare delle circostanze sociali, economiche e religiose, il fenomeno dell'esperienza performativa assumeva valenze profondamente diverse, talvolta antitetico.

**BIENNALE TEATRO 2020.**  
**ATTO QUARTO: NASCONDI(NO)**

Fondazione La Biennale di Venezia, La Biennale di Venezia, 2020, pagg. 583, euro 15

Il catalogo della Biennale Teatro 2020 racconta gli artisti e le opere che compongono l'ultima edizione del Festival diretto da Antonio Latella. Oltre alle presentazioni degli spettacoli ospiti, il volume raccoglie le biografie degli artisti ai quali Latella ha chiesto di raccontarsi senza censure, in ossequio al tema del Festival. Un capitolo finale, intitolato *Rielaborazioni artistiche dovute al Covid-19*, rende conto della riflessione sui possibili scenari in continuo mutamento in funzione delle disposizioni sull'emergenza sanitaria.

**Marco Massimo**  
**STORIA DEL TEATRO GRECO**

Roma, Carocci, 2020, pagg. 588, euro 49

I grandi artisti sulla scena di Atene (Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Menandro) sono maestri di drammaturgia e veicoli di diffusione di idee e di riflessioni critiche per tutto il teatro occidentale dei secoli successivi. In questa prospettiva il volume presenta una serie di contributi



focalizzati su temi o su uno specifico genere teatrale: il teatro ad Atene, il ditirambo, la tragedia, il dramma satiresco, la commedia antica, la commedia di mezzo, la commedia nuova, il teatro fuori d'Atene, il mimo, la figura di Medea. Infine, si offre una puntuale sintesi degli intrecci dei drammi pervenuti integralmente.

**Alberto Oliva**  
**IL TEATRO AI TEMPI DELLA PESTE. MODELLI DI RINASCITA**

Rimini, Jaca Book, 2020, pagg. 208, euro 18

Nella storia del teatro, non è la prima volta che le sale teatrali vengono chiuse per le più varie ragioni. Un'analisi storico-comparativa tra presente e passato prova a evidenziare differenze e somiglianze tra provvedimenti e reazione della comunità, con un forte messaggio di speranza legato alla capacità del teatro di farsi strumento di rinascita.

**Paulo Emilio Sales Gómes**  
**JEAN VIGO. VITA E OPERE DEL GRANDE REGISTA ANARCHICO**

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 190, euro 29,99

Sales Gómes ricostruisce in questa biografia il ritratto del giovane regista Jean Vigo, morto ventinovenne nel 1934, e diventato uno dei miti della storia del cinema, inserendolo nella storia politica e culturale della Francia dell'epoca, dall'esplosione anarchi-

ca alla Prima Guerra Mondiale, alla nascita delle avanguardie, alle origini del Fronte Popolare.

**Antonin Artaud**  
**I CENCI. TRAGEDIA IN QUATTRO ATTI E DIECI QUADRI DOPO SHELLEY E STENDHAL**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2020, pagg. 80, euro 11

Titivillus ripubblica la traduzione che Gennaro Vitiello, regista del Teatro Esse, adattò quasi quarant'anni fa per la messinscena del testo di Antonin Artaud. Un teatro sperimentale fatto di contaminazione, in cui la parola è un enigma da svelare grazie alla messinscena e al lavoro sugli attori.

**Gianna Petrone**  
**STORIA DEL TEATRO LATINO**

Roma, Carocci, 2020, pagg. 408, euro 39

L'autrice esplora le caratteristiche peculiari del teatro latino, seguendo i generi drammatici e gli autori, con riferimento al contesto culturale: dalla fabula Atellana alla tragedia repubblicana, dalla produzione plautina alle fondamentali figure di Stazio e Terenzio, con la trasformazione della commedia. Ci si sofferma poi sul pantomimo, inquadrato in un sistema teatrale aperto ai cambiamenti; particolare spazio viene riservato alle tragedie senecane. Per finire vengono proposte le riscritture dell'*Amphitruo* e del *Thyestes*.

**Corrado Veneziano**  
**MANUALE DI DIZIONE, VOCE E RESPIRAZIONE**

Nardò (Le), Besamuci, 2020, pagg. 181, euro 17

Un libro di esercizi che unisce questioni di natura fonetica con attività di respirazione, problemi di cantilena e difetti di pronuncia. Tramite la lettura si raggiunge una comprensione pratica e teorica approfondita di alcune modalità tra cui l'impostazione diaframmale, l'allenamento muscolare mimico-facciale, gli esercizi per l'eliminazione di cadenze dialettali, la comprensione dei meccanismi di pronuncia della fonetica italiana e le tecniche più avanzate per controllare timbro, pause, volume e intonazione.

**Sara Soncini**  
**METAMORFOSI DI SARAH KANE. 4.48 PSYCHOSIS SULLE SCENE ITALIANE**

Pisa, University Press, 2020, pagg. 144, euro 15

Svincolato dallo stretto controllo esercitato dagli eredi dell'autrice nel mondo anglofono, in Italia il capolavoro di Sarah Kane ha avuto una notevole varietà di realizzazioni caratterizzate dalla contaminazione tra scrittura letteraria e scrittura scenica. Vengono qui presentate le numerose riscritture tese a proporre *4.48 Psychosis* come un vero e proprio laboratorio nel quale sperimentare nuove forme di composizione dello spettacolo e di lavoro teatrale con e sul testo.

**testi**

# DENTRO.

Una storia vera, se volete

di Giuliana Musso



GIULIANA - Buonasera. Io non sono un personaggio teatrale. Io mi chiamo Giuliana, ho cinquant'anni, vivo a Udine. Io sono io. Un anno fa ho incontrato una donna. Si chiama Roberta. Ha la mia stessa età, vive a Milano, ha tre figli. Nemmeno lei è un personaggio teatrale. Lei è lei.

#### CAPITOLO 1. DENTRO UN BAR

GIULIANA - Mi ha chiesto un appuntamento per raccontarmi «una cosa», ha detto. Ci siamo abbracciate come vecchie amiche, ma non eravamo vecchie amiche. Abbiamo ordinato da bere e ci siamo subito messe a parlare del lavoro, dei figli, di Milano, della nostra età, ridendo. Infine le ho chiesto di cosa volesse parlarmi e lei me lo ha detto. Prima però mi ha avvertito che si trattava di una faccenda molto riservata e che io avrei dovuto essere altrettanto discreta. Ho detto: «Va bene». Non si è accontentata, si è avvicinata, ha abbassato il tono della voce e mi ha detto che su questo fatto c'era stata anche un'indagine della polizia, che l'indagine era stata archiviata, e che lei, per questo motivo, non avrebbe potuto parlarne proprio a nessuno.

Le ho risposto che non avrei voluto tanta responsabilità, che forse era meglio se non me la diceva questa cosa.

Me l'ha detta.

Il suo racconto inizia dalla fine del suo matrimonio, il marito che se ne va fuori di casa all'improvviso. Lei pensa a una crisi di mezza età, a problemi sul lavoro. Io penso: «Forse aveva un'amante».

ROBERTA - No, non aveva un'amante.

GIULIANA - Mi racconta dei suoi figli: Davide, il primo, Chiara, la seconda, e Samuele, il terzo.

Mi dice che Chiara è sempre stata una bambina difficile, dopo la separazione dei genitori diventa ancora più ingestibile. È un'adolescente arrabbiata, violenta a volte: insulti, urla. Durante i suoi sfoghi con Roberta inizia a parlare del padre in modo ambiguo: «Tu non sai chi è veramente papà». Fino al giorno in cui le dice che il padre le ha fatto qualcosa.

La notte.

Dentro al letto.

Dentro alla loro casa.

Chiedo subito a Roberta di essere più esplicita: cosa le ha fatto esattamente?

ROBERTA - Non si sa, non lo ha detto e poi non c'erano prove, nessuno in famiglia ha mai visto niente. Cioè no, io avevo visto dei segni strani sulla sua faccia, quando lei era piccola, più volte, degli arrossamenti sulle guance, intorno al mento.

Le ho chiesto come se li era fatti e lei mi ha detto: «Di notte».

«Ma cosa vuol dire di notte?»

«Te lo sarai sognato di notte...»

Poi sono andata da suo fratello maggiore e gli ho detto: «La devi smettere di fare la lotta con tua sorella, è piccola e le lasci i segni dappertutto.»

La notte io lavoravo, almeno due volte alla settimana non c'ero. Quando c'ero io ero talmente stanca che andava lui dai bambini se chiamavano. A lui non dispiaceva affatto, diceva che lui la notte ci andava dormendo dai bambini, non si svegliava neanche, che non si ricordava neanche quello che faceva di notte.

Diceva sempre così, davanti a tutti.

Ah! Lui dormiva solo con la maglietta, come fanno tanti uomini, però poi ci andava così dai bambini la notte, senza mutande.

La Locandina

**DENTRO. Una storia vera, se volete**, drammaturgia e regia di **Giuliana Musso. Scene di Francesco Fassone. Musiche di Giovanna Pezzetta. Con Giuliana Musso e Maria Ariis. Prod. La Corte Ospitale, Rubiera (Re) - Operaestate Festival Veneto, Bassano del Grappa (Vr).**

Lo spettacolo è stato ideato per La Biennale Teatro di Venezia, Atto IV Nascondi(No), dove ha debuttato a settembre 2020 con Elsa Bossi nel ruolo di Roberta. Al momento in cui andiamo in stampa, le prossime date della tournée sono: Teatro di Mirano, Mirano (Ve), 10-11 febbraio 2021; Arena del Sole, Roccabianca (Pr), 13 marzo 2021; Cinema Teatro Busan, Mogliano (Tv), 19 marzo 2021; Teatro Astra, Schio (Vi), 9-10 aprile 2021.

GIULIANA - E poi mi dice che di questa faccenda nessuno vuole più sentirne parlare, nemmeno sua figlia. Ma lei, questa storia, a me, la vuole raccontare tutta.

ROBERTA - L'indagine è stata archiviata. Se solo ne parlo con qualcuno quello mi può denunciare. Questo significa fine, chiuso il discorso per sempre, quindi dobbiamo fare finta che non sia mai successo niente. Io non ho saputo aiutare mia figlia e adesso per me è tardi, ma ci dev'essere qualcosa che posso fare, se no impazzisco. Forse posso aiutare qualcun altro. Allora ho pensato a te. Io ho visto quello che fai: tu col teatro puoi dire che queste cose succedono davvero. Ce n'è un puttanaio di questa gente. Tu lo puoi dire. Allora, io ti racconto la mia storia e tu fai uno spettacolo.

GIULIANA - Ecco cosa vuole da me: uno spettacolo sull'abuso sessuale intra-familiare.

Diciamo la parola: incesto. Non si riesce nemmeno a pronunciarla. Capisco che la potrebbe consolare ma no, non è possibile, non per me. Poi le spiego che il teatro non è diverso dal resto del mondo: certe cose non si possono dire. Il teatro cosiddetto civile non è più di moda, annoia, e quello politico non ci ricordiamo nemmeno che sia esistito.

Intanto il bar si svuota. La barista mi dice che possiamo rimanere sedute al tavolo mentre lei fa le pulizie. Restiamo?

ROBERTA - È un incubo. Una parte di me spera ancora che non sia vero, che sia tutta una montatura di Chiara. Come puoi pensare che tuo marito, il padre dei tuoi figli, per tutti questi anni, dentro alla tua casa, abbia abusato di tua figlia? Ti viene voglia di buttarla giù dalla finestra. Allora certi giorni mi dico va bene, dai, basta, chiudiamola qui. Adesso lei non me ne vuole più parlare? Va bene. Allora anche io devo smetterla di pensarci e di dannarmi l'anima, archivio, faccio finta che non sia mai successo niente, così saranno tutti contenti. Giusto?

GIULIANA - Lo stai chiedendo a me?

ROBERTA - Sì.

GIULIANA - Avrei voglia di risponderle quello che mi dico da anni, che solo la verità ci può salvare. Vorrei dirle: «O le credi o non le credi. Deciditi. Ma se le credi allora chi se ne frega delle denunce, metti il tuo corpo davanti a quello di tua figlia, parla, urla a tutti la verità e poi trascina il pezzo di merda davanti a un tribunale».

Vorrei dirle così. Glielo dico. Rimane senza parole. Anch'io. Respiro. Penso alla mia di figlia, a quando era piccola e mi sale la commozione. Lei si imbarazza, diventa rossa in viso, si scusa, capisce di avermi fatto una richiesta assurda. Io invece conti-

nuo a immaginarmi di essere lei e mi chiedo come abbia fatto a non impazzire.

ROBERTA - Non lo so. Ci penso sempre sai, mi torturo, mi sto consumando. Cosa posso fare adesso? Che questo qua mi denuncia se apro bocca, mi porta via i figli! Avrei potuto fare ricorso contro l'archiviazione dell'indagine ma me lo ha sconsigliato anche il più grande avvocato di Milano. Ha visto le carte e sai cosa mi ha detto? «Signora è un classico, dovete digerirla. Io le do un consiglio: cercate un bravo psicanalista e ingoiate questo rospo».

GIULIANA - Non ho capito... cosa ti ha detto?

ROBERTA - «Signora dovete digerirla. Cercatevi un bravo psicanalista e ingoiate questo rospo».

GIULIANA - Per me che vadano a farsi fottere il grande avvocato e anche il bravo psicanalista!

ROBERTA - Noi possiamo rivederci?

GIULIANA - ... Certo.

## CAPITOLO 2. DENTRO LA BELLA CASA

GIULIANA - Ci siamo date appuntamento a Milano, tanto ci dovevo andare per lavoro.

Entro nella sua bella casa. Un appartamento da sogno con una sala enorme, tante stanze, terrazze ovunque. C'è tanto sole. C'è un divano giallo. I figli non ci sono.

ROBERTA - Questa casa mi fa schifo, non vedo l'ora di andarmene.

Guarda la libreria... quanta cultura eh? Tutto design, questo.

GIULIANA - Ti sei sposata per amore?

ROBERTA - Ah! Sì! Ai miei occhi lui era perfetto: bello, buono, colto e ricco.

GIULIANA - E ti amava?

ROBERTA - Mi copriva di complimenti, soprattutto davanti agli altri: «Sei una donna meravigliosa, la moglie più brava, la mamma più brava». Figurati io: sono cresciuta in una famiglia dove «sei una cretina» era un complimento.

GIULIANA - La sessualità con lui com'era? Aveva problemi?

ROBERTA - No, nessun problema particolare, ma era meccanica, staccata, senza emozioni.

GIULIANA - Anche all'inizio?

ROBERTA - Sì.

GIULIANA - E a te andava bene così?

ROBERTA - No, per niente.

GIULIANA - E allora perché lo hai sposato?

ROBERTA - Il sesso non era la priorità, non per me almeno. Io volevo tanti bambini. Anche lui voleva tanti bambini. A parole eravamo d'accordo che ci saremmo divisi la responsabilità dei figli ma poi nella pratica... Un anno ho rischiato l'esaurimento: mio padre ha avuto un ictus, Davide si è rotto il bacino, Chiara che sclerava e, in tutto questo casino, lui si iscrive alla gara di Ironman, «l'uomo d'acciaio», per la quale va ad allenarsi tutti i santi weekend. E io gli dico: «Fai bene, amore, con tutto lo stress che c'è in casa, almeno ti sfoghi». Che brava, no?

Ti ricordi Pollyanna? La bambina sfigata che si faceva andare bene tutto? Io ero così. Quella se cadeva dentro un lago di merda diceva «Che fortuna, non ci sono i cocodrilli».

Potresti scrivere una commedia: *Pollyanna e l'Uomo d'acciaio*.

GIULIANA - Rispondo che se ci fosse qualcosa da ridere lo farei volentieri.

Mi chiede se ho ripensato alla sua proposta di fare uno spettacolo. Insiste. Io sono ferma: sì, ci ho ripensato ma non me la sento. Scusami.

ROBERTA - Lo capisco. È colpa mia, ti ho dato un'impressione strana, sai quando ti ho detto che a volte non ci credo nemmeno io? Non è così, io credo a Chiara, io lo so che lui le ha fatto qualcosa. Ma quello che penso io non basta. Per tutti si tratta della conseguenza di una separazione conflittuale su una figlia con un brutto carattere, non ha retto alla fine di una famiglia così bella e si è inventata una storia di abuso. Se tutto il mondo ti dice così... Io le credo ma che me ne faccio della mia verità?

GIULIANA - «Che me ne faccio della mia verità?»

Che domanda è?

Qui non stiamo parlando di un vissuto soggettivo scusa, qui c'è da stabilire se c'è stato un abuso oppure no. Se c'è stato non si tratta della tua verità ma della realtà, è un fatto. Se io adulto agisco su un minore, su un bambino o un adolescente, un atto di natura sessuale, è sempre un abuso, è un reato. E poi non capisco davvero... ma qualcuno ha chiesto a Chiara di dire esattamente cosa le ha fatto il padre?

ROBERTA - Io, mille volte, anche pochi giorni fa.

GIULIANA - E lei che cosa ti ha detto?

ROBERTA - A me l'altro giorno ha risposto che non me lo dirà mai. Non ne vuole più parlare.

GIULIANA - E alla polizia? Con chi ha parlato?

ROBERTA - Con due donne, una poliziotta e una psicologa.

GIULIANA - Ma le conosceva? Ci aveva già parlato?

ROBERTA - No, non le aveva mai viste prima.

GIULIANA - E che cosa ha detto?

ROBERTA - Ho letto gli atti delle indagini. Ci sono le trascrizioni degli interrogatori.

GIULIANA - E che cosa ha detto?

ROBERTA - Ha risposto che non si ricorda, che si ricorda il prima e il dopo, e che dopo, quando si svegliava, aveva male.

GIULIANA - Male. Dove? Che tipo di male?

ROBERTA - Le hanno chiesto: «Anche ai genitali?», e lei ha detto: «Sì, anche ai genitali».

GIULIANA - Ma allora lo ha detto! Lo ha detto! Ha detto: «Anche ai genitali».

ROBERTA - Sì, ma non è stato sufficiente.

GIULIANA - Ma perché? Cos'altro doveva dire? A due persone estranee, mai viste prima... Cos'altro doveva dire una ragazzetta?

ROBERTA - Ah! Scusa! Glielo avevano chiesto anche i due medici della neuropsichiatria infantile.

GIULIANA - ...

ROBERTA - Li ha mandati a fanculo subito.

GIULIANA - Scusa ma perché la neuropsichiatria infantile?

ROBERTA - Perché era in uno stato di tale agitazione che l'ho fatta ricoverare.

GIULIANA - In ospedale?

ROBERTA - Sì.

GIULIANA - E in ospedale non le hanno fatto una visita ginecologica?

ROBERTA - No.

GIULIANA - Ma tu l'hai chiesta?

ROBERTA - Io l'avevo già portata dalla mia ginecologa ma non le ha fatto una visita completa. Mi ha detto che non era il caso.

GIULIANA - E quando era piccola? Ha mai avuto problemi di questo genere?

ROBERTA - Sì. Avrà avuto otto o nove anni... aveva dei fastidi là sotto, pruriti. Un'infezione.

GIULIANA - A otto anni?

ROBERTA - Sì, il dottore mi aveva detto che forse dipendeva dall'intestino.

GIULIANA - E chiusa lì?

ROBERTA - E chiusa lì.

GIULIANA - E la polizia? Non le hanno fatto fare una visita medica, una perizia?

ROBERTA - Hanno chiesto a me se gliel'avevo fatta fare e io gli ho portato il referto medico della mia dottoressa.

GIULIANA - Che però non le aveva fatto una visita completa.

ROBERTA - Esatto.

GIULIANA - Beviamo un altro caffè. Voglio sapere ancora della sua vita in questa bella casa.

ROBERTA - Per te è bella, a me fa schifo. Non è come quando ti crolla la casa, però ti restano i bei ricordi, qua è l'opposto: la casa è rimasta su, i ricordi sono in frantumi.

GIULIANA - E allora voglio sapere quando è iniziato questo crollo.

ROBERTA - Sei anni fa circa. A Natale se ne è andato in Austria per un raduno di Ironman. Da lì in poi ha cominciato a trovare sempre mille motivi per non stare a casa con noi e io non ci capivo nulla. Gli avevo chiesto se c'era un'altra donna, mi aveva giurato di no. Problemi sul lavoro, debiti? No. Insomma questa situazione pesante va avanti per quasi un anno. Un giorno torno a casa e gli dico: «Andrea, adesso basta, stiamo tutti male, è meglio se stai da solo per un po', prenditi una settimana, rifletti e decidi cosa vuoi fare». Dopo una settimana viene e mi dice: «Ho deciso che non torno più a casa». Dico: «Ma perché»? E ho anche pensato: «Merda, ma cosa ho fatto?». Ero disperata. La sera stessa chiama i ragazzi nello studio e dice: «Io e la mamma non stiamo più bene insieme e quindi vado a vivere da un'altra parte, ma per voi non cambierà niente.» Ma come non cambierà niente?

Sai quando nei film muore il protagonista a metà della storia? Sembra un errore, non lo accetti. Davide si alza, gli si piazza alle spalle e mi fa segno che è matto. Chiara cambia discorso, dice: «Papà questo telefono fa schifo». Sam gli dice: «Papà ma quando torni?»

Il giorno dopo è venuto a prendere dei vestiti e io l'ho aiutato a caricare la macchina. Gli ho dato anche della roba pronta da mangiare che avevo in frigo. Gli dicevo: «Vieni quando vuoi, questa sarà sempre casa tua».

Ero sotto shock, non capivo il motivo, non c'era un motivo. No. Il motivo era che Chiara stava crescendo, stava capendo e lui doveva allontanarsi da lei, non da me, da lei. Ma questo l'ho capito dopo. Ho capito tutto dopo.

GIULIANA - esco dalla quella casa con una strana sensazione di disagio. Salgo in macchina e vado a Rubiera. L'indomani avrei dovuto incontrare il direttore di un festival teatrale. Il tema della prossima edizione del suo festival è la censura, il nascondimento. Un tema importante che io non saprei proprio come affrontare. Guido la macchina e cerco un modo per smarcarmi da tutto questo.

### CAPITOLO 3. DENTRO IL TEATRO

GIULIANA - Il giorno dopo richiamo Roberta, le dico che sto tornando subito da lei a Milano perché le devo parlare. Mi avvisa che in casa ci sono anche i figli.

È Chiara che viene ad aprirmi la porta.

È proprio una bella ragazza, ha diciassette anni ma sembra molto più grande della sua età. Ha un *piercing* sul sopracciglio e uno vistoso sul labbro superiore. Non so perché ma nel presentarmi le dico «piacere» e le do la mano. Ha una stretta forte, da adulta. Mi accompagna da sua mamma e poi se ne va. Faccio conoscenza anche con Davide e con Samuele, poi io e Roberta restiamo da sole.

Le dico che ci ho pensato... le dico che è successa una coincidenza molto forte, le dico del festival, della censura, del nascondimento... Davvero, Roberta, questa è una coincidenza molto forte. Le dico che ho cambiato idea. Credo sia giusto provare a fare questo spettacolo. Non so come, non ne ho idea, ma ci vorrei provare.

ROBERTA - No... davvero? Grazie. Io cosa posso fare?

GIULIANA - Non mi devi mollare. Facciamo un patto: iniziamo insieme e finiamo insieme. E mi devi raccontare tutto, dobbiamo capire, fare ordine. E ti registro tutte le volte che parliamo.

ROBERTA - Io ci sto. Faccio tutto. Almeno tutto questo avrà un senso, no? Grazie, non sai come sono felice. Perché la vedi questa casa? Sembra normale, ma non lo è. Certe mattine mi sveglio e mi sembra di aprire il sipario, vai con la commedia! Fai colazione, ti prepari, i figli vanno a scuola, tu vai al lavoro, poi li porti in palestra, alle feste... sembriamo perfetti, normali, ma facciamo tutti finta, recitiamo una parte. Capisci perché mi sono detta: «No, basta, devo fare qualcosa»? Capisci perché ti ho chiamato?

GIULIANA - Questa sensazione di recitare una parte prima non ce l'avevi...?

ROBERTA - No. Mai. Però lo facevo.

GIULIANA - Da qui a uno spettacolo la strada è lunga ed è tutta da fare. Mi metto in azione. Cerco i dati del fenomeno: sono tanto spaventosi quanto generici. La quantità non è un dato afferrabile, non posso partire da lì. Le testimonianze scritte che trovo sono romanzate, non mi servono. Contatto alcune persone che so che hanno subito abusi nell'infanzia. Tutti abusi rimasti impuniti. Le ascolto, poi torno sui libri. Rileggo Carol Gilligan. Rileggo anche le tesi di Alice Miller sul trauma infantile. Procedo in quella direzione e scopro Jeffrey Masson, tramite il suo lavoro arrivo persino a Freud.

Qui rallento perché trovo qualcosa che mi turba.

La sera del 21 aprile 1896, davanti ai suoi colleghi della Società di Psichiatria e Neurologia di Vienna, Freud presenta una relazione intitolata *L'etiologia dell'isteria*. Una teoria rivoluzionaria sull'origine della malattia mentale, secondo la quale tale origine risiede in traumi di natura sessuale subiti nell'infanzia. Le parole che Freud utilizza quel giorno per descrivere tali traumi sono: stupro, abuso, attacco, oltraggio, aggressione, trauma, seduzione. Il termine scelto per definire questa teoria sarà l'unico tra questi che presenta un'ambiguità intrinseca: seduzione. Teoria della seduzione. La sua relazione fu accolta in modo glaciale dai colleghi: «Sembra una favola scientifica», fu uno dei commenti riportati. Mi inoltro per questa strada che però sembra allontanarmi dal teatro e quindi mi rimetto in azione.

**CAPITOLO 4. UNA DOMANDA**

GIULIANA - Contatto un magistrato. Mi concede subito un incontro. È un bell'uomo sulla sessantina, cordiale, gentile, generoso. Ci diamo subito del tu. Lavora in corte d'appello nella sezione che si occupa di questi reati. Accendo il registratore. Gli dico che in questa ricerca mi sto facendo guidare da una convinzione, che solo la verità ci salva. Se non emerge la verità, non ci può essere riparazione del danno per la vittima. Sei d'accordo?

MAGISTRATO - Ma certo! Non c'è dubbio! Quale sarebbe il fine del mio lavoro altrimenti? Punire? Ma no! È proprio interrompere questa catena infinita di silenzi. È provato che gli abusi intra-familiari hanno origine da situazioni pregresse. La mia missione, come magistrato, anche per motivi personali, è sbloccare questa roba qua perché, se no, è tutta vita andata a male. È tutta vita andata a male quella che viene dopo per chi non ha reagito a questo delitto, perché si danneggia la possibilità dell'amore vero. E cosa c'è di peggio in una vita? Io ho amato una donna così nella mia vita e purtroppo il mio amore non è bastato.

Ma non voglio che registri i fatti miei, questo te lo racconto dopo. Allora, dimmi come posso esserti utile.

GIULIANA - Sto raccogliendo la testimonianza di una donna che, dopo la separazione dal marito, scopre che la figlia, ormai adolescente, ha subito una qualche forma di abuso di tipo sessuale da parte del padre. È stata fatta un'indagine conclusa con un'archiviazione e quindi la madre dice che ora non si può più fare nulla. È vero che non si può più fare nulla?

MAGISTRATO - Il percorso è: denuncia, indagini, poi o si archivia o si chiede il rinvio a giudizio. All'archiviazione si può fare opposizione ed eventualmente si può tornare alle indagini, ma ci vogliono fatti nuovi, se no si chiude là.

GIULIANA - Fatti nuovi, no, per ora non ci sono. E nemmeno la madre pare avere la certezza assoluta che l'abuso sia avvenuto: non ci sono prove e la figlia ha detto e non detto.

MAGISTRATO - Questo è normale! Il minore non riesce a dire tutto, è rarissimo che possa fare una testimonianza circostanziata e dettagliata. Ma con chi ha parlato questa figlia?

GIULIANA - Con la madre.

MAGISTRATO - E la madre ha sporto la denuncia?

GIULIANA - No. La segnalazione è partita d'ufficio, da parte di un assistente sociale o di un medico, non so.

MAGISTRATO - Ah! Ma la madre... non mi è chiaro... ma da che parte sta, questa madre? Com'è che non si è mai accorta di niente? Non crede nemmeno che sia avvenuto e non ha fatto lei la segnalazione.

GIULIANA - La madre... no... lei sta dalla parte della figlia, te lo assicuro, anzi, è schiacciata dal senso di colpa per non avere capito quello che succedeva.

MAGISTRATO - Ah! Allora è il tabù. La madre è la figura del tabù per eccellenza. Non vede e non sente perché non può nemmeno concepire l'esistenza di un fatto del genere, nemmeno se lo vedesse ci crederebbe. Non sai quante volte entra in gioco il tabù in queste vicende. A volte scivola fuori anche dalla penna del giudice quando mi firma la sentenza.

Non il segreto, non la censura, il tabù.

Il discorso è questo.

Il segreto silenzia qualcosa che è determinato e specifico per un interesse che è positivo. Per esempio, il segreto investigativo è

funzionale all'esito positivo delle indagini. Segreto istruttorio, segreto industriale, segreto di Stato... Si tratta di elementi specifici che se fossero divulgati finirebbero per essere minatori della qualità dell'elemento funzionale a cui si riferiscono. Quindi il segreto è uno strumento che dà valore a qualcosa che viene silenziato.

La censura è il suo opposto. La censura dà disvalore a quello che viene silenziato perché parte da una valutazione negativa di tipo etico, morale, normativo, chiamalo come ti pare, ma sempre comunque di un contenuto specifico e determinato. Qualcosa che esiste, è venuto a vita, è stato prodotto, si è espresso però poi viene segretato per un fine moralistico o sanzionatorio.

Il tabù è un concetto più interessante perché non ha un contenuto preciso: il pensarlo ti blocca, quindi non lo conosci. Non è un qualcosa di determinato che non si deve sapere ma è un qualcosa di indeterminato che non si vuole sapere. Non è un silenzio che ricopre la materia, è un silenzio che diventa la materia... bello. Non ha né un fine utile, né uno sanzionatorio, non so che fine abbia... forse preservare la nostra stessa struttura mentale... in quanto il suo contenuto probabilmente pregiudica il mantenimento di quella situazione che per noi è indispensabile. Nel tuo caso, la funzione protettiva genitoriale indispensabile alla sopravvivenza stessa della specie.

Ti faccio un esempio banale: una volta dire che Dio non esiste era un tabù perché una realtà del genere non si poteva concepire, avrebbe fatto crollare l'intera struttura sociale.

Quindi il tabù è un prodotto culturale. No? È cultura.

**CAPITOLO 5. DENTRO L'INFANZIA DI CHIARA**

ROBERTA - Quando suo padre se ne è andato di casa lei aveva tredici anni, era appena diventata signorina. Studiava ancora pianoforte e giocava a tennis, aveva le sue amiche e mi odiava. Ha iniziato all'età di quattro anni a odiarmi e da lì in poi non ha più smesso. Prima era una bimba normale, allegra e affettuosa, poi è cambiata, come la svegliavo al mattino cominciava a prendermi a sberle e calci, urlando. Tutto no, tutto no, sempre no. Una volta che era già più grandicella, vado a svegliarla e lei mi molla una sberla così forte che mi sono bloccata dallo shock e mi è venuto da piangere davanti a lei. Non ha più voluto essere baciata da nessuno, neanche da me. Bisticci, capricci, musi lunghi. Con suo padre era più normale, aveva paura di lui, si tratteneva. Dentro casa era così, fuori era un angelo. Un giorno una maestra mi ha detto: «Chiara è un amore, ma che fortunata che sei ad avere una bimba così!». Chiara era lì vicino a me, ci siamo guardate con una strana intesa, come se avessimo avuto un segreto in comune. Poi ho detto: «Sì, è vero, è una bravissima bambina».

Mi ricordo un altro episodio di questo tipo. Lei avrà avuto nove, dieci anni. Io volevo dedicarle del tempo tutto per lei, senza i suoi fratelli e così siamo andate da sole a Lerici, al mare. Sembravamo due tipe normali, mamma e figlia in vacanza che camminano per strada tenendosi per mano. La spiaggia, i giornaletti, i gelati... perfette, senza urla, senza casini... Ma c'era qualcosa di stonato, era come se stessimo entrambe recitando una parte. Io ormai avevo paura di lei e lei era come se si sforzasse di fare la parte della bambina felice. Eravamo sole, che bisogno c'era di fingere?

Ho capito molto dopo che io e lei non siamo mai state veramente da sole, non era possibile, c'è sempre stato un segreto fra di noi... Sai "uno scheletro nell'armadio"? Quello.

Un'estate abbiamo noleggiato un mega camper e siamo andati in Puglia. La penultima notte prima di tornare a casa abbiamo dormito io e Sam nel letto matrimoniale sopra al posto di guida, perché aveva male ai denti, mentre Chiara e Andrea dormivano in fondo al camper su due lettini vicini. Davide, che era grandicello dormiva in una tendina all'esterno. Quella notte nessun problema. La seconda sera invece, Chiara - aveva solo sette anni - all'improvviso ha avuto una crisi isterica, piangeva e urlava che non voleva dormire nel camper e che voleva andare con Davide nella tendina. Cerco di calmarla, mi avvicino e mi urla: «Non mi toccare!» Era completamente fuori di sé, prendeva a calci il camper, tutto. Io cerco con tutte le mie forze di capire quale fosse il problema, se un bambino fa una scenata così ci dev'essere un motivo... Le dicevo: «Ma perché fai così?». Urlava come se la stessi ammazzando: «Non voglio, non voglio!». Sam ha cominciato a piangere, Davide che mi diceva: «Mamma, falla smettere!». E in tutto questo delirio Andrea in un angolo, immobile, zitto, mi guardava come assente. Ma perché non interveniva? Di solito lo faceva.

Così, alla fine, l'ho fatta dormire con Davide nella tendina e si è calmata. Ha dormito tutta raggomitolata come un cane nella cuccia.

Ricordo la prima volta che mi ha detto che le facevo schifo. Schifo...

Lo ha detto e poi lo ha anche scritto. Ha preso un foglio, ha scritto con il pennarello in stampatello «Mi fai schifo» e lo ha appeso fuori dalla porta della sua camera.

Ho chiesto aiuto a tutti, non sai quanti ne ho visti di psicologi, educatori, psicomotricisti. E tutti a dirmi che il problema ero io perché non sapevo gestire la sua rabbia. Addirittura una psicologa una volta mi ha detto che quando la bambina mi aggrediva io dovevo immaginare di essere come dietro a una porta di vetro per non farmi turbare. Io l'ho anche fatto.

I parenti mi dicevano: «Devi farti rispettare perché Chiara è furba, è viziata, è l'unica femmina e ti fa fare quello che vuole». Io non l'ho mai vista così, rispondevo: «No, se un bambino fa i capricci ha un motivo, bisogna capire cos'ha». Ma non lo capivo. L'unica cosa che riuscivo a fare, quando era più tranquilla, era parlare, le dicevo sempre: «Vorrei sapere che cos'hai, io non capisco perché sei sempre così arrabbiata. Perché?». E lei poverina mi diceva: «Non lo so mamma, non lo so, io sono così...». Una volta mi ha detto: «Mamma, facciamo un patto: se ti tratto male, allora tu mi devi avvertire, con tono gentile. Me lo dici due volte e se proprio non riesco a fermarmi allora mi togli la televisione, va bene?». Nessun patto ha mai funzionato, va sempre nello stesso modo: lei mi attacca, io mi difendo e parte il crescendo di insulti. «Sei una merda, mi fai schifo, ti odio». Che è quello che fa ancora oggi.

E ha ragione, io sono stata davvero una madre di merda. Non l'ho protetta. E anche dopo, dopo che è scoppiata la bomba, le ho detto: «Dimmi cosa ti ha fatto», ma dentro di me pensavo: non me lo dire, ti prego. Ho fatto la super figa, le ho detto: «Chiara, adesso ci penso io: troverò qualcuno che ti aiuterà». Invece avrei dovuto trovare qualcuno per me, che aiutasse me ad aiutare lei. Ho sbagliato tutto.

## AUTOPRESENTAZIONE

### La verità ci può salvare? Indagine teatrale su un abuso

*Dentro* è la messa in scena del mio incontro con una donna e con la sua storia segreta.

Un'esperienza difficile da ascoltare: una madre che scopre la peggiore delle verità, una figlia che odia la madre, un padre innocente fino a prova contraria. Intorno a questi tre attori, una platea di terapeuti, consulenti, educatori, medici, assistenti sociali, avvocati che non vogliono sapere la verità. Intorno a loro ci siamo noi, ci sono io.

In tutte le vicende di abuso su minori che ho conosciuto per diretta voce delle vittime nessun colpevole è mai stato condannato. La violenza sessuale è un segreto che permane tutta una vita dentro alle case, dentro agli studi degli psicoterapeuti o degli avvocati, in quelle dimensioni private in cui le vittime possono restare confinate senza venire riconosciute. I fini compassionevoli del segreto quasi sempre si fondono con quelli vergognosi della censura o con quelli inconsci del tabù.

Più di quella dei carnefici, l'esistenza delle vittime, con la loro rabbia inavvicinabile o con il loro inconsolabile dolore, ci turba fino alle radici e così, pur di salvare l'ordine dei padri, costruiamo impalcature concettuali che fanno perdere consistenza alla realtà dell'abuso. E se la nostra esperienza di vittime non può essere riconosciuta allora viene minata alla radice la nostra dimensione ontologica, noi stessi, noi tutti, forse, smettiamo di esistere. La verità ci può salvare?

*Dentro* è l'esito di un'indagine teatrale che ha toccato il più pesante dei segreti per interrogarci sul tema della verità.

Quando la materia prima di questa ricerca, composta da centinaia di pagine di trascrizioni di conversazioni e di interviste, oltre che da un'esperienza reale di condivisione e di amicizia, si è dovuta condensare sul palcoscenico e divenire "lo spettacolo", non poteva che toccare il proprio limite, sia quello artistico che quello umano. L'opera teatrale, arte della finzione, è rimasta spiazzata da un così reale e drammatico interrogativo, non ha potuto che mettersi a nudo ed esporsi, raccontando il suo stesso cercarsi. Ed è così che alla fine di tanto indagare, sia "Roberta", madre vera e personaggio, sia "lo spettacolo", si ritroveranno "veramente dentro" alla propria storia, davanti alla verità delle vittime, senza troppi nascondimenti. Ed è così che perfino io, Giuliana, l'autrice, per la prima volta nella mia vita, non ho potuto nascondermi e sono diventata un personaggio.

**Giuliana Musso**



**CAPITOLO 6. DENTRO LA STORIA**

GIULIANA - Adesso ci entriamo con ordine nella storia. Riprendiamo da quando Andrea se ne è andato di casa...

ROBERTA - Se queste registrazioni finiscono nelle sue mani, mi denuncia... Scusa, ma io sono terrorizzata. Tanto ormai ha vinto lui, non possiamo più fare niente.

GIULIANA - No, questo non è detto. Non siamo alla fine della storia, siamo ancora dentro la storia e andiamo avanti, insieme, io e te.

ROBERTA - Sì, scusa, va bene. Io mi boicotto in tutto quello che faccio. Va bene, me ne devo fregare se tutti mettono in dubbio quello che ha detto Chiara. Va bene, approfondiamo. Ma queste registrazioni...

GIULIANA - Non le sentirà mai nessuno, fidati.

ROBERTA - Ok. Da dove iniziamo?

GIULIANA - Da dopo che lui se ne è andato da casa, riprendiamo da lì. Chiara non lo voleva più vedere e tu la costringevi a vederlo.

ROBERTA - Sì. Quando lui veniva a casa io uscivo per lasciarli da soli, Chiara voleva venire via con me ma io la costringevo a rimanere. Ogni volta che c'era lui lei però creava un casino, voleva litigare, lo provocava, sembrava che cercasse di farsi mettere le mani addosso. Ma lui non l'ha mai picchiata, eh. No, quello mai.

GIULIANA - Perché faceva così?... Forse per dimostrare agli altri che lui era fisicamente violento senza dover dire di più, no?

ROBERTA - Sì, può essere...

GIULIANA - Va bene, scusa, ti ho interrotto. Torniamo a Chiara.

ROBERTA - Era sempre più irrequieta. Ha mollato il tennis, il pianoforte, tutto, ha cominciato a fare casini anche a scuola, a prendere brutti voti. Era in terza media, un giorno mi convocano in presidenza: Chiara aveva sputato addosso a una ragazzina più piccola, l'avevano vista tutti. Allora chiamo Andrea e gli dico: «Qua la situazione è grave, Chiara ha bisogno di aiuto». E lui mi risponde: «No, sei tu che sei una rompicoglioni e crei problemi. Tu me la vuoi mettere contro». Ma da dove la tirava fuori questa storia? Io? Io semmai volevo il contrario, che lei si calmasse e che tornasse a vedere suo padre insieme ai suoi fratelli. «Io te la metto contro? Io? Che mi sono presentata dall'avvocato da sola e ho firmato tutto quello che hai voluto per la separazione?».

Insomma Andrea mi nega lo psicologo per Chiara. Ah! Poi c'è stato il compleanno, il 2 luglio. Lui a un certo punto si presenta alla porta e io, cretina, gli dico di salire. Quando Chiara lo vede si paralizza, mi guarda e mi dice: «Tu sei una puttana, mi hai rovinato il giorno del compleanno».

L'estate è stata tutta così. Chiara che continua a dirmi: «Sei una merda, sei una merda, sei una merda... tu non sai chi è lui, non sai niente».

GIULIANA - E tu non le chiedevi: «Chiara, ma di cosa stai parlando?».

ROBERTA - Sì, glielo chiedevo e lei mi rispondeva: «Ma va... Tanto tu non capisci: le cose sono sotto il tuo naso e tu non vedi niente». Io pensavo si riferisse a un'amante, a un'altra donna, pensavo lo dicesse per ferirmi perché anche lei era una gran manipolatrice con me, da sempre, mi raccontava un sacco di palle. Aveva gli stessi meccanismi di suo padre. E poi parlare era diventato impossibile, mi tirava roba, mi metteva le mani addosso.

GIULIANA - E dopo l'estate? Chiara va in prima superiore, nella stessa scuola di Davide, giusto?

ROBERTA - Sì. Io sapevo che in quella scuola c'era un'insegnante molto brava con i ragazzi, le chiedo un colloquio, le spiego la situazione e le lascio il mio numero di telefono. Un giorno mi chiama e mi dice che Chiara ha scritto un racconto fantasy dove c'è una ragazza che le assomiglia che viene torturata e uccisa dal padre. Mi dice proprio queste parole l'insegnante: «Io credo che il problema sia con suo padre».

GIULIANA - Tu questo racconto l'hai letto?

ROBERTA - Sì, ma mi sembrava un sogno, non aveva logica, non ci capivo niente... ma non mi funzionava neanche il cervello, prendevo le gocce per dormire. Ero a pezzi. Sono andata da uno psichiatra ed è stato lui a dirmi che se Chiara aveva delle crisi così forti, visto che il padre non mi dava l'autorizzazione per farla curare, potevo portarla in pronto soccorso. Io non ci avevo mai pensato...

GIULIANA - Quindi l'hai portata tu al pronto soccorso?

ROBERTA - No, no, dico solo che non avevo mai pensato a questa opzione. No, prima è successo che ho scoperto che Chiara usava il telefono anche di notte. La sua vita era tutta sballata, di notte stava sveglia a chattare, di giorno era rincoglionita. Io la controllavo in tutto e lei sclerava. Un giorno mi chiudo in macchina perché lei mi rincorre. Era una furia. Io chiamo Andrea e gli dico: «Devi venire adesso». Volevo che lui vedesse la gravità del suo stato, che mi aiutasse, che smettesse di dire che io esageravo. Lei allora, quando capisce che parlo al telefono con suo padre, prende un sasso e comincia a battere sul tetto della macchina urlandomi: «Troia maledetta», così, in mezzo alla strada.

GIULIANA - Quando lei ti aggrediva così, tu come ti sentivi?

ROBERTA - Io avevo paura, ma non che mi colpisse, avevo paura e basta. Mi bloccavo. Come davanti a mia madre quando spaccava le cose, io la guardavo e... e basta.

GIULIANA - Andiamo avanti. Dopo questo episodio cosa hai fatto?

ROBERTA - Chiamo la professoressa perché, non so, mi fidavo, e lei mi dà un'idea. Mi parla di una tipa bravissima, esperta di ragazzi fuori di testa, tipo un'assistente sociale ma per gli adolescenti. Non è un medico quindi non serve l'autorizzazione, no? Si chiama Alida. È stata lei a sbloccare tutto. È una tipa tosta questa, la devi vedere: con i *dreads*, i tatuaggi, sembrava uscita da un centro sociale, è una che sa parlare con i ragazzi. È venuta qui tre volte. Lei e Chiara portavano fuori il cane e parlavano. Un giorno Alida è venuta da me e mi ha detto che Chiara...

GIULIANA - Vuoi che facciamo una pausa?

ROBERTA - Sì. Spegni.

**CAPITOLO 7. DENTRO LE PAROLE**

GIULIANA - Riprendiamo?

ROBERTA - Sì.

GIULIANA - Mi stavi dicendo della tipa con i *dreads*, l'esperta di adolescenti... Lei parla con tua figlia, più volte e poi viene da te e...

ROBERTA - E mi dice che devo ascoltare di più Chiara, che devo aprire le orecchie e ascoltare le sue parole.

GIULIANA - Tu come hai reagito?

ROBERTA - Io mi incazzo. Le dico che sono stufa che tutti mi dicano sempre la stessa cosa, che è colpa mia, colpa mia. Ma che cazzo vuol dire «ascoltare le sue parole»? È tutta la vita che la ascolto! E Alida mi dice: «Guarda che non hai capito. Chiara mi

ha detto che suo padre è una cattiva persona. Il problema per lei non sei tu, è suo padre». Le stesse parole della professoressa. Certo che è suo padre! Ci ha mollati su due piedi. Se ne è andato senza voltarsi indietro!

E lei mi fa: «No. Non hai capito. Il suo problema risale a quando lui stava a casa, non a quando se ne è andato. Ha detto che era violento».

Palle! Queste sono palle! Andrea è un deficiente ma non è mai stato violento.

E poi Alida mi ha detto quello che... mi ha detto che Chiara ha raccontato di una sua amica... ha detto che anche questa sua amica ha un padre di merda, che questa sua amica... quando era piccola, in vacanza in camper con la famiglia... suo padre di notte... l'ha toccata... nel camper... suo padre le ha messo le mani... le ha messo le mani dentro... mentre tutti dormivano... in questo camper.

E io non ho detto niente ad Alida. Non le ho detto che Chiara da piccola aveva fatto una scenata isterica per non dormire in camper. Capisci che merda che ero?

Poi ho cercato un momento per parlare con Chiara ma lei mi respingeva, finché un giorno con tono strafottente mi dice: «Sai, mamma, dovevi fare l'attrice, fai sempre finta di non avere capito niente ma hai capito benissimo». Eravamo in garage, c'era gente intorno, mi sono trattenuta. Saliamo in casa, chiudo la porta e le urlo: «Adesso mi dici cosa ti ha fatto quel bastardo!» e lei calmissima mi dice: «Tanto tu, mamma, non mi crederai, nessuno mi crederà».

«Dimmi cosa ti ha fatto».

«Male. E tu lo sapevi perché avevi visto i segni».

Giuliana, i lividi sulla bocca... io li avevo visti. Capisci? Dico: «Sì Chiara, mi ricordo i segni... Ma quando, dove?».

«La notte, mamma».

Lei me lo aveva detto. «Di notte, mamma».

«Te lo sarai sognato di notte...».

Le parole. Le parole, Giuli. Le parole.

## CAPITOLO 8. GLI ALTRI

GIULIANA - Faccio un elenco. Poliziotti, carabinieri, avvocati, magistrati, giudici.

Un altro. Infermieri, psicologi, medici, educatori, assistenti sociali.

La verità, qualunque essa sia, scivola tra le mani di decine di persone. Nessuno la trattiene. Nessuno si trattiene. Tutti, prima o dopo, se ne vanno. Penso che anch'io farò così: alla fine, dopo avere ascoltato abbastanza, sparirò. Cosa sto facendo?

Torniamo all'elenco.

I carabinieri sono quelli che vanno a recuperare Chiara di notte in Parco Ravizza, perché è scappata di casa.

I poliziotti sono quelli che entrano in casa di Chiara. Li ha chiamati lei. È chiusa in camera. Pochi minuti prima aveva staccato un quadro dal muro e lo aveva lanciato contro sua madre. Suo fratello più piccolo aveva fatto salire in casa il padre, Chiara lo vede e dà di matto, lancia il quadro, lui cerca di fermarla, lei si chiude in camera e chiama la polizia. Il padre a quel punto dice agli altri figli: «Dai, vi porto ai laghetti a mangiare le trote». Quando arrivano i poliziotti Chiara esce dalla camera e dice: «Mio padre mi ha messo le mani addosso». I poliziotti chiedo-

no a Roberta: «Signora, ma è vero?». Lei dice la verità: «No, non è andata così». «Ma suo marito dov'è?». «Ai laghetti, a mangiare le trote».

Gli avvocati sono tanti. Il primo è l'avvocato di Roberta. Le consiglia subito di parlare con una psicologa consulente del tribunale, perché di questa si fida ciecamente. Roberta obbedisce e si sente dire così: «Signora, lei non sa quante ne sento di queste storie! Suo marito com'è? È un bell'uomo? E sua figlia è l'unica femmina? E allora... le figlie si innamorano dei padri. Adesso lui se n'è andato, si è fatto un'altra vita e lei si vuole vendicare. Stia serena, Signora, non è successo niente in casa sua. Se vuole, per mettersi il cuore in pace, lei mi porta qui la ragazza, le faccio un test e dopo due ore capiamo se questa dice cazzate».

Ancora psicologi. Sono almeno sette quelli a cui Roberta chiede di prendersi in carico la figlia anche senza l'autorizzazione del padre. Impossibile.

L'unica che dice di sì è quella del consultorio ma ormai è tardi: Chiara è già in una comunità e bisognava chiedere l'autorizzazione ai servizi sociali che l'avrebbero chiesta alla neuropsichiatria infantile che l'avrebbe chiesta alla comunità. E poi qualcuno ha detto che non ne valeva la pena.

Ci andrà Roberta da quella del consultorio, per quasi due anni. Gli infermieri sono quelli che la vengono a prendere con l'ambulanza per portarla all'ospedale. Non è un Trattamento Sanitario Obbligatorio, Chiara sale di sua volontà sull'ambulanza, sa di stare male. Quaranta giorni chiusa dentro una stanza d'ospedale, a fare niente, e Roberta sempre fuori dalla sua porta, da sola, seduta su una sedia.

I medici sono quelli dell'ospedale. Le chiedono: «Perché non vuoi stare con tua mamma?». Lei urla: «Ma voi l'avete vista mia madre? Guardatela! È una merda. È una merda mia madre!». Del padre, a quanto ne so io, non chiedono nulla.

Gli assistenti sociali sono quelli che arrivano in ospedale e propongono di mandare Chiara in una comunità. Chiara non vuole vedere il padre, non vuole tornare da sua madre, chiede di essere data in affido ma non si può. La comunità è una soluzione. Crp, Comunità Riabilitativa Psicosociale. Si trova in un piccolo paese a centoventi chilometri da Milano.

Gli educatori sono quelli della comunità. Sono quelli che hanno accompagnato Chiara a casa a prendersi tutti i vestiti, i libri e le sue cose mentre Roberta assiste alla scena dalla porta della cucina perché alla figlia non può nemmeno avvicinarsi. Sono quelli che rispondono quotidianamente alle telefonate di Roberta che chiede come sta Chiara, se mangia, se dorme, se vede lo psicologo, se parla del padre, se ha bisogno di qualcosa, se le può parlare, se la può andare a trovare. Sono quelli che dopo un anno, finalmente, la riportano a casa.

## CAPITOLO 9. UNA PROVA

GIULIANA - Vado a parlare con una poliziotta, è ispettore della sezione di Polizia Giudiziaria della Procura. Si occupa di reati su soggetti deboli, i cosiddetti «codice rosso». Sul campanello di casa non c'è il suo nome, non c'è nemmeno il numero civico. Dice che è una precauzione visto il lavoro che fa. Mi spiega cos'è il segreto istruttorio, come si svolgono le indagini e gli interrogatori. I ragazzini in generale hanno paura di parlare, sanno che con questa denuncia distruggeranno tutta la famiglia e lei ha qua-

rantacinque minuti per un colloquio, non ha sei ore. Mi dice che il cerchio delle persone da sentire si può anche allargare fuori dalla casa, per esempio si può anche sentire l'amichetta del cuore, l'insegnante, l'allenatore. Mi dice che quando si tratta di botte è più facile trovare delle testimonianze spendibili in sede processuale mentre se si tratta di abuso sessuale «si alza una nebbia fitta», mi dice.

Le chiedo di parlarmi delle false denunce. Mi dice che ci sono le signore che si inventano minacce e maltrattamenti, però a lei personalmente falsi casi di abuso sessuale su minori non sono mai successi. Dice che secondo lei la sofferenza vera si vede. Mi dice proprio così: «Si vede se c'è o non c'è, non tanto nelle parole, nei silenzi». «Si vede anche dopo tanti anni, non va mai via». E mi dice anche: «Attenzione, però: la sofferenza non è una prova».

Dopo la conversazione con la poliziotta mi viene in mente che anche Chiara aveva un'amica del cuore con cui si confidava. Che fine ha fatto questa amica? Roberta mi ha detto che Chiara scriveva un diario... Anche quello, che fine ha fatto?

E mi torna alla mente Freud e la sua relazione sull'isteria, la teoria della seduzione. In fondo anche lui all'inizio, come un investigatore, si è mosso tra le nebbie.

Era il 1896, mentre tutti i suoi esimi colleghi cercano la causa dell'isteria nel fattore ereditario o nelle tare fisiche, lui la cerca nelle esperienze vissute dai suoi pazienti. Ne ha in cura diciotto, sei uomini e dodici donne, tutti affetti da isteria pura o combinata con rappresentazioni ossessive.

Con ciascuno di essi risale, grazie alla sua tecnica analitica, la catena dei ricordi fino a giungere a quello che lui definisce «la sorgente del Nilo», il trauma dell'abuso sessuale, scoprendo che la sorgente del Nilo è la stessa per diciotto casi su diciotto. Quel giorno a Vienna, durante la sua relazione, sa che sta sganciando una bomba e spenderà metà del tempo a sua disposizione a fare l'elenco delle obiezioni che si aspetta di ricevere da parte della società scientifica. La più ovvia è che questi ricordi possano essere solo delle fantasie, scene inventate, fatti non realmente avvenuti ma immaginati.

La risposta di Freud a questa opposizione non è diversa da quella che ha dato a me la poliziotta. Dice: «Il malato, mentre richiama alla coscienza queste scene di seduzione infantile, soffre a causa di violente sensazioni delle quali si vergogna e che aspira a nascondere».

#### **CAPITOLO 10. FUORI DI SÉ**

ROBERTA - Sì, aveva un'amica, una ragazzina buonissima, giocavano a tennis insieme, studiavano insieme. Lei sapeva tutto.

GIULIANA - Ne sei sicura?

ROBERTA - Sì, ne sono certa. Questa ragazzina...

GIULIANA - Come si chiama?

ROBERTA - Silvia. Questa ragazzina si è confidata con un'altra amica la quale ha parlato con sua mamma che, a sua volta, lo ha riferito a una mia cara amica. Chiara aveva detto che suo papà le faceva delle cose. L'ho saputo così.

GIULIANA - E la polizia non ha sentito questa ragazza, non l'ha interrogata?

ROBERTA - No.

GIULIANA - Nemmeno quest'altra madre?

ROBERTA - No.

GIULIANA - E tu?

ROBERTA - No.

GIULIANA - Perché?

ROBERTA - Non so, questa madre io non volevo coinvolgerla, mi vergognavo e Silvia... Sono stata una cretina, avrei dovuto farlo.

GIULIANA - Lo puoi fare adesso.

ROBERTA - Non so...

GIULIANA - Perché no? Se puoi scoprire cosa Chiara le ha raccontato, cercala e fattelo dire.

ROBERTA - Non so... Tu sei l'unica che mi dice di tornare al passato.

GIULIANA - Per forza, se no come fai ad andare avanti?

ROBERTA - E cioè?

GIULIANA - Sei tu che dici che la tua verità non ti basta.

ROBERTA - ...

GIULIANA - E il diario?

ROBERTA - Cosa?

GIULIANA - Mi hai detto che Chiara scriveva un diario, che l'avevi visto.

ROBERTA - Sì. Era un diario rosso, chiuso con un lucchetto che si sarebbe aperto con uno sputo. Pensa che l'ho tenuto nella mia borsa per tutto il tempo che lei è stata ricoverata. Alida mi diceva: «Leggilo».

Io dicevo: «Ma è chiuso». «Aprilo». «Ma poi si incazza». «Aprilo!».

GIULIANA - Non l'hai mai aperto.

ROBERTA - No.

GIULIANA - E non lo hai nemmeno dato alla polizia.

ROBERTA - Non ci ho pensato.

GIULIANA - Dov'è adesso?

ROBERTA - Non lo so.

GIULIANA - Cercalo.

ROBERTA - Ma perché? Tu pensi che se troviamo delle nuove prove possono fare riaprire le indagini?

GIULIANA - No. Penso che tu adesso devi fare queste cose.

ROBERTA - Stanotte mi sono svegliata all'improvviso, pensavo a lui e ho provato solo schifo... schifo! Mi fa vomitare, ribrezzo. Lo tirerei sotto con la macchina. È la prima volta che provo una sensazione così forte di disgusto. E sai perché? Perché prima mi censuravo questi pensieri di odio, «è malato» mi dicevo. Come con mia madre. Ho passato la vita a leggere libri sul perdono, sull'accoglienza, sul capire gli altri. Ma porca troia!

GIULIANA - Cosa c'entra tua mamma adesso?

ROBERTA - Mia madre ha sempre avuto una rabbia in corpo... e quando usciva fuori esplodeva come una bomba, urlava insulti, spaccava tutto. Una volta a cena c'era un piatto di mozzarelle, le ha prese con le mani e le ha schiacciate in mille pezzi davanti alla mia faccia. Tutte le volte che apro una mozzarella me la vedo sempre spiacciata davanti. Piatti, libri, scarpe, parole... volava di tutto in casa mia. E io non piangevo, eh! Neanche una lacrima! Perché? Tanto poi tornava normale e noi tutti zitti. Anche mio papà. Loro tornavano normali, indifferenti, ma io no, facevo solo finta.

GIULIANA - Facevi come fai con Chiara.

ROBERTA - ...

GIULIANA - Quando lei ti insulta e ti tira addosso la roba...

ROBERTA - Chiara ha il diritto di prendermi a calci in faccia. Come ho potuto sposare uno così?

C'è un'altra cosa importante che non ti ho raccontato.

L'unica persona che si è fatta coinvolgere veramente è stata la psicologa del consultorio. Quando non siamo riuscite a far venire Chiara da lei allora ha chiesto di parlare con Andrea. Ha chiesto la presenza anche dell'assistente sociale, così è dovuto venire. Poi lei gli ha detto: «Senta, sua figlia dice che lei di notte le faceva del male. Questo male si può intendere in due modi: violenza fisica o violenza sessuale. Lei che dice?». Lui ha fatto una faccia concentrata e ha detto: «Dunque... violenza fisica no, mai. Violenza sessuale... violenza sessuale... no... mmm... no, non mi pare... no».

GIULIANA - Come se valutasse una scena dal di fuori.

ROBERTA - Esatto. Una cosa fuori di sé. Poi siamo usciti insieme dallo studio, lui si è fermato sul marciapiede, mi ha guardato negli occhi e mi ha detto: «Mi dispiace tanto». Non l'avevo mai visto così... Era sconvolto, era sincero.

GIULIANA - E tu cosa gli hai risposto?

ROBERTA - Io mi sono sentita gelare il sangue, gli ho detto solo «vaffanculo» e sono andata via.

GIULIANA - Ma perché? Perché sei andata via?

ROBERTA - E cosa avrei dovuto dirgli?

GIULIANA - Avresti dovuto dirgli: «Allora parla! Se ti dispiace parla, Andrea! Cosa le hai fatto? Cosa? Dillo! Toglile questo peso mortale, liberala. Lei non lo può dire. È in trappola. Non vedi che nessuno riesce ad aiutarla? Non vedi dov'è? È in un posto orrendo con le chiavi alle porte, in mezzo a ragazzi psicotici con la bava alla bocca.» L'avete messa in una specie di manicomio, come le isteriche, ecco dove l'avete messa! Avresti dovuto dire: «Ti prego, ti supplico, parla!»

### CAPITOLO 11. UNA SENTENZA

GIULIANA - Devo parlare con un avvocato. Ne cerco uno esperto in queste cause. Si chiama Antonia, è una donna energica e non spreca le parole ed è anche un'amica. Inizio raccontandole il suggerimento del mega avvocato di Milano. «Dovete digerirla. Trovatevi un bravo psicanalista».

ANTONIA - L'avvocato famoso di Milano le ha dato un buon consiglio. Ha fatto bene a non fare ricorso. Lei non ha descritto le molestie, ha descritto delle sensazioni. I procedimenti si basano su fatti e prove, non su sensazioni. Ha detto che stava male ma non sa perché. Stare male non è una prova.

Anche la storia della sua infanzia non vale niente sul piano processuale. Una bimba che tutte le mattine si sveglia agitata e incazzata, non è una prova.

GIULIANA - E se invece lei avesse descritto le molestie?

ANTONIA - Sì, il testimone parte offesa vale. Ma nei processi come questo poi gli avvocati della difesa avrebbero lavorato per screditare la sua testimonianza. La vittima diventa l'oggetto del processo. Hai detto che è scappata di casa, che ne ha fatte di tutti i colori, che è violenta. L'avrebbero resa inattendibile. L'avrebbero distrutta. Hai presente il famoso processo del Circeo, anni Settanta? Non è cambiato molto, sai... Quindi l'avvocato famoso di Milano le ha dato un buon consiglio. Questo è il sistema.

GIULIANA - Il sistema siamo noi, è fatto di persone. Tu, per esempio, se la ragazza venisse da te per essere rappresentata in tribunale non potresti fare nulla per lei?

ANTONIA - La distruggerei ancora di più. Posso dirti? Qui lo dico e qui lo nego. La giustizia, se la trovi, non è la soluzione. Una condanna non lenisce quel dolore. Il procedimento è giusto se può fermare un reato in corso, allora sì, bisogna intervenire.

GIULIANA - Appunto, lui potrebbe molestare altri bambini, non lo possiamo sapere...

ANTONIA - Sì, quindi tu dici: «Lo faccio per tutelare altri».

GIULIANA - Lo faccio perché è un reato. Se no la legge che senso ha?

Se questa ragazza ti desse ascolto e dicesse: «Va bene, Antonia, ti ascolto e non chiedo la riapertura delle indagini però allora lo dico a tutti quello che mi ha fatto mio padre... che lo sappiano».

ANTONIA - Non può. È diffamazione, calunnia, se non lo può provare. Non ne esci.

GIULIANA - Quindi lei non lo può denunciare e non può nemmeno parlare.

ANTONIA - No, non ho detto questo. Lei lo può portare in tribunale ma nessuno le può garantire il risultato. Mentre è sicuro che per lei il processo sarebbe devastante.

*Piccola pausa.*

GIULIANA - Se io ti dico la parola verità tu che dici?

ANTONIA - Non esiste una verità.

GIULIANA - Cosa vuol dire?

ANTONIA - Noi non vediamo la verità, noi vediamo quello che vogliamo vedere in base alla nostra cultura, educazione e sensibilità personale, le variabili sono tante...

GIULIANA - Ma la realtà...?

ANTONIA - La Giustizia ha poco a che fare con la realtà.

GIULIANA - Perché fai questo lavoro?

ANTONIA - Agli inizi della mia carriera io volevo aiutare le persone e cercavo la giustizia per i miei clienti, sempre, a tutti i costi, anche per una "punta" di orgoglio professionale, credo. Adesso sono cambiata. Adesso per prima cosa, al mio cliente, chiedo: «Cosa ti può aiutare a stare meglio? La sentenza che cerchi ti farebbe stare meglio?». E non pensare che io lo faccia per tirarmi indietro. Ho sessant'anni e i capelli bianchi, quello che penso adesso lo dico, sempre, anche ai giudici, ai colleghi, con le dovute maniere. Non mi fanno più paura, anzi, a volte mi fanno pena, si fanno forti della funzione che hanno per lo Stato ma come persone non valgono nulla. Tu vedi del cinismo in me ma non è così, io ci soffro.

GIULIANA - Quindi io cosa dico alla madre di questa ragazza?

ANTONIA - Il primo obiettivo nella storia che mi hai portato tu è aiutare questa ragazza a superare il trauma, a rinascere e a vivere, perché è giovane, ha tutta la vita davanti. Questo significa aiutare la gente. È di più di fare Giustizia.

### CAPITOLO 12. FUORI DAI DENTI

GIULIANA - Mi viene il dubbio che davvero Chiara non sia in grado di ricordare ciò che le è successo. Possibile? Chiedo aiuto a due psicologi. La prima psicologa mi dice subito che bisogna andarci cauti con queste accuse e mi racconta il caso di un ragazzo che aveva accusato il padre: condanna esemplare, famiglia distrutta. Dopo dieci anni il ragazzo ha confessato di avere mentito, di avere inventato tutto. Mi dice questo e non molto altro.

Il secondo psicologo mi dice che a volte, quando si tratta di persone adulte che sono faticosamente sopravvissute agli abusi, denunciare non è proprio possibile. Parlarne, fare uscire fuori la verità, è talmente doloroso che le può fare ripiombare in una depressione ancora peggiore. Il segreto le protegge. Stiamo al telefono per due ore e alla fine, prima di salutarci, mi dice, *en passant*, che anche lui da ragazzino, è stato molestato ripetutamente da un adulto della famiglia e lo ha rivelato solo a una delle sue sorelle, molti anni dopo. Me lo ha detto così, *en passant*. Anche lui...

ROBERTA - Anche lui? Ma quante sono queste storie? Ce n'è un putтанаio di questa gente. E adesso tutti mi dicono che devo smetterla di arrovellarmi, che bisogna che Chiara faccia la sua strada: «Mettici una pietra sopra, non la stressare, quando lei vorrà risolverà». Ed è il motivo per cui sono venuta da te perché sotto a questa pietra mi sentivo morire. E adesso me lo vieni a dire anche tu. Anche tu? E l'avvocata che ti dice di lasciare perdere... e lo psicologo che ti dice di lasciar perdere... Guarda che è come dicevi tu: qua il vero tabù non è la violenza, è il dolore, il dolore di questi figli, di queste persone. Lo evitiamo come la peste. Certo che non parlano! Se non aiuti queste persone a tirarla fuori, la verità non verrà mai fuori.

Quello che vedo adesso della nostra storia è che tutti avevano il mio stesso problema. Nessuno voleva avere a che fare con questo orrore e lo spostavano sugli altri. Come ho fatto io, che cercavo qualcuno che se ne facesse carico, che parlasse a Chiara, nello stesso modo loro, tutti quelli che avevo intorno, lo hanno scaricato su qualcun altro. Compresi i miei amici e i miei parenti.

Ma cazzo! Lei avrebbe anche parlato se io avessi detto, con forza: «Chiara, io adesso lo ammazzo quel bastardo, vieni con me, mettili dietro di me, ti proteggo io, andiamo fino in fondo!».

Ma io non ho fatto così e nessuno mi ha aiutato minimamente a fare così. Non solo, per fare quello che era giusto fare io avrei dovuto mandare a fanculo tutti, l'avvocato, l'assistente sociale, i medici, tutti, e dire: «Palle! Tutte cazzate! Voi non avete capito niente, non siete capaci».

E alla fine l'abbiamo tutti scaricato su di lei, su Chiara, che aveva quattordici anni!

Aveva quattordici anni, cazzo!

E lei, povera, cosa avrebbe dovuto fare? Denunciare suo padre davanti a un mondo di adulti che la mettono in dubbio, che non si assumono la responsabilità di stare dalla sua parte?

Nessuno ha affrontato Andrea. Nessuno! Nemmeno la polizia.

Solo la psicologa del consultorio, solo quella, solo lei ha avuto le palle.

E Chiara avrà pensato: «Ah, voi non vi assumete la responsabilità di mettere sotto torchio quel criminale e me la devo assumere io? Così quella briciola di identità che mi resta va in pezzi del tutto e poi mi impicco?».

Ha fatto bene a non parlare. Anzi, sai cosa ti dico? Mia figlia è una persona straordinaria e fa bene a essere incazzata. Vorrei solo che capisse che io non sono più la stessa di prima, che anche io sono incazzata come lei e che non ho più paura di niente. Giuli, io non ho più paura di suo padre, della legge, del mondo e nemmeno di lei.

Allora, adesso ti parlo fuori dai denti. Se la mia testimonianza nel tuo spettacolo finisce per contribuire a questa tesi di merda che è

meglio stare zitti, che tanto la verità alla vittima non serve, allora non ci sto, io ti mollo qua. E no! Deve dire il contrario, se no ho sputtanato la mia storia per niente, cazzo!

Mi stai facendo incazzare anche tu. Tu mi parli sempre di compassione... ma dove l'hai mai vista questa compassione? Di cosa parli?

In ospedale si vanno a trovare anche i cani ma da lei non è mai andato nessuno. Qualcuno le è andato per caso a dire: «Chiara, tua mamma è una cretina e non ce la fa, ma ci sono io, parla con me, cosa cazzo ti ha fatto tuo padre?». No. Tutti a dire: «E se poi ce lo dice davvero, cosa facciamo?». Anche tu!

Tu perché non vai da lei? Perché non le dici: «Io so tutto Chiara, se vuoi sono qui, io ho compassione per te?»

GIULIANA - Sei tu che non hai mai voluto che io le parlassi.

ROBERTA - Perché io la proteggo.

GIULIANA - Da cosa?

ROBERTA - Non voglio che poi la metti nello spettacolo.

GIULIANA - Cosa c'entra? Ti ho detto che non me ne frega niente dello spettacolo.

ROBERTA - Io la proteggo e basta. Lei non vuole parlare.

GIULIANA - No, tu hai paura che lei sappia cosa stai facendo con me. Tu proteggi te stessa, ancora.

ROBERTA - E allora non ascoltarmi, vai da lei e fai quello che devi. O anche tu mi usi come alibi? Allora anche tu proteggi te stessa.

...

GIULIANA - Hai trovato il diario?

ROBERTA - No.

GIULIANA - E la ragazza? L'amica di Chiara... Non dovevate incontrarvi? L'hai vista?

ROBERTA - Sì, ieri. Volevo dirtelo.

GIULIANA - Com'è andata?

ROBERTA - Per prima cosa mi sono scusata per non averle parlato prima. Le ho detto che all'epoca non avevo il coraggio ma che ora ce l'ho. Le ho detto che so tutto e che è stata una bravissima amica per Chiara, le è stata vicina sempre e ha rispettato il suo segreto.

GIULIANA - Ti ha confermato qualcosa?

ROBERTA - All'inizio non voleva parlarne poi ha capito che io non stavo cercando una prova. Ed era vero sai, io volevo solo che anche lei si liberasse di questo peso. Io volevo solo dirle che non era più sola e ringraziarla e basta... Allora si è messa piangere. E poi lo ha detto, ha detto: «Io nemmeno lo sapevo che al mondo ci sono dei papà che fanno certe cose, che toccano le figlie... dovrebbero dirlo». Ha detto così. E poi mi ha abbracciato. Ti ho pensato e ho respirato.

#### CAPITOLO FINALE

GIULIANA - Vienna, 4 Maggio 1896.

Lettera di Sigmund Freud a Wilhelm Fliess.

«Caro Wilhelm,

la mia relazione tenuta alla Società Psichiatrica ha avuto un'accoglienza glaciale. Sono isolato. È stata passata parola di abbandonarmi e intorno a me si sta formando il vuoto. E questo dopo che avevo indicato loro la soluzione, la sorgente del Nilo. Possono andare tutti al diavolo».

Un anno dopo.

Vienna, 21 settembre 1897.

«Caro Whilelm, voglio confidarti il grande segreto che ha cominciato ad apparirmi negli ultimi mesi. Non credo più alla mia teoria. Non sono probabili perversioni così diffuse nei confronti dei bambini». Nove anni dopo, nel 1905, Freud ritratta pubblicamente la teoria della seduzione.  
«... Alla fine dovetti riconoscere che queste scene di seduzione infantile non erano mai avvenute, erano solo fantasie costruite dai miei pazienti».

ROBERTA - Sabato è perfetto.

GIULIANA - Non vedo l'ora, ho tante cose da dirti. Ho preso delle decisioni e vorrei parlarvene.

ROBERTA - Di che cosa?

GIULIANA - Ho deciso di fare lo spettacolo assieme a un'altra attrice, insomma in due. Ma voglio parlarvene con calma....

ROBERTA - E questa attrice chi è?

GIULIANA - Si chiama (*dice il nome reale dell'attrice che interpreta Roberta*) È simpatica ed è perfetta per... vabbè, ho avuto un'idea per lo spettacolo... ma ti dico tutto sabato.

ROBERTA - Dimmi, dai...

GIULIANA - No, sabato. Se non ho cambiato idea nel frattempo.

ROBERTA - No, dai, dimmi....

GIULIANA - Ho pensato di mettere in scena il nostro incontro. Io e te.

ROBERTA - Ma io e te proprio?

GIULIANA - Sì. Ho pensato che se questo spettacolo dovrà dire qualcosa sulla verità... Quale verità abbiamo da offrire? Solo questa. Allora io farò me stessa e... (*dice il nome reale dell'attrice che interpreta Roberta*) farà te.

ROBERTA - Farà me? Non so... Ti immagini cosa diranno di una madre come me?

GIULIANA - Diranno che sei uno schifo di madre. Se un padre abusa della figlia e la madre non se ne accorge, la colpa comunque è della madre.

ROBERTA - Va bene, chi se ne frega, fai quello che devi fare.

GIULIANA - Esatto. Chi se ne frega. Con Chiara come va?

ROBERTA - Ieri, uscendo di casa, mi ha toccato sulla spalla. Qui. Con gentilezza. Non mi toccava da una vita. Mi sono venuti i brividi. Non è un abbraccio, lo so, ma chissà... forse un giorno succederà.

GIULIANA - Sì, io me lo sento, succederà. (*Al pubblico*) Fine.

In apertura e nella foto a pagina 93, Giuliana Musso ed Elsa Bossi (sostituita da Maria Ariis nelle repliche successive) in due momenti di *Dentro. Una storia vera, se volete*, al debutto alla Biennale Teatro 2020 di Venezia (foto: Adriano Ferrara); in questa pagina, un ritratto di Giuliana Musso (foto: Matteo Lavazza).



**GIULIANA MUSSO**, attrice, classe 1970. Dal 2001 intraprende un percorso di scrittura fondato sull'indagine e la raccolta di testimonianze orali. Nascono così *Nati in casa*, monologo sul tema della nascita, scritto con Massimo Somaglino (2001), *Sexmachine*, sulla sessualità commerciale (2005), *Indemoniate* (2007) scritto con Carlo Tolazzi, *Tanti saluti*, sul fine vita (2008), *La città ha fondamento sopra un misfatto*, ispirato a *Medea*. *Voci* di Christa Wolf (2010), *La fabbrica dei preti*, (2012), *Wonder Woman*, scritto con Marta Cuscunà e Antonella Questa (2015), *Mio Eroe*, sulla guerra contemporanea (2016, pubblicato su *Hystrio* n.1.2018), *La Scimmia*, sull'adattamento dei corpi alla violenza e ispirato a *Relazione per un'accademia di F. Kafka*. Il suo ultimo lavoro, *Dentro*, debutta a Venezia per Biennale Teatro 2020. Giuliana Musso vince il Premio della critica 2005, il Premio Cassino Off 2017 per *Mio Eroe*, il Premio Hystrio per la drammaturgia 2017. Ha partecipato a trasmissioni televisive (*Report*, Rai tre), radiofoniche (Rai Radio Tre) e a progetti di promozione della drammaturgia italiana all'estero (*Face à Face* nel 2010 e *Italian Playwrights Project* nel 2017). Alcuni dei suoi testi sono in corso di pubblicazione per Scalpen- di Editore. Dal 2008 la sua casa di produzione artistica è La Corte Ospitale di Rubiera (Re). ([giulianamusso.it](http://giulianamusso.it), [corteospitale.org](http://corteospitale.org))

## La nuova geografia del teatro italiano e la mano lunga della politica

di Roberto Rizzente



Quando si tratta di sostenere economicamente i teatri, specialmente a fronte di una pandemia che rischia di mandare a gambe all'aria l'intero settore dello spettacolo, le Istituzioni fanno orecchie da mercante, trincerandosi dietro i "faremo", "state sereni", per nascondere la pochezza degli interventi. Ma quando si tratta di manovrarli, piazzando le pedine giuste per dare scacco al sistema, ecco che non mancano le invasioni di campo.

Le prime avvisaglie della mano lunga della politica le abbiamo avute, tra luglio e ottobre, con l'affaire Claudio Longhi al Piccolo Teatro di Milano. Non si tratta, qui, di contestare la figura del neodirettore. Che è, tutto sommato, persona stimata, soprattutto per il curriculum (è stato assistente di Ronconi e poi direttore dell'Ert) e per il modello di *governance* testé espresso: internazionalità, un collegio di dramaturg sul modello tedesco, sodalizio con le scuole, identità di programmazione delle singole sale (parola magica che era mancata nella gestione Escobar). Ma i meccanismi della sua investitura, quelli non vanno proprio giù. E non tanto per il misterioso "ripescaggio" di Longhi, dopo il *forfait* di luglio (i motivi, nessuno li ha mai saputi), ma per l'assenza di una chiamata pubblica, i litigi tra le fazioni politiche e la "trappola" - benché consentita dall'art. 10 dello Statuto - orchestrata

da Comune e Mibact per superare l'*impasse*: l'ingresso di due nuovi membri, Lorenzo Ornaghi e Mimma Guastoni, per allargare il Cda e mettere in minoranza la Regione. Non rimane da sperare, viste anche le rimostranze dei lavoratori del Piccolo, che questo Cda, palesemente non all'altezza del proprio compito, si dimetta.

Si pensava, a ogni modo, che il patatrac al Piccolo avesse calmato le acque. E invece, a novembre, eccone un altro, di scandalo, consumato al Teatro di Roma: la nomina di Pier Francesco Pinelli. Che qualcosa non filasse per il verso giusto era già evidente in primavera: prima con le dimissioni di Corsetti dalle cariche organizzative e la conseguente concentrazione di potere nelle mani del presidente Bevilacqua, e poi, a luglio, con la nomina di una Commissione esterna - scelta a discrezione del Cda - per valutare i *curricula* pervenuti. Il risultato non poteva che confermare le già basse aspettative: nonostante le altisonanti parole impresse sul comunicato, il nuovo direttore è, come sottolinea Franco Cordelli, «un manager di gas e petroli» che, per sua stessa ammissione, poco o nulla sa della storia dell'Ente. Per la cronaca, gli altri candidati erano Anna Cremonini e Luca De Fusco. Certo, il teatro della Capitale meritava una figura che fosse in grado di tutelarne prima e poi

indirizzarne l'identità artistica, oltre che il bilancio! Come del resto il suo Statuto e il bando richiedevano. Passano le settimane, ed ecco completato il delitto perfetto: il consiglio dell'Ert decide, il 30 novembre, di selezionare il successore di Claudio Longhi non per bando pubblico, come vorrebbe il buon senso, ma per chiamata diretta. Non sappiamo chi la spunterà, i nomi dei possibili candidati, a parte quello di Lino Guanciale (bravo attore, per carità, e fedelissimo di Longhi, ma privo di qualsiasi esperienza gestionale), sono di prima qualità - Romeo Castellucci, Antonio Latella, Silvia Bottioli, Paolo Cantù - ma la questione è un'altra: tali nomine dovrebbero essere fatte all'insegna della trasparenza. Un po' come sta accadendo al Rossetti di Trieste: sono rimasti cinque nomi in lizza, mentre scriviamo, di cui favoriti sono Luca Lazzareschi e l'onnipresente De Fusco (più indietro Alessandro Preziosi, Paolo Valerio e Piero Maccarinelli). Si sbranano Lega e centrosinistra, ma la rosa è il frutto, perlomeno, di una chiamata pubblica.

E la Provincia? Se i grandi teatri fanno a gara per ingraziarsi i potentati nazionali e locali, non resta, ai confini dell'impero, che puntare sui nomi del piccolo e grande schermo per ritagliarsi un posto al sole. Lo aveva già fatto, in passato, lo Stabile d'Abruzzo, con un allora esordiente Alessandro Gassmann, e poi con Alessandro Preziosi, Alessandro D'Alatri e Simone Cristicchi. Lo rifà ora con la star del *Distretto di polizia* Giorgio Pasotti. Le dichiarazioni d'intenti sono encomiabili - riportare lo Stabile ai livelli raggiunti nell'era Gigi Proietti, consolidando le coproduzioni, il dialogo con le diverse realtà culturali e il potenziamento della rete di distribuzione: resta da vedere come e se verranno messe in pratica. ★

### ricci/forte approdano in laguna e Pedini sulle rive del Natisone

A conclusione del mandato di Antonio Latella, il duo di ex *enfants terribiles* della scena italiana, ricci/forte, alias Stefano Ricci e Gianni Forte, sono stati nominati alla guida della veneziana Biennale Teatro per il quadriennio 2021-24. Con i loro contatti internazionali e l'attenzione deputata, almeno secondo le prime dichiarazioni, a «chi non ha voce», contro i «governanti famelici», dovrebbero garantire al Festival venturo un certo coraggio nella programmazione. Intanto sono usciti i nuovi bandi di Biennale College Teatro per registi under 30, autori italiani under 30 e performer italiani e stranieri under 40 (scadenze fra il 29 gennaio e il 20 febbraio, [www.labiennale.org](http://www.labiennale.org)). Altrettanto promettenti sono, per completare il quadro, le nuove direzioni della Biennale Danza e della Biennale Musica affidate, rispettivamente, alla superstar d'oltre-Manica Wayne McGregor e alla romana Lucia Ronchetti. Nuovo direttore, dallo scorso ottobre, anche per il Mittelfest di Cividale del Friuli. La scelta è caduta su Giacomo Pedini, 37 anni, dramaturgo e regista, docente all'Università di Bologna, a lungo collaboratore di Claudio Longhi e dramaturg di Ert dal 2017 al 2019.

## Vivere all'italiana, i progetti selezionati

Si chiama "Vivere all'italiana sul palcoscenico" l'iniziativa del Ministero degli Esteri in collaborazione con la rete degli 83 Istituti Italiani di Cultura all'estero, per la promozione dello spettacolo italiano. Questi i 20 progetti beneficiari del finanziamento: *Italia-Museo dell'altrove* (Lis Lab Performing Arts), *Fabulamundi Film Fef* (Pav), *La materia oscura* (Proxima Res), *A Shakespeare/Marlowe Digital Diptych* (Teatro Stabile delle Arti Medievali), *L'Universo nella testa* (Fabbrica Europa), *Filippo Brunelleschi nella divina proporzione* (Krypton), *Creazione* (Evolution Dance), *La dolce vita* (Potlach), *Amistade* (Teatro di Sardegna), *In nome della madre* (Biondo di Palermo), *White Sound* (Il Teatro nel Baule), *Meeting Points* (Accademia Perduta/Romagna Teatri), *Difficult Lovers* (Teatro Libero, Palermo), *Italian Playwrights project* (369 gradi), *Jump!* (Opera), *Dante delle marionette* (Grupporiani), *Gelsomina dreams* (Cirko Vertigo), *Giovanni Alighieri, del fu Dante* (Xenia), *La creazione* (Lenz), *Cumpanaggiu-Il pane e il resto* (Koreja).

Info: [esteri.it](http://esteri.it).

## Torna il Premio Tuttoteatro.com

A dicembre si sono svolte in *streaming* dal Teatro India di Roma le finali dei Premi Tuttoteatro.com, ideati da Mariateresa Surianello col contributo di Regione Lazio. Il Premio Cappelletti alle arti sceniche, inclusivo di un contributo di produzione di 6.000 euro, va a *Diario di Pinocchio 20202065* di Roberto Corradino. Il premio Miglior Teaser, alla sua seconda edizione, è stato assegnato a Valeria Mutinelli per il suo *Bateau*. Infine il premio Renato Nicolini è stato attribuito alla memoria di Giacomo Verde, cantastorie e video-artista.

Info: [tuttoteatro.com](http://tuttoteatro.com)

## Rete Critica, l'edizione del decennale

Si intitola 9 e ¾ l'edizione del decennale di Rete Critica, a causa di quel quarto di stagione perso a causa del Covid. Data l'impossibilità di imbastire un minifestival a Padova, vincono *ex aequo* i nove finalisti: Radio India, *Diario dei giorni felici*

di Teatrino Giullare, *Progetto Elp* di Paola Bianchi, *Tiresias* di Giordina P./Bluemotion, C.Re.S.Co., il *Museo Antropologico del Danzatore* di Balletto Civile, *InDifferita* di Frosini/Timpano, *Le favole al telefono* di Campsirago Residenza e *Lapsus urbano-Il primo giorno possibile* di Kepler 452. A dicembre, in occasione della consegna "virtuale" dei premi, in accordo con il Teatro Stabile del Veneto, si sono tenuti tre momenti di approfondimento tematico online (teatro e politica; teatro in ascolto; danza e immagine) ed è stato presentato uno *short doc* sul decennale, a cura di Simone Pacini e Andrea Esposito.

Info: [retecritica.wordpress.com](http://retecritica.wordpress.com)

## Toscana terra accogliente

Sono stati selezionati i cinque progetti vincitori del bando Toscana Terra Accogliente, promosso da Rat (Residenze Artistiche Toscane): *Porco cane* di Controcanto Collettivo, *Prometeo?* di Lorenzo Covello, *My Body* di Stefania Tansini, *Ratto e Ratta-Ein rattenpiel* di Teatro Elettrodomestico, *Generentola* di Zaches Teatro. Le compagnie riceveranno 7.100 euro e 40 giorni di residenza in tre delle strutture della rete, un eventuale sostegno coproduttivo dal Metastasio e dal Centro di Produzione della Danza Virgilio Sieni e almeno cinque repliche, grazie a Fondazione Toscana Spettacolo.

Info: [residenzeartistichetoscane.it](http://residenzeartistichetoscane.it)

## Il Teatro Nudo: il mondo in una stanza

Segnaliamo i vincitori dell'11a edizione del Premio Internazionale "Il Teatro Nudo" di Teresa Pomodoro, promosso a novembre dallo Spazio No'hma di Milano, quest'anno a porte chiuse in ottemperanza alle norme anti-contagio. Il Premio della Giuria degli spettatori è andato alla compagnia Banda Agraria di Buenos Aires per *Musica Ancestral Gigeniana*, con menzione ai cinesi Meng Jinghui Theatre Studio e agli americani Hattiloo Theatre; il Premio della Giuria Internazionale di esperti è stato assegnato invece ai sudafricani Olive Tree Theatre per lo spettacolo *Modjadji*, con menzione ai malesi KL Shakespeare Players, ai taiwanesi B.Dance e agli australiani WE3.

Info: [nohna.org](http://nohna.org)

## Prove di solitudine con Carrozzeria Orfeo

Sono stati pubblicati su Pac i dodici vincitori del concorso promosso da Carrozzeria Orfeo, "Prove di solitudine". Quattro le parole chiave del bando: contagio (*Nun se potremo più passà 'e canne* di Francesco Michele Laterza), *La guerra umida* di Chiara Bonome e Mattia Maruccci, *La peggiore apocalisse di sempre* di Rodolfo Ciulla); complotto (*Il complotto dei tramezzini al salmone* di Emanuele Tumolo), *E affanculo pure Microsoft* di Maurizio Capuano, *Volevo solo fare colazione* di Marco Evangelista); solitudine (*21.000 followers di solitudine* di Sofia Gottardi), *SOletico* di Lorenzo Avola, *La festa delle lische* di Lucio Pol); andrà tutto bene (*Plexiglas* di Riccardo Crivellaro), *Maicol Sugo* di Giorgio Martignoni, *Mamma, Alberto, Manolo e io* di Simone Corbisiero).

Info: [carrozzeriaorfeo.it](http://carrozzeriaorfeo.it)

## Amleta: le donne del teatro

Amleta è un collettivo di attrici, nato all'interno del gruppo A2U intorno al tema delle pari opportunità e delle discriminazioni di genere nel mondo teatrale. Oltre a un servizio di aiuto per le attrici vittime di abusi sul lavoro, il collettivo ha tentato una prima mappatura del lavoro femminile nei teatri, a partire dalle stagioni 2017-20 di Piccolo Teatro, Nazionali e Tric. Sul totale delle sale prese in esame, la presenza media delle donne si attesta sul 32,4% (21,6% registe, 20,7% drammaturghe, 31,8% curatrici, 37,5% attrici). Amleta ha lanciato poi un appello relativo ai ruoli direttivi apicali delle principali strutture, in cui la presenza femminile è ancora più rada (nulla nei Nazionali), auspicando l'introduzione di precise norme a garanzia delle pari opportunità di accesso alle procedure di selezione.

## Sbarcano online i Premi della Critica 2020

Nonostante la pandemia e le difficoltà del mondo della cultura, anche quest'anno sono stati assegnati i premi dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro (Anct). Come da tradizione il *palmarès* è ricco, ben 15 nomi, come gli attori Roberta Caronia, Mariangela Granelli e Giovanni Franzoni, e i registi Jacopo Gassmann, Leonardo Lidi e Benedetto Sicca. Spiccano anche Antonio Latella per la sua direzione della Biennale Teatro 2017-20 e il Festival di circo contemporaneo e di teatro di strada "Tutti matti per Colorno". L'elenco continua con lo scenografo Antonio Panzuto, il coreografo Luca Silvestrini, il Teatro delle Ariette, il Teatro dei Gordi e la compagnia Putéca Celidònia, radicata nel Quartiere Sanità a Napoli. Vincono, anche gli ultimi spettacoli di Emma Dante, *Misericordia*, e di Vetrano/Randisi, *A cirimonia*, su testo di Rosario Palazzolo. Il Premio Paolo Emilio Poesio alla Carriera va invece a Milena Vukotic; il **Premio Hystrio-Anct a La Corte Ospitale di Rubiera (nella foto)**: «Luogo magico dove molti artisti e giovani compagnie hanno trovato casa, grazie a un sistema virtuoso di residenze e di produzione attento alla drammaturgia contemporanea e ai nuovi linguaggi della scena». Il Premio Catarsi I teatri delle diversità se lo aggiudicano lo spettacolo *Ulisse o i colori della mente* del Teatro Popolare d'Arte nel carcere di Gorgona e il regista Lech Maria Raczak, cofondatore del Teatr Osmego Dnia a Poznan (Polonia), scomparso un anno fa. In attesa di poter consegnare i premi in presenza, ospiti in primavera a Roma della rassegna nazionale di teatro in carcere "Destini Incrociati", la cerimonia si è svolta il 5 dicembre online, sulla pagina Facebook dell'Associazione, dal Teatro Mercadante di Napoli. **Chiara Viviani** Info: [criticiditeatro.it](http://criticiditeatro.it)





## Il teatro ricomincia da Rai3

In epoca di *lockdown* e di silenzio forzato di tutti i professionisti dello spettacolo dal vivo, Rai 3 propone *Ricomincio da Rai 3*, un programma in 4 puntate (sabato 12, 19, 27 dicembre e 3 gennaio), in prima serata, con gli artisti presenti dal vivo. Un racconto a più voci, tessuto da Stefano Massini e Andrea Delogu (foto sopra), in diretta dal Teatro Sistina. Massimo Romeo Piparo e Felice Cappa, i due co-autori, intendono dare voce ai protagonisti: alcuni per proporre frammenti delle loro prove interrotte, altri per raccontarsi e raccontare i loro progetti, con l'intento di «ricordare che l'arte è viva, ma anche, e sempre, che deve tornare dal vivo». Tra gli ospiti, Alessio Boni, Luca&Paolo, Solenghi e Lopez, Valentina Lodovini, Marco Polini, ma anche Virgilio Sieni, Emma Dante e Marta Cuscunà, Glauco Mauri e Roberto Sturmo. E ancora Luca Zingaretti, Renzo Arbore, Amanda Sandrelli, Flavio Insinna, Ascanio Celestini, Arturo Brachetti, Serena Autieri, Toni Servillo, Fabrizio Gifuni, Anna Foglietta, Gabriele Lavia, Sonia Bergamasco, Elena Sofia Ricci, Lella Costa, Valerio Mastandrea.  
Info: [rai.it](http://rai.it); [raiplay.it](http://raiplay.it)

## Firenze, residenze d'artista in rete

A Firenze, in ottobre, l'Assessore alla Cultura di Firenze Tommaso Sacchi ha deciso di destinare 80mila euro (dei 700mila stanziati dal Comune per il settore) alla sistematizzazione e al potenziamento dei progetti di residenza di artisti sul territorio: il coordinamento del *network* è stato affidato a Fabbrica Europa. Obiettivo: valorizzare i talenti, coordinare progetti e spazi, promuovere la rigenerazione urbana mediante l'arte. Nel progetto sono coinvolti anche Palazzo Strozzi e Lo Schermo dell'Arte.  
Info: [comune.fi.it](http://comune.fi.it)

## Reiter e Bertolucci: le donne in trionfo

È Carolina Ellero, diplomata alla Silvio d'Amico di Roma, la vincitrice della 16a edizione del Premio Virginia Reiter, mentre va a Isa Danieli il Premio alla carriera. Nella stessa occasione, sono stati assegnati i Premi Giuseppe Bertolucci alla migliore attrice europea tra le nuove generazioni, Marianna Fontana, e alla migliore regista europea under 35, Irene Dionisio. La giuria del Premio è presieduta da Ennio Chioldi e composta da Rodolfo di Giammarco, Gianfranco Capitta, Maria Grazia Gregori e Fabrizio Grosoli; direttrice artistica della manifestazione è Laura Marinoni.

Info: [teatrodroma.net/doc/7210/premio-virginia-reiter](http://teatrodroma.net/doc/7210/premio-virginia-reiter)

## Assegnato il Bando Air

A dicembre sono stati selezionati i due vincitori del bando AiR - Artisti in residenza 2021, la commissione, composta da Cristiana Candellero, Natalia Casorati, Mara Loro, Stefano Mazzotta, Matteo Negrin, Carlotta Pedrazzoli, Mariachiara Raviola e Valentina Tibaldi ha assegnato la residenza creativa (15 giorni nel corso dell'anno 2021) presso la Lavanderia a Vapore di Collegno a Elisabetta Consonni con *Missing Outs* e a *Ombelichi tenui*, *Ballata per due corpi nell'aldilà* di Filippo Porro e Simone Zambelli.

Info: [lavanderiavapore.eu](http://lavanderiavapore.eu)

## I vincitori del Premio Ipazia 2020

Si è tenuta a ottobre al Teatro Ivo Chiesa di Genova la 16a edizione del Festival dell'Eccellenza al Femminile. Per l'occasione, è stato assegnato a Elisabetta Mauti per *Il posto che ho scelto* l'ottavo Premio Ipazia alla Nuova Drammaturgia, dedicato al tema "Il corpo e l'invulnerabilità". Sono andati a Ilaria Capua e all'artista curda Zehra Dogan il Premio Nazionale e quello Internazionale, mentre Carmen Lasorella ed Elena Rosa, col progetto *Gaie Sopravvivenze*, hanno vinto, rispettivamente, il Premio Imprese al Femminile e il Performing Arts.

Info: [eccellenzalfemminile.it](http://eccellenzalfemminile.it)

## Antenne, a Rubiera vince E.V.A.

È il *Progetto E.V.A.* di Massimiliano Buri e Matteo Fiorucci il vincitore del ban-

do di produzione Antenne, promosso da La Corte Ospitale di Rubiera. Selezionato tra 200 candidati e 5 finalisti (Anna Basti e Chiara Caimmi con *This Is the End*, Natalia Guerrieri, Chiara Arrigoni e Alessandro Anglani con *Prisoner's Dilemma*, Pier Lorenzo Pisano con *Bestiario* e Giuliano Scarpinato con *(All about) Adam* i concorrenti), si aggiudicherà un contributo massimo di 25.000 euro e debutterà in estate, dopo l'anteprima prevista in primavera.

Info: [corteospitale.org](http://corteospitale.org)

## Non chiudiamo il Teatro delle Donne

Anche Dacia Maraini e Maria Cristina Ghelli si sono unite all'appello del Teatro delle Donne di Firenze che rischia di perdere la sua sede storica di Calenzano. Il Comune non concede infatti una proroga al contratto, scaduto a dicembre. Impossibile così continuare a fare spettacolo e a svolgere le numerose attività che dal 2002 animano il luogo: il Centro Nazionale di Drammaturgia, la scuola di scrittura teatrale, le attività di produzione e di formazione, il Festival Avamposti e uno dei più importanti archivi di testi di autrici contemporanee.

Info: [teatrodelledonne.com](http://teatrodelledonne.com)

## Non si ferma il Teatro Metastasio

Novità in vista per il Metastasio: è stato creato a ottobre un gruppo di lavoro di 10 interpreti e 5 registi (Gla, Gruppo di Lavoro Artistico) per realizzare, fino a maggio, spettacoli per il palcoscenico, radiofonici in *partnership* con Radio Toscana Classica, e televisivi, con la collaborazione di Tv Prato. E sempre al Met viene edito, dallo scorso settembre, il semestrale di critica teatrale *La Falena*, diretto da Alessandro Toppi, Lorenzo Donati, Maddalena Giovannelli e Rodolfo Sacchetti.

Info: [metastasio.it](http://metastasio.it)

## Un documentario in attesa di *Bernarda Alba*

È stato sospeso a ottobre, dopo tre repliche, lo spettacolo *La casa di Bernarda Alba* di Leonardo Lidi. In attesa della riprogrammazione nel 2021, lo Stabile di Torino ha realizzato un bellissimo documentario, *Una terribile repetición*, a cura di Lucio Fiorentino. Un dietro le quinte, con interviste al cast e al regista, unite

a frammenti di spettacolo, per tenerne viva la memoria nel pubblico in attesa di poterlo rivedere e scongiurare la disoccupazione degli interpreti.

Info: [teatrostabiletorino.it](http://teatrostabiletorino.it)

## Capo Travel, un teatro a Castiglion Fiorentino

Segnaliamo che la compagnia CapoTrave/Kilowatt Festival gestirà per nove mesi il Teatro Comunale Mario Spina, in convenzione con il Comune di Castiglion Fiorentino. Molti i progetti in cantiere, dall'organizzazione di una stagione teatrale alla collaborazione con realtà nazionali e del territorio, come Sosta Palmizi, EmmeA' Teatro, Teatro Insonne, Teatro Nunc, Roberto De Sarno e Maurizio Patella.

Info: [kilowattfestival.it](http://kilowattfestival.it)

## Alla Fondazione Cini l'Archivio Scaldati

A novembre sono stati presentati alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia i materiali che compongono il neonato Archivio Franco Scaldati. Durante la presentazione sono state ascoltate le testimonianze dei figli di Scaldati raccolte in un video-documentario, e di Melino Imperato, storico attore della Compagnia Franco Scaldati.

Info: [archivoscaldati.com](http://archivoscaldati.com)

## A Zishan Ugurlu il Premio Gramsci

Il quinto Premio Internazionale Gramsci per il teatro in carcere, indetto dalla rivista *Teatri delle Diversità*, è stato assegnato all'attrice e regista turca Zishan Ugurlu, fondatrice e direttrice artistica di Actors Without Borders-Itony, che dal 2008 sperimenta modalità di formazione teatrale negli istituti penitenziari statunitensi.

Info: [teatridellediversita.it](http://teatridellediversita.it)

## Gassmann/De Giovanni dal teatro al cinema

Alessandro Gassmann traduce per il cinema lo spettacolo *Il silenzio grande* scritto da Maurizio De Giovanni e allestito in teatro nel 2018. Il film, prodotto da Paco Cinematografica, è ambientato a Napoli e racconta la vicenda di Valerio Primic, uno scrittore di successo che conduce una vita agiata con la sua famiglia e che trova nella governante l'inter-

locutrice della propria coscienza. Le ri-prese sono iniziate in autunno.

Info: [pacocinematografica.com](http://pacocinematografica.com)

## Straligut e IlSonar, tra domanda e offerta

Si arricchisce con nuovi servizi di *streaming* l'offerta della piattaforma IlSonar, promossa da Straligut col sostegno della Regione Toscana per favorire l'incontro tra domanda e offerta. Sono iscritti al portale, al momento, 3.273 compagnie, 842 fra teatri e operatori, mentre il *database* conta 3.917 spettacoli, 2.532 teatri e 524 festival censiti.

Info: [ilsonar.it](http://ilsonar.it)

## Castellucci, Grand Invité della Triennale Milano

Romeo Castellucci è stato nominato, fino alla fine del 2024, Grand Invité di Triennale Milano. Inedita in Italia, la formula lega il destino dell'istituzione presieduta da Stefano Boeri a quello dell'artista cesenate, chiamato a realizzare nuove produzioni e progetti *site-specific* in ogni campo, dalla regia alla scrittura, dalle arti visive al pensiero critico e alla scenografia.

Info: [triennale.org](http://triennale.org)

## Toni Servillo, cantore della napoletanità

Toni Servillo (foto sotto) ha ricevuto, alla sua prima edizione, il Premio BPer Napoli ideato dall'Università Suor Orsola Benincasa in *partnership* con BPer Banca e rivolto ad artisti che hanno saputo raccontare Napoli al grande pubblico. Il premio precede l'uscita del film *Qui rido io*, regia di Mario Martone, su Eduardo Scarpetta e la sua "epica della napoletanità". La cerimonia di premiazione si è svolta il 7 ottobre in *streaming*.

Info: [mastercinematv.it](http://mastercinematv.it)



## Un nuovo portale per lo spettacolo

Nasce il portale Professione Artista Magazine Casting News. Promosso dall'imprenditore Fabrizio de Giovanni e dagli attori Salvio Simeoli ed Enrico Pittari, già fondatori dell'Accademia Professione Artista, mira a creare una community online che permetta agli artisti di essere sempre aggiornati sui bandi, i casting, i corsi, le news dal mondo dello spettacolo.

Info: [professioneartistamagazine.it](http://professioneartistamagazine.it)

## Idra per la drammaturgia

Riccardo Tabilio con il testo *Leviatano* è il vincitore dell'edizione 2020-21 di Network Drammaturgia Nuova, promosso dall'omonima rete di operatori che ha Residenza Idra (Brescia) come capofila. Il testo vince una produzione che sarà affidata a una compagnia italiana selezionata tramite un bando.

Info: [residenzaidra.it](http://residenzaidra.it)

## Addio a Lea Vergine

Lea Vergine è scomparsa lo scorso 20 ottobre a causa del Covid, esattamente un giorno dopo il compagno di una vita Enzo Mari. Nata nel 1936 a Napoli, Lea Vergine inizia ad approfondire la *performing art* fin dagli albori, negli anni Settanta, e all'arte dedicherà tutta la vita, come curatrice, critica e studiosa.

## Il nuovo shop del Regio di Parma

È nato a novembre Regio Opera Shop, una nuova iniziativa, promossa dal Teatro Regio di Parma, per offrire al pubblico una serie di manufatti artigianali, dai cuscini agli arazzi, dai puzzle ai mascheroni, realizzati dai laboratori di sartoria e scenografia utilizzando materiali originali delle produzioni storiche.

Info: [teatroregioparma.it/shop](http://teatroregioparma.it/shop)

## L'illustrazione e il teatro si incontrano

È online il 19° numero de *La scena illustrata*, dedicato al rapporto fra teatro e illustrazione. Cinque artisti, Chiara Lagani, Giovanni Guerrieri, Andrea Fazzini, Daniele Timpano e Damiano Pellegrino, parlano della loro collaborazione con artisti

## Teatro Stabile di Bolzano, da settant'anni sulla scena

Il 20 novembre 1950, il regista milanese Fantasio Piccoli e i suoi giovani attori (tra i quali Romolo Valli, Aldo Trionfo, Adriana Asti, Valentina Fortunato) firmarono l'atto di adesione al "Teatro Stabile della Città di Bolzano", su proposta del sindaco Lino Ziller. Oggi lo Stabile, diretto da Walter Zambaldi, è il principale ente teatrale della regione e uno dei venti Tric riconosciuti dal Mibact. In settant'anni ha avuto sette direttori artistici (dopo Piccoli, Renzo Ricci, Renzo Giovanpietro, Maurizio Scaparro, Alessandro Fersen, Marco Bernardi a Walter Zambaldi), ha prodotto oltre 270 spettacoli, sostenuto la nuova drammaturgia (si pensi a Fausto Paravidino, Stefano Massini, Paolo Rossi, Babilonia Teatri), preservato la tradizione dei classici e promosso i talenti del territorio (con la compagnia regionale attiva dal 2016). Un teatro, ma anche un avamposto, in una terra di confine, dove in settant'anni lingua e cultura italiana e tedesca sono andate confrontandosi dialetticamente. Molti gli eventi per festeggiare il compleanno, in parte ripensati a causa della pandemia: gli spettacoli nelle piazze di Bolzano, Merano e Bressanone di "Microteatro on the Road"; e il progetto a distanza "Spettacoli tascabili per le scuole", che ha mantenuto attivi gli artisti durante il *lockdown* (circa settecento le richieste dalle scuole del territorio). Prosegue il lavoro di digitalizzazione del patrimonio fotografico, che sarà disponibile gratuitamente in un archivio online, e sono in corso di pubblicazione i volumi *Teatro Stabile 70. La storia, gli spettacoli* di Massimo Bertoldi (Mondadori Electa), e *Teatro e società* di Ilaria Riccioni (Carocci), sull'impatto sociale del teatro sul territorio.

Ilaria Angelone Info: [teatro-bolzano.it](http://teatro-bolzano.it)

del fumetto e dell'illustrazione (Mara Cerri, Gipi, Maicol & Mirco e molti altri).

Info: [novantatrepercento.it](http://novantatrepercento.it)

## We Are All Immigrants

È disponibile su Amazon Prime Video il documentario *We Are All Immigrants*, realizzato da Stefano Teodori e Monica Fenu e incentrato sullo spettacolo *A Bench on the Road*, scritto e diretto per il Piccolo Teatro da Laura Pasetti, che ha indagato cento anni di immigrazione italiana in Scozia, privilegiando il punto di vista delle donne.

Info: [amazon.com](http://amazon.com)

## Torna al cinema Marco Martinelli

È stato presentato a dicembre alla 40a edizione di Filmmaker Festival il terzo film di Marco Martinelli, *Er*, progettato in primavera, a partire dai materiali d'archivio, per celebrare i quarant'anni di vita e teatro insieme con Ermanna Montanari.

Info: [teatrodellealbe.com](http://teatrodellealbe.com)

## Valeri e Monti Colla al Famedio di Milano

Lo scorso 2 novembre sono stati iscritti nel Famedio del Cimitero Monumenta-

le di Milano dieci uomini e otto donne che hanno dato lustro alla città. Tra questi, gli artisti Eugenio Monti Colla (fondatore della Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli) e Franca Valeri, lo storico dell'arte Philippe Daverio e il filosofo della scienza Giulio Giorello.

Info: [comune.milano.it](http://comune.milano.it)

## Elio Germano per la realtà virtuale

Prosegue in Piemonte anche per il 2021, grazie a Piemonte dal Vivo, la tournée dello spettacolo in realtà virtuale *Segnale d'allarme*, con Elio Germano. Gli occhiali immersivi e le cuffie possono essere ritirati nelle librerie partner del progetto. Il calendario è in via di definizione.

Info: [piemontedalvivo.it](http://piemontedalvivo.it)

## A Mario Martone il Presente Italiano

*Il sindaco del Rione Sanità*, film diretto da Mario Martone, si è aggiudicato il Premio Presente Italiano, nel corso dell'omonimo Festival che ha raccolto a Pistoia, dal 19 al 23 ottobre, le pellicole più interessanti prodotte in Italia nell'ultimo anno.

Info: [presenteitaliano.it](http://presenteitaliano.it)

## A Sergio Escobar l'Ambrogino d'Oro

C'è anche l'ex direttore del Piccolo Teatro, Sergio Escobar, tra i vincitori dell'Ambrogino d'Oro, assegnato annualmente da Milano ai cittadini che si sono distinti nella valorizzazione della città. La cerimonia si è tenuta online il 7 dicembre.

Info: [comune.milano.it](http://comune.milano.it)

## Premio Carlo Annoni per il mondo Lgbt

Sono aperte le iscrizioni al Premio Carlo Annoni per testi teatrali a tematica Lgbt+ e sulle diversità nella sfera dell'amore, della società, della politica e della cultura. Gli elaborati, in lingua italiana e inglese, vanno inviati via posta elettronica a [info@premio-carloannoni.eu](mailto:info@premio-carloannoni.eu) entro il 30 aprile. La partecipazione è gratuita e senza limiti di età. Ai vincitori un premio in denaro di 1.000 euro, la premiazione avverrà a settembre.

Info: [premiocarloannoni.eu](http://premiocarloannoni.eu)

## MONDO

### Goodbye Sean, attore, mito e icona

Se n'è andato il 31 ottobre a novant'anni Sean Connery, dopo una lunga carriera che lo ha portato, da figlio della *working class*, a divenire super-star del cinema. Connery si avvicinò alla scena nei primi anni Cinquanta, partecipando a un casting per il musical *South Pacific*, presso il King's Theatre di Edimburgo. Iniziò come personaggio del coro e divenne il tenente Buzz Adams nella stagione successiva. Grazie a Robert Henderson, Ibsen, Shaw e Shakespeare, prese lezioni di dizione e ottenne delle scritture al Maida Vale Theatre di Londra. Dopo una parte al Q Theatre in un testo di Agatha Christie, fu all'Oxford Playhouse come Penteo nelle *Baccanti* (1959, regia di Minos Volonakis), e Mat Burke in *Anna Christie* di O'Neill (1960, regia di Douglas Seale), prima della grande svolta con il cinema nel 1962, grazie al ruolo icona di James Bond.

## Gli autori italiani volano a New York

Mimosa Campironi (*Family Game*), Mariano Dammacco (*Good Education*), Gabriele Di Luca (*Metropolitan Miracles*) e Tatjana Motta (*White Night*) sono gli autori e i testi selezionati dai 12 membri dell'Advisory Board Americano di Italian & American Playwrights Project (IAPP), terza edizione, sui 15 candidati proposti dall'Advisory Board Italiano. Il progetto, ideato e curato da Valeria Orani e Frank Hentschker (direttore del Martin E. Segal Theatre Center), ha l'obiettivo di diffondere la scrittura teatrale contemporanea, italiana negli Stati Uniti e americana in Italia. Una iniziativa che offre agli autori la traduzione e la pubblicazione dei testi selezionati nell'antologia *New plays from Italy* edita dal M. Segal Center, giunta al terzo volume.

Info: [italianandamericanplaywrightsproject.com](http://italianandamericanplaywrightsproject.com)

## TorinoDanza Festival nella Big Pulse europea

Anche TorinoDanza Festival entra a far parte del Big Pulse Dance Alliance. Grazie alla *nomination* di Eacea e al co-finanziamento del Programma Europa Creativa dell'Unione Europea, collaborerà per quattro anni con il capofila tedesco Tanz im August/Hau Hebbel am Ufer e gli altri 11 partner europei (Dance Umbrella, UK; Dublin Dance Festival, Irlanda; Julidans, Olanda; New Baltic Dance, Lituania; One Dance Week, Bulgaria; Zodiak-Center for New Dance, Finlandia; Sismograf Dance Festival, Spagna; International Dance Festival Tanec Praha, Repubblica Ceca; Coda Oslo International Dance Festival, Norvegia e Danscentrum, Svezia), per la produzione di nuove opere e il sostegno dei talenti emergenti.

Info: [torinodanzafestival.it](http://torinodanzafestival.it)

## Jude Law, fra teatro e fiction

Si chiama *The Third Day* la nuova serie prodotta da Hbo. Ideato da Dennis Kelly e dal regista Felix Barrett del gruppo teatrale Punchdrunk, il progetto originario prevedeva di integra-

re il racconto in quattro puntate (protagonisti Jude Law e Naomie Harries) con un evento-spettacolo dal vivo, della durata di un giorno, con il pubblico mescolato agli attori, poi trasformato, a causa del Covid, in uno *streaming* di dodici ore.

Info: [hbo.com](http://hbo.com)

## Officinae Efesti a Bruxelles

Il progetto *La grande bellezza* di Officinae Efesti, dopo aver vinto il Premio Patrimoni Viventi 2019, è stato presentato a Bruxelles in Commissione Europea come *best practice* nazionale. L'iniziativa, durata sei mesi, ha coinvolto 600 studenti di istituti superiori in un laboratorio di innovazione sociale e culturale, coniugando cultura e impresa.

Info: [efesti.org](http://efesti.org)

## Miró vince il Premio Born 2020

Josep Maria Miró ha vinto, per la terza volta in dieci anni, la 45a edizione del Premio spagnolo Born con l'inedito *Il corpo più bello che si sia mai visto da queste parti*, un monologo polifonico in cui l'interprete dà voce a otto personaggi. Il testo ruota intorno all'omicidio di un giovane uomo mettendo in luce le ipocrisie nascoste dal perbenismo della società.

Info: [premierborndeteatre.com](http://premierborndeteatre.com)

## Tino Caspanello tra Usa e Francia

Il testo *Orli* di Tino Caspanello sbarca all'estero. In Francia è stato pubblicato da Pum Presses Universitaires du Midi e tradotto da Antonella Capra e Stéphane Resche. Negli Usa è a cura di Laertes Books e tradotto da Haun Saussy.

Info: [tinocaspanelloplays.wordpress.com](http://tinocaspanelloplays.wordpress.com)

## Le strade digitali portano ad Arezzo



Si è svolta ad Arezzo, lo scorso ottobre, la quinta edizione del Festival dello Spettatore, promosso dal gruppo degli Spettatori Erranti con la Rete Teatrale Aretina. In programma momenti di spettacolo e giornate di incontri durante le quali sono stati presentati metodi, studi, strumenti e progetti relativi al mondo della produzione (e fruizione) artistico-performativa, per riflettere insieme sul ruolo del digitale nell'arte: dalla presentazione della piattaforma di servizi digitali IlSonar all'intervento sulla performatività *post-human*, dall'uso dell'intelligenza artificiale nella creazione artistica alla realtà virtuale, fino alla riflessione sull'intermedialità (foto: Mara Giammattei).

Prospettive e potenzialità corredate da suggestive operazioni, come l'esperienza *Segnale d'allarme-La mia battaglia VR* di Elio Germano (*Hystrio 4.2020*) e la successiva discussione con all'attore sul significato del patto spettatoriale. Oppure *The Right Way-Volume II Digital. The Other Side* di Daniele Bartolini (*Hystrio 4.2020*), in una nuova versione rispetto a quanto presentato in settembre alla Biennale Teatro: nella camera di regia del cinema Eden, davanti a un pc, lo spettatore-interlocutore viene stimolato da una voce apparentemente lontana attraverso una serie di immagini, l'invito è a soffermarsi sui nuovi paradigmi socio-culturali che animano il dibattito culturale e politico d'oltreoceano e che si stanno facendo strada in Europa. La convinzione lasciata da queste giornate aretine - chiuse da *Ballarini* di Emma Dante - è che lo spettatore resti inguaribilmente analogico, sebbene il ruolo della tecnologia sia imprescindibile in un discorso, presente e futuro, sul teatro contemporaneo. Arianna Lomolino

### Hanno collaborato:

Ilaria Angelone, Laura Bevione, Francesca Carosso, Arianna Lomolino, Chiara Viviani

# HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo

fondata da Ugo Ronfani

**editore:** Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Olona 17, 20123 Milano.

**direttore responsabile:** Claudia Cannella

**redazione:** Ilaria Angelone, Laura Bevione, Arianna Lomolino, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria).

**progetto grafico:** www.studiopaola.it

**grafica e impaginazione:** Alessia Stefanini

**hanno collaborato:** Paola Abenavoli, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Mattia Basso, Rossella Battisti, Federico Bellini, Massimo Bertoldi, Mario Bianchi, Matteo Brighenti, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caparrotti, Laura Caretti, Francesca Carosso, Enrico Castellani, Tommaso Chimenti, Massimiliano Civica, Lorenzo Conti, Pippo Delbono, Jan Fabre, Renzo Francabandera, Roberto Fratini Serafide, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Mariangela Gualtieri, Filippa Ilardo, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Valter Malosti, Marco Martinelli, Marco Menini, Ermanna Montanari, Giuseppe Montemagno, Giuliana Musso, Jacopo Panizza, Nicola Pianzola, Gianni Poli, Rossella Porcheddu, Armando Punzo, Carmelo Rifici, Ira Rubini, Monica Ruocco, Renata Savo, Elena Scolari, Francesca Serrazanetti, Virgilio Sieni, Serena Sinigaglia, Francesco Tei, Pino Tierno, Federico Tiezzi, Alessandro Toppi, Chiara Viviani, Irina Wolf, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

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

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).

Distribuzione: Messinter S.p.A., via Campania 12, 20098 San Giuliano Milanese (Mi), numero verde 800827112.

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

**abbonamenti** Italia euro 40 - Estero euro 70

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

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale via Olona 17, 20123 Milano

oppure

**bonifico bancario** su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT6620760101600000040692204

oppure

**on line** [www.hystrio.it](http://www.hystrio.it)

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

Un numero euro 12,00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.



## MATTIA BASSO

**Mattia Basso**, che ha appositamente realizzato per noi la copertina, è un giovanissimo disegnatore. Si appassiona al disegno grazie al padre. Originario di Travedona Monate, paesino in provincia di Varese, sta ora completando la sua formazione presso la Civica Scuola Arte & Messaggio di Milano. Ama la natura e i manga, disegnare paesaggi, animali e fumetti. È possibile visionare il suo lavoro sul suo profilo Instagram: [\\_mb.illustration\\_](https://www.instagram.com/_mb.illustration_). 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 gli allievi della classe 2a D del Corso di Illustrazione sul tema del Dossier Dante in scena.

## PUNTI VENDITA

### Ancona

Bookshop delle Muse  
via Antonio Gramsci 2

Librerie Feltrinelli  
corso G. Garibaldi 35

### Bari

La Feltrinelli Libri e Musica  
via Melo da Bari 119

### Bologna

Librerie Feltrinelli  
piazza Ravegnana 1

Libreria di cinema  
teatro e musica,  
via Mentana 1C

### Firenze

Librerie Feltrinelli  
via dé Cerretani 30/32R

### Genova

La Feltrinelli Libri e Musica  
via Ceccardi 16

### Milano

Corraini/Piccolo Teatro  
Grassi  
via Rovello 2

Factory32  
Via Giacomo Watt, 32  
Libreria dello Spettacolo  
via Terraggio 11

Libreria Popolare  
via Tadino 18

### Napoli

Feltrinelli Libri e Musica  
via Cappella Vecchia 3  
Feltrinelli  
via dei Greci 70

### Padova

Librerie Feltrinelli  
via San Francesco 7

### Palermo

La Feltrinelli Libri e Musica  
via Cavour 133

### Parma

Feltrinelli  
via Venezia 61

### Pescara

La Feltrinelli Librerie  
via Trento angolo via Milano

### Pisa

Librerie Feltrinelli  
corso Italia 50

### Ravenna

Librerie Feltrinelli  
via Diaz 14

### Roma

La Feltrinelli Libri e Musica  
largo Torre Argentina 11  
Librerie Feltrinelli  
via V. E. Orlando 78/81

### Salerno

La Feltrinelli Libri e Musica  
corso Vittorio Emanuele 230

### Siracusa

Libreria Gabò sas  
Corso Matteotti 38

### Torino

Libreria Comunardi  
via Conte G. Bogino 2  
Librerie Feltrinelli  
piazza Castello 19  
Librerie Feltrinelli  
Piazza C.L.N. 2311



# HY premio HYSTRIO



## Giovani da trent'anni

**Quest'anno per sostenere il Premio Hystrio partecipa  
alla campagna di crowdfunding attiva sulla piattaforma  
DeRev.com a partire dal 22 febbraio**